

University of Cincinnati

Date: 8/28/2012

I, Maria C. Sanchez , hereby submit this original work as part of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Romance Languages & Literatures.

It is entitled:

Helena Araújo, el devenir afuera: de la Colonia al exilio, de la confesión a la auto-ficción

Student's name: **Maria C. Sanchez**

This work and its defense approved by:

Committee chair: Armando Romero, PhD

Committee member: Nicasio Urbina, PhD

Committee member: Patricia Valladares-Ruiz, PhD



2925

Helena Araújo, el devenir afuera: de la Colonia al exilio, de la confesión a la auto-ficción

A dissertation submitted to the

Graduate School

Of the University of Cincinnati

In partial fulfillment of the

Requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

In the Department of Romance Languages and Literatures

Of the McMicken College of Arts and Sciences

By

María Clemencia Sánchez

B.A., Education and Languages

Universidad de Antioquia, Colombia, 1995

M.A., Hispanic Literature

University of Cincinnati, 2008

Committee Chair: Dr. Armando Romero

Abstract

Divided into three chapters, my Ph.D. Dissertation, entitled “Helena Araújo, el devenir afuera: de la Colonia al exilio, de la confesión a la auto-ficción,” examines how Araújo’s work is organized around the spatial-temporal discontinuity provoked by the exile of the feminine character. Using Gilles Deleuze’s concept of ‘rhizome’, this dissertation seeks to demonstrate how the feminine character could *become-other* on the condition that she changes territory by moving from the Colony to the exile.

The first chapter is a revision of the symbolic formation of the Colony drawn as a territory of control in a corpus of literary women’s works in Colombia from 18th to 20th centuries. The goal of this revision is to illustrate the symmetry between the confessional narrative modes and the controlling structure of the Colony.

The second chapter defines and analyzes the first movement of Araújo’s work: from the Colony to the exile. In this chapter I seek to demonstrate how the exile’s distance changes the representation of a same place. For instance, in *La M de las moscas* (1970), the narration is structured around the experience of the uncanny and the abjection while in *Fiesta en Teusaquillo* (1981), the narration is organized from the exile’s perspective and then it is realized as an experience of memory.

The third chapter defines and analyzes the second movement of Araújo’s work: from confession to auto-fiction. In *Las cuitas de Carlota* (2003), Araújo picks up the thread of the epistle narrative mode proper of the end of the 19th century’s *feuilleton*, depicting thus an anti-heroine protagonist. In *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* (2009), Araújo inverts the traditional discourses and representations of woman producing a contra-discursive feminine character. In this chapter, I seek to demonstrate how the historical reconstruction of the feminine character in fact deconstructs the Colony’s discipline and

punishment discourses by producing auto-fictional representations drawn either as a paradox or as an *aporia*.

Using Michel Foucault's concept of 'archeology of knowledge', this study ultimately reconsiders Araújo's tradition in the context of Colombian feminine writing inasmuch as it revises feminine discourses and their relation to power's practices.

Agradecimientos

La idea de escribir una tesis sobre la obra de Helena Araújo surgió del encuentro con la propia autora. Fue en el otoño de 2007 durante un seminario auspiciado por la Casa Taft y convocado por el profesor Armando Romero que fue posible este encuentro decisivo. Por una maravillosa coincidencia, por esos días se reeditaba en Medellín la novela *Las cuitas de Carlota* de Araújo y quienes asistimos al seminario de la Casa Taft recibimos una copia de esa reedición, firmada además con las siempre generosas palabras de su autora. De ese encuentro luminoso con Helena Araújo y de esa primera lectura de su obra creció en mí la inquietud de escribir la presente disertación bajo el convencimiento de que estaba ante una escritura profundamente inquietante y extrañamente ignorada en mi país.

Quiero entonces dar las gracias al profesor Armando Romero por haber señalado, sin saberlo, el camino de mi encuentro fundamental con la obra y la presencia de Helena Araújo. Por supuesto, debo expresar además mis agradecimientos a la propia autora, quien durante todos estos años desde ese otoño ya lejano en el tiempo, me ha deparado una amistad de la cual me siento profundamente honrada. A ella, por sus epístolas generosas y puntuales que me ayudaron a mantener intactos mi interés y mi devoción por este trabajo académico, quiero expresarle mis más sinceros agradecimientos.

Debo además un agradecimiento aparte a mis profesores Patricia Valladares-Ruíz y Nicasio Urbina. Su presencia en el comité evaluador de mi tesis fue determinante para la construcción de un discurso riguroso y exigente tanto en lo formal como en lo conceptual. A ambos quiero expresarles de manera sincera mis agradecimientos por cada uno de sus comentarios, sugerencias y correcciones que acogí de la mejor manera y que me aportaron muchísimo a la hora de construir pacientemente mi disertación.

Finalmente, quiero dar las gracias a mi querida amiga Irène Ivantcheva por su interlocución inteligente e iluminadora, por su afecto y su fraternal compañía durante los días en que mi salud fue especialmente frágil. A su apoyo afectivo e intelectual que me fue fundamental para poder terminar satisfactoriamente esta disertación, debo un reconocimiento en estas palabras.

Dedicatoria

A mi abuela Ana Josefa, a su voluntad lectora en un tiempo en el que las mujeres no podían cultivarse desde la literatura, a ella que ha sido para mí inspiración y legado. A mis tías Flor María y Fanny, cuyas vidas trucas han sido para mí deseo y voluntad de restitución de sus dignidades escamoteadas. A mi padre, cuyo recuerdo amoroso me acompaña siempre. A estos nombres que son mi sepia genealogía, dedico esta disertación.

Tabla de contenido

Abstract	2
Agradecimientos	5
Dedicatoria	7
Introducción.....	9
Capítulo I: La formación del doble territorio	37
1. La ciudad colonial: la ordenación del espacio	46
2. La ansiedad de Scherezada: la reordenación de los discursos	104
3. Conclusiones	121
Capítulo II: De la Colonia al exilio: extrañeza y anti-memoria	128
1. <i>La M de las moscas</i> : extranjera a ella misma.....	139
2. <i>Fiesta en Teusaquillo</i> : del barrio al <i>heimat</i>	169
3. Conclusiones	187
Capítulo III: De la confesión a la auto-ficción: reescritura y contra-discurso	193
1. <i>Las cuitas de Carlota</i> : confesiones de una anti-heroína	209
2. <i>Esposa fugada y otros cuentos viajeros</i> : la petite contre-histoire.....	232
3. Conclusiones	258
Obras citadas	265

Introducción

« On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'Etat, au moins possible même quand on parlait de nomades. C'est qui manque est une Nomadologie, le contraire d'une histoire » (34).

Gilles Deleuze, *Mille Plateaux*. (Paris: Les Éditions de Minuit, 1975)

En la obra narrativa de Helena Araújo (Bogotá, 1934) convergen tres líneas constitutivas indicadas como auto-ficción, escritura femenina y exilio que se relacionan entre sí, no por una jerarquía que las ordena dentro de la obra, sino por un desplazamiento y una transformación del concepto que las hace converger dentro de la obra misma. Ese concepto que las vincula inorgánicamente al interior de la obra es lo histórico como discontinuidad en el sentido en que Foucault lo ha planteado en su libro *La arqueología del saber*: “[...] the history of literature seems to be seeking, and discovering, more and more discontinuities, whereas history itself appears to be abandoning the irruption of the events in favor to stable structures” (1972: 6). En la formación del ciclo interno de la obra de Araújo hay un quiebre tanto en lo temporal como en lo espacial que interrumpe las relaciones simetrizadas entre el tiempo y el espacio del personaje femenino que es transversal a toda su obra. Entre el primer libro de Araújo, *La M de las moscas* (1970) y el resto de su obra narrativa, *Fiesta en Teusaquillo* (1981), *Las cuitas de Carlota* (2003) y *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* (2009), hay un quiebre que muestra un cambio discursivo reflejado en las representaciones de la ciudad y un cambio de perspectiva que sugiere un movimiento esencial de su narradora. La continuidad temporal de la obra deviene discontinuidad cuando el espacio ha dejado de ser la referencia inmediata y real desde la cual se escribe. El rasgo auto-fictivo de la narrativa de Araújo no señala entonces

un proceso constante sino una construcción que se logra justo al final, cuando la consciencia femenina parece afirmarse en la distancia de ese mundo original que fue la Bogotá previa al exilio.

Helena Araújo escribe toda su obra, salvo su primer libro, por fuera de Colombia a partir de los años ochenta cuando ya se había consumado en ella la decisión del exilio definitivo en Europa. Esta primera señal la leemos como la realización de un evento que sucede, no por fuera del texto, sino dentro del texto. El exilio personal de Araújo como evento puramente biográfico se filtra en la formación de su obra como discontinuidad con un espacio y un tiempo que antecede al exilio mismo, en virtud de un proceso paradójico que su obra va a revelar cuando la simetría entre autora y personaje se dé justamente como una asimetría, como una discontinuidad. En referencia al cronotopo que la novela autobiográfica clásica griega realiza, lo indica Bakhtin precisamente como una interrupción en el tiempo y el espacio del personaje dada como autoconsciencia en un momento o una época concreta que determina en última instancia la formación del ciclo interno de este tipo de obras, definido por esa interrupción y revelada en el personaje como auto-consciencia o auto-conocimiento. Dice Bakhtin que:

This [*Platonic*] type, involving an individual's autobiographical self-consciousness, is related to the stricter forms of metamorphosis as found in mythology. At its heart lies the chronotope of "the life course of one seeking true knowledge." The life of such seeker is broken down into precise and well-marked epochs or steps. His course passes from self-confident ignorance, through self-critical scepticism to self-knowledge and ultimately to authentic knowing [...] (130)

El ciclo interno que la obra de Araújo va desarrollando demuestra esa transición sugerida por el exilio como discontinuidad o como el curso interrumpido de la vida del personaje: a

la inversa de una utopía, “La M de las moscas”¹ es la representación de un mundo que fenece; *Fiesta en Teusaquillo* es la memoria en la perspectiva del exilio de ese mismo mundo que fenece; *Las cuitas*² y “Esposa fugada”³ son la configuración del personaje femenino por fuera de ese mundo que ha fenecido totalmente. Lo que se revela en este proceso es un quiebre entre lo espacial y lo temporal que determina en última instancia la formación discontinua del personaje femenino como consecuencia y en virtud de la consciencia que el propio personaje adquiere de ese quiebre espacio-temporal. En el momento en que el personaje adquiere consciencia de sí por el cambio espacial y temporal, la representación del personaje femenino no va a realizarse como resultado de un progreso sino como resultado de un desequilibrio: mientras el personaje está dentro del mundo que narra, ese mundo fenece, mientras el personaje se aleja, ese mundo que narra se vuelve memoria. Cuando ese mundo ha fenecido completamente, el personaje femenino emerge, se configura y se constituye por la consciencia misma de ese desequilibrio entre lo espacial y lo temporal que el exilio precipita. Al intentar verificar el cambio discursivo que genera esta disonancia, nos encontramos efectivamente con el siguiente quiebre narrativo que identificamos en la transición entre una obra y otra. De la primera obra, “La M de las moscas”:

Como en esos días las moscas chupaban con su misteriosa trompa de enjambre toda liquidez que no fuera la del rocío [...] el rocío de las horas tempranas era la única

¹ *La M de las moscas* se compone de cuatro cuentos: “La M de las moscas”, “El buitron”, “El tiempo de las flores” y “Rodillijunta”. Nos referimos en esta primera aproximación, al cuento que da título al libro.

² Esta novela tuvo una primera edición en Barcelona (March Editor, 2003) y fue reeditada en Medellín (Hombre Nuevo Editores, 2007). Las citas a esta novela en esta disertación corresponden a la segunda edición.

³ *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* consta de nueve cuentos pero para efectos de esta primera introducción al libro, nos referimos en particular al cuento “Esposa fugada”.

posibilidad hidratante que podía ofrecer una ciudad extraña al mar, a ríos, lagos y lagunas. (13)

De la segunda obra, *Fiesta en Teusaquillo*:

Juego de las reminiscencias inventado por Enrique Sánchez y Elsa Arango en una fiesta donde Rogelio Pérez. (Dos personas encerradas en un cuarto, hablando por turnos durante más o menos un minuto, respondiendo a preguntas imaginarias y refiriéndose a lo mismo de manera distinta.) Claro yo vivía en Teusaquillo, pero no en la casa enladrillada de tus infancias, sino en una especie de alcázar raquítico. (5)

De la tercera obra de Araújo, *Las cuitas de Carlota*:

¿Qué pretendes saber de esos años? Luego, ¿no los recuerdas mejor que yo?
 ¿Quieres que te repita como (por lo pelirroja) me apodaban Zanahoria, luego Zana, y cómo lo prefería al aburridísimo nombre de Carlota? ¿O que te cuente otra vez que a mis progenitores los bajaron los godos durante una balacera que hubo en Teusaquillo en plena dictadura por allá en 1949? (9)

Y del cuento “Esposa fugada”:

La presencia de esa hija, el verla estudiar, madurar, casarse finalmente, había ayudado a Emilia a sobrepasar lo que denominaba con voz ácida “esos horribles años sesenta” y a convencerse de que por fin habían quedado atrás. (68)

En la formación discursiva de la obra de Araújo va haciéndose visible un cambio espacial que denota en consecuencia la configuración de un cambio temporal a contravía el uno del otro. Entre “La M” y *Fiesta*, observamos la transición al exilio indicada por ese juego de reminiscencias. Entre la árida ciudad de “La M” invadida inesperadamente por las moscas y el barrio de Teusaquillo en Bogotá hay un espacio que se reduce, que se vuelve menos general y más particular señalado por el cambio de una voz narradora omnisciente en “La

M” a una que adquiere nombre propio (Elsa Arango) en *Fiesta*. Entre la primera y la segunda obra de Araújo se indica la transición al exilio y esta transición va a precipitar una consciencia sobre lo espacial que supone en la primera obra una experiencia de enajenamiento y en la segunda una experiencia de la memoria. A la vez, en la transición indicada entre *Fiesta* y las dos últimas obras de Araújo, verificamos un cambio temporal indicado en la certeza manifiesta de su narradora que fractura el tiempo con las expresiones “¿Qué pretendes saber de *esos años?*” y “*esos horrendos años sesenta*”. Tanto en *Las cuitas* como en “Esposa fugada” emerge una narración que ya no es un juego de reminiscencias sino la consciencia plena del personaje femenino dado por la revelación de un tiempo que ella asume superado o cuya superación es el deseo mismo de su narración. La presencia del exilio en la obra de Araújo configura entonces un espacio que es interrumpido y un tiempo que es discontinuo. Entre esa interrupción espacial y esa discontinuidad temporal el personaje femenino va configurando una consciencia sobre el espacio que se expresa como extrañeza y una consciencia del tiempo que se expresará como afirmación de su identidad, decantada justo al final del ciclo interno de su obra, justamente en Carlota y Emilia.

Intentamos leer entonces la obra de Helena Araújo en la formación de ese doble territorio en donde su obra configura un ciclo interno definido por un desequilibrio espacial y temporal, lo que nos obliga a leer su obra, no en contra de lo autobiográfico, sino en la búsqueda del sentido que emerge en esas discontinuidades temporales e interrupciones espaciales que el exilio ha precipitado, y en esa frontera delgadísima en donde se hace indiscernible *el pacto autobiográfico* en la obra de Araújo. La obra de Araújo propone una lectura de la historia de esas discontinuidades en las que el personaje femenino se va

reconociendo en la simultaneidad de dos mundos que no existen más que por la consciencia de esa simultaneidad.⁴

En Colombia la crítica literaria que se ha ocupado de la escritura de mujeres registra la obra de Helena Araújo en relación a un discurso feminista y en el marco de unos modos narrativos expresados como auto-ficción, pero no existe una reflexión que vincule su exilio con su obra. En la antología de Luz Mary Giraldo de 1998 que cubre relatos de mujeres en Colombia desde la Colonia hasta nuestros días, el nombre de Araújo aparece identificado con un grupo de autoras que Giraldo llama de “ruptura” frente a la narrativa de la violencia partidista y de tono regional: “En [Marta] Traba y Araújo se asumen compromisos políticos y sociales que incluyen la visión de género y de izquierda, a la vez que el cultivo de la reflexión crítica: la primera en torno a las artes y la segunda a la literatura” (25). En 2010 en una antología sobre escritoras contemporáneas en Colombia, la misma Giraldo ubicaría la obra de Araújo en la búsqueda de “[...] un discurso comprometido en llamar la atención sobre la necesidad de una escritura y una crítica literaria feministas [...]” (13). Antes de estos textos de Giraldo, en su libro de ensayos *La Scherezada criolla* de 1989, la misma Helena Araújo inscribía su obra dentro de una línea de escritura que irónicamente llama de la *educación ‘sentimental’*. Entre muchos otros aspectos, Araújo revisa una tradición literaria de mujeres en Latinoamérica que escriben bajo la oposición Niña Decente/Niña Indecente, para observar allí la manera en que el cuerpo femenino debe resolver la violencia de esa *educación sentimental*. Araújo se inscribe a sí misma en esa línea de escritura mediante una mirada comparativa que les permite a sus personajes verse

⁴ El pacto autobiográfico, según Philippe Lejeune, sugiere una continuidad dada como identidad entre el nombre del autor-narrador-personaje y el nombre de quien firma la obra en la portada de un libro dado. En esa continuidad-identidad, dice Lejeune: “The autobiographical pact is the affirmation in the text of this identity, referring back in the final analysis to the name of the author on the cover” (14).

reflejados en un ideal de mujer que cuestiona la violencia de esa educación, verbi gracia, Beatriz en Joana.⁵ Por su parte Yohainna Abdala-Mesa, en una reseña de 2006 sobre la novela de Araújo *Las cuitas de Carlota*, se refiere a esta obra como una novela de “autoficción exploratoria de sus propias posibilidades genéricas y ficcionales [en donde Araújo] vence la tentación autobiográfica de hacerse centro de su propia historia” (325). Según Abdala-Mesa, esa tentación la vence Araújo en virtud de un juego especular que consiste en replegarse en la identidad de la interlocutora y destinataria de sus epístolas para configurar así un discurso superpuesto de realidades que se contienen dentro de sí mismas, a la manera de una caja china. En este mismo sentido, para la profesora y editora colombiana Paloma Pérez-Sastre la escritura de Araújo se dirige a un proceso autobiográfico que va a realizarse no obstante como ejercicio de auto-ficción en virtud del repliegue especular de su escritura: “Lo abiertamente autobiográfico está en las dos novelas [*Fiesta en Teusaquillo* y *Las cuitas*]. Escribiéndolas, Helena se escribe. Por eso pertenecen al género de la ‘auto-ficción’” (6). A su vez, la crítica y académica Betty Osorio al referirse a la obra ensayística de Araújo, resalta el hecho de que haya logrado instalar a finales del siglo XX, el discurso femenino dentro de una “nueva semiótica” de valor “simbólico” que supera los manidos lugares en que se había inscrito secularmente la figura de la mujer que escribe. Para Osorio, el mérito más importante de la Araújo ensayista consiste en haber logrado *des-macondizar* los debates literarios finiseculares en Colombia. Así lo expresa la crítica colombiana:

Durante por lo menos dos décadas, el discurso de Macondo opacó, con su frondosa alquimia, la posibilidad de nombrar y menos de debatir el álgido tema de una

⁵ Beatriz, el personaje-narrador de su cuento “Rodillijunta”, en *La M de las moscas*. Joana, la joven protagonista de la novela *Perto do Coração Salvagem* de la escritora brasileña Clarice Lispector.

escritura femenina [...] Sin estar muy consciente de ello, los comentarios de Araújo están señalando el camino hacia otro tipo de producción que se haría visible en Latinoamérica en las dos últimas décadas del siglo XX. (25)

En general, diríamos, la breve crítica en torno a la obra de Helena Araújo se ha dirigido a dar buena cuenta del impulso feminista que subyace en su narrativa lográndolo vincular a un modo narrativo fingidamente autobiográfico y conscientemente auto-fictivo. Ahora bien, a pesar de estas valiosas aproximaciones, persiste el vacío de una crítica que informe la manera en que el exilio hace parte o condiciona el quehacer auto-fictivo de la narrativa de Araújo, que ha logrado hacer de su centro la búsqueda de una voz autorial puramente femenina, como lo sugiere la crítica citada. El vacío resulta evidente si tenemos en cuenta que, por un lado, Helena Araújo lleva casi cuarenta años exiliada en Europa - voluntariamente, a su decir - y de otro lado, en el marco de la tradición de mujeres escritoras en Colombia no se conoce un antecedente que pudiera servir de referencia en torno al tema del exilio de mujeres escritoras. Salvo, claro está, el de la escritora barranquillera Marvel Moreno que muere en París en 1995 y quien también había emprendido a finales de los años setenta su propio exilio, siendo tal vez estos los únicos casos que pudiéramos señalar entre escritoras contemporáneas o posteriores al *boom* en Colombia.

En las reflexiones que sobre su propio exilio ha ido construyendo Helena Araújo en diversas entrevistas para académicos de Colombia y del extranjero, encontramos un punto sobre el cual la escritora vuelve de un modo más o menos constante: aquel según el cual vivir en Colombia en cierto momento de su vida – concretamente en el momento en se inician los avatares de su exilio – se vuelve una experiencia de extrañeza, el surgimiento de un sentimiento de extranjería dentro de su patria. Araújo ha insistido en este punto, en este

movimiento que resulta paradójico toda vez que en el exilio ella se siente tan colombiana como cualquiera de los que viven de modo permanente en el país. Pero a la vez, tiene la certeza de que si volviera a Colombia, se sentiría como una extraña, como una extranjera en su país de origen. La paradoja se resume así: como una colombiana en Suiza y como una suiza en Colombia. Así lo expresa Araújo en la entrevista de 2011: “Llevo más de 30 años lejos de Colombia y sin embargo es como si viviera en el país. Continuamente estoy allí estando afuera. Claro, paralelamente, sé que si viviera en Bogotá me sentiría de otra parte. ‘Tengo un espíritu errabundo’” (5). En una entrevista epistolar anterior a ésta que Araújo les concede a las profesoras Claudia Ivonne Giraldo y Paloma Pérez-Sastre en 2005 para la revista de la Universidad de Antioquia, dice lo siguiente:

[...] para mí estar en Colombia o en Suiza es siempre una condición de exilio. Hace más de treinta años que vivo en Suiza, sin embargo es como si estuviera en Colombia. Aquí están todos los libros de amigos y amigas colombianos. Continuamente estoy en Colombia estando fuera... tengo un espíritu nómada y errabundo. Si viviera en Bogotá seguramente me trasladaría mentalmente a otros sitios todos los días... y luego, bueno, la condición femenina me animó a partir.

(78)

Estas reflexiones en torno al exilio nos llevan a revisar la obra de Araújo, ya no sólo en el binarismo de una realización casi simétrica entre el modo narrativo auto-ficcional y la voz autorial femenina, sino además como la realización paradójica entre el modo narrativo auto-ficcional y una voz autorial femenina que puede verse y nombrarse a sí misma en la simultaneidad de dos mundos irreconciliables; irreconciliables porque, como ella misma lo indica, su identidad ha quedado marcada por la paradoja de ser y no ser en relación a Colombia o Suiza. El centro de tensión entre lo femenino y lo autobiográfico en la obra de

Araújo parece vincular lo auto-ficcional en el reconocimiento de una identidad femenina fundada por referencias meta-literarias o reales. No obstante la presencia del exilio en su obra, reflejada como extrañeza o como paradoja, parece complejizar el asunto de la identidad femenina en relación a una narrativa de auto-ficción. En el proceso artístico de su obra, Araújo va decantando la configuración de un personaje femenino definido por la paradoja de estar simultáneamente en dos lugares que le escinden su identidad, no entre su primera y segunda novela, sino en sus dos últimas obras justo cuando el personaje femenino parece haber alcanzado su propia voz y su propia identidad en la consciencia de esa escisión. En el caso de la obra de Araújo, la identidad femenina que la voluntad meta-literaria genera y permite como referencia de una auto-ficción se gana en virtud del movimiento hacia otro territorio y como consecuencia del exilio, porque es en ese momento en que se inicia la configuración del personaje femenino con consciencia de sí. Tanto en *Las cuitas* (2003) como en *Esposa fugada* (2009) la escisión del exilio se hace inocultable y es prácticamente desde allí desde donde se articula y se dispone todo su proyecto discursivo. La transformación del personaje autobiográfico de Araújo vive su transformación simultánea a la percepción del espacio que también se transforma. Hay un movimiento que es virtualmente asimétrico en la obra de Araújo producido por el exilio: a mayor distancia en el tiempo y el espacio, mayor es la consciencia del personaje femenino con respecto a ella misma. A la vez, a mayor cercanía en el tiempo y el espacio con el espacio original, menor es la consciencia del personaje femenino con respecto a ella misma. Así por ejemplo, entre la voz omnisciente que narra el cuento “La M de las moscas” y la narradora en tercera persona de Emilia, la esposa fugada, hay una consciencia en ciernes que va pasando del caos a la serenidad reflexiva dada en los años consumados por el exilio. Se trata por cierto de una transformación, no a la manera en que se transforman los

personajes de un *Bildungsroman*, sino de una transformación, en el caso de los personajes de Helena Araújo, relacionada con la presencia y la ausencia de Bogotá, ese espacio que el tiempo del exilio ha ido transformando. En *La arqueología del saber*, Michel Foucault se refiere al ‘movimiento de un significado’ que transita dentro del discurso de una historia individual o colectiva y dentro del espectro amplio espacial y temporal de esa formación discursiva. Diríamos entonces que al reconocer el movimiento de ese significado, al identificar su trayectoria, reconoceríamos la historia de un personaje (sujeto discursivo) como discontinuidad y no como formación súbita y fija. Así lo explica Foucault:

What one discovers is a plastic continuity, the movement of a meaning that is embodied in various representations, images, and metaphors. These coherences may be thematic or systematic, explicit or not [...] there are coherences that one establishes at the level of an individual - his biography, or the unique circumstances of his discourse – but one can also establish them in accordance with a broader guide-lines, one can give them the collective, diachronic dimensions of a period [...] (1972: 150)

La trayectoria o movimiento de ese significado sólo es visible en la medida en que se identifique dentro de líneas de desplazamiento más amplias - colectivas o dimensiones diacrónicas de un periodo - como lo indica Foucault. A la vez, esa trayectoria es posible reconocerla además dentro de un espacio o por fuera de él, lo que generaría entonces que el espacio se redimensione o que el significado se visibilice en la identificación de ese espacio. Para Henri Lefebvre, la producción del espacio social se relaciona de algún modo a esta ideal seminal de la trayectoria de un significado por cuanto el espacio no es una pre-realidad, sino una producción. Una producción de los *significados* del espacio, diríamos. De allí que el espacio devenga espacio significante y significado en tanto se inscribe en un

horizonte de significado, como lo indica en este sentido Lefebvre: “[...] it has a horizon of meaning: a specific or indefinite multiplicity of meanings, a shifting hierarchy in which now one, now another, meaning comes momentarily to the fore, by means of – and for the sake of – a particular action” (1997: 140).

En la obra de Helena Araújo la identificación del exilio como el evento que precipita la discontinuidad temporal y espacial nos permite identificar allí, en ese quiebre implícito del exilio, la trayectoria del significado de su obra: la formación del personaje femenino con consciencia de la simultaneidad espacial (país de origen y país de destino) es la superación autobiográfica por la invención de un tiempo dado como puro presente. Ese puro presente se hace visible tanto en Carlota como en Emilia por medio de la pregunta “¿Qué pretendes saber de esos años?” y por medio de la expresión “esos horribles años sesenta”. En el momento en que ambas proposiciones suceden se revela, no un cambio de personaje o el paso de una obra a otra, sino la trayectoria de un mismo significado que el personaje femenino transversal a la obra de Araújo ha construido. La consciencia del exilio es la reafirmación de lo simultáneo. Lo simultáneo como proposición es el puro presente. Deleuze desarrolla de este modo el concepto:

When I say “Alice becomes larger,” I mean that she becomes larger than she was.

By the same token, however, she becomes smaller than she is now. Certainly, she is not bigger and smaller at the same time. She is larger now; she was smaller before.

But it is at the same moment that one becomes larger than one was and smaller than one becomes. (1990: 1)

El puro presente no es un tiempo gramatical sino la representación paradójica de una realidad discontinua. Por lo tanto, lo paradójico no es un estado fijo ni permanente sino un devenir. Devenir, no por fuera del texto, sino devenir en la proposición dentro del texto. Es

allí donde Carlota y Emilia devienen mientras escriben sobre “esos años” y a un mismo tiempo devienen lo que eran y ya no son mientras nombran “esos horribles años”. El tiempo y el espacio en el que sucede la proposición es el tiempo de la proposición misma. No hay un sentido trascendental en ello, pero es en ese momento en el que el personaje femenino de la obra de Araújo cesa de ser proyección autobiográfica por cuanto deviene aquello que nombra en la doble movilidad y dirección que la paradoja depara. El personaje se revela, no en virtud de la historia como organización sistemática y cronológica de una vida, sino en virtud de las fisuras y fugas que las discontinuidades de esa historia revelan en un tiempo y un espacio en constante desequilibrio entre sí. La obra de Araújo no podemos leerla entonces en el marco de la historia sino en el marco de *su* historia. Hay entre lo uno y lo otro, una diferencia definida por aquello que Simone de Beauvoir identifica como “el eterno femenino”. En el nacimiento de la mujer como formación discursiva dada desde la historia, las representaciones en torno a ella se dirigen a esencializarla a fin de poder construir el mito de la naturaleza femenina. A esa formación histórica opone de Beauvoir un ‘devenir mujer’ en la contingencia de *su* historia personal, deconstruyendo así el mito del eterno femenino: « Ainsi, à l’existence dispersée, contingente et multiple *des* femmes, la pensée mythique oppose l’Eternel Féminin unique et figé [...] on déclare non que la Féminité est une entité, mais que les femmes ne sont pas féminines » (395).

Justamente la crítica sobre escritura femenina en Colombia durante la primera mitad del siglo anterior se inspira en un modelo de historia general que refuerza la idea de la mujer como un eterno femenino y que no permite entender el proceso de formación de sus

discursos literarios más que como un acto de auto-superación.⁶ Foucault señala el problema de organizar la historia por cuanto dicha organización niega el proceso mismo en que la historia se manifiesta y emerge como evento total de dispersión: “Lastly, it is supposed that history itself may be articulated into great units – stages or faces – which contain within themselves their own principle of cohesion [...] a total description draws all phenomena around a single centre – a principle, a meaning, a spirit, a world-view, an overall shape; a general history [...]” (1972: 10). Es esta la visión que rige la crítica literaria de obras de mujeres en Colombia hasta mediados del siglo anterior. En la selección de cuentistas colombianas de Daniel Samper Ortega de 1935 y en el estudio de Lucía Luque Valderrama de 1954 sobre la novela femenina en Colombia, únicos textos de tipo crítico-antológico sobre escritura femenina durante estas décadas, hay una constante en las presentaciones de las obras de mujeres que muestran una tendencia a resaltar un rasgo realista y a asociarlo con modos narrativos que por momentos tocan la frontera del género histórico. La antología de Samper Ortega se constituye como un gran texto de referencia histórica toda vez que su libro reúne exactamente 141 escritoras, clasificadas respectivamente entre pertenecientes al siglo XIX y al XX, sin más reflexión de fondo que la de ver “en la mujer las condiciones que han permitido siempre a los poetas equipararlas con los ángeles” (16). A sí mismo, la obra de Luque Valderrama se abre como una importante referencia de consulta por la clasificación minuciosa en el siglo y medio que cubre y por la precisión histórica de los datos aportados, pero no así en lo reflexivo pues se confunde claramente el juicio sobre lo femenino con el juicio sobre la obra de una mujer ligando ambas a una visión meramente

⁶ Foucault va a diferenciar entre ‘historia total’ e ‘historia general’, correspondiendo a la primera un método organizador en torno a las discontinuidades, y a la segunda un método organizador por cronologías, estructuras, series, periodos, etc. (1972: 9).

católica. Este libro, que surge como resultado de una tesis de grado de la Pontificia Universidad Católica Javeriana de Bogotá, enfoca su análisis de la siguiente manera:

En efecto: Ella, la Iglesia de Cristo, libró a la mujer en la antigüedad de la esclavitud, levantándola moral y materialmente. Aquel mundo pagano, se hundía porque estaba rebajada la dignidad femenina. El cristianismo con su gran revolución le salvó porque le hizo comprender que la mujer es el último baluarte de toda una civilización, y que si él se derrumba todo está perdido. (16)

Luque Valderrama divide su libro en dos grandes partes divididas a su vez por capítulos en los que a su vez se clasifican las obras de mujeres por temas, por épocas, por grupos, etc. Las obras quedan prácticamente reducidas a un criterio externo a la obra misma.

Primera parte. Capítulo II. Figuras femeninas de la novela en el siglo XIX. Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861). Nació esta distinguida e insigne novelista en Bogotá, el 23 de enero de 1803, de una familia ilustre por sus talentos y posición social. Era hija del prócer don José Acevedo y Gómez y de doña Catalina de Tejada. [...] doña Josefa escribió su célebre obra “Cuadros Nacionales”, serie de episodios históricos y novelescos interesantes y amenos. (31)

Es de este modo, en efecto, que la historia adquiere “acentos de ternura”, al decir de Rafael Gutiérrez Girardot,⁷ impidiendo una aproximación a la obra desde la obra misma. Contrario a esta línea de historiografía diacrónica sobre la escritura de mujeres en Colombia, una nueva crítica iniciada en los años setenta se dirige a dar cuenta de las narrativas femeninas vinculándolas a los espacios en que surgen para demostrar de qué manera esos espacios

⁷ Se refiere así Gutiérrez Girardot a la obra de Tomás Rueda Vargas, cronista de la vida de las mujeres de la alta sociedad neogranadina durante el siglo XIX en Bogotá: “La historiografía adquirió acentos de ternura y, como el gobierno y el presupuesto, se redujo a una cuestión de tradición de familia” (465).

constituyen una forma de exclusión y marginalización. Una crítica ubicada en los ‘umbrales y actos epistemológicos’ en donde, según Foucault (1972: 4), se suspende la acumulación permanente de saberes para dar paso a la identificación de los ‘desplazamientos y transformaciones’ de esos saberes representados por medio de discursos o formaciones discursivas.

En 1976, Helena Araújo publica su primer libro de ensayos titulado *Signos y mensajes*. Allí, en su ensayo “Dos novelas de dos mujeres”, introduce Araújo una reflexión comparativa sobre la formación del personaje femenino en la novela *Catalina* (1963) de Elisa Mújica y *3 kilates 8 puntos* (1964) de Flor Romero. Para revisar el personaje femenino en la obra de Mújica, Araújo se refiere primero a la influencia de *Ifigenia* (1922) de Teresa de la Parra en la novela de la colombiana. Dice Montserrat Ordoñez que: “Helena Araújo... vio en *Catalina* la prolongación de *Ifigenia* de Teresa de la Parra. En Caracas o en Bucaramanga, las dos protagonistas comparten una monotonía que en María Eugenia se plasma hasta en el subtítulo de la obra [...]” (129). Araújo reconoce una diferencia esencial, no obstante, en la formación del personaje femenino entre ambas obras: “Elisa Mújica va más lejos que Teresa de la Parra, si no en la forma – que no admite comparación con el modernismo barroco de la venezolana – en el planteamiento lúcido de una problemática: la de la condición femenina” (126). Según Araújo, el paso que *Catalina* da más allá, que no da María Eugenia Alonso, es el haberse cuestionado la condición biológica, mítica e histórica de la mujer en el momento en que la sociedad en la que transcurre su pequeña historia la declara *inútil* por ser *estéril*. En ese momento, dice Araújo, se inicia “[...] el camino que ha de recorrer toda mujer para transformarse de *objeto* en *sujeto* de cualquier conglomerado” (126). Esa consciencia histórica, diríamos, marca la diferencia y es allí también donde Araújo ve la formación fallida del personaje femenino en la novela de Flor Romero: “3

puntos 8 kilates no es una novela femenina propiamente dicha [aunque su trama se hilvane] en presencia de una mujer – Mariana Kart – quien, como Catalina Aguirre, se opone a la sociedad que la rodea” (127). Para Araújo, Catalina es un personaje femenino en trance hacia su autonomía, mientras Mariana es un personaje que no logra revelar su condición femenina por la ausencia de esa consciencia histórica que asiste al personaje de Mújica. La razón esencial que hace divergentes ambas obras se focaliza en la formación del personaje por el lenguaje que cada obra despliega: en la obra de Romero, el lenguaje femenino se diluye en un estilo periodístico más dirigido a la crítica social que a la retrospectiva de la consciencia femenina, dada a su vez como diario sentimental en el personaje de Mújica. El tono periodístico en la primera y el tono confesional en la segunda definen de alguna manera la formación de esa consciencia histórica sobre la mujer, definitiva y decisiva para que se dé en ella el paso de *objeto* a *sujeto*, diríamos, de su pequeña historia. “En adelante yo no volvería a salir a la calle, decía. Quedaba confinada y sometida a la vigilancia de Troncoso. Nadie podría visitarme, ni siquiera mi madre, que, afortunadamente, vivía en Piedecuesta y no se enteraría del escándalo sino después” (Mújica 1963: 156). Plantea así Araújo una reflexión sobre lo femenino que no tenía hasta entonces antecedentes en la crítica colombiana en torno a la obra de mujeres por la superación de lo diacrónico como criterio de la crítica misma y por la revisión sobre la formación del personaje femenino relacionada a la idea de consciencia histórica.

En 1991, Elisa Mújica publica una biografía sobre Francisca Josefa del Castillo (1671-1742), nuestra monja clarisa considerada la primera escritora colombiana. En este semblante de su vida, el interés de Mújica se dirige a mostrarnos una mujer de una voluntad lectora excepcional en medio de unas condiciones adversas y por momentos deplorables. A la vez, intenta acercarnos al secreto de la escritora que nace en la evocación de otras

mujeres escritoras, que como ella habían pasado sus vidas en un convento. “La ardiente solitaria”, como la llama Mújica, aprendió a leer muy temprano en un mundo donde las mujeres letradas eran *rara-avis*. El primer libro que tuvo Francisca entre sus manos, curiosamente, fue *El libro de las fundaciones* de Teresa de Ávila por iniciativa de su madre quien también le enseñó a leer con los textos de Juana Inés de la Cruz. Estas anécdotas, en apariencia banales, contienen una clave en la formación de la voz narradora autobiográfica y de la voz poética mística de Francisca. Mújica comenta de esta manera este proceso especular de una identidad femenina que construye su voz autorial en relación a otras voces igualmente femeninas:

Cuenta [en su relato autobiográfico] que, cuando se miraba al espejo, se ponía “a llorar en él, acompañando a aquella figura que lloraba en él, *que también me ayudaba llorando*”. Aquí a quien evoca Francisca Josefa es a Juana Inés. A las dos las atraía su doble de cristal. Juana persigue su reflejo y lo aprisiona en algunos de sus sonetos, compuestos de mano diestra. La Francisca escritora, cuando estampa en el discurso de su vida esta confesión, vuelve a anegarse en el torrente de lágrimas que en su infancia duplicaba el espejo. (3)

Ya antes, casi una década atrás, Elisa Mújica había publicado un ensayo conmemorativo sobre Teresa de Ávila que tituló bellamente “A los 400 años de su muerte, Santa Teresa entre nosotros”. Escribe así Mújica sobre el misterio que rondó vida de la santa escritora: “Aunque fue cierto que en la infancia de Teresa la tocaron ramalazos de misterio, cuando repetía con su hermano Rodrigo como si se tratase de un conjuro: “Para siempre Rodrigo, para siempre”... se sumergió durante varios días en una especie de letargo parecido a una pequeña muerte – figura quizá premonitoria de la otra muerte de los éxtasis [...]” (49). La importancia de este texto de Mújica y su relación con la biografía ulterior sobre Francisca

Josefa es, por un lado, la de ser un signo en una tradición de mujeres que escriben sobre mujeres que escriben. De otro, la revelación de lo especular en la escritura confesional de la monja que abre una línea de fuga en la necesidad de encontrar una autoridad narrativa en los textos de mujeres. Se trata del ingreso de otras voces femeninas que ya la habitaban y que le daban la autoridad para nombrarse a sí misma en su propia confesión.

En el año 2005, se publica en Bogotá el *Diario íntimo* de la escritora neogranadina Soledad Acosta de Samper (1833-1913) por parte de las críticas Carolina Alzate y Montserrat Ordoñez.⁸ La publicación de este libro supuso recoger los manuscritos, ordenarlos cronológicamente y glosarlos. El gran valor del *Diario íntimo*, dice Alzate, es la revelación de Acosta de Samper como sujeto autobiográfico, en una época en que lo autobiográfico era privilegio de los hombres: “Nuestras escritoras del siglo XIX parecen no escribir *Memorias*, el género autobiográfico más prestigioso” (109). Ese género, al parecer, le estaba reservado a una élite masculina que en la jerarquía de la ciudad anacrónicamente colonial había depositado en los hombres el derecho a nombrarse y a apropiarse de un *yo* en todos los órdenes de la vida social: “Cuando [las mujeres] emprenden la configuración de un *yo* que les permita reescribirse con respecto al orden patriarcal, lo hacen en forma de cartas o de diarios, siendo el diario un género marginal dentro de la autobiografía” (109). El diario como recurso narrativo es lo marginal dentro de lo marginal: una mujer que escribe un diario que es por sí mismo una forma narrativa marginal, duplica en esa elección su marginalidad. La representación del espacio por parte de esa voz autorial femenina es, en consecuencia, la representación de un mundo individual y solitario. Se trata de un texto que monologa consigo mismo en un ejercicio especular, diríamos, porque la posibilidad de que

⁸ Montserrat Ordoñez muere en 2003 sin ver el libro publicado.

fuera publicado en su época era mínima. Del *Diario íntimo* de Acosta de Samper leemos el siguiente fragmento:

15 de septiembre (1853)

Nada de particular, ¿Qué puede haber digno de escribirse en la monotonía de la vida? Esta tarde hubo una especie de guerrilla por allá abajo en el llano aprestándose los soldados para en caso de necesidad. Nosotros fuimos donde las Vélez: ¡pobres señoras, siempre una misma rutina, siempre enfermedades, siempre tener que aguantar muchachos molestos, exigentes, bravos, sin esperanza de cambiar esta vida con la muerte! [...]

Estoy leyendo un cuento llamado “Ellen Lyndhurst”. Algunas partes de él me han hecho una viva impresión, hay algunas cosas que tocan la cuerda del corazón y que lo hace vibrar, ya con tristeza, ya con alegría. (15)

El diario de Acosta de Samper es un trampantojo por cuanto parece a primera vista un mero cuadro de costumbres. Sin embargo, se trata en verdad de un texto complejo, lleno de matices y de fugas. La narración confesional de Acosta de Samper, por un lado, señala una relación con el espacio, diríamos, no de extrañeza, sino de ahogo, de encierro. Por otro lado, la referencia a la lectura de ese cuento titulado “Ellen Lyndhurst” es una fisura que abre la voz autorial femenina, para fugarse hacia ese territorio, el de la literatura, con el anhelo de romper el círculo de ahogo en ‘la monotonía de la vida’. La confesión, dice Donal Pace, “[...] involves at least one confessant-penitent who confesses to at least one confessor-interlocutor that typically has superior status and power than the confessant, and seeks to remain the leading actor in a hegemonic relationship” (11). Esta estructura vertical de la confesión la agrieta el diario por cuanto su narración se dirige a un interlocutor idealmente femenino. Vale recordar en este sentido que el *Diario íntimo* de Acosta de

Samper no fue publicado en su época y que tardó más de cien años para ser publicado en la misma ciudad en donde fue escrito, lo que puede leerse como una muestra de que el diario femenino no poseía un estatus digno en sí mismo de una publicación en esta época. Las estrategias narrativas confesionales del diario y la epístola las va a retomar Helena Araújo en sus dos últimos libros cuando la formación del personaje femenino es la afirmación de su consciencia sobre el exilio. En este sentido, la confesión en la obra de Araújo sugiere, no la idea de una auto-representación mimética, sino una auto-ficción paradójica en virtud de que lo confesional como estrategia discursiva está claramente parodiado en Araújo.

La interpretación de la escritura femenina en Colombia señala entonces dos modos que difieren en su manera de concebir la historia: aquel en el que la escritura se ordena de acuerdo a épocas, modos, clases de realismo, siglos, etc., y cuya glosa esencial se dirige a proporcionar un acento de ternura que enmarca una aproximación histórica general de las formaciones discursivas de la mujer. El otro modo de interpretación es aquel en donde se intenta reconstruir las pistas de un discurso literario femenino en relación a unos espacios de control, exclusión o encierro. Es entonces bajo esta última forma de aproximación crítica que la historia adquiere un acento arqueológico por cuanto se vinculan las escrituras de mujeres a unos espacios dados como instancias de poder y autoridad y se encuentran, en esa relación espacio-escritura-mujer, unas representaciones femeninas formadas desde unas historias personales dispersas y contingentes. En esa interpretación arqueológica que asume la historia, no desde el pensamiento mítico promotor del eterno femenino, sino desde la historia como discontinuidad, encontramos la condición propicia para leer la obra de Helena Araújo.

Habíamos ya señalado en este sentido que la obra de Araújo la atraviesan tres líneas constitutivas indicadas como auto-ficción, personaje femenino transversal y exilio. Estas

líneas constitutivas no se rigen por un orden interno que las dispone o las jerarquiza estableciendo un equilibrio entre ellas, sino por una discontinuidad espacio-temporal precipitada por el exilio. En el vestigio de un cambio narrativo que marca la transición entre las obras de Araújo se ha visibilizado el afuera como lugar en el que se reorganizan los elementos constitutivos pero como realización paradójica. El afuera entonces va a permitir la reordenación discursiva del personaje femenino de la obra de Araújo en la escisión fundamental entre el país de origen y el país de destino. Todo exilio, dice Pablo Montoya, es de alguna manera la noción de un viaje. Un viaje que expone al exiliado con el afuera “cuya primera y más honda herida” es la extrañeza, hacia sí mismo y hacia los otros. Explica Montoya que: “El exilio tiene una primera connotación: el afuera. Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, define el “Exilium” como la suerte de aquellos que se ven abocados a confrontar el exterior, el destino del que está separado de su suelo natal” (17). La formación del afuera en la obra de Araújo se remonta a su primera obra por la experiencia de enajenamiento y extrañeza dentro de su propio país de origen pero la consciencia de esa extrañeza se dará al final del ciclo interno de la obra, en la formación del personaje femenino, haciendo que el ciclo que traza la obra se resuelva en un acto de libertad expresado por su personaje femenino, justo al final.

La formación del afuera en la obra de Araújo nos remite dos puntos que sin querer forman un vector de sentido en donde algo que no es visible del todo dentro de la obra, parece fluir como sentido por fuera de ella. Primer punto: dice Araújo en la entrevista que concede en 2005 para la revista de la Universidad de Antioquia que: “Continuamente estoy en Colombia estando fuera... tengo un espíritu nómada y errabundo. Si viviera en Bogotá seguramente me trasladaría mentalmente a otros sitios todos los días... *y luego, bueno, la condición femenina me animó a partir*” (78) [Las itálicas son nuestras]. Segundo punto:

tanto Carlota como Emilia construyen su aparato discursivo a partir de la expresión “esos años”, que permite al personaje femenino un estado de consciencia y una auto-representación dada como libertad. Entre un punto y otro, el vector traza su sentido así: es la condición femenina la que impulsa el exilio en Araújo, y en tanto es el afuera lo que se precipita como consciencia y como estado de libertad en el personaje femenino, cuya formación cierra el ciclo interno de su obra. En su ensayo “Helena Araújo: escribir para ser libre”, Norberto Gimelfarb ha sugerido la idea según la cual toda la búsqueda de la escritura de Araújo se dirige a la afirmación de su libertad como mujer. Dice Gimelfarb que:

[...] tanto el marido como la familia de Helena anhelaban una separación legalizada ante una Corte Eclesiástica. Sobra decir que para la Iglesia – siempre conservadora – la conducta de Helena era inadmisible. Su propia madre acudirá como testigo a declararla culpable ante la Corte. Así lo cumplirá y así se legalizará finalmente la separación. Eso sí, durante el proceso, una de las faltas que se le atribuyen a Helena es la de una mala voluntad para con el marido: si consintió en darle cuatro hijas, ¡en cambio rehusó darle un heredero! Crimen inaudito. (13)

En este mismo sentido, Armando Romero ha sugerido que el exilio de Helena Araújo sucede como resultado de una pugna, no contra un país, sino contra una clase social, a lo que Araújo asiente comentando: “Es verdad que yo no lidio con ironía a quien se ejerce contra la injusticia social sino a quien se regodea en su casta y en su jerarquía” (2011: 10). La formación del afuera en la obra de Helena Araújo se manifiesta, en efecto, como una pugna contra ese orden eclesiástico que la condenó y esa clase social que consintió la condena. El sentido del exilio que fluye más allá de la obra misma no es la de un mero cambio de país ni menos aún el cambio de nacionalidad. Lo que fluye como transparencia en su obra es la libertad de la mujer que para ser libre debe escapar, salir, fugarse. Edgar

Garavito se refiere a la transparencia de una obra para indicar con ello que lo que verdaderamente fluye como sentido de la obra, fluye *afuera* de ésta. Dice entonces Garavito que:

Ante la presencia de dos planos divergentes de organización de la imagen, es posible señalar que la consistencia del conjunto, aquello que reúne dos espacios divergentes e irreductibles bajo una sola mirada, es decir, aquello que podemos denominar el “plano de consistencia” de tales espacios divergentes, es algo que se da como una intersección abstracta imperceptible donde las líneas de composición se vinculan a un conjunto más allá de toda continuidad y todo esencialismo. (146)

El plano de consistencia de la obra de Helena Araújo que reúne la presencia de lo autobiográfico y lo auto-fictivo como elementos divergentes, se realiza justamente en esa intersección abstracta e imperceptible en donde el sentido de la obra misma fluye afuera, en el conjunto de sus discontinuidades históricas. Para Deleuze esas discontinuidades no son más que líneas de fuga en donde el sentido o planos de consistencia de espacios divergentes se realizan como movimientos de fuga, como experiencia del afuera. Dice Deleuze en relación a las líneas de fuga que: « Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d’articulation ou de segmentarité, des strates, des territorialités; mais aussi des lignes de fuites, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification » (1975: 9-10). El afuera es por tanto la experiencia misma del rizoma, por cuanto no es en relación a la raíz y su estructura orgánica y jerarquizada que crecen y se extienden sus radiales, sino por fuera de la raíz misma, precisamente. La escritura como experiencia-rizoma es siempre una experiencia del afuera, una pugna constante con un centro domesticador en donde el plano de consistencia cesa de fluir, como lo señala Deleuze: « Écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu’au point où elle [l’écriture]

couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite » (1975: 19). La obra de Helena Araújo se constituye por la presencia de tres elementos divergentes e irreductibles que alcanzan, no obstante, su plano de consistencia en el afuera, cuando la discontinuidad del exilio irrumpe y dispone su reorganización mediante la escritura como experiencia-rizoma, esto es, una escritura en pugna contra un centro normalizador y jerarquizado. En este sentido, la obra de Araújo traza dos movimientos esenciales, uno territorial, de la Colonia al exilio, y uno discursivo, de la confesión a la auto-ficción. En cuanto al primer movimiento, lo que la obra de Araújo deja atrás, en “esos horrendos años sesenta” es el mundo que representa la Corte Eclesiástica que la condenó y la sociedad despótica que asintió la condena. En cuanto al segundo movimiento, lo que la obra de Araújo describe en su trayectoria es el paso de lo confesional a lo auto-fictivo por medio de esa realización paradójica en donde su personaje femenino deviene libertad por el reconocimiento de su historia discontinua y contingente.

Esta tesis pretende entonces mostrar el tránsito de la obra de Helena Araújo que va de la Colonia al exilio, y consecuentemente el tránsito que va de lo confesional a lo auto-fictivo. La simetría entre el cambio de territorio y el modo narrativo que detectamos en la manera de representar la ciudad (Bogotá) y que coincide con la publicación de su segundo libro, nos llevan a ubicar el problema de su obra en las implicaciones del exilio tanto en lo narratológico como en la formación del personaje femenino. Teniendo como base teórica el concepto del rizoma de Gilles Deleuze que implica un movimiento, no por mimesis, sino por un devenir-otro en el permanente cambio territorial y en la constante construcción de líneas de fuga, el propósito general de esta disertación es la de demostrar cómo en ese cambio de territorio manifiesto en el exilio de Araújo se opera simétricamente un cambio discursivo. La posibilidad de devenir-otro, de configurar el proceso auto-ficcional - ya no

autobiográfico - sucede gracias al desplazamiento desde un centro de control hacia un afuera auto-conferido. En su libro *Crítica y Clínica*, Deleuze plantea la idea de este modo: « L'êtré est un devenir-autre, il se déplace, et change de territoire » (17). El devenir-otro en la escritura de Helena Araújo es la posibilidad de devenir, no esposa, sino esposa *fugada*. No Carlota Rodríguez de Huerta, sino Zana Carlota. Las líneas de fuga, dice Edgar Garavito, se dan con respecto a la identidad, “[...] una identidad que se recibe cuando niño y de la que no cesamos de escapar para buscar la diferencia” (Introd.). El devenir-otro en la obra de Araújo es una lucha contra el esencialismo de la mujer por parte de la historia y la apuesta por una identidad conferida desde la escritura de su pequeña historia.

Divida en tres capítulos, esta disertación estudia en el primero la formación de la Colonia en Colombia como territorio de identidad y homogeneización representado en la narrativa de mujeres de tres épocas a saber: la Colonia como periodo histórico, la Independencia (siglo XIX) y el siglo XX. El propósito de esta aproximación es de tipo de arqueológico en el sentido planteado por Michel Foucault que traza un vector entre la producción discursiva y los espacios en que dichas discursividades suceden. Intentamos entonces demostrar la manera en que ciertas narrativas femeninas, en esos tres siglos aproximados de escritura, han sido *territorializadas* por el proyecto homogeneizador de la Colonia. Igualmente, demostrar la manera en que ciertas narrativas femeninas han resistido a tal proyecto mediante una escritura que en lugar de una identidad, intenta definirse en la diferencia. Para el análisis de la Colonia como hecho simbólico, tomaremos como referencia teórica *La ciudad letrada* de Ángel Rama, y *Vigilar y Castigar, Las palabras y las cosas* y “Heterotopias” de Michel Foucault.

En el segundo capítulo de esta disertación analizamos las dos primeras obras de Helena Araújo para demostrar el cambio territorial que marca la transición de la Colonia al

exilio. En *La M de las moscas* el análisis se dirige a entender la representación de la ciudad como una experiencia de lo extraño que se realiza por medio de una abyección. Para ello, la base teórica será el concepto de *la inquietante extrañeza* de Julia Kristeva y el concepto de *lo extraño* (the uncanny) de Sigmund Freud, así como las reflexiones de Kristeva sobre lo abyecto. Para el análisis de la segunda obra de Araújo, *Fiesta en Teusaquillo*, que marca la transición entre el discurso anti-utópico de *La M*, y el discurso, diríamos, de un *feminismo contemplativo* de sus dos últimas obras,⁹ el análisis busca entender la representación de la ciudad como experiencia de la memoria. Para ello tomaremos el concepto de *memoria corta* de Deleuze y el concepto temporal de *durée* de Henri Bergson para demostrar cómo esa memoria de la Bogotá de los años setenta es, por un lado, una falsa memoria, y por otro, la formación del afuera como idea del *homeland* o la patria de destino.

En el tercer capítulo de esta disertación analizamos las dos últimas obras de Helena Araújo para demostrar el cambio narrativo que marca el paso de lo confesional a lo auto-ficcional. Para el análisis de la primera de estas dos obras, *Las cuitas de Carlota*, analizamos el discurso del folletín en la obra de Araújo como un proceso de rescritura de géneros decimonónicos y la representación parodiada de su protagonista dada como anti-heroína. Para ello tomamos como referencia teórica algunas reflexiones en torno a la reactualización de discursos literarios decimonónicos en el contexto de la escritura postmoderna que desarrolla el profesor Carlos Rincón en sus libros *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco* y *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Finalmente, en cuanto a la última obra de Araújo, *Esposa fugada y otros*

⁹ Expresión que usa Harold Bloom para referirse al *feminismo* de Virginia Woolf: “Hay veces que su feminismo no puede distinguirse de su esteticismo [...] la libertad que busca es visionaria y pragmática [...]” (450). En la obra de Araújo, el personaje femenino en sus dos últimas obras tiene algo de ese gesto contemplativo, de esa capacidad de reconocerse mujer en el proceso transformador de la escritura, que señala Bloom en Woolf.

cuentos viajeros, el análisis se dirige a revisar la formación contra-discursiva del personaje femenino, de modo particular en el cuento que da título al libro, aunque el análisis incluirá referencias en general a otros cuentos del libro. Para ello tomamos como base teórica las reflexiones sobre los discursos post-coloniales de Homi Bhabha, Gayatri Spivak y Helen Tiffin, así como algunos puntos esenciales en torno a la reflexión de la escritura femenina en textos de Hélène Cixous y Virginia Woolf.

Capítulo I: La formación del doble territorio

De la Colonia al exilio, de la confesión a la auto-ficción: la formación del doble territorio en la obra de Helena Araújo

“El afuera irrumpe en la desarmonía espacio-temporal. El afuera proviene de un forzamiento del tiempo y el espacio que precipita un nuevo campo de afección y de percepción. Mientras que la relación de lo mismo y lo otro crea un vector de domesticación para controlar todo ello que acontece, el afuera es la irrupción irreductible de un acontecimiento que desestabiliza el vector de domesticación de lo que acontece. Así, la fuerza del acontecimiento es proporcional a su capacidad de agrietar el vector de domesticación tendido entre lo mismo y lo otro” (119).

Edgar Garavito, *Escritos escogidos*. (Medellín: UNAL, 1999)

La obra literaria de Helena Araújo se compone de cuatro obras, dos libros de cuentos y dos novelas, que han configurado entre ellas un orden interior definido por tres elementos constitutivos identificados como exilio, escritura femenina y autobiografía. No obstante, el orden interior de la obra de Araújo refiere en verdad, antes que a un orden, a una manera de disponer estos elementos constitutivos en virtud de una discontinuidad espacio-temporal provocada por el exilio. La historia como discontinuidad precipita la revelación del orden interno de la historia misma definida por aquello que Foucault “llama el fenómeno de la ruptura, de la discontinuidad” (1972: 4). La obra de Helena Araújo se organiza en torno a la ruptura que el exilio precipita como discontinuidad espacio-temporal. Así, a partir de su segunda obra, *Fiesta en Teusaquillo* de 1981, hay un cambio discursivo que marca un quiebre en la representación de la ciudad dado como experiencia de memoria en su narradora. En las obras ulteriores de Araújo, *Las Cuitas de Carlota* y *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* de 2003 y 2009 respectivamente, el exilio estará marcado en la disposición discursiva de sus narradoras femeninas cuya relación con la ciudad señala una distancia definitiva y en tanto, ya no se trata de una experiencia de la memoria, sino de un viaje iniciático hacia ellas mismas, una experiencia de su propia identidad. A diferencia de estas

obras, el primer libro de cuentos de Araújo, *La M de las moscas* de 1970, muestra una relación con la ciudad signada por la inminencia del espacio y definida por una experiencia de extrañeza en su narradora omnisciente.¹⁰ Al revisar esta manera de configurarse la línea que sirve de correlato entre una obra y otra, diríamos que es el exilio el que organiza y dispone tanto la experiencia de extrañeza en la primera obra y la experiencia de la memoria en la segunda, así como la formación del personaje femenino en las últimas obras por el reconocimiento que alcanza de su propia discontinuidad histórica y de la irrupción del exilio en el curso de su vida. En esta medida, el exilio emerge como el fenómeno de interrupción y discontinuidad que dispone los elementos constitutivos bajo un nuevo orden: lo que llamamos escritura femenina es en verdad la formación de un personaje femenino que es transversal a la obra de Araújo. Y lo que llamamos autobiografía es en verdad una auto-ficción producida por la transformación de ese personaje en el tiempo y el espacio de la obra y no en el tiempo y el espacio de su autora. Yohainna Abdala-Mesa sugiere en este sentido que el tiempo histórico del autor se hace indiscernible dentro de la obra con el tiempo (discontinuo) propio de la obra: “Un escritor no sólo escribe sino que vive el tiempo de la escritura y vive su tiempo personal e histórico” (2005: 235).

En la obra de Helena Araújo dicha indiscernibilidad se hace presente organizando y disponiendo todo el constructo narrativo de su obra, no obstante no en torno al exilio de la autora, sino alrededor del hecho mismo de que entre una obra y otra han pasado algo más de diez años y las obras mismas nos informan de esos baches temporales en los que el personaje femenino transversal va formándose en la trayectoria de esos baches que también, como el exilio de la autora, se hacen presentes dentro del ciclo interior de la obra

¹⁰ Al referirnos a los libros de cuentos de Araújo, nos referimos de modo inicial a aquellos que dan título a los respectivos cuentos: “La M de las moscas” (1970) y “Esposa fugada” (2009). En análisis posteriores, nos referiremos a estos libros de cuentos de modo individual.

de Araújo. Lo histórico del autor supone un orden, lo histórico como discontinuidad del personaje femenino supone un devenir afuera, un devenir en la interrupción del curso de su vida. Dice en este sentido Deleuze: “Hay una bella novela de Fitzgerald: alguien que se pasea por la ciudad con un hueco, un vacío de diez años” (1988: 18). Sugiere así Deleuze la idea según la cual lo que produce el movimiento, y en tanto lo que hace que exista el impulso que genera el afuera, es la consciencia de ese hueco o vacío de tiempo con el que alguien se pasea por la ciudad:

C'est cela qui me semble intéressant dans les vies, les trous qu'elles comportent, les lacunes, parfois dramatiques, mais parfois même pas. Des catalepsies ou des espèces de somnambulismes sur plusieurs années, la plupart des vies en comportent. C'est peut-être dans ces trous que se fait le mouvement. (1988: 18)

Es quizá sobre esos huecos o lagunas de tiempo a partir de los cuales se produce el movimiento, a partir de los cuales el curso entero de una vida alcanza su instante de revelación. En la obra de Araújo el exilio precipita un cambio de país cuyo cambio queda indicado en la transición de la primera a la segunda obra, pero es la consciencia de esas lagunas temporales a las que se refiere Deleuze, en donde el personaje femenino se constituye por el recuento de ese tiempo que es como una especie de catalepsia, sonambulismo o la interrupción dramática del curso de su vida. Lo que la obra de Araújo despliega entonces como sentido no es la interpretación del exilio como un cambio de país o de nacionalidad, sino la formación del doble territorio o la simultaneidad de dos territorios que van a coexistir en adelante como representación del bache temporal sobre el cual se dispone todo el impulso narrativo de su obra. En efecto, en la obra de Araújo el exilio se configura como un territorio que dispensa una identidad ficcional en oposición al territorio de origen que dispensa una identidad no-ficcional. La posibilidad de devenir otro

se da en el afuera. La posibilidad de prolongar una identidad dada por la historia o el destino se configura en el adentro. Entre el adentro y el afuera, la búsqueda de la identidad se hace el centro mismo de su narrativa pero sólo a partir del momento en que su personaje femenino elabora la consciencia del afuera. La intención auto-fictiva de su obra se despliega entonces, no mientras el personaje habita dentro del territorio de origen, sino cuando ese territorio se extiende como exilio y se hace simulacro del origen. La crítica literaria en Colombia que se ha ocupado de la obra de Helena Araújo bordea el asunto de la auto-ficción en su obra en relación, no al exilio, sino en relación al juego especular de las identificaciones femeninas meta-literarias. Paloma Pérez-Sastre, por ejemplo, ha identificado una continuidad entre Elsa Arango, la protagonista de *Fiesta en Teusaquillo*, y Carlota, la protagonista de su tercera novela. Para Pérez-Sastre hay una “insistente rebeldía” que va de Elsa a Carlota trazando así una continuidad en la formación del personaje femenino definida por una auto-representación dada como un *mise en abîme* que proyecta en los personajes femeninos la transformación simultánea de su autora: “Lo abiertamente autobiográfico está en las dos novelas [*Fiesta en Teusaquillo* y *Las cuitas*]. *Escribiéndolas, Helena* se escribe. Por eso pertenecen al género de la ‘auto-ficción’” (6) [Las itálicas son nuestras]. En verdad, lo que parece ser la insistente rebeldía que va de la una a la otra es un modo discursivo en el que, por un lado, los personajes ya en el exilio, se pueden ver y nombrar a sí mismos en virtud del cambio espacial; de otro lado, la insistente rebeldía es también una discontinuidad que zigzaguea entre lo autobiográfico y lo auto-fictivo produciendo tal vez aquello que Edgar Garavito llama la “indiscernibilidad del locutor”, que no es más que esa zona en la que autor y personaje parecen confundirse o reflejarse mutuamente. Dice Garavito que lo indiscernible del locutor sucede ya sea porque:

[...] el autor que, abandonando la mesa donde escribe se transforma en personaje e interviene en la escena, [o porque] el mismo personaje que sustituye al autor [...] toma la elaboración del discurso por cuenta propia. Es un caso, pues, en que el autor y el personaje se encuentran insertos en un cambio de contexto espacio-temporal. Es ahí donde se hace posible la liberación de otras visibilidades del discurso. (243)

La zona de lo indiscernible entre autor y personaje es también un territorio dado entre lo real-biográfico y lo irreal-fictivo. Se trata de un interregno discursivo en donde la vida de Helena Araújo traza una continuidad con sus personajes femeninos. No obstante, el quite que niega lo autobiográfico se da, no porque el personaje femenino transversal a toda su obra emerja mientras su autora lo escribe, como sugiere Pérez-Sastre, sino porque la escritura en que ambas participan sucede en un contexto espacio-temporal completamente distinto al contexto espacio-temporal de la narración. Ese contexto espacio-temporal que hace divergente lo real-biográfico de lo irreal-fictivo es el afuera, si entendemos por ello la formación discontinua de una vida, su representación histórica determinada y definida como interrupción, bache o laguna de tiempo. El afuera entonces en la obra de Araújo no refiere un cambio de país o de nacionalidad, sino la irrupción de una consciencia en su personaje femenino dada como escisión en lo espacial y en lo temporal. El afuera es la consciencia de la simultaneidad de dos territorios sobre los cuales transita la vida del personaje, sobre los cuales contrapuntea una realidad en contra de la otra.

La formación del doble territorio en la obra de Helena Araújo podemos leerla entonces críticamente como una lucha territorial según Deleuze o como una formación heterotópica según Foucault. En cuanto a lo primero, nos referimos a las reflexiones de Gilles Deleuze en torno a las máquinas de guerra y a los aparatos de captura. En su libro *Mil mesetas*, dedica Deleuze el extenso capítulo sobre el tratado de nomadología a explicar

la formación mítica de las luchas territoriales, a partir de los estudios sobre mitología comparada de Georges Dumezil, quien distingue tres funciones sociales básicas en toda sociedad: la función de soberanía, la función de fecundidad y la función guerrera. Basado en estas funciones que reconoce Dumezil, Deleuze explora cinco episodios míticos en los que la lucha territorial se da entre las máquinas de guerra y los respectivos aparatos de captura: los hebreos, Indra (India), Roma, nuevamente Roma y Grecia. En su ensayo sobre los cinco episodios o escenarios de la lucha territorial, Edgar Garavito resume de esta manera la tensión entre ambas fuerzas:

No hay nada que escape más de los aparatos de captura que un devenir experimental permanente. Las máquinas de guerra tratarán por todos los medios de escapar de la captura y los aparatos de captura, a su vez, tratarán de someter por todos los medios a las máquinas de guerra. (212)

De esta manera, diríamos que ambas fuerzas luchan por defender un territorio asociado a la identidad, a la libertad o la supervivencia misma. Los aparatos de captura, no obstante, dirigen todas sus fuerzas en nombre de un poder de Estado o de una estructura de poder, de allí que más que un asunto de identidad, libertad o supervivencia, en su caso hablaríamos de una fuerza dirigida a perpetuar su territorialidad y su poder de control sobre cuerpos que somete a las fronteras y leyes de su territorio. La máquina de guerra, por su parte, es una fuerza que tiende siempre a desterritorializarse, es una fuerza del afuera. Las estrategias de los aparatos de captura del Estado, dice Deleuze, se caracterizan por la ausencia de violencia, a cambio, se definen en la presencia de toda suerte de instancias policivas, carcelarias, etc.: « [...] l'Etat dispose d'une violence qui ne passe pas par la guerre: il emploie des policiers et des geôliers plutôt que des guerriers [...] » (1975: 435). Las estrategias de las máquinas de guerra, por su parte, son diversas pero se definen

esencialmente por un movimiento de desterritorialización y uno de territorialización. En el primero se fuga de un territorio de captura, en el segundo despliega una fuerza de conservación del territorio auto-conferido ganado en el afuera. Entre ambos movimientos, las máquinas de guerra configuran su rasgo esencial definido como *fuerzas centrífugas errantes*, como las llama Deleuze (1975: 383). Entre las estrategias territoriales de las máquinas de guerra o de las fuerzas centrífugas errantes es necesario señalar *la ritournelle* como una de las más importantes por las variantes que asume: « On a souvent souligné le rôle de la ritournelle: elle est territoriale, c'est un agencement territorial. Les chants d'oiseaux : l'oiseau qui chante marque ainsi son territoire... les modes grecs, les rythmes hindous, sont eux-mêmes territoriaux, provinciaux, régionaux » (384).

Por su parte, Michel Foucault ha construido el concepto de heterotopía a partir del reconocimiento de la simultaneidad como el rasgo propio y esencial de la relación moderna con el espacio, toda vez que ya no se trata de un proceso de *localización* a la manera medieval, sino de un proceso por *extensión*, contigüidad o simultaneidad. Ese cambio de relación con el espacio marca el paso entre lo que es localizable a lo que puede extenderse porque según Foucault: “We are in the age of the simultaneous, of juxtaposition, the near and the far, the side by side and the scattered [...] From Galileo onward, ever since the seventeenth century, localization was replaced by extension” (1997: 350). Las heterotopías se opondrían así a las utopías en virtud de que las primeras son lugares reales en tanto que las segundas son abstracciones, referencias espectrales o ideales. No obstante, las heterotopías establecen relaciones paradójicas con la utopía por la inmanencia misma de su simultaneidad, al referir a la vez un lugar real y uno no real. Mediante la creación de pliegues o la extensión hacia territorios no reales, una heterotopía es siempre un doble lugar: uno real y otro en el que lo real se transforma, se desplaza, se condensa derivando en

un simulacro del lugar real al que alude originalmente. Así explica Foucault las heterotopias:

[They are] in relation with all the other [places] but in such a way as to suspend, neutralize or invert the set of relationships designed, reflected or mirrored by themselves.

[It is] a sort of place that lies outside all places and yet is actually localizable. In contrast to the utopias, these places which are absolutely *other* with respect to all the arrangements that they reflect and of which they speak might be described as heterotopias. (352)

Las heterotopias establecen relaciones espaciales paradójicas por cuanto el espacio al que remite como realidad original ha deslizado una realidad-simulacro que se instala como posibilidad misma o como sentido autónomo, independiente del lugar real del cual toma su referencialidad. Aunque las formaciones heterotópicas podrían darse al infinito, a manera de síntesis, Foucault propone seis formas básicas, que podríamos resumir así:

1. A “crisis heterotopias” is a separate space like a boarding school or a motel room where activities like coming of age or a honeymoon take place out of sight.
2. “Heterotopias of deviation” are institutions where we place individuals whose behavior is outside the norm (hospitals, asylums, prisons, rest homes, and cemetery).
3. Heterotopia can be a single real place that juxtaposes several spaces. A garden is a heterotopia because it is a real space meant to be a microcosm of different environments with plants from around the world.

4. “Heterotopias of time” such as museums enclose in one place objects from all times and styles. They exist in time but also exist outside of time because they are built and preserved to be physically unsusceptible to time’s ravages.
5. “Heterotopias of ritual or purification” are spaces that are isolated and penetrable yet not freely accessible like a public place. To get in one must have permission and make certain gestures such as in a sauna or a hamming.
6. Heterotopias have a function in relation to all of the remaining spaces. The two functions are: heterotopia of illusion creates a space of illusion that exposes every real space, and the heterotopia of compensation is to create a real space - a space that is other.

La doble formación territorial que la obra de Helena Araújo configura puede entenderse entonces como una lucha territorial: su exilio es un movimiento de desterritorialización por cuanto supera la frontera de control de la Colonia representada por la Corte Eclesiástica que la condenó en “esos horribles años sesenta”. Es a la vez un movimiento de territorialización por cuanto significa el ingreso en el país de destino representado como lugar de enunciación del personaje femenino, toda vez que es desde allí desde donde Emilia y Carlota pueden nombrar “esos años” y sentir por tanto que es un tiempo ya superado. La escritura entonces deviene *ritournelle*, fuerza territorial destinada a defender el espacio ganado. Así mismo, podríamos leer el exilio en la obra de Araújo como formación heterotópica toda vez que es la contigüidad paradójica de dos territorios que forman una frontera entre la realidad y la utopía. El adentro y el afuera, el país de origen y el país de destino forman una contigüidad en donde se define la formación del personaje femenino, por cuanto la disolución del país de origen es la afirmación del país de destino. A la vez, como en las heterotopias del tiempo, el país de origen existe en el tiempo y existe además

fuera del tiempo porque ha cesado de ser realidad para el personaje femenino pero narrativamente hablando ese país existe y pervive inexpugnable a los estragos del tiempo. Edward Said ha dicho que el tiempo del exiliado es siempre “una lucha contra la memoria” (186). Justamente en esa lucha contra la memoria es que las realidades de los dos territorios contraponen en la simultaneidad del lenguaje en el que paradójicamente existen. El exilio de Araújo no es de un país ni de una ciudad, sino de una clase social como lo ha sugerido Armando Romero. Más aún, diríamos, el exilio de Araújo es contra un territorio construido como símbolo de control y domesticación, como aparato de captura de la autonomía femenina, de la libertad de la mujer. Lo que subyace simbólicamente en esa ciudad que Araújo deja atrás es la estructura de la ciudad colonial. En ella, un orden impuesto desde los discursos de lo mismo, niega lo otro, el *otro*, la mujer y traza el vector con el adentro, la sumisión y el encierro. De allí que sea el afuera, la grieta que desestabiliza este orden secularmente dispuesto y atávicamente garantizado.

1. La ciudad colonial: la ordenación del espacio

La estructura básica que subyace en la formación de la ciudad colonial en América Latina es la configuración de una jerarquía y un orden capaz de funcionar independientemente de la presencia de aquello en nombre de lo cual esa jerarquía y ese orden existen. Se trata de una formación de tipo simbólico en la que el signo construido ha separado lo dicho de la inmanencia de la cosa representada toda vez que las palabras, el imperio del signo escriturario, emergerá en nombre de una instancia de poder y no de la cosa que nombra. Ángel Rama señalará allí la articulación forzosa de *signos-bifrontes* (37) en la que lo real y lo simbólico conforman un nuevo campo de tensión derivado justamente

de la abrupta ruptura con el orden medieval. Foucault hablará de las prácticas discursivas dadas en la relación poder-saber por cuanto la base epistemológica del siglo en el que se levanta la ciudad colonial nuestra no es ya la de la analogía y la semejanza, sino la de la palabra como discurso que ata el poder al saber. Así lo explica Edgar Garavito: “Se llama arqueología del saber a la descripción de los enunciados o conjunto de las “cosas dichas” [...] Lo que le interesa a Foucault es el hecho de que en el mundo del discurso irrumpen o aparezcan objetos de conocimiento, conceptos, modalidades de enunciación [...]” (79). A las formaciones discursivas del saber les corresponden unos ejercicios del poder que desde finales del siglo XVII constituyen el nuevo orden del espacio, toda vez que ese conjunto de las *cosas dichas* se da siempre en íntima relación con un espacio dispuesto por el poder. En la ciudad Colonial nuestra se trata del paso de la ciudad orgánica medieval a *la ciudad letrada* que Rama ha identificado e indicado como un proceso razonante cartesiano cuya funcionalidad, no obstante, se realiza como experiencia puramente barroca por cuanto el desplazamiento metonímico de los signos instala su campo de validez semántico, allí y justo allí donde la cosa ha dejado de existir como instancia real, para existir en adelante sólo como evocación, como realidad transferida. Es el sueño de la cosa, dice Rama, porque “[...] en vez de representar la cosa ya existente mediante signos, éstos se encargan de representar el sueño de la cosa, tan ardientemente deseada en esta época de utopías [...]” (11). Foucault por su parte identifica en este cambio epistemológico un cambio en la función del lenguaje toda vez que la palabra ya no designa la realidad, sino una manera de interpretarla. Interpretación que obedece estrictamente a la necesidad del poder, a su modo de distribuir en el espacio los cuerpos y otorgarles en consecuencia una función fija y perdurable en el tiempo: “Discourse was still to have the task of speaking that which is, but it was no longer to be anything more than what it said [...] In the seventeenth and

eighteenth centuries [...] all language had a value only as a discourse. The art of language was a way of ‘making a sign’ [...]” (1970: 43). La función simbólica de la Colonia fue precisamente la de hacer del lenguaje un signo en el que el poder llegara a funcionar omniscientemente para devenir discurso de orden y jerarquía. En esa “fabricación del signo” (*making a sign*) la ciudad colonial emerge más allá de su realidad física toda vez que en el proceso de su fundación lo que crece con la ciudad misma es la perpetuidad del *orden* y la certeza de una *jerarquía* circulantes en el nivel imaginario del lenguaje. Dice Rama que:

A través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas, la *ciudad letrada* articuló su relación con el Poder, al que sirvió mediante leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y a justificarlo. (41)

Si la teleología del orden de los signos es la de articularse al poder, se explica entonces la necesidad de las jerarquizaciones que empiezan por distribuir el espacio y en él los cuerpos. La ciudad colonial se construye en el ideal de la forma damero que no es más que la geometrización del espacio mediante el uso de cuadrantes virtuales (planos) que luego han de ser rigurosamente instalados con valor propio y autónomo en una realidad física, como muestra del poder operativo de la *ciudad letrada*. Ciudades barrocas o *irreales* como las llama Ángel Rama: “[...] las ciudades americanas fueron remitidas desde sus orígenes a una doble vida. La correspondiente al orden físico [...] y por encima de ellas, la correspondiente al orden de los signos que actúan en el nivel simbólico [...]” (11). Según José Luis Romero, la ciudad barroca latinoamericana “[...] más que erigir la ciudad física, creaba una sociedad [a fin de] conformar la realidad circundante, adecuar sus elementos – naturales y sociales, autóctonos y exógenos – al diseño preestablecido, forzarlos y

constreñirlos si fuera necesario” (13). El modelo geométrico del Renacimiento supone constreñir la realidad hasta hacer coincidir en ella al signo que arbitrariamente se quiere instalar. Para Romero este proceso no orgánico señala “[...] la capacidad *virtual* de la ciudad ideológica para conformar la realidad” (41).

A lo que Romero llama *ciudad ideológica*, Rama va a llamarla *ciudad escrituraria* toda vez que en ella la función operativa y burocrática al servicio poder de la Corona está ya implícita en el proceso formador de la ciudad concreta sobre la base de una ciudad ideal (escrita). El proceso formativo de la ciudad barroca en América Latina señala un movimiento hacia aquello que Jean Baudrillard advierte en el corazón mismo de la postmodernidad: el simulacro de la realidad o el surgimiento de hiperrealidades. Según Baudrillard el mapa precede al territorio y no a la inversa, como muestra de que el territorio en la postmodernidad no es más que una realidad al margen de un proyecto virtual denominado mapa: “It is the generation of models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor survives it. Henceforth, it is the map that precedes the territory” (80). Se diría entonces que se trata de un proceso paradójico por el hecho de que la ciudad barroca que nace en el corazón de la Colonia se rige exactamente por ese proceso indicado por Baudrillard; proceso casi ficcional en el que las ciudades existen en tanto son imaginadas previamente en planos (lenguajes) que las preceden. Ese movimiento de simulacro sostiene la fundación de la ciudad barroca colonial nuestra toda vez que el signo que las erigió como ciudades se dio como una imagen especular de España o en todo caso como reflejo de un ideal transatlántico que nunca coincidió con la realidad concreta de ultramar.

En su estudio antropológico sobre la fundación de las ciudades latinoamericanas, Rodolfo Quintero insiste en el hecho de que las sociedades coloniales se estructuraron bajo

el signo de las contradicciones, no en el sentido ficcional o paradójico del simulacro que sugiere Baudrillard, sino en el sentido de la rígida jerarquización social que se implementó a partir de lo que él mismo señala como el desencuentro de dos modos de producción: “el taller artesano y el obraje capitalista” (120). Lo que no es más que el antagonismo legendario entre el campo y la ciudad bajo el cual subyace una jerarquización de dos espacios definidos por el saber y la producción en serie. Con el nacimiento de la ciudad, realización material del sueño de la era capitalista, el campo pasó a ser una instancia inferior en virtud del saber artesanal que lo constituye. Los saberes se distribuyeron en esos dos espacios básicos y en esa distribución, la ciudad configuró una supremacía que hizo de ella un espacio mítico, una utopía de libertad que pronto se derrumbaría en el paroxismo del siglo del XIX, cuando la disyuntiva *civilización o barbarie* definió buena parte de las discusiones propiamente americanas de la época. Rafael Humberto Moreno-Durán señala justamente esa caída de la ciudad como utopía de civilización al señalar que el viaje imaginario que va de la Arcadia a la ciudad fue justamente un ideal también transpuesto desde España y en consecuencia una derrota anticipada: “La *ciudad* – o sea la categoría creada para denominar válidamente un escenario de cultura – era la única llamada a aprovechar la coyuntura de Europa (la invasión napoleónica a España y Portugal)” (89). Ese sueño de ciudad trasplantado traía consigo todas sus contradicciones e incoherencias que fundaba un signo aun más contradictorio e incoherente entre nosotros: ser la realización de un ideal tele-diferido en un espacio que era a la vez idealizado y permanente ficcionalizado en donde, dice Moreno-Durán, “[...] la cartografía deviene cronología de una obsesión: la ciudad en cuyo origen alterna la leyenda con la realidad” (98). Para Jorge Enrique Hardoy, en su estudio sobre la cartografía urbana en América Latina, el rasgo común entre los primeros cartógrafos demuestra en este sentido el hecho sorprendente de que

sus planos eran muchas veces proyecciones imaginarias que poco o nada tenían que ver con la ciudad representada supuestamente en dichos planos:

Podría afirmarse que a partir de esas obras [*Theatrum Orbis Terrarum*, 1570 y *Civitas Orbis Terrarum*, 1572] la cartografía en general se enriqueció rápidamente y que planos y vistas de ciudades, muchos de ellos versiones *ideales* de sus dibujantes, comenzaron a ser incluidos con mayor frecuencia. [...] La colección preparada por Jan Jansson y editada en Amsterdam en 1652 incluye algunas vistas de ciudades latinoamericanas, algunas totalmente *irreales*. (1978: 26) [Las itálicas son nuestras]

La realización de signos bifrontes sobre los cuales una ciudad real crecía en contravía del sueño que la inspiraba, iba dejando entre tanto el destiempo surgido entre ambas ciudades equidistantes. El plano se dirigía a dar cuenta de un espacio que no obstante tendía a referir mundos a veces más imaginados que reales. Por su parte, la ciudad real crecía y se erigía sobre ella misma, mientras los relatos e imaginarios sobre ella parecían desmentir su inmanencia. Movimiento puramente barroco por cuanto la imagen de lo real aparece como ausente realidad. Baudrillard habla de la capacidad mortífera de las imágenes que tienen el poder de asesinar lo real. Ese fue, en efecto, el proyecto de los sacerdotes jesuitas quienes basaron sus políticas evangelizadoras y colonizadoras sobre la desaparición virtual de Dios y sobre la manipulación global de las consciencias, como señala Baudrillard: “The evanescence of God in the epiphany of power” (80). La ciudad fue construida a imagen y semejanza de un poder invisible pero decididamente operativo. Para Jorge Enrique Hardoy el modelo clásico de la ciudad colonial hispanoamericana dispuso y distribuyó el espacio de tal manera que el poder de la ciudad colonial fuera constante y reproducible en el modelo damero. Explica Hardoy que: “Iglesias y conventos de las diferentes órdenes se sucedían en

cada cuadra o cada dos o tres cuadas; una plazoleta frente a la fachada principal le otorgaba una adecuada perspectiva y servía como lugar de reunión después de misa o de desahogo en las fiestas parroquiales y procesiones” (1968: 144). De este modo, el modelo geométrico del damero resulta claramente favorable a la construcción virtual de modelos panópticos cuyo poder simbólico garantiza la vigilancia de la vida pública, dirigida esencialmente a reforzar el poder católico de la corona en ultramar. Este modelo de ciudad bajo el cual subyace su carga simbólica de control y su aparato de captura tiene el don de garantizar su permanencia en el tiempo. La fuerza omnisciente de la ciudad letrada se explicaría en virtud de su configuración en el nivel simbólico, que es en verdad en donde sucede su inalterabilidad más allá de una virtual destrucción de la realidad física a la que alude. Lacan define lo simbólico justamente como aquello que “[...] resides not in its material quality as sound, but in its evanescent being in which the symbol finds the permanence of the concept. Through the word – already a presence made of absence – absence itself gives itself a name in that moment of origin [that renews its] perpetual recreation [...]” (184). En efecto, la Colonia no fue sólo la fundación física de una ciudad ni una época histórica. La Colonia fue sobre todo la recreación perpetua del nuevo orden de las cosas.

En este contexto, las empresas narrativas femeninas en Colombia desde la Colonia hasta más o menos la mitad del siglo XX muestran una tendencia en los modos narrativos de tipo confesional, lo que podría leerse a la luz de una simetría con la estructura de vigilancia y de castigo, implícita en la ciudad-panóptico de la Colonia. Entre los periodos históricos de la Colonia, la Independencia y la República,¹¹ la escritura de mujeres en

¹¹ Nos referimos al periodo histórico que se inicia con la primera constitución política de Colombia de 1886, durante el gobierno conservador del presidente Rafael Núñez, y que va a durar un poco más de cien años. Para

Colombia se desarrolla esencialmente bajo la formación discursiva de la confesión. Al observar esta tendencia discursiva entre las mujeres y al observar la estructura espacial de la Colonia en donde la mujer queda relegada a unos espacios de encierro y control, interpretamos este proceso como una perfecta simetría entre un espacio de vigilancia y unos modos narrativos esencialmente confesionales por varias razones. Por un lado, la confesión - religiosa o secular – se expresa como una práctica discursiva subsidiaria de un discurso o género considerado superior. De otro lado, la confesión como práctica social está asociada *espacialmente* a lugares de encierro, a recintos vigilados (verbi gracia, el confesionario). Se podría sugerir una relación entre lo confesional de la escritura de mujeres y un modelo de ciudad en el que el cuerpo de la mujer, particularmente, quedó destinado a lugares de encierro y su discurso a prácticas de confesión. Para revisar este proceso en el que el poder simbólico de la Colonia atraviesa de modo secular la escritura femenina en Colombia, indicada en la relación vectorial de unos modos narrativos confesionales con unos espacios de encierro, vigilancia o control, haremos una aproximación desde tres momentos divididos así: cilicio y silencio, hogar y patria y hogar y cuarto propio.¹²

Cilicio y silencio

Entre las sociedades disciplinadas del siglo XVII y XVIII y las ordenadas del XIX, según las distingue Foucault (Deleuze 1997: 309), el paso entre una y otra se da

1991, mediante una Asamblea Nacional Constituyente, en Colombia se escribe una nueva carta política, resaltando como gran novedad la superación de un Estado católico y confesional para dar lugar oficialmente a un Estado laico, dentro de una sociedad cultural y étnicamente diversa en un territorio descentralizado y definido por regiones.

¹² Indicamos en este esquema una aproximación que cubre respectivamente tres épocas históricas a saber, Colonia, Independencia y la República. No obstante, más que una segmentación histórica lo que proponemos aquí es un corte territorial o arqueológico. Estos vectores que marcamos intentan reflejar una relación dada entre la escritura de mujeres y los espacios en los cuales se desarrollan dichas escrituras a fin de observar las relaciones de saber-poder indicadas en cada corte.

esencialmente como resultado de la crisis que experimentamos en la postmodernidad en relación a todos los espacios de encierro – prisión, hospital, fábrica, escuela, familia – y en general al hecho de que las sociedades ordenadas lo que intentan es poner en marcha los últimos ritos de lo que fue el modelo disciplinario y carcelario que las inspiró; el cuerpo del condenado (*le corps de condamnés*), como llama Foucault al cuerpo-objeto de un cierto estilo penal en la distribución de la economía del castigo (1977: 7), ha dado lugar a una nueva administración, más sofisticada diríamos, de los aparatos de captura. La sociedad disciplinada es justamente la que rige el espíritu de la Colonia nuestra toda vez que la analogía que inspira su ideal de ciudad es el modelo carcelario que tenía para entonces una distribución a la manera del panóptico, haciendo más fácil el control del cuerpo de los ciudadanos. Extrapolado a todas las formas de encierro, este modelo carcelario sirvió para concentrar el poder y distribuir en el espacio y a la vez para regir en el tiempo. El fin mismo de este modelo era, según Deleuze, crear una fuerza productiva dentro de la dimensión espacio-tiempo cuyo efecto había de ser superior a la suma de sus fuerzas componentes (1997: 309). La ciudad colonial diseñó, a fin de separar (jerarquizar) los cuerpos, los espacios que habrían de ser ocupados por la mujer y los que habrían de ser ocupados por el hombre. Durante el periodo histórico de la Colonia, el convento fue el lugar excepcional de una ambigua relación para la mujer. Por un lado, representaba una forma de control sobre ella al otorgarle la autoridad de dichos espacios a una autoridad masculina clerical. Todo su cuerpo permanentemente vigilado, controlado y de modo invariable al servicio de tareas que nada tenían que ver con su deseo. De otro lado, sin embargo, el convento como la posibilidad de tener un cuarto propio en la noche, sin la responsabilidad de complacer a un esposo en sus deseos, fue el pretexto de muchas mujeres

para acceder a la lectura y la escritura. Antes de la independencia en Colombia, dice Ángela Inés Robledo:

[...] los conventos se convirtieron en comunidades femeninas semiautónomas de múltiples funciones: centros de vida religiosa, guardería de niñas pequeñas, internados de señoritas, locales para las sin-casar, refugio de viudas o residencia de ancianas y hostales en que algunas pasaban temporadas con sus amigas. Estos fueron por mucho tiempo el único espacio en el cual las mujeres podían apoyarse unas a otras y acrecentar sus talentos. Ello, que evidencia la opresividad de un mundo social en el que para sobrevivir había que estar por fuera de él, fue propicio a la escritura. (49)¹³

Hacia el convento, ese lugar ambiguo en sus funciones, se dirigen ambiguamente también las mujeres que, secretamente, buscan el acceso al saber por medio de la lectura y la escritura como si subrepticamente esa experiencia lecto-escritora fuera el primer territorio de libertad para ellas. Dentro de las ambiguas funciones que cumplieron los conventos durante la Colonia, como lo señala Robledo, la escritura se fue configurando como una posibilidad extraña de expresión en un medio claramente hostil y cerrado para la mujer. En la *de-formación* de la función vigilante y punitiva del convento por parte de estas mujeres que hallaron allí la posibilidad de escribir, este lugar alcanza a condensar un significado que escapa al poder originariamente dado por la Colonia. Un mismo lugar se escinde por la desviación de una secreta función dada entre mujeres que escriben. Ese lugar es también un no-lugar. Marc

¹³ Adriana Valdés ha señalado lo propio en la experiencia de escritura femenina en Chile durante la Colonia: “[...] fue en los conventos donde se produjo una forma propia de cultura femenina en la época colonial” (199).

Augé ha señalado la existencia de aquello que él mismo conceptualiza como un *no-lugar*. Si bien, para Augé los *no-lugares* deben definirse en el marco de la posmodernidad,¹⁴ el convento visto así en el surgimiento de funciones súbitamente creadas por comunidades de mujeres (excluidas de la sociedad por no ser casadas o por no tener padres a quienes cuidar), estos lugares devienen no-lugares. Explica Augé que: “Deserts, islands, virgins forests, cannot be called non-places, for they were in fact spaces [...]” (9). El no-lugar, entonces, no se refiere a un lugar cuya referencia sea un espacio real. Al contrario, el no-lugar sería un espacio que puede virtualmente devenir un espacio dotado de un valor o de un significado por fuera de lo puramente espacial. Los lugares físicos reales, dice Marc Augé, no pueden ser considerados *non-places*, pero estos últimos si pueden virtualmente llegar a convertirse en lugares reales (10). La posibilidad de que esos no-lugares se conviertan en lugares (reales) tal vez tenga que ver con aquello que Edward Soja llama el proceso de “hacer geografías” (“*making geographies*”) en la vinculación dialéctica de lo social-espacial-histórico (14). La producción social del espacio se dirige a la verificación de ese tercer elemento que los vincula: la producción colectiva de una historia común de pequeñas sociedades marginales de mutuos y secretos reconocimientos. En el caso descrito por Robledo anteriormente diríamos que es la Colonia en Colombia la que va a forzar la producción de ese espacio como expresión de un sector minoritario en la revelación de secretas comunidades femeninas. Vistos como pequeños universos al margen del gran centro de la vida social neo-española en donde la vida en general parecía estar dictada desde los púlpitos y los centros de ordenanzas, los conventos surgen como lugares semi-

¹⁴ Marc Augé habla de “*over or super-modernity*” y acepta el siglo XIX como referencia histórica para el surgimiento de los no-lugares: “[...] non-places begin with unrootedness, nineteenth-century countrymen drawn from their land and thrown into human life, migrants and refugees – all of these people have directed experience of non-place, and the act of establishing colonies and of settling in new areas is related to the growth of turning space into place” (9).

controlados por el poder omnisciente de la Colonia. Se evidencia así la fractura paulatina de los signos que el sistema ordenado de la Colonia intenta forzar desde la imposición de un orden artificial (escriturario). El significado de esos espacios comienza a ser lábil, a desplazarse de sus significantes y a instalar nuevos significados en ellos. La función primaria de los conventos empieza a agrietarse en tanto dicha función originaria es socavada desde el interior mismo del convento. Según Robledo: “En el último cuarto del siglo XVII todavía seguían siendo cuatro las opciones viables para las mujeres en el Nuevo Reino de Granada: doncellas, casadas, viudas o monjas [...] El convento y el matrimonio constituían no sólo una forma de realización emocional y psicológica, sino una manera de integración social” (47). En este caso hablaríamos de un movimiento heterotópico toda vez que la instancia inmediata que media entre lo nombrado y su significación ha derivado en una suerte de múltiples posibilidades que conviven y co-existen simultáneamente: el convento como un lugar de control y a la vez como un lugar de fuga, de posibilidad para la escritura. Al explicar este proceso dice Foucault: “[...] each heterotopia has a precise and well-defined function within society and the same heterotopia can, in accordance with synchronicity of the culture in which it is located, have a different function” (1997: 310). Dicha desviación de su función se verifica, en el caso de los conventos, en la medida en que cambian la función de aquello para lo cual fueron designados y en el transcurso de su tiempo interno crean un ámbito propio y a la vez secreto, un lugar *otro* en contigüidad con el lugar real dentro del cual se inscribe su subitánea realidad. Ese repliegue hacia funciones no ortodoxas de espacios rigurosamente diseñados por la ciudad letrada para el control y la vigilancia del cuerpo femenino configura un territorio de exilio, de migración y de pliegue. La función de obediencia se ha desviado para dar lugar a una secreta autonomía en la epifanía de los conventos como lugares propicios a la escritura de mujeres. En este

contexto, aparece la primera escritora en Colombia, cuya presencia la registra de este modo, la también escritora colombiana Rocío Vélez de Piedrahita:

[...] ninguna nación puede rivalizar con España en escritores místicos y su literatura toda está impregnada hasta la médula de religiosidad. Nosotros, hijos de esa madre pía y herederos de su idioma, en cuanto nos vimos en poder de una imprenta, nos dedicamos con entusiasmo a imprimir novelas y catecismos y el primer escritor de consideración que la Colonia aportó a la lengua, nuestro “grande”, fue un místico: la venerable madre Francisca Josefa del Castillo y Guevara [...] que escribió en un convento de nivel cultural ínfimo. (103)

Ese convento, no obstante de nivel cultural ínfimo, ubicado en la fría ciudad de Tunja, le permitió a Francisca huir del matrimonio que tanta aversión le provocaba. A la vez y en vista de que el marco legal de su época les concedía a los padres la patria potestad sobre sus hijos, en especial sobre las hijas, la posibilidad que tenían entonces las mujeres de decidir sobre sus bienes materiales y su vida conyugal era mínima. Explica en este sentido Elisa Mújica en su biografía sobre Sor Francisca que: “[dado que] el mayorazgo acaparaba los bienes de la familia, se desposeía a las mujeres y no les quedaba más recurso que el convento” (7). Con el poco de dinero surgido de sus labores manuales y la adusta herencia de sus padres, Francisca pudo hacerse propietaria de una celda en el convento llamado Real Monasterio de Santa Clara, el primero fundado para mujeres en el nuevo Reino de Granada. La relación con este espacio fue para Francisca una relación ambigua por cuanto ir allí significó huir del matrimonio pero fue a la vez un espacio que representaba para ella encierro y confinamiento. Estar allí le parecía igual que estar “[...] en el infierno o en una cárcel de la Inquisición” (9). En la suma y contradicción de esos sentimientos de ahogo y eventual libertad, la necesidad de la confesión resultaba casi obvia e inevitable por el deseo

de hallar un interlocutor. En efecto, los conventos funcionaban también como confesionarios. Allí, explica Mújica, las mujeres se confesaban y sus confesores-hombres las absolvían, las corregían o las aconsejaban. Nuestra venerable monja buscó entonces a su confesor, el padre jesuita Francisco Herrera, para contarle sus pesadillas, quien a su vez “[...] le mandó a “escribir los sentimientos que nuestro señor me daba”. Al principio sintió “[...] pena y vergüenza... mas al final lo hice”. Habían nacido los *Afectos espirituales*. Era el año 1690 y Francisca Josefa tenía 19 años” (11). Del “Afecto 54” leemos el siguiente fragmento:

¿Para qué es necesario, alma mía, querer cosas mayores que tu humillación y pobreza?, pues eres ignorante y no sabes lo que está bien en el día de tu peregrinación, que como sombra se la ha de llevar el viento. Para tan corto tiempo cualquiera cosa te basta, pasa como pudieres. Mira que es mejor el corazón del sabio donde hay tristeza, que el corazón estulto con alegría. (150)

La relación entre la narrativa femenina y el espacio destinado a la mujer durante la Colonia demuestra la capacidad operativa y simbólica de la estructura colonial: las discursividades del poder se vuelven prácticas de un saber jerarquizado. La inalterabilidad del orden de la ciudad letrada queda garantizada en esa práctica discursiva que circula entre confesante y confesor y obedece a una geometría exacta en la distribución rigurosa de los cuerpos. En la ciudad del modelo carcelario, los individuos disciplinados establecen relaciones definidas, no por su presencia en ciertos espacios, sino por la manera en que esos espacios revelan su relación con el poder. Dice precisamente Foucault en *Vigilar y Castigar* que: “[...] the Panopticon must not be understood as a dream building: it is the diagram of a mechanism of power reduced to its ideal form” (205). La confesión como recurso narrativo de las mujeres durante la Colonia no fue coincidencia, sino el último, o acaso el único recurso

discursivo ante una estructura espacial diseñada como aparato de captura. No obstante, en la elaboración de sus *Afectos espirituales*, Francisca revela algo más que la escritura de “los sentimientos que nuestro señor le daba” por petición de su confesor. La confesión en efecto, permite un desplazamiento de la voz-autorial-que-se-confiesa hacia una zona especular en la que lo dicho retorna a su locutor a manera de auto-conocimiento. En este sentido, dice Donald Pace que: “Whether religious or secular, confessants share personal information with a confessor-interlocutor; Confession is a ritualistic and rhetorical activity that aims to persuade the confessor while simultaneously helping the confessant in a pilgrimage of self-discovery” (1).

En esa zona de desplazamiento en la que el confesante recupera el texto que vuelve sobre sí mismo después de haber pasado por un otro-confesor, la posibilidad de romper la estructura de encierro del convento abre una pequeña grieta, fisura el rígido signo punitivo y vigilante de la Colonia. El cuerpo de la mujer que escribe se fuga de ser vigilado en la experiencia de auto-representarse, mientras filtra entre líneas la imagen de sí misma en la evocación de Dios. Ese deseo de escritura debe estar, no obstante, superpuesto por otro deseo más allá del deseo mismo de la confesante. En el recurso del texto místico se trata de hallar a Dios, de agradar a Dios o de tener la presencia de Dios. En ambos casos, tanto en sus *Afectos espirituales* como en su novela titulada *Mi Vida (Autobiografía Novelada)*, Francisca recurre al tono místico para así superponer el deseo del “amante que estima”¹⁵ al deseo propio de auto-representarse. Dice Julia Kristeva que: “El enigma de Teresa [de Ávila] no reside tanto en sus éxtasis como en el relato que hace de ellos” (187). Revela Kristeva así el punto clave del desplazamiento que realiza el texto místico para poder hacer

¹⁵ Verso de su “Afecto 45”: “*El habla delicada / del Amante que estimo, / Miel y leche destila / Entre rosas y lirios*” (del Castillo, 1942: XI).

circular la intención narrativa. Ya también Lacan en su seminario *Encore* sobre Teresa de Ávila señalaba en el discurso místico una suerte de silogismo que sigue la línea de lo dicho por Kristeva: “Allí donde eso habla, goza y no sabe nada” (127). El texto místico, en efecto, desplaza la intención narrativa mientras parece poner en el centro del relato el éxtasis en el encuentro con Dios. De allí que Lacan diga en el mismo seminario que: “[...] *el inconsciente no es que el ser piense [...] el inconsciente es que el ser, hablando goce y, [...] no quiera saber nada más de eso [...] no saber absolutamente nada*” (128). La confesión mística como recurso narrativo no es sólo la actitud penitente del confesante que intenta la absolución o la beatitud. Se trata también y ante todo de un movimiento, acaso inconsciente, del confesante que busca la fuga, la manera de decir algo que de modo directo no puede o no está autorizado a decir. El enigma, para Kristeva, reside en la ambigüedad misma del texto místico:

[...] en la beatitud hay tan sólo “abandono”, una exquisita pasividad: “privada hasta de sentimiento”, “una especie de delirio”, “no se siente nada, sólo se goza sin conocer la causa de ese gozo”. Positivo y negativo, goce y dolor extremos, siempre los dos, juntos o en alternancia. Estas vivencias de plenitud y vacío sensorial destrozan el cuerpo, lo expulsan en un síncope en que el psiquismo se halla a su vez aniquilado, fuera de sí, antes de que el alma sea capaz de emprender la narración de esa “pérdida”. (186)

En la confesión, el rol principal no le pertenece al confesante sino al confesor, toda vez que éste posee un estatus superior incuestionable frente al de su confesante. En esta relación de desigualdad, el discurso del confesante intentará buscar un lugar de enunciación, no en la aceptación del confesor, sino en ese desplazamiento subrepticio donde se ubica su verdadero éxtasis, por decirlo de alguna manera. Michel de Certeau nos recuerda, en este

sentido, que la elección del dolor o el goce en el dolor es una manera de organizar el lenguaje místico borrando o intentando borrar lo que el lenguaje dice: « Sur le mode de la douleur, de la jouissance ou d'un « laisser être », un ab-solu (un délié) habite le supplice, l'extase ou le sacri-fice du langage qui indéfiniment ne peut le *dire* qu'en s'effaçant » (27). Kristeva se referirá en este sentido a “fantasmas encarnados” (186) para expresar justamente eso que el discurso místico no logra decir más que de modo indirecto y por lo tanto el lenguaje toma el lugar del síntoma, que es el deseo pero en forma de *fantasma encarnado*. Del capítulo V de su autobiografía, escribe Francisca: “Entra en los diez y ocho años de edad. Lucha y tormentos interiores que es sostenida de Dios, con especial providencia y espirituales socorros. Pues como digo era grande mi padecer” (12). Los textos de la madre Francisca Josefa del Castillo podemos leerlos desde lo puramente confesional, desconociendo en ello el trasfondo de poder que los vincula a un espacio de encierro. A la vez, se pueden leer desconociendo los avatares secretos que el lenguaje debe transitar antes de emerger y todas las jerarquías que debe vencer en su camino enunciativo. Se pueden leer aún ignorando que se trata esencialmente de las tretas del débil,¹⁶ en su lucha por ganar un lugar de enunciación propio, allí donde no le estaba asignado un lugar de enunciación. Pero como lo indica Josefina Ludmer:

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos y anexar otras territorialidades. Y esta práctica de traslado y

¹⁶ Título del ensayo de Josefina Ludmer sobre la *Carta Atenagórica* de Juana Inés de la Cruz.

transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podrían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto de saber. (53)

A la luz de esta reflexión, los textos místicos confesionales de la madre Francisca Josefa del Castillo, nuestra primera mujer escritora, deben reconocerse no sólo “como un testimonio de la sociedad colonial y neogranadina” como lo sugiere Luz Mary Giraldo, sino además como la misma Giraldo asegura unas cuantas líneas más adelante cuando asegura que los textos de la venerable monja debemos leerlos desde su “[...] necesidad de consignarlo todo a través de la escritura [...]” (1998: 16). En efecto, se trata de la voluntad de la escritura que se impone al final en medio de las más severas condiciones de encierro, vigilancia y penuria. Una voluntad, diríamos excepcional, por cuanto logra poner en marcha una auto-representación justo allí donde la imagen de la mujer estaba destinada a ser negada y borrada a través del relato místico. Encontramos sorpresivamente en esta primera experiencia de escritura de mujeres en Colombia la primera experiencia de auto-ficción a través de un texto confesional. El valor de este texto reside y se revela en esa voluntad de Francisca Josefa por escribirse y auto-representarse venciendo toda una estructura que había sido diseñada para confinar a la mujer al cilicio y al silencio.

Hogar y patria

Hemos dicho ya que la Colonia se configuró como un signo atemporal capaz de penetrar la vida en general de la sociedad neo-española ejerciendo un poder omnisciente y terriblemente operativo basado en la ciudad escrituraria que hizo de la letra el signo supremo de control. Al promediar el siglo XIX, siglo que conocemos históricamente como de la Independencia, en Colombia la mujer ocupaba un lugar menos que significativo en la

precaria vida pública del país. La jerarquización de la población en la ciudad letrada había consumado ya su proyecto de clasificar, distribuir y adscribir los cuerpos de acuerdo a la necesidad del poder de la corona, jerarquizado a su turno en eclesiástico y burocrático. La iglesia era el centro de la ciudad y alrededor de ella el resto de la sociedad circulaba emulando aún la idea heliocéntrica de un orden ya superado, no obstante, desde Galileo. Explica Foucault que: “The village was laid out according to a strict rectangular square at one end of which stood the church; on one side, the college, on the other the cemetery, while facing the church, there was a street which met another at a right angle” (1997: 356). En la estricta distribución del espacio, la Colonia concentró en la iglesia el poder mismo que lo distribuía: el espacio empezaba en ella y se extendía simétricamente en relación a ella. La Colonia como evento histórico quedaba atrás pero al ingresar en el siglo XIX, su inmanencia simbólica reafirmaba su poder operativo toda vez que el signo encuentra la permanencia del concepto, que se renueva a través de la palabra y en el alcance de su rigurosa geometría. En el cambio de función del lenguaje que ya indicaba Foucault marcado por el paso del orden medieval de la semejanza y la contigüidad, al nuevo orden de las cosas dado como formaciones discursivas del tándem poder-saber, la realidad se vuelve en consecuencia discurso y pierde así parte de su inmanencia. Nos recuerda en este sentido Edgar Garavito que:

En *Las palabras y las cosas*, señala Foucault que si don Quijote es juzgado como loco es porque es el héroe del pensar de la semejanza (para él las posadas son castillos, los rebaños son ejércitos y los sirvientes son señores de la corte) en una época en la que la analogía y la semejanza han sido sustituidas por el análisis y la diferencia como modo de ser del saber. (77)

Asilo de locas, siglo XIX.¹⁷

El análisis y la diferencia se vuelven el instrumento del poder que mediante discursos de saberes taxonómicos clasifican, ordenan y distribuyen el mundo en clases sociales, razas, géneros, etc. La realidad sólo existe en tanto se ha vuelto discurso. En este sentido, dice Lacan que: “There is not such a thing as a prediscursive reality. Every reality is founded and defined by a discourse” (32). Esa realidad simbólica de la Colonia precisamente fue fundada como un relato cartesiano, como un discurso biológico, como imagen cartográfica que define territorios y se basa en mapas abstractos que preceden a toda realidad. En el imperio discursivo de la Colonia, el siglo XIX en Colombia se configura como un periodo de consolidación de una verdad inefable sobre la mujer. En torno a ella, no como inmanencia pre-discursiva, sino en torno a ella como realidad de una invención discursiva, la mujer nace y le es creada una identidad que oscila entre lo frágil, lo peligroso, lo oscuro, lo perverso, lo angelical, lo tierno, etc. La representación de la mujer como misterio a lo largo de la historia, es uno de los mitos que Simone de Beauvoir va a confrontar desde la interpretación de la alteridad femenina construida en referencia al hombre y desde el hombre: « *Mystère pour l’homme, la femme est regardée comme mystère en soi* » (400). Es

¹⁷ “Patio central del único asilo de locas que funcionaba en la capital (Bogotá), en lo que hoy son predios de la Universidad de los Andes” (Zambrano Pantoja 1988: 168). Este modelo rectangular tomado de la ciudad, inspiró otros centros e instituciones para el control femenino esencialmente basado en el modelo panóptico.

sobre esta representación ambigua de la mujer como misterio y candor a la vez que surge entonces desde todos los medios de comunicación de la época, una especie de *incitación al discurso*¹⁸ en torno a la mujer y se va creando un *saber* sobre ella que se vuelve verdad. La profesora y crítica colombiana Carolina Alzate en el libro *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*, explora justamente todo este aparato discursivo del siglo de la Independencia en el que la mujer fue el tema por excelencia de periódicos, revistas, columnas de opinión, editoriales, etc. Entre los temas más reiterativos está la construcción del mito del carácter maternal de las mujeres, de su deber en la sociedad y de su papel como columna vertebral de la familia.

Misión de la madre de familia. La mujer es la compañera del hombre y su misión en la sociedad es la de ser madre de familia; luego es en la casa en donde debemos estudiarla. [...] Y debo decir que para esto del manejo y buena marcha de una casa no hay como el libro *Tratado de economía doméstica*, escrito por doña Josefa Acevedo de Gómez, libro que debiera estar en la mesa de costura de toda madre de familia. [Firmado por Pilar Segura de Casas en *El Iris*, # 8, 1866] (Alzate 2005: 66)

El hogar se vuelve un espacio - *se produce*, para decirlo con Lefebvre - que le es asignado a la mujer a partir de esta estructura discursiva cuya idea es la de formar un grupo llamado familia, conformado a su vez para garantizar la inalterabilidad del modelo de ciudad colonial. Mediante la invención de la familia como célula de la sociedad, la iglesia garantizaba un poder a la vez divino y a la vez jurídico por cuanto era ella la encargada de bendecir la unión entre un hombre y una mujer, con las implicaciones legales y “sagradas” de dicha unión. La iglesia, mediante este discurso en torno a la mujer y a la familia, se

¹⁸ Nos referimos al concepto desarrollado por Foucault en el capítulo “The Incitement to Discourse” de su libro *The History of Sexuality* (1976).

adjudica justamente un doble poder: un poder sagrado y un poder legal. La tipificación de lo femenino, entonces, como atributo inmanente se vuelve irrefutable y a contra vía de cualquier discusión objetiva, a la mujer se la esencializa y se la torna en el objeto del discurso ordenador de la Colonia durante el siglo XIX.

Es culpa de los hombres. ¿Cómo es posible concebir que el hombre, ese ser fuerte por excelencia, inteligente y capaz de todo, no pueda conducir a la mujer a la altura de su ilustración, así como ella lo eleva a la altura de sus sentimientos? [Biblioteca de Señoritas, # 35 y 37, 1858] (Alzate 2005: 46)

La mujer. Veamos a la casada cómo anda. [...] Abandonó el piano y aun el canto; no retrata, no baila; no hace sino leer; pero ¿Cuál es ese libro? Uno, y muy grande; el de la experiencia; el de los desengaños; el que más instruye, el que más atormenta, aquel en el que todos leemos [...] Nos los padres de familia, oído y visto lo dicho y escrito por Juancho Blanco, resolvemos no proveer de hoy en adelante a la educación de nuestras hijas, porque esto, lejos de proporcionarles felicidad y bienandanza, no hace sino defalcar su herencia, produciendo su desgracia.

[*Biblioteca de Señoritas*, # 31, 1858] (Alzate 2005: 49)

Las representaciones sobre la mujer van a quedar definidas por la invención de conceptos como hogar, doméstico, maternal y familia que le serán atribuidos a una supuesta naturaleza que le es propia al sexo femenino. Dice en este sentido Derrida en su libro de 1979 que: “There is no such thing as the truth of woman, but it is because of that abyssal divergence of the truth, because that untruth is “truth”; Woman is but one name for that untruth of truth” (51). Esa no verdad que se vuelve la verdad sobre la mujer ocurre esencialmente porque la verdad se vuelve un discurso que alcanza a ser representado en niveles, taxonomías, especificidades, etc. En el proceso de incitación al discurso, dice

Foucault (1655), se trata de la proliferación de toda una literatura destinada a producir preceptos, opiniones, observaciones, consejos médicos, casos clínicos, guías reformativas y planes para instituciones ideales. Es esa literatura justamente la que va a inventar una naturaleza femenina y en ella, la invención de paso de un espacio que le es a su vez natural y propio. El vector que se traza entre mujer y hogar señala en verdad la relación de poder que se intenta establecer al *domesticar* su pertenencia a esos espacios *domésticos*.

Tanto la ciudadana como la campesina encontrarán en la *Biblioteca* una fuente inagotable de placeres domésticos; una compañera instruida y agradable para las noches del hogar; una guía segura para penetrar sin embarazo en el mundo de la poesía y de la moda; y un diccionario histórico, en fin, donde saber la vida íntima y compendiada de los guerreros, de los oradores, de los filósofos, de los pintores y escultores, de los poetas y héroes de todos los tiempos y de todos los países. [Los Redactores. *Biblioteca de Señoritas*, #1. Bogotá, 1858] (Alzate 20054: 24)

El mito del eterno femenino, como lo va a demostrar Simone de Beauvoir, ha sido una invención hecha desde la historia, un discurso histórico, diríamos, que nada tiene que ver con una inmanencia ontológica propia de la mujer. El atributo de lo *femenino* no le corresponde a la mujer más que por el hecho de que otro, dotado de poder, se lo confiere. La práctica discursiva sobre la mujer que genera una verdad histórica se basa justamente en el hecho de que la alteridad aparezca como un absoluto: « [...] du fait historique que l'altérité apparaît ici comme un absolu » (18). La verdad sobre la mujer niega cualquier posibilidad de diferencia porque la historia hecha discurso se comporta como el otro, dotado de poder para conferirle su identidad *femenina*. Para de Beauvoir: « Il y a un type humain absolu qui est le type masculin. [La femme] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; [...] Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle

est l'Autre » (15). La mujer nace así como el Otro absoluto y es definida, no en una relación de diferencia, sino en una relación de no similitud. Derrida define la *différence* señalando la doble connotación implícita en la palabra *diferente*. Lo diferente no lo es sólo porque encarna una distinción, una inequidad, sino porque además desplaza (*difiere*) aquello que ha dejado de ser similar. Así lo expresa Derrida:

The verb “to differ” [*différer*] seems to differ from itself. On the one hand, it indicates difference as distinction, inequality, or discernibility; on the other, it expresses the interposition of delay, the interval of a *spacing* and *temporalizing* that puts off until “later” what is presently denied, the possible that is presently impossible. (1997: 278)

En este sentido, Hélène Cixous se refiere a un significante femenino que siempre ha estado *diferido* por funcionar esencialmente “dentro” del discurso masculino: “[...] woman has always functioned “within” the discourse of man; a signifier that has always referred back to the opposite signifier which annihilates its specific energy and diminishes or stifles its very different sounds [...]” (2001: 2050). A su vez, Luce Irigaray sugiere que una historia falo-céntrica ha desplazado siempre el cuerpo, el lenguaje y los imaginarios femeninos: “[...] if their aim were simply to reverse the order of things, even supposing this to be possible, history would repeat itself in the long run, would revert to sameness: to phallograticism; It would leave room neither for women’s sexuality, nor for women’s imaginary, nor for women’s language to take (their) place” (258). De este modo, el planteamiento de la alteridad es definido desde esta oposición binaria que indica de Beauvoir, de un Sujeto Absoluto en relación a quien se define y se establece la diferencia con un Otro Absoluto que será en adelante diferido desde su no similitud. La incitación a los discursos en torno a la mujer durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en

Colombia se inspira precisamente en esta concepción de la alteridad femenina como el Otro *absoluto, diferido, desplazado, aplazado*.

Catorce Refranes

1. La mujer y el vidrio siempre en peligro.
2. Pasar mala noche, y nacer hija.
3. De madre piadosa, hija melindrosa.
4. A mujer que hable latín no se le espera buen fin.
5. De día beata, y de noche gata.
6. Mujer, viento y fortuna luego se mudan.
7. Doncella triste, alegre viste.
8. Mujer hermosa, o loca, o presuntuosa.
9. En cojera de perro, lágrimas de mujer y juramento de tendero, no hay que creer.
10. A la mujer y al papel no se les puede tener miedo.
11. La viuda pobre o rica, con un ojo llora y con el otro repica.
12. Deme Dios marido rico, aunque sea borrico.
13. A la mujer barbuda desde lejos se le saluda.
14. Todo está sujeto al hombre, menos la mala mujer.

[Firmado por M. G. en *El Mosaico*, # 4, 1865] (Alzate 2005: 55-57)

En *Las palabras y las cosas*, Foucault distingue tres tipos de episteme en Occidente: el de la semejanza, el de la representación y el de la historicidad. El primero va hasta el siglo XVI, el segundo abarca la época clásica, siglos XVII y XVIII, y el tercero desde el inicio del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Según explica Edgar Garavito: “[...] cada una de estas “epistemes” responde a su vez a un “archivo”, es decir, a una práctica de enunciación que hace surgir efectivamente una multiplicidad de enunciados [...]” (80). En

este orden de ideas, el siglo XIX en Colombia verifica esa forma de producir el eje saber-poder desde la revelación de la historia como discurso que genera todos los discursos.

Efectivamente, hay una historia que cuenta la historia, hay una historia que narra el pasado, una historia que escribe sobre la mujer, hay una historia que recuerda las luchas de independencia, etc. Lentamente va creciendo el archivo que garantiza que sea la historia el nuevo modo del ser del saber.

[Editorial] Las novelas de mera imaginación como *Las mil y una noches* ya apenas se leen al día, y aún ésta misma encontraría pocos secuaces si una propensión natural del hombre no arrastrase siempre a lo maravilloso. Hoy se pide algo más a los novelistas que un simple *cuento*. Hoy se les pide historia, costumbres, y hasta doctrina.

[*Biblioteca de Señoritas*, # 11 y 12, 1858] (Alzate 2005: 30)¹⁹

En este contexto, la escritura femenina en Colombia durante el siglo XIX aparece en medio de la tensión entre lo discursivo en torno a ella y lo histórico como autoridad discursiva. En medio de estos dos polos de tensión, la escritura de mujeres se ve condicionada por un lado, a fundar su autoridad discursiva desde la historia de otros (memorias sobre próceres, antepasados, héroes, santos, etc.); y de otro lado, a construir representaciones de ella misma inspirada en el ideal de mujer que el aparato discursivo le dictaba desde el gran archivo de la prensa y magazines locales (la mujer maternal, la compañera natural del hombre, la madre-columna-vertebral-del-hogar, etc.). En consecuencia, ni el lugar de enunciación le pertenece ni las representaciones de mujer a las que se enfrenta la reflejan. En cuanto a lo primero, diríamos que no se podía aspirar a un lugar de enunciación propio por cuanto la

¹⁹ Dicen las editoras que: “[...] aunque este artículo no aparece firmado, podemos afirmar que su autor es Felipe Pérez (1836-1981), primer editor de *El carnero* de Rodríguez Freyle” (Alzate 2005: 30).

mujer estaba destinada al hogar, ese espacio ambiguo cuya *columna vertebral* era ella, pero cuya autoridad le pertenecía no obstante a los hombres. En medio de la retórica que la exaltaba como mujer, una realidad de sumisión e inferioridad la desposeía de cualquier decisión sobre su vida y su cuerpo. Según Soledad Acosta de Samper: “Las faltas de las mujeres eran castigadas por padres, esposos y hermanos [...] Ante semejantes actos de violencia no era raro que muchas mujeres solteras y algunas viudas prefiriesen vivir tranquilas a la sombra de los claustros” (Robledo 1991: 31). En cuanto a las representaciones femeninas que debían asumir, resulta difícil pensar que las mujeres pudieran construirse auto-representaciones por fuera de ese lastre de mujer maternal que ya le había fabricado el gran archivo neo-granadino del XIX. Así lo vemos en este fragmento tomado de la antología de cuentistas de Daniel Samper Ortega: “En el orden cronológico la primera escritora, en la república, que aparece a nuestra vista, es doña Josefa Acevedo de Gómez [a quien] literariamente debemos computarle las amenas narraciones “Cuadros nacionales” [...] “Oráculo de las flores y de las frutas” [...] y la inmejorable biografía sobre su padre” (10-11). La mujer que escribe debe entonces atender a este campo de tensión cediendo su autoridad discursiva a la historia y negando una representación propia en las representaciones ya hechas sobre la mujer. De su relato *Mis recuerdos de Tibacuy* de Josefa Acevedo de Gómez (1803-1861), leemos este pasaje:

A mediados del año 36 me hallaba yo en las inmediaciones de la parroquia de Tibacuy, en el cantón de Fusagasugá, y recibí una atenta y expresiva invitación del cura, el alcalde y los principales vecinos, para que concurriese a la fiesta del Corpus que se celebraba el domingo inmediato. (Giraldo 1998: 47)

Una historia oficial remplaza la posibilidad de consignar en el relato una historia propia. Lo oficial va *difiriendo* lo individual. En ese movimiento en el que la voz, los imaginarios y la

perspectiva femenina van siendo desplazados por una voz, los imaginarios y una perspectiva oficial, el texto se configura como la historia de la historia y no la historia de una mujer en particular. Así escribe Josefa Acevedo de Gómez en 1861: “[...] escribir y publicar lo bueno que sé de la gente [...] formar una verídica relación de los hechos honrosos y nobles que hicieron conocer que nuestra sociedad no está exclusivamente plagada de víboras y ‘alacranes’” (Rodríguez-Arenas 1991: 122). La necesidad de vincular la escritura con “una relación verídica de los hechos” demuestra el lugar central de la historia como autoridad discursiva en esta época. A la vez, señala el modo en que esa autoridad discursiva que busca consignar lo verídico se proclama como centro de una estructura superior y anterior a la formación discursiva sobre la que se fundamenta su poder. En este sentido, dice Derrida en su libro de 1978 que toda estructura se constituye en relación a un centro asumido como origen fijo:

Its matrix... is the determination of Being as *presence* in all senses of this word. It could be shown that all the names related to fundamental, to principles, or to center have always designated an invariable presence... (essence, existence, substance, subject) *alētheia*, transcendentality, consciousness, God, man, and so forth. (279)

Esa matriz asumida como *presencia* inmanente dispone una manera de funcionamiento del resto de componentes de la estructura, no como presencia, sino como ausencia, porque es en torno a ese centro-presencia, a su fuerza centrípeta diríamos, que deben inscribirse los demás componentes ya sea negándose o mimetizándose en él. Y agrega en este sentido Derrida: “The concept of centered structure is in fact the concept of a play based on a fundamental ground, a play constituted on the basis of a fundamental immobility and a reassuring certitude [...]” (279). Según Flor María Rodríguez-Arenas, en la escritura de Josefa Acevedo de Gómez se prefiguran de algún modo los modelos narrativos de la

escritura femenina durante el siglo XIX en Colombia en virtud de un costumbrismo que habría de transformarse superando su didactismo y “[...] el empleo de la voz narradora impersonal y omnisciente que dirige lo relatado [dentro de] una estructura con la unión de varias historias entrelazadas [...]” (131). Esas historias que casi siempre son narradas por los propios personajes a través de un discurso directo, anticipan una escritura que, al perder su tono moralizante, deberá inscribirse en un tono más personal, propio del diario o la epístola. De nuestra parte agregaríamos que esa prefiguración de una escritura femenina entrevista en los textos costumbristas y didácticos de doña Josefa Acevedo de Gómez se da en verdad por un proceso de consciencia de la escritura como posibilidad de una historia personal y no como la reafirmación de una historia de época. Es decir, cuando la estructura centrada (*centered structure*) empieza a ser socavada desde dentro de la propia estructura por uno de los elementos que no funciona ya en relación a la matriz sino en relación a él mismo. El paso del cuadro de costumbres al diario, diríamos, disloca la soberanía discursiva de la historia a favor de una historia personal *diferida* del centro autorizado. El caso de María Martínez de Nisser (1812-1872), por ejemplo, podemos leerlo como la transición que indicamos entre el cuadro de costumbre al diario, toda vez que su *Diario* justamente se configura como “[...] la (re)construcción de estrategias discursivas en la literatura decimonónica colombiana durante el siglo XIX”, al decir de Flor María Rodríguez-Arenas (89); Martínez de Nisser se va sutilmente apropiando del centro logrando dislocar la estructura fija e inmóvil de la historia como práctica y autoridad discursiva de un ente superior a la mujer que narra o conduce el relato. El diario le confiere un lugar de enunciación que consiste en la reconfiguración de un yo autorizado para hablar sólo en nombre de otros y disponer subrepticamente de yo no autorizado para hablar desde sí. *Diario de los sucesos de la revolución en la provincia de Antioquia* de María Martínez

de Nisser, publicado en 1843, nace como un deseo de registro de los hechos que provocaron el levantamiento contra el gobierno de José Ignacio de Márquez, y en él, en efecto, las prácticas discursivas de una escritura de mujer en ciernes, se hacen evidentes.

Del diario histórico de Martínez de Nisser leemos:

Desde el tiempo de las elecciones, en agosto pasado, se veían indicios nada equívocos de los sentimientos turbulentos del partido que se llama *la oposición* [...] Habrá pocas provincias como Pasto que ha sido y será el pasto de la insubordinación en todos los tiempos [...] Si me pongo a pensar sobre la conducta de Córdova [...] digo que ingratitud más grande [...] Y si hasta la presente jamás me he atendido con tanto fervor a los manejos de los moribundos políticos de la república, viéndose ya esta pacífica provincia enrolada entre los enemigos del gobierno, aunque muy pocos de sus habitantes abrazarán el partido de los traidores, atenderé desde ahora con algún cuidado, a los sucesos de la facción, cuyo desenlace espero sea protegido por la Provincia, que dará amparo a la causa justa que yo he abrazado con el gran sentimiento de que como débil mujer pocas esperanzas tengo de poder desplegar mis ardientes deseos por el bien de mi cara y desgraciada patria. Tengo sin embargo la satisfacción de que toda mi familia pertenece al partido legal, y que mi esposo aunque desgraciadamente se encuentra hoy en medio del torbellino, no desfallecerá en sus principios, y de que siempre estará por el orden; pues basta que sea europeo. (Rodríguez-Arenas 1991: 98)

Es cierto, como lo indica Rodríguez-Arenas, que en general la escritura producida en el Nuevo Mundo fue esencialmente “[...] personal, desde las cartas y reportes de las colonias hasta la literatura testimonial contemporánea, ya que la experiencia se ha tomado como fuente primaria para gran medida de los documentos producidos en el territorio americano”

(89). No obstante, lo personal de la experiencia no significa que haya un sujeto autónomo con autoridad discursiva en ese tipo de relatos. La diferencia entre un *yo* que se apropia, consciente o inconscientemente, de un rol enunciativo que no le estaba conferido y un *yo* que se enuncia simplemente en nombre de otro u otros, lo marca la dislocación que hace de la estructura con centro, al hacer visible una presencia que estaba borrada, oscurecida o diferida. De este modo, concluiríamos que el problema no es el género literario, si acaso los hay en este momento histórico de formación de géneros, sino en el modo de apropiarse de un centro, desplazarlo y configurar un nuevo centro desde donde habla un *yo* súbitamente inventado y autorizado. Así lo explica Derrida en *Escritura y Diferencia*: “[...] the center could not be thought in the form of a present-being [...] the center had no natural site [...] it was not a fixed locus but a function, a sort of non-locus in which an infinite number of sign-substitutions came into play” (280). En ese intersticio donde la escritura descentra la autoridad de la historia, emerge una identidad dotada de una autoridad subitánea sin centro, sin estructura. Sin duda, las estrategias que el diario reconfigura se dan como una lucha contra un centro instalado dentro de una estructura fija e inmóvil. El fin no explícito del diario es el de confrontar la inmovilidad de esa estructura en donde la mujer no posee un lugar de enunciación más que en relación a otros que se lo dispensan a fin disolver su identidad. El caso de María Martínez de Nisser recoge perfectamente lo dicho por Flor María Rodríguez-Arenas:

Como escritora que intentaba representar dentro del marco de los acontecimientos históricos el itinerario conflictivo que su propio yo debió enfrentar, al pasar de testigo semipasivo a sujeto activo, convirtiéndose no sólo en militante y defensora de los fueros de la República, sino en centro de su propio discurso – en narradora de su propia historia – María Martínez se encontró en una particular situación como

mujer dentro de esos ámbitos controlados completamente por el hombre: la guerra y las letras [...] Su lucha por la inserción de su propio Yo dentro de los rígidos modelos escriturales existentes la llevó a elaborar patrones discursivos, estructuras dentro de la forma proteica del diario histórico-guerrero, su parcial autobiografía.

(95)

En efecto, la escritura femenina durante el siglo XIX en Colombia se configura en esa lucha por lograr la inserción de un *yo* de mujer en el discurso literario que era propiedad entonces de los hombres. En esa inserción sutil, subrepticia y lenta que iba filtrando la voz de la mujer, la posibilidad de aprovechar el texto histórico para acometer dicho fin demuestra por un lado, lo hermético del espacio literario para las mujeres y los niveles de jerarquía que debía transitar en aras de lograr un texto confesional dotado de un *yo* propiamente femenino. En este mismo sentido, a finales del XIX, la figura de Soledad Acosta de Samper (1833-1913) representa un momento excepcional en la escritura femenina en Colombia, por cuanto su narrativa exploró todos los géneros en formación de la época, pero además porque viviendo el privilegio del mecenazgo de un marido social y económicamente poderoso, Acosta de Samper logró una obra verdaderamente paradigmática en las discusiones actuales en torno a la escritura de mujeres en Colombia. Uno de esos momentos, entre muchos de su prolífica obra, está *Laura*, protagonista y título de un cuento que Acosta de Samper subtitula como *novela psicológica*.²⁰ La importancia de esta obra tiene que ver con la puesta en marcha de los géneros literarios y sus fronteras en los estertores del siglo XIX. Consciente o no de ello, Acosta de Samper construye un cuento

²⁰ *Laura, novela psicológica* aparece como folletín en el periódico *El Bien Público* en seis entregas (los números 34, 35, 36, 37, 38 y 40; se interrumpe en el 39) del 25 de noviembre al 16 de diciembre de 1870 (Ordóñez 2005: 260).

que “[...] no es novela ni psicológica según criterios más contemporáneos”, al decir de Montserrat Ordóñez, porque “si hoy nos suena a Corín Tellado, recordemos que es Corín Tellado la que imita y perpetúa estas convenciones del siglo pasado” (261). Veamos un pasaje de *Laura* de Acosta de Samper:

Laura dio un paso en falso, tambaleó y hubiera caído si no la hubiese sostenido un caballero que entró detrás de ella y le ofreció la mano; tornó ella la vista hacia su protector y ambos se miraron por primera vez, conmoviéndose ella sin saber porqué. (Ordóñez 2005: 261)

Laura, un texto casi olvidado e ignorado dentro el vasto compendio de la obra de la escritora neogranadina, es recuperado en el ensayo de Montserrat Ordoñez en la revelación de su valor allí justamente: en la movilidad entre los géneros literarios incipientemente definidos para entonces, lo que demuestra la necesidad que existía de encontrar, más que un género, la posibilidad de poner en el centro del relato al personaje marginal femenino mientras se altera de modo constante el supuesto género desde donde se instala la narración. Los títulos y subtítulos usados por Acosta de Samper, dice Ordoñez:

[...] varían notablemente no sólo en la clasificación que la hace la autora sino en clasificaciones posteriores: narraciones breves, folletines, cuentos, novelas, cuadros, fragmentos y reflexiones, estudios sociales, novela histórica, biografía. La misma Soledad Acosta, que subtitulaba sus obras como “novelas y cuadros de costumbres”, “novela psicológica” o “ensayo psicológico”, “cuadro íntimo”, “recuerdos”, “páginas”; a mediados de la década del 70 comienza a subtitularlas cada vez con más frecuencia “novela histórica”, “cuadro histórico novelesco”, “leyenda fantástica”, “leyenda histórica”, “cuadro histórico-fantástico”, “episodios novelescos de la historia”, “cuento nacional”, “novela de costumbres regionales”.

La indecisión es evidente, y hay que valorarla como la de alguien que está participando en la creación y definición de los nuevos géneros discursivos de su momento histórico y literario. (258)

Laura, firmado por Aldebarán, uno de los seudónimos de Soledad Acosta de Samper, nos recuerda también que el recurso del folletín, siendo casi la única posibilidad de publicación con la que contaban las mujeres por entonces, es una más de las tretas que el débil poder femenino debe vencer a instancias del poder oficial para lograr el acceso a un público lector de sus textos. El seudónimo significaba normalmente en el caso de las mujeres tener que ocultar su identidad femenina para poder ser, en consecuencia, consideradas como autoridad discursiva. En efecto, *Laura* es un cuento publicado como folletín y es gracias a esto y al recurso de Aldebarán como seudónimo que la obra llega a ser recibida en su época como una historia de amor imposible y no como un texto escrito por una mujer que cuenta la historia de una mujer protagonista. Mucho menos, como el intento fallido de ver en *Laura* la formación de una literatura nacional, como lo ha sugerido Montserrat Ordoñez, quien desde una lectura alegórica de *Laura*, se pregunta:

¿Podría ser la madre ausente una reminiscencia nostálgica de la madre patria, España, que la hubiera podido proteger contra la rapiña francesa? ¿Qué significaría eso para Soledad Acosta, la devota hija de un gran patriota criollo que siempre resistió a la educación protestante de su familia materna? ¿Un deseo desgarrador por llegar a independizarse políticamente de España, pero manteniendo todos sus valores ideológicos? [...] Soledad Acosta de Samper intentó seriamente hacer una literatura nacional, pero parece que no pudo ser leída como narradora en su momento [...] (266)

Al contrario de esta lectura alegórica, nos parece que Acosta de Samper configura en el personaje de Laura la manera de enfrentar lo histórico, justamente desde la historia de un personaje marginal sin duda, como lo es la frágil Laura, que por momentos nos recuerda a la flemática María de Jorge Isaacs. Entre ambas, sin embargo, hay una gran diferencia: Laura es la protagonista de su propia historia, María es un personaje en la historia de Efraín. Si bien existen ciertas similitudes entre el relato de Acosta de Samper y el de Isaacs, como por ejemplo, la misma resolución de un final trágico, ante la inminencia de un amor imposible, la diferencia queda indicada en ese hecho que bifurca las representaciones femeninas dadas entre un texto y otro. La perspectiva de la narración en *Laura* es desde Laura, desde sus sentimientos, sus miedos y reflexiones. Laura como personaje central dispone y organiza todo el aparato narrativo. Por el contrario, las reflexiones, miedos y sentimientos en general de María son contados de un modo en que el relato no depende de ella para estructurar todo el dispositivo narrativo. María asiste al relato más como testigo. Laura es su propia testigo. Doris Sommer identifica una prolepsis de desastre personal que dispone y organiza toda la narración de Isaacs así: “*Maria* may be the first major novel of its period written backward, from the loss of love and of the stable patriarchal order that this hero yearns for, to the evocation of impossible presence” (176). Esta tendencia de la prolepsis en el esquema del modelo melodramático de finales del XIX, también existe en *Laura*, no obstante en ella aparece como un destino que ella elige. En María se trata de un destino que le estaba asignado y ante el cual, ella no puede escapar. Julian Wolfreys, refiriéndose a la formación de la estructura del juego elaborado por Derrida, sugiere que: “The text, a structure, an idea, an institution, a philosophy, all contain in themselves that which disturbs and is in excess of the serenity of the full, simple identity of such” (269). Acosta de Samper precisamente por medio de su personaje Laura se dirige a *perturbar* la

serenidad total de la estructura en la que se desenvuelve su personaje, valiéndose de un modelo de mujer decimonónico de su época como reflejo de una identidad contenida en la estructura, pero perturbadora por el lugar central que ocupa. La estructuralidad de la estructura se basa justamente en una lógica que resulta ser una aporía por cuanto se suprime, se oscurece, se difiere aquello que perturba a la estructura. Para Wolfreys entonces: “In unfolding the structurality of the structure, Derrida thus makes plain the *aporia* within the structural logic, on which structure depends for its transmission, yet which it suppresses everywhere” (269). Lo marginal recuperado por Soledad Acosta de Samper en la representación de una mujer como Laura, nos permite pensar que la escritora neogranadina, a pesar de los privilegios de su clase y las ventajas que le dispensó el mecenazgo de su esposo, siempre tuvo consciencia del lugar marginal de la mujer en su época, y como escritora se ocupó de hacer visible ese otro lugar desde donde la mujer podía ocupar virtualmente un lugar propio de enunciación. En un sentido contrario, Paulina Encinales sugiere que:

Soledad Acosta de Samper pertenece sí, a la marginalidad de la mujer escritora que necesita el respaldo moral y social de su marido para poder publicar; pero ella es también miembro de la élite intelectual y política de su momento, y es precisamente en calidad de ‘hija del General Acosta’ que su marido aboga porque se le estimule para que continúe la representación de esa ‘noble casta’. Soledad Acosta necesita de estos referentes de “ser hija de...” y “esposa de...” para afianzar una voz, una autoría, derivadas del reconocimiento que se le confiere a su posición de burguesa y aristocrática. (268)

Coincidiríamos parcialmente con esto que expone Encinales, básicamente porque lo que Acosta de Samper hace al escribir en una época como la suya, no es la de afirmar esa

burguesía y aristocracia a la que le tocó por azar pertenecer, sino justamente lo opuesto: la escritora bogotana logra confrontar y proponer una representación de mujer diferente a la construida por todo el aparato discursivo del XIX, desde su enorme y temerario archivo sobre la verdad de la mujer. Tanto en su *Diario íntimo* como en su celebrada novela *Una holandesa en América*,²¹ y como en este cuento recién rescatado de los archivos del olvido, lo que Acosta de Samper está proponiendo es una historia de la mujer desde la mujer. Y esa sola empresa por sí misma resulta ya altamente perturbadora. La escritura femenina en Colombia durante el siglo XIX configura unas líneas de fuga en los nombres de estas tres escritoras por cuanto sus empresas narrativas transitan desde lo costumbrista, pasando por el diario histórico hasta llegar al diario íntimo. También en ese tránsito por ganar el lugar de enunciación, la pequeña y marginal historia de la mujer logra su propia autoridad discursiva.

Hogar y cuarto propio

Al iniciarse el siglo XX en Colombia, el cambio en las representaciones de la mujer y la incitación a los discursos en torno a ella no cambiaron mucho. De hecho, esta tendencia va a mantenerse hasta más o menos la década del cuarenta como si el siglo XIX con toda su atmósfera aún impregnada por la Colonia se prolongara en sus atávicas prácticas jerarquizantes y ordenadoras. Toda la empresa en torno al archivo femenino sigue creciendo y produciendo formas más sofisticadas, a fin de poner en marcha los últimos ritos de lo que fue el modelo disciplinario y ordenado que inspiró al siglo XIX. El signo de la Colonia transita, hace su propio recorrido, su trayectoria secular, manteniendo intacta su inalterabilidad simbólica más allá de las contingencias sociales, históricas y más allá aun de

²¹ *Una holandesa en América* (1888), publicada originalmente como folletín en 1876.

cualquier fundación material o institucional porque su signo consiste en sobrevivir a la servidumbre de las circunstancias. Así lo señala Ángel Rama: “más raigalmente, en trance de ver agotado su mensaje, [el orden de los signos] demostró su asombrosa capacidad para rearticular uno nuevo, sin por eso abandonar su supremacía jerárquica y aun se diría que robusteciéndola en otras circunstancias históricas” (12).

En el quiebre del siglo XX no obstante, estas representaciones, el archivo que las nutre y la manera de asumir la historia como perspectiva de una historia oficial cambiará sustancialmente en virtud de una discontinuidad con el espacio en que se había inscrito secularmente a la mujer (convento, hogar). De los vectores que hemos establecido entre *Cilicio y silencio* y *Hogar y patria*, a partir de la segunda mitad del siglo XX, la escritura femenina en Colombia parece trazar una nueva simetría con el espacio, aunque más que una simetría, lo que traza en verdad es una discontinuidad, indicada en ese vector imposible que va entre *hogar y cuarto propio*. El siglo XX entonces parece configurar dos momentos en la manera de representar el discurso en torno a la mujer y a la manera en consecuencia en que la escritura de las mujeres refleja esos momentos. Entre las primeras décadas del siglo XX todo el aparato discursivo del XIX se prolonga en la vida social colombiana produciendo a su vez una literatura femenina que intentará retornar a los impulsos costumbristas y de modelos melodramáticos de buena parte del XIX. De otro lado, en la década que marca el quiebre del siglo XX, observamos simétricamente un quiebre histórico en la vida social de Colombia y un quiebre en la producción literaria femenina que se consolidará como renovación discursiva en torno a lo femenino a partir de los años sesenta y setenta.

Las primeras décadas del siglo pasado en Colombia señalan el proceso de consolidación de las publicaciones periódicas iniciadas a finales del XIX que permitieron el

desarrollo de la cultura del folletín en nuestro medio. Esa consolidación se evidencia en el hecho de que las nuevas publicaciones se redujeron en número pero se especializaron en el modo de clasificar los contenidos, diversificar las secciones y proponer novedades de un mundo europeo, mitificado por un imaginario banal y cosmopolita de la época. La cantidad de publicaciones dirigidas a la población femenina entre 1858 y 1898 fue verdaderamente significativa, siendo tal vez el periodo en que se publicaron más revistas dirigidas a la mujer. Dice Jana Marie DeJong que: “[...] a partir de 1900 y hasta 1929 se observa un decrecimiento en la cantidad; únicamente se publicaron nueve revistas; Después, desde 1930 hasta 1949 volvió a aumentar el número de revistas femeninas” (38). Así por ejemplo, en la sección “Para damas” de la revista *El Gráfico* que empezó a circular en 1910, según explica Fabio Zambrano Pantoja, “se empezó a sembrar en el ánimo de las damas bogotanas la inquietud de estar al día en las últimas creaciones de la moda europea” (87), a la vez que se las exhortaba a educarse en el nivel intelectual y académico:

¿Qué deben saber las mujeres? Una mujercita prudente necesita, imprescindiblemente, saber de cuentas. Ella ha de ser, más tarde o más temprano, el ‘ministro de hacienda’ de un hogar... Por lo tanto, aprended Aritmética y Contabilidad, y hasta un poco de Álgebra, chiquillas soñadoras, y sobre todo, mucho muchísimo cálculo mental [...] [*El Gráfico*, 18 de noviembre de 1916] (1988: 87)

La transposición del modelo discursivo del XIX en torno a la mujer se produce, no alterando el tono de los discursos, sino la manera de ponerlos a circular mediante la sistematización de la información, de tal modo que parezca cada vez más un discurso inexpugnable. Esta progresiva sistematización, clasificación y diversificación se dirige a hacer de su receptor femenino un sujeto pasivo de una verdad que parece o aparece como

perfecta en su composición y cuya verdad es confirmada por todas las instituciones de la sociedad. Entre las revistas que circulaban en la década del 20 del siglo pasado en Colombia están, entre otras, *La familia cristiana*, *Antioquia por María*, *Letras y encajes*, *Hogar y Hojita de Encaje*. Los nombres sugieren en sí mismos la misma idea fundacional que incita los discursos sobre la mujer en el siglo XIX, pero hay una idea que empieza a filtrarse sutilmente en el nuevo archivo del saber sobre la mujer en el XX: la idea según la cual la mujer no sólo pertenece al hogar sino que debe ocuparse de “otros” oficios, no obstante, oficios domésticos.

En *El Correo Liberal*, la sección “Femeninas” de principios de la década ofrecía editoriales a favor del feminismo, pero los artículos eran una combinación de teoría feminista seguida por información sobre las últimas modas, la cocina o consejos de etiqueta.

[...] Conviene educar e instruir a la mujer, abrirle nuevos horizontes para el ejercicio de sus actividades, pero sin desnaturalizar a la noble y delicada misión que Dios y la Naturaleza le han señalado en la constante evolución de la humanidad. [*El Correo Liberal* 25 de ene. 1921] (DeJong 1995: 36)

Esta idea que empieza a circular en todo tipo de revistas de la época se funda en una ambigüedad toda vez que la mujer queda escindida entre el hogar, que por “naturaleza” le pertenece, y un mundo que lentamente ingresa en los ritmos de la era capitalista, en donde ella debe ser instruida “en el ejercicio de sus actividades”. Entre *letras y encajes*, la mujer de las primeras décadas del siglo pasado se configura como el objetivo de un gran proyecto alfabetizador en la rearticulación de los nuevos ritos domesticadores de la Colonia. Por un lado se la incita a que sea instruida – forma de voz pasiva – y por otro lado, se la invita para que no abandone el hogar que “Dios y la Naturaleza” le han encargado. La relación entre

escritura y obediencia en las colonias, como lo demuestra Claude Lévi-Strauss, se verifica en el hecho de que las empresas de alfabetización en esos territorios se dirigían a crear poblaciones vulnerables de seres más fácilmente controlados, mediante la circulación de textos en los que la verdad allí leída era una verdad anterior a cualquier realidad inmediata. Así lo explica Claude Lévi-Strauss: “Through gaining access to the knowledge stored in libraries, these peoples have also become vulnerable to the still greater proportion of lies propagated in printed documents” (1424). Verdad *pre-discursiva*, diríamos, por cuanto no necesita de una verificación en la realidad sino que le basta ser un signo escriturario para existir y constituirse como autoridad de una verdad que resulta infable, justo como lo indica Lévi-Strauss: “The fight against illiteracy is therefore connected with an increase in governmental authority over the citizens. Everyone must be able to read, so that the government can say: Ignorance of the law is no excuse” (1424). De la incitación al discurso sobre la naturaleza de la mujer en el XIX hemos pasado a la incitación del discurso por la educación y la instrucción de la mujer en el XX, un paso que demuestra el perfeccionamiento del signo de la Colonia en su trasegar por el tiempo o su capacidad de rearticularse en el nuevo escenario:

Ha llegado el momento en que es indispensable la participación de ella - la mujer - en las actividades del trabajo, que antes se reservaban exclusivamente para el hombre. [Ilva Camacho, directora y editorialista de El Hogar, el suplemento dominical de El Espectador 3 oct. 1926] (DeJong 1995: 38)

[...] una educación que le instruya para ser “sacerdotisa del único templo en donde debe oficiar, que es el hogar”. [Ilva Camacho, 25 abr. 1927] (DeJong 1995: 39)

En estos momentos la mujer debe de ser educada para bastarse a sí misma. Una ciencia, un arte, un oficio, una capacidad cualquiera que dé resultados económicos

le es indispensable. El matrimonio es la única solución para la vida de una mujer.

[Luis López de Mesa “Conflictos morales que debe resolver la mujer contemporánea” *Revista Jurídica*.1921] (DeJong 1995: 41)

Se trata de un mismo discurso emitido desde diferentes instancias del poder que refuerza la idea oculta en el mismo discurso: la idea de jerarquizar, ordenar, disponer, etc., a fin de perpetuar un orden social, una estructura sobre la cual funciona dicho orden. El propósito oculto de esta cruzada por educar e instruir a la mujer se dirige entonces, no a salvarla de la ignorancia, sino a hacer de ella un elemento fijo e inamovible en la estructura del juego de poder que dispone, dispensa y da la ciudad colonial. Lévi-Strauss detecta precisamente este fenómeno jerarquizante entre las colonias vulnerables de proyectos de alfabetización así: “The only phenomenon with which writing has always been concomitant is the creation of cities and empires, that is, the integration of large numbers of individuals into a political system, and their grading into castes or classes” (1423). La escritura femenina en Colombia por estas décadas se caracterizó por un retroceso en lo que referíamos en Soledad Acosta de Samper como una de sus virtudes: la capacidad de arriesgarse en la formación o en el ingreso a diversos géneros literarios, todos ellos en formación. En general, dice DeJong, “[...] los cuentos y novelas de este periodo tienden a ser muy sentimentales, con finales muy dramáticos y exagerados” (45). Hay, en efecto, una escritura femenina que busca la vuelta a la costumbre, al cuadro de costumbre como reflejo de una consciencia colonizada por esa campaña de “alfabetización” que el aparato discursivo del siglo en cuestión diseñó para la mujer. Dice María Mercedes Jaramillo al referirse a la escritura femenina de la primera mitad del Siglo XX que: “Muchas veces al analizar las obras escritas por mujeres se las comparaba con las de los escritores para respaldar el juicio crítico y desaprobar la relación existente” (1991: 183). Esta afirmación demuestra el poder operativo de la cruzada

educativa por la mujer: la escritura de la mujer no es autoridad discursiva más que en relación a los textos de los hombres. El plan de ordenar en castas, clases, jerarquías funcionó y obró puntualmente al conferir a unos la autoridad discursiva y al despojar a otros de ella. María Mercedes Jaramillo refiere así este proceso:

Las palabras de Berta Rosal, escritora que jamás reveló su nombre, hacen patente el temor que sintió la autora de enfrentar la crítica social y familiar por su inscripción en el mundo de las letras: “Voy a disculparme de un crimen que he cometido: he escrito una novela corta”. [En *La novela semanal*, 1923] (1991: 181)

En 1941, el Padre José Félix de Restrepo, al prologar la novela *Viento de otoño* de Juanita Lafaurie, [dice]: Tema tan doloroso está tratando usted, no con el crudo realismo que ahora se acostumbra, sino con la exquisita delicadeza de una gran señora y con la más pertinaz mirada psicológica. [En *Cromos*, Bogotá, 1941] (1991: 183)

La formación de una voz subalterna con consciencia de su lugar de inferioridad parece definir la relación con el espacio de la Colonia en Colombia durante estos años, toda vez que el discurso del colonizado (la mujer) emerge o se verifica como palimpsesto del discurso de la Colonia. Hay una voz propia que subyace en una superficie que ha sido ocupada, en la geología del saber-poder, por una instancia superior. El hecho de que un sacerdote prologue una novela escrita por una mujer o que la mujer tenga que disculparse por escribir una novela demuestra justamente la geometría rigurosa del signo ordenador de la Colonia: hay una estructura que sigue funcionando disponiendo en el centro al Sujeto Absoluto y alrededor de su órbita el Otro Absoluto que no es su interlocutor sino su subalterno. En Colombia, dice María Mercedes Jaramillo, que en 1932 “[...] la mujer obtuvo el derecho a la educación superior y las casadas alcanzaron derechos civiles,

momento en que también se iniciaron las luchas por los derechos políticos que culminaron con el voto en 1957” (1991: 187). No resulta una mera coincidencia que todas estas “luchas” y “ganancias” de la mujer se den justo en el momento en que la cruzada por la educación de la mujer ha ganado prácticamente ya su partida. En general en Colombia durante estos años no tuvimos una escritura femenina en pugna con el centro, con sus fuerzas centrípetas ordenadoras; al contrario, hubo más bien una escritura femenina que cedió en la tensión por ganar su lugar de enunciación dentro del relato. María Mercedes Jaramillo recoge los nombres más destacados de ese grupo de escritoras en la primera parte del siglo XX y los compendia así:

Fabiola Aguirre de Jaramillo, escribió la novela de tesis *La dimensión de la angustia*, obra sociológica que expone los intereses de la mujer en el mundo. (1991: 193)

Uva Jaramillo Gaitán, *Infierno en el alma* (1924) publicada en *La novela semanal*, es una obra costumbrista dedica a Tomas Carrasquilla. (1991: 191)

María Cárdenas Roa, escribió con el seudónimo de Luz Stella en *La novela semanal*, destaca en la narrativa corta y en los cuadros de costumbres. Su novela *Los celos del río*. (1991: 191)

Blanca Isaza de Jaramillo, usó el seudónimo de Amilcar, fue poeta y cuentista. Dentro de su narrativa corta se destaca *Los cuentos de la montaña*, que se insertan dentro de un realismo antioqueño. (1991: 192)

Cleonice Nanneti, conocida con el seudónimo de Ecco Nelly. Publicó en *La novela semanal* su relato *El tío Gaspar* (1923), se destaca el realismo psicológico de sus personajes. (1991: 192)

María Restrepo de Thiede, escribe novela psicológica para describir las costumbres de la élite capitalina. Su novela *Cadenas... y silencio*. (1991: 193)

Emilia Pardo Umaña, periodista de crónicas taurinas y del “Consultorio sentimental” que contestaba a los lectores con el seudónimo de La doctora Kiki.

Una de sus obras es *La letra con sangre entra*. (1991: 193)

Olga Salcedo de Medina, se destaca por su tono social, escribió la novela *Se han cerrado los caminos*. (1991: 195).

Al intentar compendiar lo que fue la escritura femenina en Colombia durante las primeras décadas del siglo XX, observamos un proceso que no reveló nombres individuales, momentos de excepción como lo registra el XIX o la Colonia, sino una escritura marcada por generalidades, todas ellas relacionadas con una actitud de nuevo didáctica y moralizante. Una etapa que se creía ya superada en los cuadros de costumbre de doña Josefa Acevedo de Gómez un siglo atrás, vuelve y se reactualiza en el paroxismo de los discursos por la liberación de la mujer. *La letra con sangre entra*, *Los cuentos de la montaña* o *Cadenas... y silencio* son títulos que demuestran las tendencias entre lo melodramático, lo didáctico y lo costumbrista, señalando en esa rearticulación de un signo anacrónico, la presencia de un discurso ordenado que controla el discurso narrativo de la mujer que ordena el mundo como si ordenara el hogar o la cocina. Un mundo definido por una visión de lo inmediato, tan evidente en el presente sin fisuras del relato costumbrista. De Amira de la Rosa leemos este pasaje de su cuento “Marsolaire” que aparece en la antología de 1998 de Luz Mary Giraldo:

La casita está sobre la loma gujarreña. Techo de anea y paredes sin encalar. Sobre la pared, a dos colores, junto a la puerta de entrada, un nombre: “El lucerito”.

El solar, sin lindes ni heredad cercana. El atajadizo de cañas para torcer el rumbo de las corrientes invernizas. Redes tendias al aire. Una lata con brea. Andando por todos los lados, un cerdo gordísimo que barre, con la coagulada, cáscaras de yuca, zuros, ventallas de legumbres, barro, lodo. (77)

La relación que la escritura femenina de esta época estableció con el espacio refleja orden, inmovilidad, simetría con el centro de la estructura colonial. Diríamos que esta escritura estuvo lejos de dar el paso del hogar hacia el cuarto propio, porque contrario a lo registrado por otros momentos de escritura femenina en Colombia que permitieron configurar una voz autorial de mujer en el relato, la escritura de esta época trazó un insólito vector entre las letras y los encajes. Una escritura que al ceder su lucha por la diferencia se diluyó en un territorio de identidad, la identidad que le dispensó el proyecto alfabetizador de la Colonia. Perder la diferencia es dejarse agenciar a un territorio organizado, a una estructura de domesticación. Para decirlo en términos de la tensión entre un aparato de captura y una máquina de guerra, diríamos que desde el instante en que el sentido de esta escritura se deja absorber por el proyecto alfabetizador de la Colonia en el siglo XX, resulta inevitablemente territorializada. Desde ese momento, nada fluye y el espacio en el que esa escritura sucede, se geometriza.²²

Otro proceso, totalmente contrario, va a suceder a partir de la segunda mitad del siglo XX. Para 1949 cuando Simone de Beauvoir publica *El Segundo sexo*, en Colombia Elisa Mújica publicaba su primera novela titulada *Los dos tiempos*, una novela que deberíamos identificar como de umbral, toda vez que con ella se inicia el tránsito entre una escritura femenina, cándidamente adormecida en reproducciones de un modelo de mujer

²² Parafraseamos aquí la sugestiva idea de Edgar Garavito en torno a su análisis de la pintura *Snow Storm* del pintor inglés William Turner. (Ver E. Garavito "Hablar desde el afuera" en *Escritos escogidos*, p. 148).

fiel al orden colonial, y una manera diferente de escribir reconsiderando el tiempo, el espacio y la historia desde una mirada fragmentada y unas representaciones irreconciliables del mundo. Más allá de la coincidencia de la fecha de publicación con la fundamental obra de la francesa, llama la atención el hecho de que tal vez sin saberlo, esta novela de Mújica hacía eco de una discusión plenamente contemporánea: la reordenación de la historia por parte de la perspectiva femenina.

Los dos tiempos relata la vida de Celina Ríos, una mujer que nunca se casa y quien ante las circunstancias de su vida, se va quedando sola, lo que se convierte en su gran oportunidad de viajar al extranjero para rehacer su vida en el contacto con un mundo ajeno que en efecto la transforma. Por medio de una narración en tercera persona, la historia transcurre entre Bogotá y Quito, trazando en esos espacios la estructura misma de la novela: la primera parte llamada “La casa”, sucede en Bogotá; la segunda llamada, “El mundo”, sucede en Quito y la tercera, llamada “Después de la siembra”, sucede en Quito mientras la protagonista se da cuenta de que es hora “de regresar a la patria”. La novela forma estructuralmente un ciclo completo indicado como la casa - el mundo - la casa. Y es en ese ciclo que el afuera permite que Celina se transforme y se reconozca en su identidad de mujer lectora y solitaria. Para la época, dice María Mercedes Jaramillo, “[...] las solteras eran seres anómalos y solitarios a los que se les miraba con piedad y que terminaban esclavizadas en obligaciones con la familia” (2007: 71). La importancia de esta novela en el marco de la escritura femenina en Colombia no radica en “la adquisición de una consciencia política marxista por parte de la autora”, como lo sugiere Yolanda Forero (86), sino en el proceso que le permite a su protagonista la transformación como mujer por la posibilidad de esa salida de la casa hacia el mundo que le permite regresar luego con otros ojos; pero más importante aún, su valor radica en el hecho de que esta novela inaugura un

movimiento inédito en la novela femenina colombiana: Celina Ríos es el primer personaje femenino que, por fuera de la institución del matrimonio, emprende un viaje que le permite escribir su pequeña historia colocándose a sí misma en el centro del relato. Ella señala la primera salida explícita de la Colonia como territorio de identidad y control, toda vez que al no estar casada, reivindica una figura inédita de mujer y propone otro centro, ya no el de la Colonia, desde el cual la mujer puede alcanzar su autoridad discursiva. Ese lugar, que en el caso de Celina Ríos no es el hogar por cuanto ella no es una mujer casada, se configura como un cuarto propio, es decir, como un lugar conferido por la escritura.

Anticipa aquí Elisa Mújica de alguna manera aquello que en el libro de cuentos *Esposa fugada* de Helena Araújo, identificábamos en su momento tanto como un contrasentido como la puesta en marcha de contra-discursos de resistencia a un poder normalizador.²³ En Araújo la esposa se fuga, en Mújica una *no-esposa* (mujer soltera) se marcha y regresa. El espacio secular de control de la Colonia se deconstruye por la invención de identidades femeninas que emigran, se exilian, se desplazan o crean auto-representaciones femeninas no miméticas del modelo colonial. La novela de Mújica se postula así como un punto de partida y eje de una reflexión en torno a la escritura femenina en Colombia por su fecha estratégica de publicación, por la escisión temporal implícita en el título y por el viaje iniciático de Celina Ríos que resultará paradigmático en la estructuración del espacio en la escritura femenina en Colombia durante las décadas que siguieron a su publicación. La estructura narrativa de *Los dos tiempos*, dice Betty Osorio, “[...] está presente desde el título e indica ese quiebre epistémico, que es el mismo que experimenta el país durante la década del cuarenta: el paso de una sociedad regida por

²³ “[...] hay un orden implícito ya en la palabra *esposa*, y un caos en la palabra *fugada*. Mujer que ha dejado de ser esposa, fuga que la confina al exilio. Mujer-no-esposa se constituye como un contra-discurso [...] Esposa-fugada es la subversión de un orden naturalizado” (www.auroraboreal.net/julio 2010).

esquemas tradicionales a otros modernos” (2007: 160). Aunque Osorio no especifica cuáles son esos esquemas tradicionales y modernos, nos atrevemos a deducirlos por la novela misma. Celina es una mujer que en lugar de estar dedicada a los encajes y a los oficios domésticos, lee “[...] los autores clásicos [aunque] prefiere a las autoras como Teresa de la Parra, Gabriela Mistral, Jane Ayre, Selma Legerlof, Virginia Woolf [...]” (Jaramillo 2007: 72). Las lecturas de esta mujer son en efecto de otro tipo, diferente al de las revistas para damas y señoritas que invadieron los imaginarios femeninos en las décadas anteriores. Se trata de una literatura de tipo universal y con un claro referente a escritoras que tocan el tema de lo femenino.

En ese gesto de leer, no lo que estaba diseñado para la mujer de su época, Celina insinúa el quiebre entre esquemas tradicionales y modernos. Se trata de una mujer que está escribiendo que está leyendo a Woolf, a de la Parra, a Mistral, etc., una literatura en que unas mujeres también se preguntan o cuestionan el rol de la escritura y la lectura en la vida de una mujer: “Por acudir un día a una llamada, de prisa y a regañadientes, se cae, pero no experimenta dolor al modo que si el alma se hubiera evadido en ronda con Jane Ayre, Oliver Twist, María Eugenia Alonso, Juan Cristóbal. Presume de ellos, y la enorgullece que su gusto coincida con las recomendaciones dadas por firmas de prestigio [...]” (1949: 47). En la disposición de un *mise en abîme*, *Los dos tiempos* empieza a referir, no sólo los tiempos transcurridos entre las ciudades en que sucede la historia, sino además los dos tiempos que la lectura produce y los dos tiempos que la escritura conlleva. En este sentido, lo que la representación de un personaje como Celina Ríos está configurando es justamente la representación de una mujer, ya no fija y adscrita por el destino (el hogar) o las circunstancias (el convento) a un lugar, sino una mujer que está *produciendo* su propio espacio. Francine du Plessing Gray ha hablado de “mujeres espirituales, nómadas,

asexuales” (13) para referirse a cierto rasgo que caracteriza a las escritoras de finales del siglo XIX en la tradición literaria inglesa. En particular, se refiere a Charlotte Brontë “[...] confinada a la errancia por fomentar el cartismo y la rebelión en el hogar”, y a la “espiritual” Jean Rhys, autora de *Después de dejar al señor McKenzie* (14). En el contexto del rígido mundo victoriano inglés, llama la atención el adjetivo *nómada*, por cuanto significa ruptura con un esquema tradicional y sugiere un esquema moderno en cuanto a las representaciones inéditas de mujeres nómadas, asexuales y espirituales. ¿Habría en *Los dos tiempos*, “el paso de una sociedad regida por esquemas tradicionales a otros modernos”, como lo sugiere Betty Osorio, en virtud de un cierto rasgo nómada en Celina Ríos? Sin duda, ese marginal personaje de Elisa Mújica prefigura un rasgo nómada en la escritura femenina que aparecería en Colombia después de 1949: “¡Si pudiera escapar, volver a su mundo de siempre, a la piececita desde donde divisaba por la mañana los crisantemos y las acacias y escuchaba las mismas voces!... Nunca ha estado tan sola. Ahora la patria se ha ausentado también” (123).

En adelante, la relación con el espacio que las nuevas narrativas femeninas van a construir se dirige esencialmente a desarticular un vínculo dado por la historia y a fundar uno nuevo desde la memoria, la recuperación de imágenes, paisajes o personajes femeninos considerados consecuentemente como fundacionales o representativos de algún valor de la mujer, negado o barrado históricamente. “Esa literatura diferente [la femenina] ha sido leída por la crítica como una no-presencia o según la inadecuación al canon; lo cual ha llevado a su exclusión de las historias literarias nacionales” (Jaramillo, Robledo, Osorio 1991: xlvii). Si la estructura de la Colonia, como lo habíamos indicado anteriormente, se fundamenta como *presencia*, decíamos también que los elementos adyacentes a esa estructura funcionan como lo negado, lo diferido, lo oscurecido en relación a esa presencia.

Una no-presencia, en suma, definiría lo que ha sido la escritura femenina, tanto en el registro canónico de su quehacer, como en lo que se refiere propiamente a los imaginarios de la mujer. El nomadismo, el cambio territorial, la salida de la estructura, el desplazamiento del centro omnisciente de la Colonia son las nuevas tretas del débil en su lucha por lograr la liberación de otras visibilidades del discurso, en donde la mujer deja de ser por fin una no-presencia. Dice Luz Mary Giraldo que: “Sólo al iniciarse la segunda mitad del siglo XX la escritura como creación literaria se convierte en motivo de inquietud para algunas autoras [...] la creación como una forma de expresión [...] no autobiográfica sino como arma contra lo establecido [...]” (12). Lo autobiográfico sería en este momento histórico de Colombia una vuelta al costumbrismo, a la geometrización del espacio en el que la mujer se vuelve claramente localizable y fácilmente vulnerable de ser domesticada una vez más. De allí que la inquietud de la escritura femenina, como lo señala Giraldo, busque en esta época el movimiento hacia lo ficcional por medio de la reconfiguración de los espacios en el dislocamiento de lo histórico. En la antología elaborada por Luz Mary Giraldo *Ellas cuentan. De la Colonia a nuestros días* (1998) observamos justamente el cambio discursivo que señala Giraldo entre las narradoras que aparecen a partir de la segunda mitad del siglo XX, en el sentido de una escritura que se piensa desde ella misma y dispone una nueva identidad femenina, ya no como mimesis autobiográfica, sino como invención en el repliegue a otras identidades femeninas, literarias o imaginarias. Del cuento “La contabilista” de Elisa Mújica, leemos:

Ignora que es una manera de rendir homenaje a Emily Dickinson, que vistió siempre de blanco. Si se lo confiara a Rosaura pensaría que soy aun más ridícula de lo que temía. Julián si me entiende. Notó enseguida en mi biblioteca la cosecha de obras escritas por mujeres. (Giraldo 1998: 107)

El discurso literario empieza a deslindarse de la confesión o el detalle costumbrista por ese movimiento de lo literario desde lo literario que trata de poner en el centro de la narración el tema de lo femenino disponiendo en ese discurso una forma de auto-reconocimiento. En este pasaje del cuento de Mújica, la referencia a Emily Dickinson y a la biblioteca como un signo de continuidad dado en el valor que exalta en ello una identidad propia, en eso que va de la autora norteamericana al estante en el que reposan los libros de mujeres, describe un espacio que no es visible como lugar sino como signo de un orden nuevo que la autora reconoce en su propio discurso. Esta visibilidad del discurso por el reordenamiento espacial por parte de la mujer va desplazándose hacia otro campo de tensión en la revelación de nuevas identidades femeninas. En ese movimiento, el lenguaje se vuelve el centro mismo del nuevo campo de tensión desplazando lo moralizante o lo didáctico como fuerza central de la narración. Dice Silvia Juliana Rocha, en referencia a *Catalina*, la novela de Mújica de 1963, que:

Educadas al son de la campana, la situación y posición de las mujeres decimonónicas fue experimentando la transición entre la imagen mariana y virginal puesta de manifiesto en la figura de la esposa ideal del siglo XVIII [...] y las nuevas representaciones femeninas que tanto jóvenes pertenecientes a familias privilegiadas como las de bajos recursos empezaron a experimentar. (141)

Esa imagen “mariana y virginal” promovida por la iglesia desde su autoridad espacial que le fue conferida en la distribución de la ciudad colonial, empieza a ser deconstruida por la imagen de una mujer, no asexual, diríamos, sino la de una que empieza a reconocer en su cuerpo el peso de un discurso ordenado que le niega precisamente su cuerpo. La respuesta a un discurso ordenado es la de un discurso conducido por las intuiciones, la memoria y un caos que deviene orden en ese nuevo campo de tensión discursivo. El epígrafe con que se

abre la novela *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Ángel, demuestra la presencia del caos como el nuevo elemento ordenador del discurso que conduce la narración: “*The memories of childhood / Have no order, and no end.* (Dylan Thomas)”. Esta novela de Ángel, dice María Mercedes Jaramillo, “recrea la vida de una niña colombiana de provincia y sus experiencias en la casa paterna, en la escuela, sus vacaciones en el campo, su descubrimiento del mundo, del amor, del sexo [...]” (1991: 208). En el relato de Ana por lo tanto, como lo indica la misma Jaramillo, “[...] no hay orden cronológico en las acciones sino que los núcleos narrativos se relacionan entre sí por temas, que son evocados a la manera de Proust” (1991: 209). Veamos este fragmento de la novela de Ángel:

Se siente tan cansada como aquellos árboles. Tan sola. Tan inerte. Terriblemente llena de savia vegetal vencida. Hace un movimiento con la nuca, hacia atrás, pero no logra que el cuerpo se relaje, que ese peso en la tercera vértebra ceda un poquito y la deje moverse sin sentir aquel como tornillo que la atraviesa de una parte del esternón a otra y le impide respirar normalmente. Quisiera sentarse pero no hay ningún banco... Nada. Sólo un montón de piedras mal dispuestas y pasadizos desteñidos. (69)

La memoria, o el caos de la memoria, permiten en adelante la disposición en el espacio del relato de mundos que intentan ser representados, no precisamente desde la conciliación de sus realidades equidistantes, sino justamente desde la imposibilidad de hablar desde un mundo único. En adelante, la consciencia del caos se va a realizar como consciencia de la simultaneidad de mundos, realidades y tiempos irreconciliables. En el desprendimiento de un centro ordenador, la experiencia narrativa femenina se manifiesta como escisión en el tránsito hacia un territorio que llamaríamos tentativamente de la indiscernibilidad del

locutor femenino, que zigzaguea entre su memoria personal y el tiempo en el que sucede la escritura de esa memoria. En *¿Recuerdas Juana?* (1989) de Helena Iriarte, una de las novelas colombianas más paradigmáticas en este sentido, vemos ese proceso en el que lo autobiográfico deja de ser representación de una imagen geometrizada o territorializada por la verosimilitud, para devenir representación de una imagen sin coordenadas geográficas, imagen nómada, diríamos, en virtud del caos que hace indiscernible lo verídico de lo fictivo. Así lo leemos en la novela de Iriarte:

Después se pierde el tiempo en mi memoria; pasaron horas, días, ¿Cuánto tiempo? No puedo saberlo; fue como un golpe que me dejó lejos del tiempo y al volver en mí, recuerdo que te decía: no te comprendo Juana, no puedo acompañarte, espérame. (86)

Juana, ha terminado casi el día y debemos entrar; ¿no sientes que el resplandor del sol se pierde? [...] Juana, mi Juana, ¿estás llorando? (91)

Juana, dime si la luz iluminó algún recuerdo; ¿puedes oírme, Juana? – Papá murió – (92)

En estos fragmentos de la novela de Iriarte, la memoria está dispuesta a manera de diálogo con un vocativo – Juana – cuya voz no oímos porque la voz de Juana es la misma que pregunta y conduce el relato. No sabemos, entonces, distinguir en qué momento Juana es la locutora de sus propias preguntas dirigidas a su vez a Juana, que calla. “[...] la niña esquizofrénica, enajenada por una sociedad racista y una madre-patriarcal, en *¿Recuerdas Juana?* de Helena Iriarte [...]” (Jaramillo, Robledo, Osorio 1991: xxxv) busca representarse en ese caos que resulta válido por cuanto es en esa imagen interrumpida de sí misma que alcanza su propia representación. La novela de Iriarte, dice Vittoria Borsò, “[...] está organizada en dos partes: la mañana y la tarde. La historia relata la búsqueda del recuerdo

de la vida pasada a partir de un evento crucial, es decir, la muerte del padre [...]” (78). Esta auto-representación marcada por una clara discontinuidad entre tiempos en pugna con lugares equidistantes pone fin a las representaciones femeninas de consciencias y discursos vinculados a la continuidad, a la cronología y a la verosimilitud. En su lugar, lo femenino va inscribirse en la narración por medio de la fractura de una imagen que cesa de ser reciproca al espacio desde el cual se enuncia la narración. Dice Ángela Inés Robledo, en su ensayo sobre el cuento “Oriane, Tía Oriane” de Marvel Moreno, que:

Moreno [...] sabe que en una sociedad en la cual la expresión personal resulta sospechosa, el yo necesita desdoblarse en múltiples ecos para poder existir. María reflejada muchas veces en los espejos y en las cosas es fragmentada, ambigua. Habita, como muchos personajes del *boom* y el *postboom* hispanoamericano, un lugar no delineado, entre la evocación y la referencialidad, entre el texto y el aparente afuera de éste. (135)

La necesidad del desdoblamiento del *yo* en fugas espectrales, como lo sugiere Robledo en el caso del personaje de Moreno, no obedece sólo a una razón de condicionamiento social, sino además a la necesidad de hacer que en esa fuga emerja otra imagen, que sería la imagen de una auto-invencción. La búsqueda auto-fictiva se dirige a hacer visible dentro del relato, no sólo una sociedad que reprime, lo que resultaría demasiado obvio y manido. Por el contrario, lo que se libera en las nuevas visibilidades del discurso femenino es la necesidad de una representación propia por medio de la invención de un lenguaje que vaya simétricamente borrando el lenguaje que se apropió secularmente de su cuerpo, sus imaginarios y su propia representación. Al hacer visible ese lenguaje propio, el Sujeto Absoluto de la historia queda borrado. En el intersticio de lo que surge como visible y el vacío que deja el sujeto desalojado, el lenguaje femenino ocupa ese espacio, se apropia de

ese territorio y se confiere la realidad que nace en ese intersticio. Del cuento “El violín” de Marvel Moreno, dedicado a Helena Araújo, leemos este pasaje:

Pero Martine adoraba a su madre. Siempre había respetado su estoicismo y dignidad con la que había soportado los avatares de la vida. Sólo ella, Alice, sabía cuántas lágrimas y noches en vela habían forjado aquel decoro. Sólo ella la había escuchado sin cesar lamentarse de su muerte, condenar la conducta de su padre, que las había abandonado para casarse con una latinoamericana [...] El violín le había servido de refugio. (48)

Lo visible, lo que el lenguaje empieza a hacer transparente, no es sólo la denuncia social de un hecho violento contra la mujer, sino el hecho de que el cuerpo de la mujer empieza a aparecer como una presencia en sí misma, en un espacio y un tiempo que es el espacio y el tiempo en que el relato revela esa presencia. En Marvel Moreno la escritura es rescritura de un mundo que vuelve a empezar en su relato, es la puesta en marcha de un lenguaje donde lo visible será justamente lo que había permanecido como una no-presencia, como un discurso confiscado por otros. Así, en su novela *En Diciembre llegaban las brisas* (1987), Moreno dispone todo su impulso narrativo en pos de la reordenación del mundo por medio de la palabra femenina:

Entonces tía Eloísa, atribuyéndole al patriarcado un carácter temporal, lo había considerado una vía sin salida a donde habían ido a reventarse millares de generaciones y de la cual tarde o temprano la Humanidad se apartaría para crear un orden en que el amor triunfaba sobre el miedo y la vida ganaba al fin el combate que la oponía a la muerte. (126)

En este sentido, Freddy Téllez al referirse a la novela de Moreno, dice: “Ese comienzo concluye en la postulación de una necesidad para la mujer: la de arrebatarse al hombre la

palabra, “la que había utilizado diestramente para someterla a su capricho, creando así esa relación atroz en la que cada hombre se convertía en lobo frente a los otros hombres. Al principio había sido el Verbo, decía la Biblia, y en eso al menos, la Biblia decía la verdad” (165).²⁴ Se revela de modo particular en la obra de Marvel Moreno la necesidad de hallar en el lenguaje la instancia mítica que devuelva el sentido a esa rescritura del mundo, a su fundación por medio del verbo, como si se tratara de una génesis.²⁵ Según Blanca Inés Gómez, la palabra en la obra de Moreno es rescritura del destino: “[...] el sinsentido de las vidas de las mujeres de la alta sociedad barranquillera resulta ser el cumplimiento de un destino irrevocable construido en la negación del yo” (140). En el caso de la escritura femenina en Colombia, no obstante, el trayecto de la utopía a la epopeya y luego al mito, se da justo por ese proceso que señala Freddy Téllez en la obra de Moreno, en ese “arrebatarle al hombre la palabra” porque es en ese despojo del verbo que el tiempo y el espacio de la mujer reconfiguran la historia y se postula su nueva creación a la manera de una cosmogonía femenina. Ya antes de Moreno, Fanny Buitrago en *El hostigante verano de los dioses* (1963) había trazado las huellas de esa necesidad mítica en la reconfiguración del espacio por medio, no de una ordenación del discurso fundacional, sino del enajenamiento y la extrañeza como fuerza y visión arquetípica:

Estoy de paso. Sé que la ciudad fue construida en la ribera oeste del río, a un kilómetro de la orilla, en los terrenos de la parte alta. La decisión provocó un escándalo, con visos de rebelión entre los colonos, porque las márgenes del este acusaban gran fertilidad, en tanto que en el oeste las piedras y la cizaña lo poblaban

²⁴ Dentro su propia cita, Téllez cita a Moreno en su novela *En Diciembre llegaban las brisas* (1987: 127).

²⁵ Lo mítico, como lo señala Carlos Fuentes al referirse al ciclo interno de Macondo, permite que la utopía y la epopeya se renueven precisamente por la refundación mítica del mundo: “[...] el trayecto de una utopía de fundación a una epopeya bastarda que la degrada [carece de sentido] si no interviene la imaginación mítica para interrumpir la fatalidad y recobrar la libertad” (59).

todo. Una estricta orden fue impartida por el clero y los gobernantes; la leyenda dice: levantaron una ciudad en un lugar inhóspito, siendo tan grande el desconcierto general, que no se tuvo tiempo de amar o maldecir sus cimientos. (1)

Nunca conocimos otra estación que no fuera el verano. Lo llevamos en la piel. (345)

El lenguaje de Buitrago se realiza en el campo de las discontinuidades dadas entre la voz que narra y el lugar que ocupa la voz que narra. Se trata de un lugar y una narradora mediados por un vacío que refleja una distancia insalvable indicada en la fatalidad que los vincula. Toda la narración de la novela de Buitrago está a cargo de personajes femeninos: Marina o *la forastera*, Inari, Hade e Isabel, cada una de las cuales relata cuatro capítulos, a excepción de Marina que relata diez. Dice a propósito Elizabeth Montes que: “El mismo uso de la palabra *forastera* connota la idea de que la narradora está fuera del ambiente y del mundo que piensa recrear en sus artículos periodísticos” (330). En efecto, ese espacio no le pertenece a la *forastera* más que por la distancia que es capaz de señalar con respecto a él, pero ese espacio paradójicamente es también una extensión de ella misma por cuanto es su presencia allí negada. Las representaciones del espacio dadas como experiencia de enajenamiento o inquietante extrañeza, para usar el término de Kristeva, se revelan en el lenguaje como una forma, no de afirmación del espacio, sino como una forma en que ese espacio es la negación de una presencia. Dice Kristeva que : « [...] ce qui *est* étrangement inquiétant serait ce qui *a été* (notons le passé) familier et qui, dans certaines conditions (lesquelles?), se manifeste » (270). Cuando ese espacio se revela y se manifiesta en cierto momento como un lugar que ha dejado de ser familiar, entonces la discontinuidad emerge en la superficie del lenguaje bajo la forma de dos lugares: el lugar desde el cual habla la narradora y el lugar en el que narradora no se reconoce. La importancia de la obra de Buitrago en el marco de la escritura femenina en Colombia en general y de estas décadas en

particular radica en la fundación de un lenguaje que ha puesto de manifiesto el elemento de lo extraño como vínculo discontinuo entre la mujer y el espacio. Así lo expresa la propia

Buitrago:

Ya no soy la mujer real que solía ser [...] soy una impostora. Una extraña que finge escribir, y se encuentra extraviada en esta ciudad sin aromas, sin espejos, sin vagabundos [...] Estoy aquí como una fugitiva, mientras mi país vive los primeros estadios de una catástrofe. [“La confesión” *Magazín Dominical de El Espectador*, Febrero 1985] (Jaramillo 1991: 241)

La escritura de mujeres y su relación con el espacio durante los inicios de la segunda mitad del siglo XX en Colombia muestra varias líneas de realización que confluyen en la deconstrucción de la continuidad de la Colonia como territorio hegemónico de control. Se trata de una escritura que ha creado toda una máquina de guerra discursiva para oponerse a los aparatos de captura de la Colonia. En esa lucha por enfrentar su fuerza domesticadora y sus representaciones en serie de un modelo decimonónico de mujer, sus narrativas han logrado crear un territorio propio, sin coordenadas geográficas que hemos llamado metafóricamente *cuarto propio*. Pero justamente cuando ese cuarto propio deje de ser metáfora, otro territorio comienza. La frontera con la Colonia lo marcará el cuarto propio, ya no como metáfora, sino como lugar.

2. La ansiedad de Scherezada: la reordenación de los discursos

El gran proyecto de la Colonia fue la ordenación del espacio mediante el modelo damero que instaló e hizo posible la distribución geométrica del espacio y en él, la distribución de los cuerpos en una jerarquía dada por formaciones discursivas del saber y el

poder. Por su parte, la escritura femenina configuró un contra-proyecto dado como estrategias narrativas de dislocación de ese espacio ordenado de la Colonia mediante el modo narrativo confesional que le permitió a la mujer maneras de subvertir la rigidez de los espacios, a fin de lograr la inscripción de su yo como autoridad discursiva dentro del relato. Este orden que va del proyecto domesticador de la Colonia a las estrategias de la confesión y la mimesis en la escritura femenina en Colombia, se mantiene hasta el momento en que aparece una escritura femenina que se deslinda de la confesión y la mimesis como estrategias para ganar la autoridad enunciativa. Del proyecto ordenador del espacio por parte de la Colonia pasamos al proyecto de dislocación y reordenación de los discursos por parte de una escritura femenina que irrumpe en el afuera del orden colonial haciendo visible, ya no sólo el espacio uniforme y continuo de la Colonia, sino además el espacio del afuera en las discontinuidades del mundo femenino.

En el marco de la escritura femenina en Colombia, el exilio en la obra de Helena Araújo hace posible la liberación de otras visibilidades del discurso femenino por la revelación del afuera como territorio de invención y como lugar de enunciación de la mujer. Tanto su obra narrativa como su obra crítica se dirigen a poner de manifiesto una nueva ansiedad para la mujer que escribe por la necesidad de una reordenación de los discursos en torno a lo femenino partiendo de los mismos discursos literarios femeninos. En ese propósito, la obra crítica de Araújo revisa la presencia del Sujeto Absoluto de la historia dentro del discurso femenino a fin de hacer visible la palabra que le ha sido usurpada a la mujer o que ha sido posesión de otras instancias del poder distinta a ella misma. Su obra crítica bordea insistentemente el asunto de la escritura femenina como un lugar usurpado por una voz patriarcal y desde allí busca entender porqué en Colombia y en general en América Latina la mujer que escribe sigue siendo la metáfora de una Scherezada

criolla que, para salvar la vida de su padre, debe narrar ininterrumpidamente la vida de otros y no la propia. Para Araújo, la recreación de la legendaria figura de Scherezada en su más importante libro de crítica publicado en Colombia en 1989 es la necesidad de releer la literatura femenina latinoamericana como formación discursiva que funda y visibiliza el lugar del Sujeto Absoluto de la historia en oposición a la presencia negada y borrada de la mujer, el Otro de la historia. En su revisión crítica, Araújo desarrolla una perspectiva arqueológica, toda vez que vincula allí los modos narrativos femeninos y el cuerpo de la mujer revelando en ese vínculo una estructura de poder religioso y una estructura de poder legal que borra a la mujer como sujeto de su deseo y de su enunciación. La Scherezada de Araújo busca entonces la reordenación de los discursos femeninos en un subcontinente donde la mujer ha sido objeto de todas las formaciones discursivas del poder, pero en donde ella misma no ha podido crear sus propios discursos. A manera de utopía, Araújo se plantea así la dislocación de este orden histórico:

El desenlace de la historia es feliz: Scherezada, haciéndose narradora, logra curar al sultán de su neurosis y señalar el carácter patológico de su misoginia. Con respecto a la latinoamericana, se podría llevar más lejos la parábola y pensar que cuando alcance a escribir lo que vive y siente, alcanzará una noción integral de su propia individualidad en la doble dimensión de la expresión y el contenido. Entonces, solamente, asumirá la autonomía de su lenguaje, atentando contra los sempiternos derechos del padre, hermano o esposo y siendo al fin la narradora de sí misma. (42)

En estas palabras hay un lugar que se hace transparente: Scherezada ya no narra para salvar la vida de su padre. Ella debe narrar en adelante para alcanzar la autonomía de su lenguaje. En ese cambio de representación de la legendaria muchacha enfrentada al odioso sultán, a la de una que de repente se ve frente a sí misma con sus propias palabras, hay un

movimiento que supone la reordenación de los discursos por la inversión de las imágenes legendarias en torno a la mujer. Inesperada e inopinadamente, esta Scherezada se auto-confiere un lugar y se auto-representa en virtud de la dislocación de esa imagen legendaria. La Scherezada de Araújo no busca el lugar de la historia, sino contar al fin su propia historia. En un sentido contrario, en el libro *La loca del ático* (1974), las críticas norteamericanas Sandra Gilbert y Susan Gubar plantean entre otras una revisión de las formaciones canónicas en la literatura de mujeres durante el siglo XIX en Inglaterra. La idea central de su revisión intentará demostrar que la imposibilidad de una tradición literaria femenina propiamente dicha radica en la formación del canon sobre la base de un eterno precursor masculino que la mujer nunca podrá superar. En contra de lo planteado por Harold Bloom en *La ansiedad de la influencia* (1973), Gilbert y Gubar ven en esa manera de concebir la tradición una nueva ansiedad, *la ansiedad de autoría* que las mujeres jamás podrán superar por no poseer históricamente el lugar del autor: “[...] the “anxiety of influence” that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary “anxiety of authorship” – a radical fear that she cannot create, that because she can never become a “precursor,” the act of writing will isolate or destroy her” (48).

En estas palabras de las críticas norteamericanas hay un lugar que se hace visible: la autoría como lugar de la historia. Sugieren Gilbert y Gubar que la invención entonces de precursoras femeninas curaría así la ansiedad de autoría de la mujer. En el lugar que revela Scherezada como narradora de sí misma hay una afirmación de lo femenino por la inversión de la imagen legendaria: al narrarse, inesperadamente ella se salva a sí misma. En el lugar que revela la superación de la *influenza* (fiebre) de autoría, hay una afirmación de la autoría como lugar de la historia. Scherezada revela el lugar marginal de lo femenino, el precursor femenino revela un lugar dentro de la historia. Scherezada quiere narrarse. El

precursor femenino significa un lugar dentro del canon, un lugar en la historia. Entre ambas revelaciones, no obstante, una nueva ansiedad se revela para la escritura femenina: la del afuera. Señala en este sentido Foucault justamente que: “[...] the problem is no longer one of tradition, of tracing a line, but one of division, of limits; it is no longer one of lasting foundations but one of transformations that serve as new foundations, the rebuilding of foundations” (1972: 5). El problema ya no es la historia sobre Scherezada, sino cómo Scherezada construye su propia historia por fuera o aún en contra de la historia misma que la ha borrado. La escritura femenina en Colombia halla en esa figura recreada de Scherezada por parte de Helena Araújo la metáfora inicial, iniciática y arquetípica para la reordenación de los discursos desde el afuera que supone, ya no la historia de la escritura de la mujer, sino la historia que la escritura de la mujer revela y hace visible.

Durante las primeras décadas en el quiebre del siglo XX, la escritura femenina en Colombia configuró tres estrategias básicas de dislocación o subversión del orden del espacio colonial: la fuga del hogar, el repliegue en la memoria y el enajenamiento como experiencia del espacio vivido. En ese proceso, la fuga del hogar se entiende como la disolución del matrimonio como único destino de la mujer, la memoria como búsqueda y posibilidad de representaciones femeninas dadas desde el caos, y el enajenamiento como una forma de reordenar el espacio desde la discontinuidad histórica. Al diluirse el hogar como destino de la mujer, el discurso femenino deviene caos en las líneas de fuga de la memoria y el enajenamiento deviene experiencia de escisión con el espacio ordenado y continuo de la Colonia. Consecuentemente, durante la Colonia como periodo histórico y durante el siglo XIX, las estrategias implementadas por la escritura femenina en Colombia fueron dos esencialmente: la confesión y la mimesis. En ese proceso, la confesión fue el modo narrativo, la mimesis su puesta en marcha. Por medio del modo narrativo confesional

se filtró un yo no-autorizado a fin de alcanzar un centro de autoridad narrativa jerarquizada. Por medio de la mimesis, se crearon representaciones femeninas no perturbadoras, es decir, representaciones fieles a un modelo de época. No obstante, tanto el modo narrativo de la confesión como su dispositivo mimético fueron estrategias de fuga, maneras de escapar al orden y control colonial. En consecuencia, la escritura femenina en Colombia configura dos periodos divididos por las estrategias, dispositivos y modos narrativos: el que va de la Colonia (periodo histórico) hasta más o menos la mitad siglo XX y el que se inicia con la fecha estratégica de publicación de la novela *Los dos tiempos* de Elisa Mújica en 1949. No obstante, la identificación de estos dos periodos no obedece a una razón de tipo histórico sino a una razón de tipo territorial: allí donde empieza una escritura femenina dada como fuga, memoria y enajenamiento ha cesado la hegemonía de la Colonia como territorio ordenador del discurso, el espacio y las representaciones de la mujer. Recíprocamente, allí donde cesa la Colonia como territorio hegemónico cesan las estrategias de la confesión y sus dispositivos miméticos. Al interrumpirse entonces la homogeneidad espacial de la Colonia como consecuencia de la irrupción del afuera de una escritura femenina dada como fuerza centrífuga errante se interrumpe consecuentemente su homogeneidad temporal. En esa doble interrupción, la escritura femenina en Colombia traza dos movimientos esenciales: uno territorial, de la Colonia al afuera, y uno discursivo, de la confesión al caos-memoria-enajenamiento. Sin embargo, el proceso de descentramiento de la estructura de la Colonia dado por la discontinuidad que provoca el afuera, no deriva en la disolución de su estructura sino en una manera paradójica de funcionar por fuera de ella. Tanto el movimiento territorial como el discursivo configuran una relación con la estructura mediada por la paradoja, porque dicha relación supone la simultaneidad de un centro fijo y un centro lábil. El primer centro funciona como presencia dentro del territorio de la Colonia

y el segundo como una presencia desplazada en el afuera. En adelante, se trata de dos territorios en donde el centro fijo de la estructura se vincula al centro móvil del afuera por medio de un desequilibrio, porque la relación que unía de modo inequívoco el significante y el significado ha dejado de funcionar recíprocamente, ha dejado de ser el signo-inalterable-de-la-Colonia. La estructura de la Colonia se revela entonces, no en el tiempo en el que transcurre como signo inexpugnable, sino en el momento en el que uno de sus elementos vulnera o destruye su territorialidad y empieza a funcionar por fuera de ella señalando un espacio, un vacío, una discontinuidad. Dice en este sentido Deleuze que: “[...] there is no structure without the empty square, which makes everything function” (1990: 51).

Se diría entonces que en el instante en que un elemento abandona la estructura y hace visible el vacío donde se verifica la interrupción espacio-temporal, es ese vacío el que precipita la revelación de la estructura y transparenta su mecanismo interno. Al fijarse como centro lábil en el afuera, ese vacío determina que las relaciones con la estructura se den en el plano de las paradojas porque obliga a un permanente desplazamiento del significante y del significado que flotan independientemente entre los dos territorios. En este sentido, Deleuze analiza justamente dos paradojas a partir del elemento lábil del vacío, una de ellas desarrollada por Claude Lévi-Strauss, la otra por Jacques Lacan. En cuanto a la paradoja desarrollada por Lévi-Strauss y que Deleuze va a llamar la paradoja de Robinson Crusoe,²⁶ hay dos series dadas, una del significante y otra del significado, en donde la primera serie presenta un exceso y la segunda una ausencia, una falta. A causa de este

²⁶ “This paradox might be named Robinson’s paradox. It is obvious that Robinson, on his desert island, could reconstruct an analogue of society only by giving himself at once, all the rules and laws which are reciprocally implicated, even they still have no objects” (49).

exceso y esta falta, las series se referenciarán entre sí por medio de un eterno desequilibrio y un eterno desplazamiento. Explica Deleuze que:

What is in excess in the signifying series is literally an empty square and an always displaced place without an occupant. [...] What is lacking in the signified series is a supernumerary and non-situated given – an unknown, an occupant without a place, or something always displaced [...] It has therefore the property of always being displaced in relation to itself, of “being absent from its own place,” its own identity, its own resemblance and its own equilibrium. It appears in one of the series as an excess, but only on the condition that it would appear at the same time in the other as a lack. (51)

En cuanto a la paradoja desarrollada por Lacan y que sigue la misma línea de la de Lévi-Strauss, señala Deleuze que la ley que rige dos series simultáneas es la de ser siempre diferentes, siendo una el significante y la otra el significado. La paradoja la compendia así Deleuze:

[...] that which is in excess in one case is nothing but an extremely mobile *empty place*; and that which is lacking in another case is a rapidly moving object, an *occupant without a place*, always a supernumerary and displaced [...] As in a game, we participate in a combination of the empty place and the perpetual displacement of a piece. Or rather, it is as in the Sheep’s shop, where Alice discovers the complementarity of “the empty shelf” and of the “bright thing always in the shelf next above,” that is, of the place without an occupant and of the occupant without a place. (41)

Estas dos paradojas nos permiten revisar la estructura de la Colonia en relación al afuera que ha interrumpido su homogeneidad. Hay entonces dos series que se enfrentan

simultáneamente como territorios en los que la hegemonía del centro único de la Colonia se diluye o se debilita por la irrupción del afuera en la desarmonía espacio-temporal que vincula en adelante a ambos territorios. En la simultaneidad de los dos territorios - la Colonia y el afuera – hay siempre un elemento que aparece desplazado en el lugar del otro y siempre en consecuencia se verifica un lugar vacío en el que el ocupante ya no está o en el que existe un ocupante sin lugar. A la vez, cada uno de los elementos está negado como sentido o significado en el territorio contrario haciendo que un significante circule siempre - *a floating signifier*, dice Lévi-Strauss – sin un significado vinculado de modo fijo a él. La continuidad entre el significante y el significado deja de ser entonces recíproca para volverse discontinuidad del signo, “a perpetual disequilibrium vis-à-vis each other” (Deleuze 1990: 40). Así por ejemplo, si tomamos la identidad de Helena Araújo en relación a Suiza o Colombia, observamos una realización paradójica toda vez que ella misma se presentaría como el elemento móvil que siempre está en ausencia con respecto al lugar que ocupa: como colombiana en Suiza, como una suiza en Colombia. La inalterabilidad de la Colonia como estructura es perturbada por el elemento lábil que se resiste al centro y funda por fuera de él un centro no fijo. Sin ese elemento lábil desatando el desequilibrio resulta imposible entender el funcionamiento regulador de la estructura colonial. Para Deleuze las mínimas condiciones que hacen posible una estructura en general, tomado como referencia la paradoja de Lévi-Strauss, son las siguientes:

- 1) There must be at least two heterogeneous series, one of which shall be determined as “signifying” and the other as “signified” (one single series never suffices to form a structure) [...]
- 2) Each of these series is constituted by terms which exist only through the relations they maintain with one another. To these relations, or rather to the values of these

relations, there correspond very particular events, that is, *singularities* which are assignable within the structure. [...]

3) The two heterogeneous series converge toward a paradoxical element, which is their “differentiator.” This is the principle of the emission of singularities. This element belongs to no series; or rather, it belongs to both series at once and never ceases to circulate throughout them. It has therefore the property of always being displaced in relation to itself, of “being absent from its own place,” its own identity, its own resemblance and its own equilibrium. It appears in one of the series as an excess, but only on the condition that it would appear at the same time in the other as a lack. (50)

La escritura femenina en Colombia se vincula a la estructura de la Colonia por dos movimientos que hemos señalado ya: por una permanencia en su territorio y por una salida de él. La irrupción del afuera que el elemento paradójico visibiliza abre un campo de tensión dado por oposiciones binarias, anverso/reverso, adentro/afuera, oculto/manifiesto, e insinúa las dos series mínimas para una lectura paradójica de la mujer como el elemento “diferenciador” en tanto es ella una no-presencia dentro de la estructura colonial, que es siempre una presencia dentro de sí misma. La tensión de estos binarismos o de estas series heterogéneas define el hecho mismo de que sea la mujer el elemento negado en todas las posibilidades de la paradoja. Si tomamos la paradoja de Lévi-Strauss, que de alguna manera contiene y amplía la paradoja de Lacan, diríamos que en el nivel del significante, representado por un exceso de presencia, hay siempre un lugar vacío y un lugar siempre desplazado sin ocupante. A la vez, en el nivel del significado, representado por una ausencia o una no-presencia, hay siempre un ocupante sin lugar o algo siempre desplazado. Así por ejemplo, el territorio de la Colonia representado en el plano del significante como

convento o como hogar, diríamos que allí su presencia resulta excesiva e invasora, una omnipresencia que desplaza en el plano del significado a su ocupante, la mujer (monja, esposa), quien en ese espacio está en exceso ausente, borrada o desplazada. Francisca Josefa, verbi gracia, escribe desde un convento en donde es vigilada, donde pasa todo tipo de penurias y en donde además se le pide que escriba sus síncope, éxtasis y visiones. En ese exceso de presencia de la Colonia representado por un espacio-panóptico que todo lo invade y todo lo controla, sor Francisca aparece desplazada o sería la ocupante de ese no-lugar, de ese espacio secretamente revertido en su función como espacio propicio a la escritura de mujeres. Al espacio totalizador de la Colonia se opone el lugar marginal desde donde ella escribe y desde el cual se reconfigura el significado del convento (espacio-significante) desviando su función a fin de que emerja, oblicuamente, su escritura de mujer. La paradoja puede extenderse y verificarse en otros niveles de relaciones dadas por la formación de la Colonia como territorio hegemónico, sin embargo basta con decir aquí que en la visibilidad que el afuera hace de la estructura de la Colonia, la posibilidad de las series queda expuesta y en tanto la paradoja al infinito. Ahora bien, valdría pensar también el proceso de confrontación territorial que las paradojas despliegan o el modo en que el juego de desplazamiento de los ocupantes y sus virtuales lugares genera dentro de la escritura femenina misma. En su seminario *Encore*, Lacan reflexiona en torno a la idea de la escritura como *el lugar del Otro*, sugiriendo la manera en que se revela en la escritura ese lugar en que el Otro se enuncia y se asume como presencia, usurpando el lugar de *otro* que emerge allí como ausencia:

First of all, *a*, which I call “object,” but which, nevertheless, is but a letter; Then *A*, that I make function in that aspect of the proposition that takes only the form of a written formula, and that is produced by mathematical logic. I designate thereby that

which is first of all a locus, a place. I called it “the locus of the Other” (*Le lieu de l’Autre*). (28)

La escritura tomada como locus sugiere la ausencia *allí*, no de quien enuncia, sino de quien es enunciado (voz pasiva). Ausencia de uno, presencia del Otro en *ese lugar* de enunciación (la escritura). Es el instante en que el Otro ha desplazado con su presencia al locutor de ese enunciado indicado en la letra **A**. Se pregunta entonces Lacan, si puede la escritura verificar mediante una serie de signos una presencia y en tanto una ausencia, si se tiene en cuenta que la escritura no es más que serie de signos dispuestos dentro de una cierta lógica. ¿Cómo pueden esos signos ser la indicación de alguien, *Otro*, que se enuncia en nombre de un sujeto, *otro*? Pregunta entonces Lacan:

In what respect a letter serves to designate a locus? It is clear that there is something that is not quite right here. When you open, for example, to the first page of what was finally collected in the form of a definitive edition entitled *Theory of Sets*, bearing the name of a fictitious author, Nicolas Bourbaki, what you see is the putting into play a certain number of logical signs. One of them designates function of “place” as such. It is written as a little square: \square . (28)

La escritura femenina en Colombia, diríamos, pone en juego los signos de una lógica que obedecen a la Colonia o juega contra ellos al disponer en ese lugar ocupado por el Otro, un yo mimetizado en la autoridad implícita de *ese lugar vacío*, \square . Tanto al afirmar las lógicas de la Colonia como al negarlas por un *ars* de mimesis o por un repliegue en el afuera, la escritura femenina en Colombia ha visibilizado ese pequeño recuadro \square , que indica tanto un lugar como un no-lugar. Prefiguración de la paradoja, por cuanto ese locus vacío que toda escritura implica es una presencia y una ausencia simultáneamente y es a un mismo tiempo el lugar de enunciación del *Otro* y el lugar en que el *otro* está ausente. Prefiguración

también de la heterotopia porque en todas las direcciones ese pequeño recuadro es un lugar (del Otro) y es un no-lugar (del otro), es decir, lugar y utopía al mismo tiempo. La escritura entonces no afirma ni la presencia ni la ausencia, sino el eterno desplazamiento del yo de *ese* lugar. La escritura en consecuencia sucede siempre en otro lugar, de allí el pequeño recuadro vacío que indica Lacan como desplazamiento eterno. O dicho de otro modo, la escritura como significante sucede *allí*, la escritura como significado sucede en *otro lugar*. Según Lacan es justamente esa ausencia la que permite que exista el lenguaje:

Thus, I wasn't making a strict use of the letter when I said that the locus of the Other was symbolized by the letter A. On the contrary, I marked it by redoubling it with the S that means signifier of A insofar as the latter is barred: S (~~A~~). I thereby added a dimension to A's locus, showing that qua locus does not hold up, there is a fault, hole, or loss therein. Object *a* comes to function with respect to that loss. That is something that is quite essential to the function of language. (28)

Desde esta perspectiva que hace visible la ausencia o el desplazamiento de un yo siempre evocado pero nunca presente dentro de la escritura, o de la afirmación de la escritura como un locus en el que concurren simultáneamente una ausencia y una presencia, la escritura aparece así como territorio o como lucha territorial al oponer ausencia y presencia, negación del otro y afirmación de un yo-Otro (un yo usurpado por el Otro) que se enuncia desde *allí*. La lucha territorial sucede entonces porque en pos de ese locus se dirige una fuerza que está afuera y una fuerza que ha estado siempre adentro. Afuera y adentro dirimen su tensión en pos de ese locus que no es otro que el del lugar de la enunciación. Sugiere Adriana Valdés que la formulación de la mujer como “lo otro” es el resultado de unas prácticas de escritura que no han sido “[...] privativas de sujetos mujeres, sino que han estado a cargo de quienes han entendido “que no hay invención posible sin que esté

presente, en el sujeto que inventa, una abundancia de lo otro [...]” (1995: 189).²⁷ No hay escritura posible además, diríamos, sin que esté presente en exceso el Otro que invade el pequeño territorio desde el cual “lo otro” (la mujer) intenta ganar su propio lugar de enunciación. En esa lucha territorial, la escritura de la mujer sucede, no en relación a su propio territorio, sino en contra del territorio que le ha sido escamoteado por el Otro. La escritura femenina sucede entonces siempre en otro lugar (de enunciación) y allí gana, no obstante, su identidad. Identidad dada como consciencia de lo anverso, lo opuesto, “lo otro”. En esa consciencia de la mujer como el elemento paradójico o “diferenciador”, surge una distancia frente a ella misma, frente a su lugar, su identidad, su semejanza y su propio equilibrio y que ya habíamos revisado a la luz de Deleuze, así: “[the “differentiator”] has the property of always being displaced in relation to itself, of “being absent from its own place,” its own identity, its own resemblance and its own equilibrium” (51). Y es esa distancia justamente la que restaurará el desequilibrio del afuera.

El afuera es una discontinuidad con respecto a un territorio uniforme en lo temporal y lo espacial. El afuera es un tiempo y un espacio que han perdido sus referencias en el adentro o simplemente sus referencias han sido dislocadas. Sus significantes, no obstante, permanecen como elementos flotantes y sus significados a la vez han emigrado en el cambio territorial que ha precipitado la discontinuidad. El desequilibrio sucede porque el signo inalterable que unía invariablemente significante y significado de modo uniforme flota ahora escindido entre dos territorios. Sin embargo, el desequilibrio alcanza su estado de serenidad en el afuera cuando los significantes recuperen sus significados - no los significados originales - sino unos nuevos, reordenados y reconfigurados por la fuerza discursiva de la mujer instalada en el afuera. Cuando la escritura de la mujer alcanza el

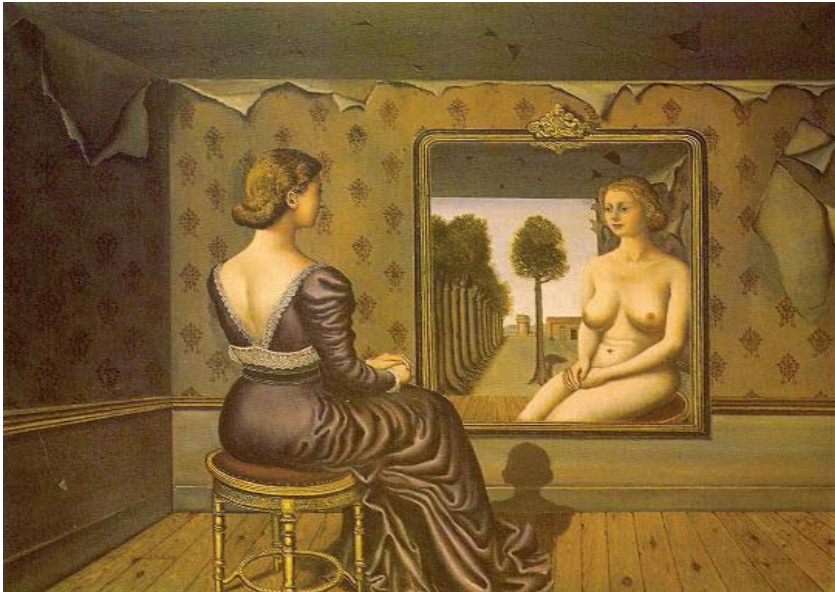
²⁷ Valdés está citando dentro de su propia cita a Hélène Cixous en *La jeune née* (1975).

afuera deviene, ya no mimesis de una imagen de mujer arquetípica, pre-discursiva o eterno femenino, sino auto-representación que repara o restituye esa pérdida que es esencial al funcionamiento del lenguaje, según Lacan (1998: 28). Lo esencial al funcionamiento del lenguaje de la mujer será la identificación de esa ausencia dada como lo opuesto, lo anverso, lo otro. Al identificarse allí, su identidad va de adentro hacia afuera describiendo la discontinuidad del signo y en tanto la imagen de sí misma regresa invertida a ella por medio de una deformación de la imagen originaria. Como en la pintura *Mujer en el espejo* (1936) de Paul Delvaux, la imagen de la mujer que la escritura del afuera proyecta no puede ser más que imagen espectral en donde lo que se revela ya no es proyección o continuidad, sino invención dada al infinito. Esta instancia paradójica dada por el espejo, la expresa así Deleuze:

For there is always a blurred excess of signifier [...] we reach the most important point, a very special and paradoxical case, which ensures the relative displacement of the two series, the excess of the one over the other, without being reducible to any of the terms of the series or to any relation between these terms [...] it is the mirror [...] at once word and thing, name and object, sense and *denotatum*, expression and designation, etc. It guarantees, therefore, the convergence of the two series which it traverses, but precisely on the condition that it makes them endlessly diverge. (40)

El espejo como instancia paradójica lleva hasta las últimas consecuencias la paradoja misma, exagera el desequilibrio que el elemento diferenciador introduce al poner en un mismo plano la palabra y la cosa, el nombre y el objeto, el sentido y la denotación, la expresión y la designación, la presencia y la ausencia. Lo que se extiende entonces en el lenguaje más allá de la restitución de lo perdido es la posibilidad al infinito de inventarse,

de devenir otro, en otro lugar, en otro territorio, como lo indica exactamente Gilles Deleuze: « L'être est un devenir-autre, il se déplace, et change de territoire » (17). El devenir otro es una invención discursiva dada en el afuera contra una formación discursiva dada adentro. El devenir otro es entonces reordenación de los discursos del Otro en un territorio propio o significa apropiarse de los discursos del Otro, para devenir en ellos, *otro*.



Femme au miroir, 1936.

En ese cambio territorial, toda invención discursiva es una formación contra-discursiva porque los significantes y significados no se encuentran nunca en un sólo territorio y en tanto el signo producido en ese destiempo de los dos territorios es un signo en eterna confrontación. En esa lógica, las formaciones discursivas del orden fenecen como verdad en el afuera, y la invención del afuera emerge como imposibilidad en el adentro. Lo contra-discursivo permite que lo imposible pueda devenir posible, es decir, todo aquello que fue negado en el adentro puede ahora devenir afirmación en el discurso del afuera. En este sentido, dice Derrida que: “[...] it rested on the supposition of what I would call the becoming-possible of that which was already the form of the impossible” (2004: 230). Devenir contra-discursivamente supone un cambio territorial que precipita el desequilibrio

en la continuidad y uniformidad del signo dentro de la estructura de domesticación colonial. En ese desequilibrio se abre la posibilidad de lo posible ante la fijeza de lo imposible en el territorio que representa el adentro.

El afuera subvierte toda genealogía, todo impulso regulador, ordenador, toda inscripción con el adentro que extiende su homogeneidad o continuidad inalterable. De allí que la lógica del espejo como instancia máxima de la paradoja no signifique una duplicación de la imagen por medio del recuerdo, sino la duplicación al infinito de la imagen por medio de la memoria dada como línea de fuga. Una línea de fuga traza vectores de conexión con lo imposible, de allí que el devenir otro en las líneas de fuga de la memoria no signifique recordar una imagen del adentro, sino hacer de ese recuerdo un nuevo campo de percepción y de afección. Los perceptos no son para Deleuze las percepciones, sino paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven a quien las siente. En cuanto a los afectos, no se trata de sentimientos sino de devenires que rebasan a quien lo atraviesa (y se convierte en otro). En ese instante, lo vivido se renueva en el rastro imposible de ese recuerdo y deviene invención, creación del instante en que la escritura sucede paradójicamente como ausencia y presencia, como sentido y denotación, etc. La experiencia de la memoria, dirá Serge Doubrovsky, es narrativamente hablando, una experiencia sin lugar (*implaçable*). Es esto lo que sugiere Doubrovsky en el paradigmático caso de la magdalena en la obra de Proust, al indicar que en el plano de la enunciación (significante), la experiencia de la magdalena es fácilmente ubicable, pero que en el plano de lo enunciado (significado) resulta imposible de rastrear: « Initial, initiatique, centrale, archétypale, - l'expérience de la madeleine est [...] *narrativement implaçable*. Aisément repérable sur le plan de l'énonciation, puisqu'elle génère le récit, si l'on passe au plan de

l'annoncé (sa place dans le récit), les pistes se brouillent » (23). Y es ahí, en ese rastro sin lugar que la memoria deviene línea de fuga, posibilidad de lo imposible.

A manera de conclusión, diríamos que la escritura femenina en Colombia señala un cambio territorial subrepticio durante la Colonia (periodo histórico) y durante el siglo XIX. Y un cambio territorial explícito en las primeras décadas que sucedieron al quiebre del siglo XX. En esa tradición dispersa que señala una nueva ansiedad para la escritura femenina se supera el lugar de la historia y se configura una fuerza centrífuga en contra de un poder centripeto normalizador. Es la irrupción del afuera lo que hace posible otra lectura de lo femenino y lo que permite la reordenación de los discursos en la visibilidad de sus formaciones de poder-saber. La escritura femenina en Colombia puede entonces leerse en el rigor de estos planteamientos que ponen de manifiesto la confrontación territorial dada entre la Colonia como espacio y discurso hegemónico de orden, y la escritura femenina como espacio desplazado y discurso de caos, memoria y enajenamiento.

3. Conclusiones

La aproximación teórica a la obra de Helena Araújo que hacemos en esta disertación se puede resumir en dos conceptos básicos: la historia como arqueología del saber y el rizoma como elemento de formación territorial. En cuanto a lo primero, nuestra aproximación a lo histórico como proceso arqueológico en el que se visibilizan las relaciones de saber-poder dadas a lo largo de los tres siglos de escritura femenina en Colombia la tomamos de Michel Foucault. En cuanto a lo segundo, el concepto del rizoma como movimiento esencialmente del afuera lo tomamos de Gilles Deleuze, el cual nos permite una comprensión de ciertas escrituras de mujeres definidas por su fuerza centrífuga

o su fuerza desestabilizadora del orden domesticador de la Colonia. Tanto el concepto historiográfico de arqueología del saber como el concepto del rizoma que define las fuerzas del afuera en la escritura femenina convergen en un punto común y esencial: la discontinuidad. En Foucault no se trata de la historia como esquema de estructuras estables y diacrónicas, sino de la historia como revelación de sus discontinuidades. A su vez, en Deleuze se trata, antes que de una historia contada desde el punto de vista de los sedentarios, de una historia contada desde el punto de vista de los nómadas; de allí que Deleuze oponga el concepto de historia al de nomadología, confiriéndole a éste último un valor en el hecho mismo de su naturaleza discontinua. Desde esta perspectiva teórica lo que nos importa es, por lo tanto, detectar ciertos cortes arqueológicos (según Foucault) o cortes territoriales (según Deleuze) para ver en ellos tanto el modo en que el vector saber-poder ha construido grupos no visibles o al margen de la historia o el modo en que el afuera diluye la hegemonía simbólica de la Colonia.

Los tres cortes arqueológicos que hacemos en esta disertación los podemos compendiar como: Cilicio y silencio, Hogar y patria y Hogar y cuarto propio. El primer corte corresponde a la escritura femenina dada en Colombia durante la Colonia (periodo histórico), el segundo cubre la escritura de mujeres durante el siglo XIX o siglo de la Independencia y el tercer corte intenta recoger la experiencia de la escritura femenina durante el siglo XX en Colombia. En cuanto al primero, el modo de escritura místico-confesional se da en relación simétrica con el espacio de control y vigilancia del convento desde donde Sor Francisca Josefa del Castillo, nuestra primera escritora, ejerció su experiencia escritural. Allí, en medio de las estrictas jerarquías y el orden espacial definido por una arquitectura inspirada en el panóptico, se desarrolla una experiencia de escritura confesional que alcanza, no obstante, a ser una forma de auto-representación femenina. La

confesión mística es por lo tanto un ejercicio discursivo ambiguo por cuanto mezcla obediencia (explícita) con una necesidad de fuga (inconsciente). En esa ambigüedad, el vector *Cilicio-silencio* alcanza inesperadamente a crear un sujeto de auto-conocimiento, o aquello que Josefina Ludmer llama “otro sujeto de saber” en virtud de su capacidad de traslado y transformación de una estructura social y cultural dada.

En el segundo corte que indicamos mediante el vector *Hogar y patria*, la experiencia de escritura de mujeres durante el siglo de Independencia en Colombia muestra una transición entre el cuadro de costumbre al diario histórico hasta llegar al diario íntimo como evidencia de que el discurso femenino durante esta época tuvo esencialmente que enfrentar lo discursivo en torno a la mujer y lo histórico como autoridad discursiva por la primacía epistemológica de la historicidad. Dentro de esa transición discursiva propia del XIX en Colombia, la escritura femenina supera paulatinamente la confesión por la tensión con los modos canónicos de la época (autobiografía y relato histórico), en donde la voz femenina intenta ganar una autoridad discursiva valiéndose de un proceso mimético en las representaciones de mujer de la época, pero poniendo oblicuamente en el centro del relato su pequeña historia personal para desplazar así el discurso de una historia oficial.

El tercer corte que indicamos como *Hogar y cuarto propio* traza en verdad un vector imposible por cuanto el hogar como lugar excepcional y secular de domesticación de la mujer no permite que la escritura de la mujer precisamente alcance esa instancia de autonomía que indicamos en la metáfora de un *cuarto propio*. En este sentido, durante el siglo XX, la escritura femenina en Colombia marca un corte de tipo territorial que señalamos exactamente en 1949, toda vez que es en esta fecha en que aparece la novela *Los dos tiempos* de Elisa Mújica, que marca una discontinuidad con una representación secular de mujer sedentaria, obediente y sumisa de un destino elegido por otros. En efecto, el

personaje-protagonista de Mújica, Celina Ríos, representa a una mujer, ya no fija y adscrita por el destino (el hogar) o las circunstancias (el convento) a un lugar, sino una mujer que *produce* su propio espacio, su cuarto propio, lugar y metáfora a la vez de la nueva escritura femenina. Celina Ríos es la primera mujer que por fuera del matrimonio emprende un viaje sin destino fijo y con el propósito único de iniciar una nueva vida elegida por ella. Con este cambio de territorio indicado en el viaje iniciático de Celina, se inicia lo que deberíamos nombrar como el afuera, el afuera de la Colonia, a partir del cual la nueva escritura femenina en Colombia reordena los discursos en torno a las representaciones de mujer que dominaron el imaginario femenino por casi tres siglos y especialmente porque es el momento de la invención de un lugar propio, como metáfora y como realidad, propicio a la escritura. Dentro de ese grupo de mujeres que emprenden la escritura desde su cuarto propio o por fuera de la Colonia, la figura de Helena Araújo resulta excepcional y paradigmática porque su obra misma está definida por la discontinuidad esencial del exilio de su personaje femenino transversal.

La formación del doble territorio en la obra de Helena Araújo nace de esta revisión de su tradición inmediata en Colombia y que definimos básicamente por un lado como un movimiento territorial, y de otro, como un movimiento discursivo. En el caso concreto de su obra, indicamos el primer movimiento que va de la Colonia al exilio, y el segundo como de la confesión a la auto-ficción. No obstante, es preciso indicar que sin ese primer movimiento o cambio territorial no es posible el segundo movimiento. En otras palabras, es el cambio de territorio el que precipita el cambio detectado en la manera de auto-representación del personaje femenino y en tanto la superación de la instancia confesional por una auto-fictiva.

Al revisar la formación histórica de la Colonia en Colombia observamos una formación de tipo simbólico toda vez que su presencia, operatividad y reactualización en el tiempo independiente de las contingencias sociales, políticas e históricas están garantizadas por medio de un aparato discursivo que la hace, al decir de Ángel Rama, un signo inalterable, el signo inalterable de la Colonia, porque en lugar de representar las cosas se remite a representar aquello que arbitrariamente representan las cosas. La Colonia entre nosotros fue la realización del proyecto de una ciudad letrada, es decir, de un aparato discursivo omnipotente capaz de funcionar en el nivel simbólico, y cuya inalterabilidad consiste en operar y permanecer en el tiempo como autoridad, orden y jerarquía. En este sentido, la Colonia no fue sólo la fundación física de una ciudad ni una época histórica. La Colonia fue sobre todo la recreación perpetua del nuevo orden de las cosas.

Al revisar la formación del afuera podemos hacer una interpretación de tipo territorial según Deleuze, o una de tipo heterotópica según Foucault. En cuanto a lo primero podemos decir que el afuera forma un campo de tensión territorial con el adentro indicado en la Colonia. El afuera se opone al centro regulador y ordenador de la Colonia porque se manifiesta como fuerza centrífuga del orden geométrico y punitivo de la Colonia. El afuera es un territorio auto-conferido. La Colonia es un territorio dispensador de una identidad fija e inamovible. En cuanto a lo segundo, el afuera es un espacio en contigüidad con el espacio regulador de la Colonia. El afuera funciona como heterotopia por cuanto establece con el adentro que representa la Colonia una desviación de su función ordenadora, y se revela como un no-lugar que posee sus propias leyes en oposición a las leyes ordenadoras de la Colonia.

El paso de la Colonia al exilio en la obra de Helena Araújo lo entendemos precisamente como lucha territorial y como formación heterotópica, por cuanto el mundo

que el personaje femenino de su obra deja atrás en la decisión irreversible del exilio es justamente ese mundo que la Colonia representa. Dentro de la obra de Araújo, ese mundo es ficcionalizado mediante el juicio ante la Corte Eclesiástica que el personaje femenino debe atender justamente por haber alterado la identidad que le fue asignada de esposa, madre, mujer, mujer-de-la-alta-sociedad, etc. El paso de la confesión a la auto-ficción lo entendemos precisamente como la consecuencia del cambio territorial por cuanto en el afuera el discurso femenino ya no intenta circular dentro de un orden jerárquico dado entre confesante –confesor, sino como invención propia por medio de la memoria, el caos o el enajenamiento.

La Colonia fue fundada como un relato cartesiano, como un discurso biológico y como imagen geográfica que define territorios y se basa en mapas abstractos que preceden a toda realidad. Por el contrario, el afuera es un devenir, la invención permanente de un territorio de libertad auto-conferido. La tensión entre un territorio que funciona pre-discursivamente y un territorio que deviene o es puro devenir se dirime de modo paradójico. La paradoja es el único medio posible de restablecer, no el signo inalterable de la Colonia, sino el modo en que el afuera se relaciona en adelante con el adentro que representa la Colonia. Según Deleuze el mecanismo básico de toda paradoja revela la ausencia o la movilidad de uno de los elementos constitutivos en relación a una estructura que los ordena orgánicamente al interior de un sistema dado. Ese elemento ausente o lábil, configura un desequilibrio esencial al interior de la estructura y en relación al centro ordenador de la estructura. El desequilibrio sucede porque el signo inalterable que unía invariablemente significante y significado de modo uniforme flota ahora escindido entre dos territorios: el de la Colonia y el del afuera. El afuera restablece paradójicamente el

vínculo entre el significante y el significado justamente porque el signo de la Colonia, instalado en el afuera, pierde su carácter inalterable y su condición simbólica inexpugnable.

El gran proyecto de la Colonia fue la ordenación del espacio. El proyecto de fondo de la escritura femenina en Colombia después de la novela *Los dos tiempos* de Elisa Mújica fue la reordenación de los discursos. La recreación del legendario personaje de Scherezada por parte de Helena Araújo en su libro de ensayos de 1989 lo tomamos justamente como paradigma y metáfora de una nueva ansiedad para la escritura femenina en Colombia, toda vez que hallamos en este personaje la imagen exacta de la nueva mujer que escribe, ya no para sostener un orden patriarcal atávico y secular, sino para contar al fin su propia y pequeña historia.

Capítulo II: De la Colonia al exilio: extrañeza y anti-memoria

En el primer capítulo de esta disertación planteábamos la idea de una doble formación territorial en la obra de Helena Araújo por cuanto su obra misma, al hacer visible la presencia del exilio como elemento de interrupción o discontinuidad, abre una línea de exploración de la escritura femenina en Colombia dada por la tensión entre la Colonia y el afuera. Al revisar precisamente la formación discursiva de la escritura femenina en Colombia, observábamos y concluíamos de manera esencial que la estructura simbólica de la Colonia se remite a la formación de un signo inalterable expresado en el tiempo como presencia omnisciente de orden, de jerarquía y de control. Así mismo, a la formación continua, progresiva y expansiva del signo colonial, oponíamos otra formación dada como interrupción o discontinuidad de la hegemonía colonial. Hablábamos entonces de una nueva ansiedad en la escritura femenina en Colombia por la formación contra-discursiva, directa o indirecta, de ciertos nombres y casos específicos de escritura de mujeres en Colombia. Al indicar en esos casos la presencia explícita o subrepticia de modos de fuga al control, al orden y a la jerarquía del signo colonial, indicábamos con ello, no un proceso histórico por progresión o acumulación, sino un proceso dado como rizoma en el que ciertas escrituras elaboran estrategias discursivas dirigidas precisamente a interrumpir, desviar o deformar la inalterabilidad del signo de la Colonia.²⁸ En virtud de esas discontinuidades narrativas que muestran salidas y fugas, representaciones a contravía de lo impuesto y luchas oblicuas por

²⁸ Según Deleuze, el movimiento propio del rizoma es siempre por ruptura, por desprendimiento con respecto a una estructura, a una superficie continua o a un sistema orgánico o genealógico: « Il y a rupture dans le rhizome chaque fois que des lignes segmentaires explosent dans une ligne de fuite, mais la ligne de fuite fait partie du rhizome » (1975: 16).

ganar la autoridad dentro del texto, se forma lo que hemos indicado como un doble territorio por cuanto la escritura de la mujer en pugna con ese centro ordenador de la Colonia hace visible un afuera en donde fluye, no sólo una mera denuncia social contra un orden esencialmente patriarcal, sino el deseo mismo de la mujer por escribirse.

Hemos puesto entonces en ese primer capítulo la obra de Helena Araújo a contra luz de su propia tradición con el fin de observar, por un lado, el modo en el que su obra ha hecho visible el afuera indicado en el exilio, y de otro lado, para observar las estrategias y modos narrativos que la misma Araújo retoma y reactualiza de su propia tradición. En este sentido, la obra de Araújo realiza dos movimientos, uno territorial y otro narrativo. En cuanto al primero, hemos indicado que su obra describe una trayectoria que va de la Colonia al exilio; y en cuanto al segundo, hemos señalado que su obra transita narrativamente de la confesión a la auto-ficción. Ese primer movimiento, no obstante, determina y define la posibilidad del segundo. En otras palabras, sin el movimiento hacia afuera que implica el exilio en el caso de la obra de Araújo no es posible el proceso auto-ficcional que supera la confesión como estrategia discursiva, por cuanto es el afuera el que interrumpe la inalterabilidad del signo de la Colonia, dispersando el significante del significado y dando lugar así a la reconfiguración del signo pero sólo como paradoja. En la reordenación de los discursos que la nueva ansiedad de la escritura femenina dispone, el proyecto ordenador del espacio (y de los cuerpos) por parte de la Colonia queda reducido a su propio espacio o territorio de control puesto que no puede en adelante ejercer dominio en el territorio del afuera, donde se despliega la escritura de fuga o la escritura-rizoma. Así explica Deleuze el modo en que el rizoma escapa a toda territorialización o geometrización en virtud del permanente *fluir-devenir* afuera: « [...] un rhizome ou multiplicité ne se laisse pas surcoder, ne dispose jamais de dimension supplémentaire au nombre de ses lignes [...]

Les multiplicités se définissent par le dehors: par la ligne abstraite, ligne de fuite ou de déterritorialisation suivante laquelle elles changent de nature en se connectant avec d'autres » (15). Entendemos entonces la formación del doble territorio en la obra de Helena Araújo como una experiencia-rizoma por cuanto implica una desterritorialización y en consecuencia un proceso de auto-representación en el afuera, ya no a partir de un modelo o idea relacionada con un orden, una genealogía o una identidad, sino a partir de un devenir-otro en el permanente fluir de las líneas de fuga respecto a la identidad.²⁹

En este segundo capítulo nos ocuparemos entonces de ese primer movimiento que va de la Colonia al exilio concretamente en las dos primeras obras de Helena Araújo, a saber, *La M de las moscas* de 1970 y *Fiesta en Teusaquillo* de 1981. Para ello es necesario primero señalar el modo en que se construye la línea de discontinuidad en el paso de una obra a la otra, y a su vez el modo en que cada obra construye por su parte una representación propia de dicha discontinuidad. Para empezar digamos entonces que es en el paso de la primera obra a la segunda que el afuera irrumpe en la continuidad del personaje femenino de la obra de Araújo y se establece lo que Foucault ha llamado *umbrales y actos epistemológicos* para denotar así el modo en el que las discontinuidades reconfiguran y disponen un nuevo ordenamiento discursivo: “[...] described by Bachelard [the epistemological acts and thresholds] suspend the continuous accumulation of knowledge, interrupt its slow development, and force it to enter into a new time, cut it off from its empirical origin [...]” (1972: 4). El exilio en la obra de Helena Araújo va a configurarse entre *La M de las moscas* y *Fiesta en Teusaquillo* justamente como un proceso de corte

²⁹ Nos referimos aquí la idea de Edgar Garavito, según la cual la identidad traza un vector con la domesticación puesto que niega la diferencia. Al contrario, las líneas de fuga permiten el pensamiento de la diferencia, o una *práctica del sí-mismo*. Ver al respecto los capítulos sobre “El pensamiento de lo mismo” pag. 118, y “El pensamiento del afuera” pag. 124, en *Escritos escogidos*, Universidad Nacional de Colombia (Medellín, 1999).

epistemológico dado en su personaje femenino transversal, toda vez que es en el umbral que gravita entre estas dos obras en donde la consciencia sobre la propia identidad femenina está en proceso de formación por la lenta revelación del afuera como suspensión y como anuncio de un nuevo tiempo. Dicho de otro modo, lo que nos proponemos observar en el paso de una obra a la otra, no es simplemente la manera en que se registra el cambio narrativo que nos informa a los lectores sobre la irrupción del exilio, sino, como lo señala Foucault, el *desplazamiento y la transformación de conceptos* (1972: 4) o *la trayectoria de un significado* (1972: 150). La historia, sugiere Foucault, no constituye sus prácticas discursivas en torno a la fijeza de un concepto sino que esas prácticas discursivas precisamente se desplazan por diferentes épocas, periodos o contextos en donde se transforman sus reglas de uso y en tanto se reactualizan sus conceptos. De igual forma, habíamos mencionado anteriormente la idea de Foucault en torno a la trayectoria o movimiento de un significado, según la cual dicho significado está contenido en diferentes representaciones, imágenes y metáforas que establecen coherencias temáticas o sistemáticas tanto para un individuo – en el marco de su biografía o las circunstancias particulares de su discurso – como para un colectivo – en el marco amplio de dimensiones diacrónicas que recogen o comprenden ciertos periodos.

Al referirse al movimiento de un significado, Foucault habla metafóricamente de una “continuidad plástica” que es precisamente la que le permite al significado en su trayectoria reconfigurar, reactualizar o superar ciertas representaciones, imágenes, metáforas, etc., en el contexto de un individuo y sus circunstancias discursivas o en el contexto de periodos y sus circunstancias diacrónicas. En este sentido, ambos conceptos de Foucault coinciden en la movilidad como el factor que precipita la reconfiguración del sentido o de los significados, que permiten a su vez reconstruir discursivamente la historia.

La idea de la continuidad plástica nos parece pertinente para explicar la formación del personaje femenino transversal de la obra de Araújo, por esa movilidad que va de la extrañeza en *La M de las moscas* a la experiencia de la memoria en *Fiesta en Teusaquillo*. Se trata de una movilidad entendida como reconstrucción discursiva y que le permite al personaje femenino-en-formación³⁰ recomenzar los discursos yendo en contra de un *a priori histórico*³¹ para dar paso a una historia personal en proceso de escribirse. Cuando ese paso se consume entonces la extrañeza va a devenir anti-memoria en virtud de la reconstrucción discursiva que el personaje femenino despliega, ya no de una historia oficial, sino de su propia historia que halla en la irrupción del afuera la continuidad plástica de sus significados, metáforas e imágenes.

En el planteamiento básico que hacíamos en el primer capítulo del ciclo interno de la obra de Helena Araújo definido como un cronotopo autobiográfico, para usar el concepto de Bakhtin, indicábamos tres momentos dentro de ese ciclo definidos así: un momento de anti-utopía en *La M de las moscas*, una experiencia de la memoria en *Fiesta en Teusaquillo* y un momento de consumación del personaje femenino en *Las cuitas de Carlota y Esposa fugada*, que llamábamos de *feminismo contemplativo*, en honor a la expresión utilizada por Harold Bloom en referencia a Virginia Woolf. El paso de una instancia anti-utópica a una de memoria lo referíamos como el resultado de la discontinuidad que el exilio introduce en el paso de la primera a la segunda obra. El curso de la vida de aquel que busca la verdad,

³⁰ Irène Ivantcheva ha identificado la idea de *sujet-en-procès* en la obra de Kristeva así: « La pensée de Kristeva reflète autant les tourments de l'exil que l'état d'élection qu'il procure au sujet-en-procès et qui fait partie de récit kristevien de l'étrangeté, de l'autre langue et de l'exil » (68). A la vez, Lynda Stone señala que: "In Kristeva's idiom, the narrator, a detective or philosopher – any of us – are "split subjects", are always subjects in process" (124).

³¹ Para Foucault no hay una historia fija o a priori, sino una formación discursiva de la historia que se renueva actualizando sus prácticas discursivas: "[...] the conditions of the emergence of statements, the law of their existence with others, the specific form of their mode of being, the principles according to which they survive, become transformed, and disappeared" (1972: 127).

según explica Bakhtin en el cronotopo que rige la autobiografía platónica, se quiebra en una etapa o punto preciso que marca la diferencia entre un auto-conocimiento regido por la ignorancia a un auto-conocimiento regido por el saber auténtico (130). Coincidiría este concepto de Bakhtin con el de corte epistemológico de Foucault toda vez que es en *ese punto* de quiebre del curso de una vida, según Bakhtin, o de una discontinuidad discursiva, según Foucault, en donde se reelabora, se reconfigura y se reconstituye un saber sobre sí mismo a partir de la consciencia que permite el reconocimiento de la historia personal. Al recapitular ese quiebre en la obra de Araújo, observamos que en “La M de las moscas” se realiza una suerte de anti-utopía por la representación de una ciudad súbitamente invadida por las moscas; una ciudad-naturaleza-muerta, decíamos, que fenece, se deteriora y parece descomponerse lentamente a medida que avanza el relato. Mediante una narración omnisciente que se apoya discursivamente en los archivos de la época, “La M de las moscas” configura la destrucción de ese mundo original a partir justamente del recurso al archivo y a la voz omnisciente narradora por cuanto ambos recursos diluyen el rastro de un yo en posesión de la voz autorial y la posibilidad de conferirle en consecuencia una identidad al narrador o narradora. Ese mundo sólo sobrevive como historia registrada en un archivo por un narrador impersonal. Así lo leemos en “La M”: “III. De cómo principió el mosconeo de las moscas. La cosa principió – según las malas lenguas – cuando en algunos centros comerciales clandestinos se instalaron microscopios que permitían contemplar aspectos poco rescatados de la vida díptera” (13).

Por su parte, la segunda obra de Araújo, *Fiesta en Teusaquillo*, se desarrollará en los entresijos de un mundo pequeño, apenas un barrio y una noche en la que acontece, como si fuera la imagen de toda una época, el recuento de una utopía que no se realizó. La revolución trunca que aparece como trasfondo de la narración, pone esa realidad a contra

luz del exilio desde donde se escribe la novela y en consecuencia ese mundo queda reducido por la ironía y la parodia. Así lo leemos en *Fiesta*: “[...] por coincidencia o por azar, el barrio había prosperado durante la república liberal. Elsa solía decir burlándose que Teusaquillo formaba parte de la Revolución en Marcha” (30). La disposición narrativa de la novela sugiere un juego básico de reminiscencias que implica una relación con el espacio mediada por la distancia. Esa distancia indica ya el exilio, toda vez que la representación de la ciudad queda definida por la posibilidad de la memoria de sus narradores y en tanto una representación que comienza a bordear la ficción. Sugiere Edward Said que: “[...] the exile’s new world... is unnatural and its unreality resembles fiction” (181). No sólo el nuevo mundo del exiliado, diríamos, sino además el mundo que ha quedado atrás suyo se vuelve y se asemeja a la ficción. El mundo del exiliado, como el mismo Said lo ha indicado en sus reflexiones sobre el exilio (186), es ante todo un mundo escindido, la experiencia de dos realidades contrapunteando entre sí de modo simultáneo. Debemos decir entonces que ambos mundos, el nuevo y el dejado atrás, se tornan artificiosos y bordean en tanto la ficción porque la relación con el espacio para el exiliado está dada por un sentido básico de desarraigo – *a sense of homelessness* (Said 2000: 181)³² – lo que significa esencialmente una no pertenencia a uno u otro espacio. A partir de esta novela, la obra de Araújo queda escindida por la presencia del exilio, entendido como un sentido de extrañeza en cuanto al país de origen, y como un poder devenir otro en cuanto al país de destino. En este interregno que señala el sentido de desarraigo, *Fiesta* prefigura la idea de país o patria, no como realidad territorial, sino de la patria como concepto por la posibilidad que el afuera le abre al personaje femenino de devenir otro, de devenir aquello que le fue negado en su

³² El concepto de “sense of homelessness” de Georg Lukács lo retoma y cita Said en sus reflexiones sobre el exilio.

suelo natal. El contrapunto narrativo irá entonces del barrio al *homeland* o *heimat* que es un itinerario en todo caso ficcional porque la idea de la patria, la idea del *heimat* es un concepto que intenta esencialmente reparar un mundo original perdido o dejado a atrás.

Agnes Heller nos acerca así a esta idea:

There is a topos, a metaphorical place that the moderns began to term “high culture”; I prefer Hegel’s expression and will refer to it as the territory of the absolute spirit. Philosophy is homesickness, said Novalis. When the temporal home-experience loses its density, men and women can still find their home “up there,” in the high regions of art, religion, and philosophy. (210)

“La M de las moscas” se configura como una anti-utopía por la experiencia de la extrañeza y *Fiesta* como una memoria por la necesidad de reparar la patria dejada atrás. La extrañeza en “La M” se apoya discursivamente en el archivo, la memoria de *Fiesta* en el juego de reminiscencias.

Ambas obras están atravesadas por la experiencia de lo extraño pero la manera de enfrentarlo las hace divergentes. La extrañeza, lo extraño (*Das Unheimlich*), como lo explica Freud, deriva entre muchas otras posibilidades del contacto con aquello que ha perdido toda referencialidad con lo familiar (*Das Heimlich*): “[...] the uncanny is that species of the frightening that goes back to what was once well known and had long been familiar” (124). La Bogotá que describe Araújo en “La M de las moscas” es una ciudad pseudo-mítica en la que todo vuelve a empezar en el registro del archivo, aunque en verdad lo que ese falso archivo está haciendo es borrar toda una formación discursiva dada como verdad que se pone en duda por el juego irónico de su neo-cronista narrador. Esa ciudad de “La M” es una experiencia arquetípica de lo extraño por cuanto todo aquello que se describe bajo el frío e impersonal formato del archivo es la negación de lo familiar, de lo

conocido, de aquello que le dispensa a su narradora un sentido de pertenencia. En esa ciudad, el personaje femenino de Araújo no se reconoce, no se identifica. Al contrario, todo lo allí descrito debe narrarse como si se tratara de un mundo ajeno y abyecto justamente porque su inmanencia familiar (*Heimlich*) ha fenecido y emerge en adelante como su contrario (*Unheimlich*). Por su parte, la experiencia de lo extraño en *Fiesta en Teusaquillo* se va a consumir por medio, ya no de un archivo, sino de la memoria personal del personaje femenino, Elsa Arango, que imagina un diálogo con uno de los personajes y amigo de los años previos al exilio. Si el archivo nos da la idea de un narrador que está dentro y habita la extraña ciudad invadida por las moscas, la memoria como recurso narrativo nos indica que ese narrador inicial dado como un neo-cronista del falso archivo está ahora afuera. De un narrador omnisciente en “La M” pasamos en *Fiesta* a un “juego de reminiscencias inventado por Enrique Sánchez y Elsa Arango en una fiesta donde Rogelio Pérez” (5). Hay aquí además un cambio espacial que va de lo general a lo particular: “La M” describe en detalle la vida de una ciudad y trata de cubrir todos los aspectos esenciales de la vida de esa ciudad, la política, las fiestas religiosas, las luchas de clase, etc. *Fiesta*, por su parte, sucede en Teusaquillo, uno de los barrios de esa ciudad y abarca esencialmente el diálogo dado entre dos en la noche en que sucede la fiesta. Ese cambio que va marcando el paso de lo general a lo particular señala el lento proceso de formación del personaje femenino que empieza a ser menos difuso y que accede efectivamente a un nombre propio, claramente autobiográfico de Helena Araújo. De una memoria larga, detallada y exhaustiva en “La M” pasamos a una memoria corta, interrumpida, personal y dispersa en *Fiesta*. La memoria corta, dice Deleuze, es propia del rizoma por cuanto implica un movimiento anti-genealógico: “[...] la mémoire courte est du type rhizome, diagramme, tandis que la longue est arborescence et centralisée (empreinte, engramme,

calque ou photo) » (24). La discontinuidad se hace evidente entre una obra y otra: en la medida en que la memoria es larga, ordenada y (casi) cronológica, el personaje femenino es difuso; en la medida en que la memoria se hace más corta, más inmediata, el personaje femenino empieza a ser visible, empieza a emerger.

La experiencia del espacio va a estar determinada por esta experiencia de la memoria divergente en ambas obras, en tanto ese espacio será extrañeza en “La M”, y una experiencia marcada por la *percepción y afcción* en *Fiesta*. Veíamos anteriormente que los perceptos en Deleuze no son percepciones, sino paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven a quien las siente; y a la vez, que los afectos no son sentimientos, sino un devenir que rebasa a quien lo atraviesa (y se convierte en otro) (Rincón 1996: 172). Lo esencial, dirá Deleuze, no son las imágenes que se puedan producir por medio del recuerdo, sino ese conjunto de sensaciones y relaciones que perviven en la memoria de quien las siente.³³ En cuanto a los afectos, dirá que lo esencial no son ciertos sentimientos que se puedan experimentar en un momento dado, sino el modo en que esos sentimientos rebasan y atraviesan a quien los siente, permitiéndole en consecuencia devenir otro. En un sentido cercano a lo expuesto por Deleuze, Serge Doubrovsky ha señalado justamente lo afectivo como el elemento esencial de la experiencia de la magdalena en Proust, contrario a la idea común de que lo esencial en dicha experiencia es la colección de imágenes que la memoria logra producir. Dice Doubrovsky que « [...] ce qui est nouveau ici, ce n'est pas la représentation, l'image elles-mêmes, mais l'investissement affectif dont elles se chargent soudain [...] » (25). Coincide Doubrovsky así con lo dicho por Deleuze al identificar lo

³³ « C'est que le concept, je crois, comporte deux autres dimensions, celles du percept et de l'affect. C'est cela que m'intéresse et non les images. Les percepts ne sont pas des perceptions, ce sont des paquets de sensations et de relations qui survivent à celui qui les éprouvent. Les affects ne sont pas de sentiments, ce sont de devenirs qui débordent celui qui passe par eux (il devient autre) » (1988: 17).

afectivo – que no tiene que ver propiamente con los sentimientos – como el factor que provoca o desencadena, no una imagen, sino un conjunto de sensaciones y relaciones que sobreviven o han sobrevivido en la memoria de quien las siente. Dice entonces Doubrovsky que: « La lacune mémorielle comblée ne lève ni ne livre le secret de l’expérience. C’est qui fait question, c’est la nature violente et étrange d’un affect : « un plaisir délicieux... isolé, sans la notion de sa cause », ³⁴ précédant l’acte de mémoire et lui survivant » (25). La experiencia de la memoria en *Fiesta* involucra los afectos y perceptos, tal como lo explica Deleuze, pues se trata de un juego de reminiscencias que va más allá de la simple producción de imágenes de un espacio y un tiempo que han quedado atrás. Lo que ese juego de reminiscencias despliega en verdad es la recuperación de lo vivido por parte de Elsa Arango y la necesidad de volver ese conjunto de sensaciones y relaciones que han sobrevivido en su memoria su propio discurso y de devenir en él aquella mujer que no fue o no pudo ser durante esos años. A su vez, en el pasaje de Doubrovsky lo que se pone en marcha mediante la experiencia de la memoria es sobre todo la posibilidad de recuperar el-cuerpo-que-recuerda, el cuerpo en el que sobreviven las sensaciones que preceden al acto mismo de la memoria. En este sentido, la memoria corta, etérea y personal de Elsa Arango plantea una experiencia afectiva en relación a ella misma y sus sensaciones, lo que supone un cambio en su relación con el espacio original (Bogotá). En “La M” el personaje femenino está dentro del espacio y la experiencia es de extrañeza. En *Fiesta* está fuera de la ciudad pero por el juego de sensaciones y relaciones que han sobrevivido en ella, Elsa Arango “esa noche” está dentro de ese espacio y en tanto, se puede devenir otro. Este cambio, sutil en apariencia, va a ser clave en la formación del personaje femenino que se decantará en las dos últimas obras de Araújo, por cuanto significa y configura el proceso de

³⁴ Las comillas corresponden a la cita interior que hace Doubrovsky de la novela de Proust (I, 45).

memoria a partir de los propios afectos y perceptos del personaje femenino que le van a permitir, a su vez, reconstruir su cuerpo escamoteado y su propia historia borrada durante “esos años”. Es este el umbral que define la totalidad de la obra de Araújo porque es el punto de quiebre, corte epistemológico o discontinuidad que va a hacer posible tanto el nivel auto-ficcional del personaje femenino como la formación del afuera en la configuración del concepto de patria, país o suelo natal por oposición a ese espacio original descrito en el barrio Teusaquillo. Nuestro análisis en este segundo capítulo abordará entonces por separado las obras *La M de las moscas* y *Fiesta en Teusaquillo*, pero inevitablemente el análisis de ambas estará atravesado por un hilo conductor común indicado por el modo en que se configura la trayectoria de la extrañeza como el elemento que precipita el quiebre en el personaje femenino autobiográfico de Araújo. Este hilo conductor nos permitirá, en la primera obra ver el vector que traza el recurso narrativo del archivo con la representación de lo extraño en los cuatro cuentos que componen *La M de las moscas*. Así mismo, en la segunda obra de Araújo intentaremos observar la memoria como recurso narrativo y su relación con el concepto ideal de patria (*heimat*) que se configura en la novela por oposición a la patria real dejada atrás.

1. *La M de las moscas*: extranjera a ella misma

En 1970 publica Helena Araújo en Colombia su primer libro titulado *La M de las moscas*, que se compone de cuatro cuentos, siendo el primero de ellos el más extenso y que da título al libro mismo; luego están “El buitrón”, “El tiempo de las flores” y “Rodillijunta”. La idea que atraviesa todo el libro podríamos condensarla en el hecho mismo de una experiencia general de extrañeza que va a permanecer como elemento común

en el tejido narrativo que vincula un cuento con otro. Ese vínculo se dará y se expresará en un doble sentido: de un lado, por la representación de la ciudad como espacio de no identificación con su narrador, y de otro lado, por la disposición de un enfrentamiento lingüístico en el que se debate el narrador en cada uno de los cuentos. Extrañeza espacial y extrañeza lingüística suman un mundo que prefigura el exilio inevitable del personaje femenino que en esta etapa inicial de la obra de Araújo está apenas en formación. Tanto la relación con el espacio mediada por el enajenamiento como la condición bilingüe explícita de los narradores que vamos encontrando en cada cuento van a determinar la configuración de un mundo insondable e incompresible que hacen del personaje femenino transversal de la obra de Araújo una extranjera a ella misma. En relación a la idea de un proceso de aislamiento en el que incurre inevitablemente el exiliado y en referencia al libro *Extranjeros a nosotros mismos* de Julia Kristeva, dice en este sentido Pablo Montoya que: “[...] entre dos lenguas el forastero sabe que su elemento es el silencio” (18). El primer cuento de Araújo no es aún el mundo del exilio sino su prefiguración. La construcción de un mundo fracturado por una incomunicación esencial, diremos, es el mundo de *La M de las moscas*.

Sobre la base de esa incomunicación esencial, sobre el silencio que se configura como elemento de identidad para quien empieza a reconocerse forastero, extranjero en un contexto determinado, la *opera prima* de Araújo desarrolla dos estrategias narrativas básicas: mostrar lo familiar como si fuera extraño y mostrar lo extraño como si fuera familiar. En otras palabras, lo que el libro va a hacer visible es aquello que había permanecido oculto y lo va a hacer emerger en forma de revelación de lo extraño y lo abyecto. Es esta precisamente una de las posibilidades que descubre Freud en su exploración semántica de las múltiples acepciones que posee lo extraño (*Das Unheimlich*)

en la lengua alemana. A partir de una idea de Schelling, revela Freud una acepción de lo extraño que abre un campo de exploración, ya no sólo sobre la antonimia familiar-extraño, sino sobre la posibilidad de que lo extraño sea aquello que estaba destinado a permanecer oculto: “Uncanny is what one calls everything that was meant to remain secret and hidden and has come into the open” (132).³⁵ Todo el dispositivo narrativo del libro de Araújo nos remitirá a esta acepción entrevista en la idea de Schelling: el develamiento de un mundo extraño que subyace en el fondo de ese mismo mundo investido de verdad y normalidad. Para la realización del proceso que supone invertir simbólicamente lo normal en anormal y viceversa, a fin de hacer visible lo oculto en la superficie del texto, nos referiremos en primer lugar al archivo como recurso de dislocación discursiva, toda vez que en el mecanismo interno del archivo se da el enfrentamiento de lo histórico (como verdad) y de la discontinuidad (como verdad dispersa) que se manifiesta en el primer cuento de Araújo. Así define el archivo Foucault en su libro *La arqueología del saber*:

Instead of seeing, on the great mythical book of history, lines of words that translate in visible characters thoughts that were formed in some other time and place, we have in the density of discursive practices, systems that establish statements as events (with their own conditions and domain of appearance) and things (with their own possibility and field of use). They are all these systems of statements (whether events or things) that I propose to call *archive*. (128)

El carácter mismo del archivo remite a la formación de enunciados que se asumen como parte de una verdad oficial, tanto dentro del enunciado mismo como en los eventos o cosas a las que aluden dichos enunciados. En este sentido, el recurso al archivo de Araújo en su

³⁵ “Unheimlich nennt man Alles, was in Geheimnis, im Verbogenen... bleiben sollte und hervorgetreten ist” [Schelling 2.2 649] (Freud 2003: 132).

primer cuento va a poner a circular un sistema de enunciados desde el evento referido en la invasión súbita de la ciudad por parte de las moscas. Es ese evento el que va a precipitar el despliegue de los sistemas de enunciados como si fueran una verdad, por cuanto adquieren el lugar de enunciación de lo oficial, legalizando su status como evento que el archivo de la ciudad (Bogotá) registra:

V. DE LA INFORMACION QUE NOS OFRECEN CIERTOS TESTIMONIOS HABLADOS, POR EJEMPLO LAS ANECDOTAS DE SALON DE TE ENTRE LA GENTE BIEN O DE BIEN O DE BIENES.

[...] Se presume que dichas anécdotas eran de viso en el sector de la población distrital clasificadas como **gente bien**. Es decir, como gente perteneciente a las familias que habían heredado su rancio apellido y sus rancias propiedades de ilustres antepasados... Como gente perteneciente a las familias de las Autoridades y Excelencias del Distrito que servían sus intereses. Como gente perteneciente a los magnates de la industria que vivían a su imagen y semejanza. A las familias de los banqueros que atesoraban sus cuentas corrientes. Y a las familias de los terratenientes que sus tierras sostenían... Esas familias, como dijimos, las formaban **gente bien**, es decir gente de bien o de bienes. Por lo tanto, eran de sano fondo y sana forma. Echando una ojeada a su genealogía nunca se descubrían más de un par de dipsómanos, algún idiota, tres o cuatro sifilíticos, cinco adúlteras, un homosexual frustrado y a lo sumo dos uxoricidas... Sus mujeres, o mejor dicho sus madres de familia, a quienes se les designaba con el título de **señoras**, gozaban de una merecida fama de virtud y diligencia. (18)

El sistema discursivo del archivo busca básicamente la instalación de una verdad dentro de un enunciado. Se diría que aquello que no registra el archivo, virtualmente no existe ni

como evento ni como cosa, al no existir en tanto como enunciado dentro de un archivo dado. Lo que hace entonces Helena Araújo es poner dentro de los enunciados del archivo de la ciudad invadida por las moscas una serie de eventos que, por obvios, resultan a primera vista prescindibles de registrarse en el gran archivo del distrito bogotano. Sin embargo, es justamente ese movimiento inesperado del archivo de Araújo que hace que se revele de ese evento en apariencia normal, su anormalidad, su matiz oscuro, el rasgo que había sido destinado a permanecer oculto. Así, haciendo uso de las leyes propias del archivo tal como las indica Foucault, el cuento “La M de las moscas” abre un campo de exploración de lo extraño (en el sentido de Schelling), toda vez que su práctica discursiva está dirigida a poner en la superficie del discurso precisamente aquello que debía permanecer oculto. En este sentido dice Foucault que: “[...] The analysis of the archive... involves a privileged region: at once close to us, and different from our present existence, it is the border of time that surrounds our presence... and which indicates it in its otherness; it is that which, *outside* ourselves, delimits us” (130) [Las itálicas son nuestras]. Al resaltar la palabra *afuera* en esta cita queremos referir el hecho de que el archivo dispone una frontera de tiempo en la que fluye, no sólo una verdad discursiva, sino una verdad que no pasa por el lenguaje, que queda por fuera del lenguaje mismo del archivo, y que es aquello que nos delimita, justamente como lo indica Foucault. Lo que emerge en el sistema de enunciados de un archivo no es simplemente lo que el presente del archivo logra capturar, sino lo que por fuera de ese presente, también es o fluye. De allí que ningún archivo sea exhaustivo ni de una época ni de un individuo. Todo archivo es esencialmente la ilusión de un todo contenido en el sistema de enunciados que logran producir y sostener justamente la ilusión del todo. Al leerlo como discurso totalizante, el archivo se expresa como la suma de una época, como la formación ininterrumpida de sus condiciones diacrónicas. Al leerlo como

discurso discontinuo, el archivo se expresa como evento que no tiene aún espacio dentro de su sistema enunciativo. En este orden de ideas, el archivo es el presente de los enunciados y es el tiempo (indefinido) que fluye por fuera de los enunciados. Dice en este sentido

Foucault que:

The description of the archive deploys its possibilities... on the basis of the very discourses that have just ceased to be ours; its threshold of existence is established by the discontinuity that separates us from what we can no longer say, and from that which falls outside our discursive practice; it begins with the outside of our own language (*langage*); its locus is the gap between our own discursive practices. (130)

En ese espacio vacío (gap) se inscribe la verdad del archivo, que no es por cierto la verdad de los enunciados. Al contrario, el archivo se funda sobre una verdad que es el artificio del enunciado, pero en esa formación discursiva dispuesta artificialmente, otro discurso subyace, oculto, no dicho, no expresado. Se trata precisamente de aquello que no pertenece al sistema discursivo porque ha sido destinado a permanecer oculto, aunque no por ello, deja de ser o de existir. Su existencia se establece en el afuera del discurso, en las formaciones discursivas que son o fueron superadas por otras prácticas discursivas en las que se adapta una versión ordenada de la historia. Al revisar a la luz de esta idea el archivo distrital de la ciudad invadida por las moscas, lo que vemos es justamente el desplazamiento, intencional y premeditado por parte de la autora, del discurso que increpa una sociedad desigual, hipócrita y banalizada para poner en su lugar un discurso que, valiéndose de la ironía, elogia y exalta lo establecido. No obstante, o precisamente por ese movimiento discursivo, lo que el archivo de “La M” permite hacer visible es el discurso que fluye afuera de su sistema de enunciados, es decir, el que increpa ese mundo desigual, hipócrita y banal. Lo que el archivo revela entonces no es lo que el enunciado enuncia, sino

aquello que el enunciado deja de enunciar. El ser del archivo, diríamos, deviene afuera de sí mismo, en la superficie dispersa de los discursos que no hacen parte de su sistema orgánico de enunciados esencialmente porque como lo señala Foucault: “[...] it deprives us of our continuities; it dissipates that temporal identity in which we are pleased to look at ourselves when we wish to exorcise the discontinuities of history... and the outside” (131). El recurso narrativo del archivo en este primer cuento de Helena Araújo despliega un afuera en el que empezamos a ver la ciudad a través del prisma de su propio fenecer, de su irreversible descomposición:

Esto, pesar da confesarlo, quedará tras zumbido de misterio. Pues lo único que se descifró... fue: **A las moscas siempre les ha gustado la M** (desarrollar tema)...

Qué puede ser la tal M? Una M de muerte, tal vez? O como se lo adivinaran las Autoridades, una meliflua M de miel? ... Así, tal como si fuéramos inspirados por el mismo Descartes, cuando, con el trozo de cera tomado de un panal todavía untado de miel, se preguntara si era sustancia o accidente en el mundo, continuamos preguntándonos si nuestra M sería sustancia o accidente en el Distrito, aunque aquel verano haya cedido su incomodidad a un invierno que durante la tarde en que hemos recopilado estos datos, nos está engarrotando de frío. (64)

Deja así en claro Araújo, en esta primera representación de la ciudad, su mirada de extraña o forastera con respecto a un espacio en el que se reconoce sólo por la negación de dicho espacio. Es decir, la narradora del archivo, que asumimos en alguna medida el personaje femenino de la obra de Araújo, se relaciona con ese espacio por rechazo a él y a la vez por la expulsión de ella misma de ese espacio al poner como narradora omnisciente. Esta primera representación de la ciudad es, en cuanto al personaje, una experiencia que bordea

la abyección y que en el segundo cuento del libro de 1970 de Araújo “El buitrón” será la experiencia misma de su personaje.

El buitrón, lo sabemos en la medida en que avanza el cuento, es el cuarto en el que se deposita la ropa sucia de todo un edificio. Esa ropa debe circular por unos tubos conductores que funcionan a manera de chimenea y que conectan a cada familia del edificio por medio de un pequeño orificio a través del cual se desliza la ropa sucia. Se trata, al parecer, de edificios de gente de bien de la clase alta bogotana por cuanto fueron diseñados de modo exclusivo con este inusual recurso para poner a circular la ropa sucia, diríamos, que no se lava en casa. “Siempre arremetía desde el ascensor contra el **push** impreso sobre el portón en honor del embajador de Inglaterra, quien ocupaba el ala opuesta del **pent-house**” (67). Es esta la exclusiva clase social que habita el edificio en el que se desarrollarán los hechos de la narración. La primera idea del cuento nos remite entonces a esa palabra extraña, cuyo significado es de uso casi exclusivo de una clase social, privilegiada, que puede ocultar lo sucio en un sitio intencionalmente construido para dicho fin.

“Cocina? Qué va! Esta es la pieza del portero... mejor dicho era”.

No pudo contestarle porque ahora estaba absorta en la puertecilla de junto, tan redonda y tan bajita, como para enanos. “Qué es esto?” Indagó al fin.

“Eso? El buitrón”

“El buitrón? Cómo, el buitrón?”...

“Buitrón? ... nunca había oído esa palabra...”

“... a los arquitectos les dio por llamar buitrón a este depósito de ropa sucia. Cae desde arriba por entre un tubo que parece un buitrón de chimenea”.

“Aquí viene a dar la ropa sucia del edificio?”

“Solamente la del **pent-house**”...

“Es ropa sucia”. (72)

El descubrimiento del buitrón se hace en medio de esta conversación que sucede a la vez en medio de una fiesta en la que participan personajes que el relato no identifica ni por nombres ni por características, sino por medio de su ingreso en los diálogos o por referencias generales como *él, ella, el portero, mi marido*, etc. Lo esencial del relato contará el encuentro amoroso que tendrán en el buitrón la anfitriona de la cena y uno de los invitados, en medio de un decadente escenario de fin de fiesta. El relato, no obstante, hace un largo preámbulo en torno a los hechos que anteceden a dicho encuentro amoroso.

Veamos:

“Fue que pasé mala noche. Me indigestó la langosta...”

“No se te olvide llamar a explicarles que estabas indispuesta. Les extrañó que te hubieras ido así del comedor anoche”.

“Fue la langosta”.

“Pero les pareció raro. Recuerda que es el gerente”...

Sentada al borde de la cama, se desmorona un instante reflexionando a dónde ir primero. Primero a la misa. Luego al golf. No. Primero al golf. Luego a la misa...

Al fin lista, con la llave del automóvil penduleando en el índice, no tenía porque pararse ante el **push** impreso en honor del embajador de Inglaterra... Esquivando al avanzar las charcas de vómitos, aborda con curiosidad el bulto ingravido reclinado sobre la taza del inodoro: “Se siente mal? Lo oí desde arriba y pensé que...” (78-80)

En el amplio despliegue que Araújo le da a este tipo de preámbulos y detalles nimios se va construyendo la idea de un mundo en el que los diálogos se dan de modo mecánico y en el que los pensamientos de los personajes se reducen a decisiones del día a día. No hay

personajes, de hecho, sólo personas en el sentido más general de la palabra, que desarrollan acciones igualmente indicadas por su generalidad y obviedad. La regularidad que hace previsible lo narrado se va a romper en el momento en el que estos personajes generales de actos mecánicos se encuentren en el buitrón, en donde la irrupción de actos no previsibles hace que emerjan difusamente unos personajes por instantes que alcanzan a tener algún rasgo propio. Así se expresa en este pasaje del cuento de Araújo:

El tipo ese se ha arqueado tres, cinco veces, sobre la taza mientras ella continúa restregándose las manos contra la falda que de todas maneras van a dar sobre las sienes sudorosas de él cuando le borbota la primera gargantada de bilis...

Por mucho, se le podría tal vez acomodar un cojín bajo la nuca. Y eso es lo que hace antes de ir a buscar en el baño una toalla con que ir trapeando los vómitos que ya le atascan el olfato...

“ahora si se puede recostar en el diván. Ahí quedará más cómodo”...

Cuando todo él, así inesperadamente, se arranca y la asalta, la sorpresa se le quiebra en mil ay noes palmoteantes, pero, ha de ser sin respeto, aun así protestando, atenazada, empujada, lanzada, botada, hundida a medio sofocar contra el diván.

“Nnnnnnooooo!” – trata de patlear, “está borracho!”. Entonces aquellos brazos antes trapudos se hacen ágiles entorno a los suyos poco a poco trapudos, mientras la boca de él le corta toda la retahíla del no no no como una ventosa que le chupara las fuerzas de resistencia. Empavorecida, da uno que otro estertor, medio chillando entre lengüetazos. Pero al contorsionarse no puede luchar ya sino contra su propia inercia, ciega a lo que relumbra en la pupila opalina, sorda al quietecita de vaho cálido sobre su oreja, ajena al moho que expelen sus tejidos de pronto irrigados por una catarata de vigor lúbrico. (81)

Lo esencial del relato sucede en estos pasajes en donde se consuma el encuentro amoroso entre una señora de bien, inquilina del pent-house y uno de los invitados a la fiesta quien es inquilino, no del pent-house, sino del buitrón del pent-house. Se trata de un joven muchacho que vive la experiencia de la soltería pagando la renta del buitrón, a su hermano, el dueño del edificio. El largo diálogo post-amoroso con que termina el relato revela el vacío de sus vidas y el vacío de una clase social fundada y sostenida en las apariencias. Lo importante del cuento se revela en el encuentro de ambos que hemos llamado *amoroso* por razones pragmáticas, aunque en verdad, más que un encuentro de amor, se trata de una experiencia de abyección en varios sentidos. La abyección combina de modo esencial una experiencia fisiológica de expulsión y una realización simbólica en donde se consuma dicha expulsión. En la convergencia simbólica y fisiológica de aquello que sale y es expulsado del cuerpo hay una revelación del sí-mismo, del yo que expulsa algo propio y lo pone fuera de sí. Explica en este sentido Julia Kristeva en su ensayo sobre la abyección que:

Food loathing is perhaps the most elementary and most archaic form of abjection [...] But since the food is not an “other” form for “me,” who am only in their desire, I expel *myself*, I spit *myself* out, I abject *myself* within the same motion through which “I” claim to establish *myself* [...] During that course in which “I” become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit. (390)

La experiencia fisiológica que expulsa algo fuera del cuerpo carece de significado en sí mismo sin el vínculo que se establece con la expulsión simbólica de lo propio que pasa bajo la forma de aquello que siendo nuestro, resulta ajeno a nosotros mismos. Cuando escupimos o vomitamos sacando de nuestro cuerpo materia que el propio cuerpo rechaza, también ponemos en eso que ha quedado afuera el rastro de nosotros mismos. Lo que expulsamos o expelemos, como lo indica Kristeva, repite la moción, el movimiento de lo

que nos permite también llegar a ser y tener una identidad por cuanto la construcción verbal del yo es esencialmente una experiencia especular por el reconocimiento del otro que no soy yo. En este sentido, lo que somos no pertenece sólo a lo interior, sino además a lo exterior, a lo exteriorizado, a lo expulsado, a lo puesto fuera de nuestra propia frontera corporal. En el afuera, lo otro que soy, aparece o se asemeja a algo extraño. Dice Kristeva: “A massive and sudden emergence of uncanniness, which, familiar as it might have been in an opaque and forgotten life, now, harries me as radically separate, loathsome” (390). Lo extraño de nosotros mismos se revela por el proceso de expulsión de lo más visceral que también nos conforma y allí, justamente, se revela una frontera dada entre lo propio y lo otro, siendo lo primero aquello que había permanecido difuso (adentro) y siendo lo otro, aquello que no soy yo y ha sido expulsado (afuera). Adentro y afuera forman una frontera que se hace visible por el gesto de la expulsión y se realiza como una experiencia de extrañeza tanto en el cuerpo que expelle como en el cuerpo que, simbólicamente, ha sido expelido. Es decir, lo que la abyección revela no es la materia que nuestro cuerpo produce y saca de sí, sino aquello que relaciona de modo simbólico esa materia con algo o alguien que dentro nuestro es negado o rechazado. Para Kristeva: “It is not longer I who expel, “I” is expelled. The borders have become an object. How can I be without a border?” (391). El otro es la frontera del yo en tanto ese otro es expulsado, reconocido en el afuera del sí-mismo en donde se extiende, no obstante, como prolongación del yo que lo expulsa. El otro expulsado fuera de mí también revela algo que soy y que puesto en la palabra (afuera) permite la construcción del significado de lo propio, que sin el otro sería inevitablemente un significado imposible, el lugar donde colapsan los significados del yo. Lejos de lo grotesco de la abyección, lo que subyace como signo es el proceso simbólico necesario para la formación y la construcción de la alteridad, según KIRSTEVA:

The object is not an object facing me, which I name or imagine. Nor is it an object, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is object is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The object has only one quality of the object – that of being opposed to *I*. (389)

En la vasta exploración semántica realizada por Freud alrededor del vocablo alemán *unheimlich*, demuestra también la posible acepción de lo extraño como fantasma. La revisión que hace Freud del cuento “El hombre de arena” de Hoffman, se dirige en este sentido a demostrar cómo el fantasma que persigue a Nathaniel, el protagonista del cuento, es una proyección (poner afuera) de su propio miedo a superar la muerte de su padre. El miedo es una imagen de sí mismo negada dentro de la palabra. Por lo tanto, cuando la madre de Nathaniel le asegura que el hombre de arena es sólo un relato, ese fantasma cesa de ser cuerpo pero se hace palabra. Sin embargo, cuando la niñera de Nathaniel le asegura que el hombre de arena sí existe y que pronto vendrá por él si no se comporta bien, el hombre de arena deja de ser relato y se hace cuerpo. Entre una y otra versión, la posibilidad de que el hombre de arena en efecto exista agobia y se apodera de Nathaniel, aún en su vida de adulto. Se pregunta entonces Freud: “Why is this fear for the eyes so closely linked here with the death of the father? Why the Sand-Man always appears as a disruptor of love?” (140). Lo extraño, este sentido, se revela como una proyección del sí-mismo que asume la forma de un fantasma instalado en el cuerpo como miedo y a la vez instalado en la palabra como supresión (no dicho) o como fantasía (lo dicho). Lo extraño-fantasma circula las imágenes y reside en el cuerpo que produce esas imágenes bajo la forma del miedo. Pero también circula como contención, como lo reprimido en el cuerpo y lo reprimido en la palabra. Cuando el fantasma se verbaliza (se expulsa) toma la forma de lo que reconozco de

mí mismo y el yo adquiere un significado por lo revelado allí. Cuando el fantasma se contiene (no es expulsado) toma la forma de lo que no puedo reconocer de mí mismo y entonces colapsa el significado del yo.

Diríamos entonces que lo extraño como fantasma es también una experiencia de la alteridad por cuanto pone en marcha los propios miedos y los discursos-relatos con que ese miedo bordea la posibilidad de ser expulsado del cuerpo.³⁶ En el cuento “El buitrón” de Helena Araújo, dijimos, se realiza una experiencia de la abyección en varios sentidos. Lejos de ser el relato de lo sensual que narra lo sucedido entre dos extraños que se encuentran por azar en esa mañana posterior a la fiesta, lo que el cuento revela en verdad es lo grotesco que los vincula. La primera idea tiene que ver con el lugar en donde se da el encuentro. Por los preliminares del relato, sabemos que el buitrón es el lugar donde llega la ropa sucia que circula secretamente por un tubo similar al de una chimenea. Ese lugar despliega entonces varios símbolos que muestran por un lado, el modo en que lo sucio de esa clase social alta a la que pertenecen los amantes del relato se oculta, y se pone a circular. De otro lado, el modo violento en el que se da el encuentro de los cuerpos que vencen sus tentaciones pudibundas y se expresan mediante un desafuero que sorprende a los propios involucrados. En ese lugar diseñado para lavar lo sucio de ellos mismos, se da rienda suelta a sus más básicos instintos. El cuerpo del muchacho pasa súbitamente del vómito a “una catarata de vigor lúbrico”. El cuerpo de la señora, que se dirigía primero a la misa y luego al campo del golf, pasa súbitamente de dar los primeros auxilios al joven a un palmo de contracciones

³⁶ Esta acepción de lo extraño ha sido excepcionalmente paradigmática en el marco de la literatura fantástica con la cual, evidentemente, la escritura de Helena Araújo no tiene nada que ver. No obstante, retomamos aquí un matiz en esta acepción que nos parece pertinente al cuento en cuestión de Araújo: lo extraño que pasa por el cuerpo y asume la forma de miedo debe pasar también por la palabra, por la expulsión del miedo a través del lenguaje, a fin de ver allí lo propio que ha estado reprimido.

con el que se entrega al asalto sexual del muchacho. En ese instante, ambos cuerpos superan cualquier tipo de escrúpulo o pudor y se dan a la inconsciencia del acto.

El cuento de Araújo expulsa entonces lo oculto de esa clase social a la que pertenece mediante un relato que tiene por referencia la abyección misma indicada en el minucioso y amplio relato de vómitos, arcadas, gargantadas de bilis, sudores, olores, violencia sexual, etc. Lo que este relato pone a la luz es justamente aquello que estaba destinado a permanecer oculto en el buitrón del pent-house, o destinado a lavarse secretamente allí. En ese proceso de develamiento lo que el relato expulsa es en consecuencia aquello que la clase social aludida se niega a poner afuera de sí porque supondría verse a través de una imagen a la que temen o una imagen que no ha sido dicha (expulsada a través de la palabra) y en tanto, una imagen contenida (reprimida).

Recordemos que este cuento se publica en 1970 y para entonces en Colombia el ideal de mujer que circula en medios impresos y audiovisuales es el mismo que promueve anacrónicamente la Colonia. Un ejemplo de ello, es el libro *Mujeres en Colombia* publicado en 1961 cuyas autoras, Flor Romero y Gloria Pachón, hacían parte de esa clase social privilegiada a la que increpa precisamente Helena Araújo en este relato. Veamos algunos extractos de este libro que tuvo curiosamente una gran acogida en su época y que hoy nos parece digno de mencionarse dentro de los exotismos de nuestra cultura patriarcal:

Ramírez Gaviria Luisa Sandino de (Acción Social)

Esposa de Horacio Ramírez Gaviria, nació en Medellín, en el hogar de Roberto Sandino y Sofía Uribe. Cursó estudios superiores en el Colegio de La Enseñanza de Medellín y posee extensos conocimientos en decoración y arreglos florales [...] Es católica, liberal y además del español conoce el inglés. Ha visitado varios países de Europa y Los Estados Unidos. Asistió a la Exposición Internacional de Flores,

efectuada en París en el año de 1959. Pertenece a las Damas de la Caridad, al centro médico “Ossanam”, al Centro Femenino de Estudios, al Club de Jardinería y a la Sociedad de Mejoras Públicas [...] Su máxima aspiración: “Ser útil a mi familia, a la sociedad y a la patria” (208)

Ramírez Alegría Fonseca de (Abogada)

El hecho más importante de su vida: “Mi matrimonio” (209)

Retamozo Blanco María T. (Odontóloga)

Su máxima aspiración: “El matrimonio para formar un hogar modelo” (211)

Es este el ideal de mujer de la época que insiste en el matrimonio como la máxima realización de la mujer y como su único medio de superación personal. A contravía de este ideal, el cuento de Araújo pone en evidencia a una clase social solapada y frondia por medio del recurso de la abyección, dejando allí su propio rechazo a este mundo de artificios. Es su propia abyección sin duda lo que este cuento de Araújo expulsa como imagen básica del relato. Esta segunda representación de la ciudad es, en el sentido estricto de la palabra, la expulsión fisiológica y simbólica que el personaje femenino de Araújo pone de manifiesto como preludio a lo que habría de ser su exilio ulterior. Exilio, diríamos, de ese mundo que le produce arcadas de repudio.

“En el tiempo de las flores”, tercer cuento del libro *La M de las moscas*, entramos en lo que es propiamente dicho el camino del exilio del personaje femenino de la obra de Araújo. Aunque su protagonista y narrador es un joven de la clase alta bogotana que emprende un viaje de exploración de su independencia económica y de sus sueños artísticos, lo que vemos en él es la mimesis del personaje femenino y autobiográfico de Araújo. Básicamente la historia se contará a manera de una postal o carta dirigida a su hermana, informándole de lo que le acontece al protagonista en el camino de su viaje

exploratorio. El cuento se abre con un epígrafe tomado de un poema de Juan Ramón Jiménez que dice: “Tu me mirarás llorando/será el Tiempo de las Flores”. Este epígrafe cobrará un valor narrativo cuando, casi al final del cuento, Simón el protagonista-narrador, haga con él una especie de poema propio en el que deja abierta la idea del doble mundo que ahora lo habita, la realidad escindida en la simultaneidad de dos mundos:

Pero lo que sucede es que no te lo había dicho: es el tiempo de las flores! Tú me mirarás llorando – será el tiempo de las flores. Es el tiempo de las flores. Verdad que lo es. Estoy encerrado en un salón de té de Ginebra repitiendo tu poemita, tratando de recordarlo. Tú me mirarás llorando – y yo te diré no llores. El poemita de Juan Ramón Jiménez, tu viejo del burrito, tu predicador del amor platónico o como se diga, ese mugre de poemita que me obligaste a leer el día que te hablé por primera vez de Aby Wells, de Mrs. Wells, la gringa esa. Tú me mirarás llorando, será el tiempo de las flores. Fueron los únicos versos que me hiciste engullir de toda esa relea hispánica que tanto defiendes y practicas, de todas las ilustres letras que nos colonizaron hasta la zeta. Tú me mirarás llorando – y yo estoy sudando de tanto repetirlo ahora, en primavera, en el tiempo de las flores. Porque en Ginebra es el tiempo de las flores. (111)

La estrategia narrativa del cuento se apoya en la carta pero la intención del relato es la de contrapuntar la visión de la Bogotá dejada atrás y la visión del mundo nuevo que es ahora Suiza. Simón se representará a sí mismo desde el juego de escisiones que supone verse en el presente de un lugar ajeno y a la vez en el pasado de un lugar propio que evoca, no obstante, como ajeno también. Entre lo ajeno del lugar de origen y lo ajeno del lugar de destino, Simón es la representación por excelencia del exiliado, porque su discurso se instala en un lugar que no es ni la nostalgia por lo dejado atrás, ni la euforia por el lugar

ganado. Su discurso sucede en ambos lugares lo que implica una identidad indicada por la extrañeza frente al espacio de origen y frente al espacio no original. En su discurso se abre así un enfrentamiento lingüístico que lo obliga a construir una lengua a medio camino entre su lengua materna y las lenguas del afuera. La representación de Ginebra a partir del poema de Jiménez contrastará con la representación de Bogotá a partir de un lenguaje que bordea también lo poético como recurso narrativo:

Me fascinaba salirme a las siete, manejando por la séptima en dirección contraria a todos los santos **commuters** que venían de regreso al hogar después de las ocho horas de labor. Bogotá, anocheciendo, el cielo en blanco. Bogotá anocheciendo, los primeros neones, las primeras vitrinas. Antes de las estrellas el tiempo está en entredicho: la ciudad duda de sí misma. Yo oía a los loteros gritando azar por entre el badajillo de los trisagios justo antes de que saliera el primer lucero. Porque las estrellas no se alumbraban arriba sino a los lados en los cerros de la Perseverancia y Egipto, ante el murmullo de todas aquellas funcionales urbanizaciones del sur, cuyo arrabal era un silencio ignorado y palpitante, un linfoma en la matriz de la ciudad...
- Qué tal la parrafada literaria, **sister**? Esa era Bogotá la de Simón. Necesitaba salirme contra la corriente de **commuters** hasta los puentes de San Diego, luego hasta la calle 10. (114)

Lo esencial de este cuento no sucede tanto en los hechos que narra, como sí en el modo en que esos hechos van revelando un lenguaje que los vuelve relevantes al propósito general del cuento. Lo esencial reside entonces, como vemos en estos dos pasajes, en el lenguaje mismo que es el verdadero evento del relato. La construcción de un lenguaje que bordea lo poético le permite al personaje ir develando su propia identidad en relación a esas imágenes que le recuerdan su proceso de desarraigo esencial frente a la ciudad de origen y de

contingencia frente a la ciudad de destino. Es el lenguaje intencionalmente diseñado como forma de auto-representación el que configura la identidad del personaje y no el espacio como tal. Es decir, Simón no se siente ni bogotano ni suizo, sino, podríamos inferir, se siente un poco ambos. En la medida en que despliega un lenguaje que reflexiona sobre el espacio, Simón logra ser tanto lo que fue en Bogotá como lo que es en esa circunstancia o contingencia laboral en Suiza. Así, en la descripción de la primavera en Ginebra, su identidad se logra configurar paradójicamente por medio de un poema de la más alta tradición hispánica. Por su parte, en la descripción que hace del atardecer bogotano, la identidad de Simón se configura por esa imagen del afuera en contravía de los que viajan en buses comunitarios, imagen que nombra entre el inglés y el español. El proceso de identidad del exiliado se da esencialmente como un desequilibrio, como un trastrocamiento de los significados en virtud de esa doble inscripción lingüística por la cual transita a contravía siempre de su propia lengua. La identidad del exiliado, diríamos, es una identidad dada por el lenguaje fracturado del desarraigo, que obliga a conferirse una identidad a partir, no de los otros que le devuelven una imagen de sí, sino a partir de lo que él mismo puede extraer del lenguaje de los otros, a fin de configurar su imagen (identidad) allí, en ese interregno. En otras palabras, el problema del exilio pasa por el lenguaje en tanto que es el único medio con el que cuenta el exiliado para conferirse una identidad y a la vez el modo de establecer su interlocución imposible y fracturada con los otros. Así precisamente identifica Irène Ivantcheva este proceso en la obra de Julia Kristeva:

Dans l'essai « ... les anciens désaccords avec le corps (Mallarmé) », un essai qui suit « Le silence des polyglottes », la parole de Kristeva atteint l'une de ces points culminants du recueil *Etrangers à nous-mêmes* lorsqu'elle aborde l'étrangeté par le prisme du déracinement. Ce prisme procure en effet une capacité d'extra location,

d'exotopie (ce qui est l'équivalent de *vnenakhodimost* chez Bakhtine³⁷). Ceci est l'un des effets produit par le polyglottisme et son silence puisque il n'y a pas de terrain pour que le polyglotte et les autochtones se rencontrent, se parlent et s'écoutent en égaux. (67)

En "El tiempo de las flores" observamos que la interlocución de Simón es a través de su hermana y se expresa epistolarmente, lo que interpretamos justamente en el sentido indicado en la nota de Ivantcheva: el discurso del exiliado es un discurso que debe transitar la dificultad de un interlocutor que no es siempre o necesariamente su igual, su semejante, porque el lugar desde el cual habla el exiliado es un lugar ajeno, una extra locación, una *exotopía*, un lugar dispuesto afuera. Ese afuera determina la condición misma de la alteridad del exiliado, quien se ubicará espacialmente en relación al afuera, a un lugar que siempre está afuera. En ese devenir afuera que lo define, su encuentro con el otro será en consecuencia una relación mediada por la extrañeza, porque será siempre sobre un punto cero que se recomienzan los significados que transitan el diálogo-desigual entre ambos. Un diálogo, diríamos, que no tiene como punto de referencia el acuerdo, sino el desencuentro en el que chocan dos lugares de enunciación: el lugar del autóctono y el lugar del exiliado. Así lo expresa la misma Julia Kristeva en su libro de 1988:

Ceux qui n'ont jamais perdu la moindre racine vous paraissent ne pouvoir entendre aucune parole susceptible de relativiser leur point de vue. Alors, quand on est soi-même déraciné, à quoi bon parler à ceux qui croient avoir leurs propres pieds sur leur propre terre? L'oreille ne s'ouvre aux désaccords que si le corps perd pied. Il

³⁷ "In the realm of culture, outsidersness (*vnenakhodimost*) is a most powerful factor in understanding. It is only in the eyes of another culture that foreign culture reveals itself fully and profoundly (but not maximally fully, because there will be cultures that see and understand even more. A meaning only reveals its depths once it has encountered and come into contact with another foreign meaning; they engage in a kind of dialogue, which surmounts the closedness and one-sidedness of these particular meanings, these cultures" (Bakhtin, *Speech Genres* 7).

faut un certain déséquilibre, un flottement sur quelque abîme, pour entendre un désaccord. (29)

La irrupción de un cierto desequilibrio permite, según Kristeva, la comprensión del lugar desde el cual habla aquel que ha perdido en algún momento de su vida su referencia o su pertenencia a un territorio; esa comprensión, no obstante, no vendrá del otro, de aquel que se expresa como el autóctono, el que siempre ha pertenecido a *su* lugar, sino que debe venir justamente del propio exiliado, desde su posibilidad amplia de contener tanto su propia lengua como la lengua del otro-autóctono. “El individuo polifónico”, como lo llama Kristeva,³⁸ tiene así la virtud de hacer circular el diálogo entre uno que no reconoce al exiliado en su palabra y de otro-forastero que reconoce en su palabra lo otro y lo propio. Es este individuo polifónico quien precipita el afuera, en donde acontece la posibilidad del diálogo entre los desiguales y en donde se reconfiguran los modos de ser del lenguaje que reinventan los significados y el origen de cada palabra. Y es gracias a este individuo polifónico que se gesta un *ethos del desplazamiento*, al decir de Ivantcheva, lo que significa en sí mismo la capacidad incesante de devenir afuera, de ser en el territorio ajeno donde los significados deben recomenzar cada vez, en cada palabra y en cada nuevo diálogo:

Par ce type d'éthique et d'esthétique du sujet-en-procès, de « l'individu polyphonique, » toujours au carrefour où 'en-procès' veut dire 'pris dans un processus dynamique' mais renvoie aussi à une situation judiciaire ('trial' en anglais), tout peut être pensé, tout peut être écouté et tout peut être sublimé par la parole et par l'écoute attentive de l'autre... Dans un sens plus global, c'est l'ethos de déplacement, celui de la déterritorialisation et de la reterritorialisation qui s'exprime dans les romans kristeviens par les thèmes et les motifs récurrents du

³⁸ Irène Ivantcheva-Merjanska et Michelle Vialet, « Entretien avec Julia Kristeva. »

matricide, de l'exil, de l'étrangeté et de la dialectique entre la langue maternelle et l'amour de l'autre langue. (69)

El cuento “El tiempo de las flores” de Helena Araújo nos remite a esta discusión del exilio que pasa por la palabra, por el lenguaje en el que se da el enfrentamiento entre dos que hablan desde lugares equidistantes y se enuncian desde lugares desiguales. En esta desigualdad lingüística, el *individuo polifónico* representa el afuera por cuanto su lugar de enunciación es la extrañeza misma. Imre Kertész, en un sentido cercano al de Kristeva, ha referido la idea de una *lengua-huésped* para referirse al afuera desde donde habla quien ha experimentado el desarraigo (*le déracinement*): “[...] escribo mis libros en una lengua-huésped... Cuanto más extraño me siento en la lengua, tanto más digno de crédito me considero a mí y a aquello que quiero decir” (103). Esta tercera representación de la ciudad en la obra inicial de Araújo configura también una forma de extrañeza indicada en la identidad bilingüe de su personaje, toda vez que a partir de este momento se abre la representación, ya no de una sola ciudad, sino la de dos entre las cuales contrapuntea la condición escindida de su protagonista. A partir de este punto, diremos, el personaje femenino de la obra de Araújo se sabe extranjero y esa consciencia pasará necesariamente por su lenguaje.

“Rodillijunta”, el último cuento del libro *La M de las moscas*, va a configurar los rasgos esenciales del personaje femenino transversal de la obra de Helena Araújo, toda vez que en su discurso confluye la consciencia de la extrañeza frente al espacio y la necesidad por lo tanto de delimitar y conferirse un espacio propio que repare esa condición de extranjería con la que va a identificarse de modo esencial el personaje. El cuento narra la historia de Beatriz, una adolescente que empieza a sentir que su vida transcurre escindida entre el presente de la fría Bogotá y el recuerdo luminoso de Río de Janeiro, donde vivió

por un tiempo con su padre, quien cumplía allí deberes diplomáticos: “Dos ciudades. Una de sol y de mar y de túneles abiertos como gigantescos catalejos hacia el cielo y otra de lluvias y frío en que la espuma era polvo gris sobre tablas y paredes [...]” (148). En Beatriz comienza entonces a crecer la consciencia de esta escisión espacial identificando allí lo que fue su libertad durante los cinco años en Brasil y lo que es ahora su vida de obligaciones escolares en Bogotá. En la primera ciudad, Beatriz estudia por su cuenta en casa y puede además leer, sigilosamente, *El Conde de Montecristo*. En la segunda, debe asistir a un colegio femenino y hacer tareas invariablemente todos los días. Entre una ciudad y otra, Beatriz va reconociendo los elementos de su propia identidad y los va a afirmar por medio de un lenguaje-juego que se volverá el lugar en donde premeditadamente intenta reparar la escisión espacial que siente. En compañía de Clara, su prima y compañera de colegio, Beatriz empieza a hacer cotidiano el recurso de la jerigonza y a utilizarlo en momentos en los que se siente particularmente extraña, o en momentos en que siente que no quiere comunicarse con las personas de esa ciudad fría que rechaza.

“Da-do-cui”.

“Qué-por?”

“La ja-vie”.

Clara señaló con ademán cómplice la puerta entreabierta de la alcoba de tía Elisa.

Aunque no las oyera las podría ver, llamar, invitar a entrar, a sentarse, a bordarle su tapiz de rosas. (140)

En la medida en que crece en Beatriz la certeza de un mundo que niega y un mundo que evoca en la perspectiva de su libertad, crece a la vez en ella la necesidad de afirmarse en el lenguaje-juego, en el reinvento de las palabras, en el territorio de la imaginación que le permite reconfigurar su presencia en esa ciudad de lluvias interminables para verse allí, no

como parte de ese lugar, sino como un personaje que pertenece ciertamente a otro lugar. Vamos viendo este proceso en Beatriz así: “Los ojos de Haydeé se fruncirían en vano, oteándola, mientras sus labios musitaban la sacra letanía, el **aguardar y esperar** que Montecristo le enseñara a recitar la noche tormentosa que les había visto huir, por tierras damascenas, del cautiverio y la esclavitud” (131). Al no querer ser parte de ese lugar, al no lograr identificarse con esa ciudad en donde no hay sol y donde además no puede leer aquello que su deseo eligiera, entonces Beatriz va a crearse un espacio hecho puramente de palabras, un espacio-lenguaje en donde procurarse una identidad extranjera y acaso incomprendible para aquellos que la rodeaban allí. Sólo Clara podía entrar en su territorio de palabras porque Clara no sólo es su interlocutora, sino además su cómplice en la construcción de esos juegos de palabras en donde recuperaba la libertad de sus lecturas en Río de Janeiro, *a cidade maravilhosa*:

Vaticano había apodado su padre, riendo, la casona de la **rua Farani. Vaticano** había apodado aquel pastiche de estuco, aquel plateresco palazzo, situado a cuatro cuadras de Guanavara, sobre una ladera del morro que Botafogo había partido en dos, abriéndose camino hacia el puerto... Y casa era el **Vaticano**. Y Ella era su papisa. Y podía imperar sobre las alcobas estrechas como zaguanes y sobre las salas atiborradas de trebejos. (132)

Lo que el cuento “Rodillijunta” configura como esencia de lo narrado es en verdad un ejercicio de desterritorialización y de reterritorialización, en el sentido en que Deleuze ha planteado estos dos movimientos inherentes a las fuerzas centrífugas errantes, que tienden inevitablemente a fluir en el afuera. El primer movimiento no es posible sin el segundo, es decir, sin el desprendimiento inicial territorial no es posible en consecuencia el asimiento al afuera que significa la revelación de un territorio controlado por leyes propias dadas como

caos o como discontinuidad. Dentro de las posibilidades de ese doble movimiento centrífugo, Deleuze ha señalado la *ritournelle* justamente como una de las posibles variables que permiten el desprendimiento y asimiento territorial, por cuanto se despliega como un gran proyecto delimitador, en donde lo propio se pone a salvo, territorialmente, de lo que amenaza su presencia o su condición. En una primera aproximación a la *ritournelle*, así la explica Deleuze:

Un enfant dans le soir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos [...]

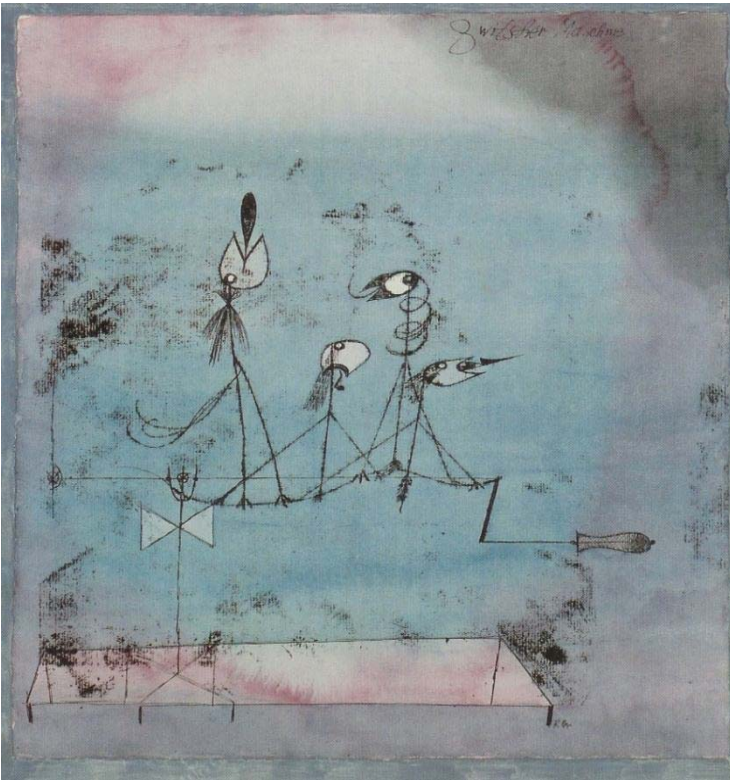
(1975: 382)

La *ritournelle* se expresa como un proceso de formación territorial por medio de un canto, de un pequeño arrullo como esa primera aproximación indicada por Deleuze. Mediante este recurso al tarareo musical, ese pequeño niño atrapado por el miedo redistribuye el espacio y lo ordena de acuerdo a la necesidad de su circunstancia, instalándose a sí mismo en un lugar en el que operan las leyes de un orden propio, un lugar, diríamos, al margen, afuera de otro, en el que se restablece un equilibrio por el revelamiento de un caos propio. La función de la *ritournelle* es pues territorial pero asume diversas formas de expresión que no se limitan a una manifestación musical exclusivamente, como señala Deleuze: « La *ritournelle* peut prendre d'autres fonctions, amoureuse, professionnelle ou sociale, liturgique ou cosmique : elle emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre, même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif » (384). La

ritournelle, dice Deleuze, se da siempre en relación a la tierra, tanto en un sentido espiritual como en un sentido pragmático, es decir, aquel sentido que involucra lo natal o nativo de esa tierra. De este modo, la *ritournelle* permite la representación, no de sujetos dispersos, sino la de territorios en los que esos sujetos dispersos devienen como agentes de equilibrio dentro del caos que la *ritournelle* precisamente intenta ordenar. No se trata entonces de cómo ciertos sujetos errantes cantan o expresan su relación a la tierra (territorio), sino cómo crece y se extiende un territorio que define su identidad cada vez que esos sujetos errantes se dan a la elaboración de su propia *ritournelle*. Así lo explica Deleuze: « Un enfant chantonne pour recueillir en soi les forces du travail scolaire à fournir » (382). El territorio es un acto expresado por modos y ritmos que adquieren sentido sólo dentro de ese territorio en el que un niño canta, ya no para espantar el miedo, sino para recoger dentro de sí las fuerzas con las que debe cumplir sus deberes escolares, como lo indica en este pasaje Deleuze.

Tanto el canto del niño que siente miedo en la noche, como ese que canta para armarse de fuerzas en su interior a fin de cumplir sus tareas escolares son formas de *ritournelle* por cuanto ese canto traza un círculo y delimita el adentro y el afuera. El círculo al interior del cual alguien canta *territorializa* y *particulariza* lo que pasa por él y defiende la identidad que allí ha devenido. En este sentido, el territorio no puede entenderse sólo en términos geométricos o geográficos sino además como función de soberanía que se expresa mediante la creación de lenguajes, musicales o de otro tipo, en el que ese territorio emerge y se extiende como realidad. El territorio es un ritmo, una *ritournelle*. Su función esencial es la de delimitar, marcar fronteras, fundar territorios en los que emergen posibilidades de ser, de devenir-otro, según Deleuze: « [...] le facteur territorialisant doit être cherché ailleurs : précisément dans le devenir-expressif du rythme ou de la mélodie, c'est-à-dire

dans l'émergence des qualités propres (couleur, odeur, son, silhouette...) » (388). Lo que está en juego entonces en el proceso territorializante de la *ritournelle* es precisamente la identidad de aquellos a quienes la *ritournelle* involucra y vincula. La función última de la *ritournelle*, diríamos, se dirige a una defensa de lo propio ya sea porque se encuentra amenazado por la invasión de otras identidades, o porque la propia identidad ha sido atrapada en un territorio ajeno.



The Twittering Machine.³⁹

De este modo, la *ritournelle* es también una lucha territorial por medio de las palabras y sus ritmos. La lucha territorial, tal como la explica Deleuze, se entiende siempre a partir de dos fuerzas que operan en relación al adentro y al afuera, siendo la primera una fuerza domesticadora y la segunda una línea de fuga. Así lo explica Edgar Garavito:

³⁹ “La machine à gazouiller” de Paul Klee, la toma Deleuze como imagen de la *ritournelle*, en virtud de la fuerza territorial del canto de los pájaros.

En un aparato de captura se trata de someter, reducir, reprimir, se trata de violencia... y dentro de esa violencia se ejerce la lucha guerrera, lucha desde la diferencia que rompe el aparato de captura. En este sentido, la máquina de guerra no intenta la guerra por la guerra sino la guerra por la diferencia que se deslinda de la bipolaridad. (219)

El cuento “Rodillijunta” de Araújo se configura justamente como una práctica y una lucha territorial por la defensa de una identidad propia mediante el recurso a la *ritournelle* expresada en los juegos de palabras y lenguajes secretos de su protagonista. La identidad de Beatriz se ve permanentemente amenazada por un modelo de vida en el que el exceso de orden le produce aversión. En ese mundo ordenado, burgués y aparentemente perfecto de la Bogotá fría en la que se siente vigilada y perdida, su estrategia de fuga es la de crearse un lenguaje propio, que es en verdad, un territorio regido por sus propias reglas. Por fuera de un orden rigurosamente dispuesto, Beatriz puede devenir otra por la auto-representación dada a través de los personajes que lee o que inventa con sus palabras. Al referirse a su propio cuento, Helena Araújo lo ha hecho a través de una lectura comparativa con el personaje femenino de la novela *Cerca del corazón salvaje* de Clarice Lispector. En su primera aproximación a Joana, el personaje de Lispector, dice Araújo en su libro de 1989:

De niña Joana se aburre tanto después de estudiar, después de jugar, que su padre la encuentra llorando en silencio. La abraza: ¿Qué va a ser de Joanna cuando falte?... Sí, al fin las palabras van siendo verdad: “el padre había muerto como el mar era hondo”. Poco a poco cede la angustia y la tristeza principia a ser “un cansancio grande, pesado, sin rabia”. Entonces le da por andar y vagar sin dirección fija hasta que la fatiga la doblega y se tiende en la playa. Allí... siente como la arena le pica la piel y como el mar va absorbiendo las olas, “rápido, rápido, también con párpados

cerrados”. Enseguida las olas volverán despacio, trayendo “las palmas de las manos abiertas, el cuerpo suelto”. Es bueno oír ese ruido. “Yo soy una persona”, se dice al fin”. (108)

Luego, al referirse a Beatriz, su propio personaje, dice Araújo:

No, en Bogotá la voz, la presencia del padre no eran las de antes. Al escucharlo, evocaba un juego que había inventado en la playa y que consistía en escribir sobre la arena palabras y dejar luego que el oleaje las borrara. Como éstas, las de su padre desaparecían arrolladas por el embate de las olas. Y ella quedaría sola, delante de ese mismo mar en que Joanna, años antes había aprendido a decirse: “soy una persona”. (110)

La similitud entre ambas protagonistas reside en el hecho de esa identidad que se nombra al final de cada párrafo. Para el personaje de Lispector el llegar a enunciar ese “yo soy una persona” pasa por el reconocimiento de su propia soledad y el modo en que esa soledad está vinculada a un espacio de amor, seguridad y refugio paternal. En el caso del personaje de Araújo, el llegar a enunciar ese “soy una persona” pasa por la lectura del personaje de Lispector, que le permite en tanto la consciencia de un espacio también de amor, seguridad y refugio paternal. La identidad que ambas ganan al enunciarse como personas pasa por la consciencia de un espacio común, la misma ciudad de luz, pero además implica el repliegue en un modo de lenguaje que revela un ritmo, una *ritournelle*, a partir de la cual fundan el territorio por el cual pasa esa identidad. En Joana la *ritournelle* se expresa en esas aliteraciones que va pronunciando mientras se dirige a la playa para aceptar la muerte del padre. En Beatriz se expresa a través de ese juego que consiste en escribir en la arena palabras que luego se lleva el oleaje del mar. Es por la fundación del territorio que se da la identidad en ambas y no por el enunciar simplemente una ausencia. Esa ausencia debe

encontrar el ritmo, diríamos, para que surja el territorio. El territorio es el ritmo y viceversa. Es la palabra que delimita y crea la frontera en donde surge la identidad. El último cuento del libro *La M de las moscas* de Helena Araújo se expresa como una experiencia de extrañeza frente al espacio por la escisión que atraviesa al personaje protagonista. Esa escisión significa la simultaneidad de dos ciudades sobre la cual se da el despliegue narrativo que cuenta la historia de Beatriz. Entre una ciudad de luz que está en el recuerdo y una de lluvia y polvo gris que es el presente, Beatriz se siente perdida, sin identidad. Para reparar la ausencia de identificación con el espacio, el personaje femenino de Araújo se replegará en los juegos de palabras, en las alusiones meta-literarias y en la creación de lenguajes infantiles. Todas estas estrategias le proporcionarán a la protagonista del cuento una forma de defensa de su propia identidad por la fundación de un territorio autónomo en el cual puede devenir otro.

El libro *La M de las moscas* constituye la primera obra de Helena Araújo y en él se anuncian los ejes fundamentales que hallarán el despliegue en el desarrollo ulterior de las obras sucesivas. El elemento básico que esta obra inicial desarrolla es la experiencia de la extrañeza que atraviesa al personaje femenino de la obra de Araújo. Al mismo tiempo, es importante decir que el personaje femenino en esta primera obra es un personaje semi-difuso que hallamos apenas en ciernes. En la experiencia de lo extraño que toma diversos matices a lo largo del libro hemos visto cómo la representación de la ciudad, Bogotá, transita entre el registro del archivo, lo abyecto, el exilio y la *ritournelle* configurando así formas del lenguaje en las que lo extraño precisamente alcanza su modo de expresión. El libro *La M de las moscas* se realiza como una experiencia esencial de lo extraño por la negación del espacio original. Experiencia que será fundamental para entender el paso que indicamos como del barrio al *heimat* en la novela de 1981 de Araújo, toda vez que esa

negación significará justamente la presencia de un sujeto en proceso, evidencia en sí del personaje femenino en formación por la recuperación de su memoria, consumada justo cuando el personaje alcance el afuera y su relación con el espacio original sea tan sólo un juego de reminiscencias.

2. Fiesta en Teusaquillo: del barrio al heimat

« Mais quand d'un passé ancien rien ne subsiste, après la mort des êtres, après la destruction des choses, seules, plus frêles, mais plus vivaces, plus immatérielles, plus persistantes, plus fidèles, l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine de tout le reste, à porter sans réfléchir, sur leur gouttelette presque impalpable, l'édifice immense du souvenir » (12).

Serge Doubrovsky, *La place de la Madeleine*. (Paris: Mercure de France, 1974)

Fiesta en Teusaquillo, la primera novela de Helena Araújo se publica en Colombia en 1981. Para esta fecha, Araújo ya se ha exiliado del país y han pasado once años desde la publicación de *La M de las moscas*. Su primera novela se configura entonces como una experiencia de memoria toda vez que la distancia con el país y el cambio de perspectiva que incluirá su narradora-protagonista nos darán la idea de un mundo que ha dejado de ser presente para devenir recuerdo. La manera, no obstante, en que ese recuerdo se edifica implica en el caso de la novela de Araújo algo más que un recuerdo indicado como nostalgia. Por el contrario, el modo en que Araújo va a construir el tejido narrativo de la novela supone hacer del recuerdo una experiencia del espacio, es decir, una experiencia en la que el personaje femenino elaborará una consciencia sobre ella misma a partir de la reconfiguración de ese espacio en el que ya no está. El juego de reminiscencias básico que sostiene discursivamente a la novela se dirige así, antes que a una forma de añoranza, a un

modo de recuperación de lo vivido que es en verdad la recuperación del cuerpo que recuerda. Ese cuerpo que recuerda se abre entonces a la recuperación de una historia propia y no ya a la historia de la ciudad, como en *La M*, por ejemplo. En *Fiesta* se trata de la memoria de lo propio, de la experiencia individual que atraviesa de modo único ese cuerpo que recuerda y que le permite o lo obliga a una consciencia de lo vivido dentro de un espacio que pertenece al pasado, pero que no por ello deja de ser o expresarse como una forma de realidad dentro del cuerpo que vive ese espacio.

En este sentido, *Fiesta* se configura como una experiencia del espacio en el cuerpo que recuerda. Esta ecuación supone no tanto la reconstrucción espacial de la ciudad, Bogotá, como la reconstrucción de lo vivido en ella, y en esa reconstrucción lo que emerge es precisamente una consciencia de la historia individual, un sentido de lo histórico-individual de su personaje protagonista. Hablaríamos en este caso de *espacios de representación*, según Henri Lefebvre, por cuanto suponen una interacción o experiencia directa con un espacio real por medio, no obstante, de la imaginación o la recreación simbólica de sus referentes: “Representational spaces: space as directly *lived* through its associated images and symbols... it overlays physical space, making symbolic use of its objects” (1991: 39).⁴⁰ Esa recreación imaginaria supera en algún punto el propio referente de realidad toda vez que lo real se hará subsidiario de la experiencia vivida.

Lo directamente vivido permite entonces que la interacción con ese espacio superado temporalmente vuelva a recobrar sus significados o a revelar unos nuevos en virtud del proceso imaginativo. Sin la experiencia directa o vivida sobre esos espacios

⁴⁰ En un sentido aun más ontológico, dice Heidegger que el habitar (o el haber habitado) un espacio es el único medio posible de experimentarlo y en tanto de representarlo: “Man’s relation to locations, and through locations to spaces, inheres in his dwelling; The relationship between man and space is none other than dwelling, strictly thought and spoken” (107).

resultaría imposible hablar de su representación simbólica por cuanto es el cuerpo mismo, con su historia allí inscrita, el que logra esa instancia imaginativa de la reconstrucción de sus significados. Lo vivido es pasado y es en tanto historia individual que permanece en quien siente y recuerda, en quien nombra y evoca, en quien se vincula subjetivamente a un espacio. Esa vinculación permite la revelación simbólica del espacio que es por lo tanto una revelación de lo propio que hace que un espacio en particular adquiera un valor diferencial sobre los otros espacios. En este sentido, dice Agnes Heller que:

[...] the imaginary space, where our life was supposed to become fulfilled, the self-appointed spot of our perfection. The term space or spot can indicate here the point or level of the social order of rank where the person finds her self-appointed task or destiny. It can also indicate the geographic space, that is, the city, the country, the territory of one's final destiny... The choice of a self-appointed place against an appointed one, already introduces the time-element as one of its essential determinations into the contingency experience. We can grasp the time, the time that will carry us upon its waves, towards the self-appointed place. The self-consciousness of historicity is thereby born. (206)

En este pasaje, Heller dirige la reflexión hacia un punto en el que se revela lo decisivo de la experiencia del espacio: la contingencia como elemento de revelación de lo histórico individual. En la contingencia de la memoria, diremos en el caso de la protagonista de *Fiesta*, va a revelarse la consciencia de su propia historia, toda vez que en el recuento de esa noche en que sucede la fiesta, el significado de su propio destino emerge como trasfondo de lo narrado. Al narrar como si estuviera viviendo directamente los eventos esa noche, Elsa Arango va a volver a vivir ese espacio y al vivirlo de nuevo, alcanzará otra experiencia o dimensión de su propio cuerpo. El cuerpo que vuelve a pasar por los afectos y

perceptos de un espacio superado temporalmente es un cuerpo que deviene otro, que se representa otro. En otras palabras, lo que Elsa Arango encuentra en el juego de reminiscencias será todo aquello que no podía ver mientras estaba inmersa y presente en Bogotá. Para verlo y entenderlo se requiere de una distancia temporal, claro está, pero además una distancia simbólica que le permita reordenar lo vivido guiada por la contingencia de sus propias discontinuidades. Veamos:

–Buenas noches, buenas noches.

Ahí Elsa ve al militar, al coronel, al brigadier o como se llame. Lleva el kepis en una mano y un vaso en la otra. Su cara parece reflejar el verde del uniforme kaki. Ahora mismo se adelanta a pasitos resbalados, ante las señoras reunidas junto al retrato de Anita Mamá, ese óleo de hace treinta años, con fondo sombrío y vestido de terciopelo y sonrisa de corazón y el mismo prendedor de brillantes que lleva *esta noche* y que Elsa descubre entre joyas de menor importancia cuando Anita Mamá se separa del grupo y avanza hacia ella. No queda más remedio que abalanzarse también, saludarla, aguantarse el perfume pasado de moda mientras los ojos de Anita Mamá se deslíen como ostras. Todo el mundo las mira, a Elsa le entra ese malestar, esa urgencia de marcharse a otra parte. (19) [Las itálicas son nuestras]⁴¹

El tejido narrativo de *Fiesta* parece negar el juego de reminiscencias propuesto entre Elsa Arango y Enrique Sánchez porque al parecer no se trata precisamente de una reminiscencia, sino de un estar en efecto presente *esa noche* en una de las tantas fiestas del barrio

⁴¹ Este pasaje de la novela de Araújo parece describir una de las escenas decimonónicas neo-granadinas de Tomás Vargas Rueda y de quien Rafael Gutiérrez-Girardot dice que: “[...] no ornamenta sus castizas charlas con figuras de la mitología y de la historia literaria. Su lugar lo ocupan las “señoras descendientes de virreyes, de oidores, de capitanes y de encomenderos”, de quienes los “descendientes despojados” de la población prehispánica esperan que “la luz de vuestros ojos vaya a iluminar su opaco espíritu” para que se cumpla “el noble intento de la Reina Católica”, es decir, el de “dar al fin, con un inteligente y real cuidado de nuestras gentes, a la palabra *encomienda* su verdadero significado, el que quiso imprimirle y no logró que tuviera, el alto espíritu de doña Isabel de Castilla” (462).

Teusaquillo, a donde acudía la élite bogotana a la que ironiza justamente en este pasaje Araújo. El proceso de memoria por inmersión en los eventos que permite el despliegue discursivo de los personajes en la novela de Araújo es sin duda un proceso contrario al que veíamos en el archivo de *La M de las moscas*. Allí, la memoria intenta ser exhaustiva y en consecuencia hablábamos de una memoria larga. En *Fiesta* la memoria intenta ser un juego, y en consecuencia hablamos de un proceso, que lejos de ser exhaustivo o totalizante, se dirige a dar cuenta de los remanentes (reminiscencias) que quedan en la memoria de su protagonista a manera de sensaciones, olores, percepciones, etc. En general, diríamos, en *Fiesta* se trata de paquetes de sensaciones y relaciones que sobreviven en Elsa Arango y Enrique Sánchez, narradores de la novela. De una memoria larga e idealmente totalizante pasamos a una memoria corta e inevitablemente discontinua. La memoria corta está regida por algo contrario a un orden, cronología o continuidad. El concepto de memoria corta, tal como la explica Deleuze en su libro *Mil mesetas*, implica básicamente una discontinuidad: « La mémoire courte n'est nullement soumise à une loi de contiguïté ou d'immédiateté à son objet, elle peut être à distance, venir ou revenir long temps après, mais toujours dans des conditions de discontinuité, de rupture et de multiplicité » (24). Discontinuidad, ruptura y multiplicidad, según Deleuze, es en esencia lo que caracteriza la experiencia de la memoria corta, lo que supone en el plano del discurso, no ordenar las imágenes siguiendo una secuencia, sino dejar que la irrupción de esas imágenes determine el curso del plano narrativo. La memoria corta permite, en el caso de *Fiesta*, la representación de un espacio desde el conjunto de afectos y perceptos que atraviesan y sobreviven en su personaje protagonista, y despliega en tanto un proceso discontinuo y sincrónico de los eventos. Las representaciones de la memoria corta no se construyen entonces desde la contigüidad y la inmediatez, salvo que sean dadas como formas discontinuas, múltiples o por ruptura. En

cualquier caso, lo que la memoria corta reconoce como única ley es precisamente la no continuidad en la imagen producida por la memoria. En este sentido, la memoria corta repite el movimiento del rizoma por cuanto no reconoce una lógica en su devenir derivada de una estructura, de un orden o de un sistema orgánico armónico. Para Deleuze: « Le rhizome est une anti-généalogie. C'est une mémoire courte ou une antimémoire » (32). La experiencia de memoria que rige narrativamente a *Fiesta en Teusaquillo* de Helena Araújo debemos entenderla precisamente como una memoria corta o anti-memoria en virtud de la discontinuidad, multiplicidad y ruptura con que se construye el tejido narrativo del juego de reminiscencias. Pero además porque mediante la memoria corta, memoria sin genealogía, se expresa la necesidad de dotar al personaje femenino de un poder nominativo sobre sus propios afectos y perceptos, que le permita hablar desde ese lugar impreciso y aleatorio desde el cual su cuerpo recuerda. En este punto de la obra de Araújo que anteriormente indicábamos como punto de quiebre en el curso de su vida, según el cronotopo autobiográfico de Bakhtin, o como corte o umbral epistemológico según Foucault, resulta decisivo este juego de reminiscencias cortas porque, justo en este punto, el personaje femenino adquiere el elemento esencial de su consciencia histórica. La consciencia histórica se expresará en Elsa Arango a manera de negación de ese mundo exiguo y banal en el que acontecen las fiestas del otrora prestante barrio de Teusaquillo. Y es ese rechazo el que precipita su exilio toda vez que la identificación de Elsa con ese espacio se dará bajo la forma de la extrañeza. Es decir, las representaciones de ese mundo que pasan de modo permanente por la ironía y la parodia confirman justamente la imposibilidad de la identificación espacial de su protagonista. En ese mundo, Elsa Arango se siente ajena, extraña. Su modo de representarlo por lo tanto será mediante la ironía o la parodia:

-¿Quién baja ahí? ¿Quién es ése?

- Es el hijo de Sánchez Amaya – dice la señora de don Diego.
- Creo que está borracho – dice la señora de don David.
- Siempre ha sido un excéntrico – dice la señora de don Luis.
- No quiso terminar carrera – dice la señora de don Nicolás.
- Tuvo líos en la universidad – dice la de don Chepe.
- Le han dado empleo por lástima – dice la de don Guillermo.
- Por respeto a la memoria del padre – dice la de don Chepe.
- Sin embargo no se le parece – dice la de don Luis.
- Solamente en las manos – dice la de don Guillermo.
- Y lo crespo del pelo – dice la de don Diego.
- Pero el padre no bebía – dice la de don David [...] (127)

El poder representar este mundo decadente de corrillos y rumores del cual Elsa no se siente parte va a implicar en su caso, no sólo la distancia temporal, sino la distancia espacial que le concederá el exilio. El afuera, habíamos dicho, irrumpe en el proceso de formación continua del personaje femenino de Araújo y desestabiliza el signo de la Colonia dentro del cual funcionan de modo anacrónico estas representaciones de mujer, sin más identidad que la de ser la esposa de tal o cual señor. En este orden de ideas, Teusaquillo resume el mundo del cual Elsa se exilia y la fiesta *esa noche* significa el punto de desenlace en su memoria que precipita el conjunto de afectos y perceptos desde los cuales recuerda. *Fiesta en Teusaquillo* suma entonces un mundo que se niega por medio de la memoria corta de su protagonista. La novela de Araújo configura así una idea de país o patria de destino por la negación de ese espacio original y a la vez configura una representación del personaje femenino por la negación de ese modelo de mujer que habitaba anodinamente en el barrio Teusaquillo de Bogotá. Tanto la configuración de esa patria de destino como la de un ideal

de mujer distinto al modelo decimonónico que se representa irónicamente en la novela, se construyen por una negación esencial. La novela de Araújo se dirige oblicuamente a la destrucción de ese mundo original y en tanto a la consumación de una idea de patria afuera en donde el personaje femenino puede finalmente devenir otro. Es por esto que hemos indicado anteriormente que la obra de Araújo traza en *Fiesta* un movimiento que va del barrio al *heimat*, para señalar así el movimiento que significa el cambio espacial definitivo del personaje femenino y el cambio en consecuencia de su consciencia histórico-temporal. El cambio espacial queda indicado por el repliegue al juego de reminiscencias toda vez que nos indica que el personaje ya no está dentro de la ciudad original. El cambio en la consciencia histórico-temporal queda indicado por el repliegue en la extrañeza por cuanto precipita en el personaje femenino una apropiación de su pasado a través de la memoria y en esa memoria (corta), una recuperación de su cuerpo. En un doble sentido, por lo espacial y lo temporal, Elsa Arango está afuera.

Fiesta en Teusaquillo configura entonces un mundo afuera pero partiendo de la representación de ese mundo adentro. El afuera se afirma en la medida en que el mundo original se niega o se destruye mediante la ironía. El afuera, diríamos, se construye paradójicamente por la destrucción del adentro, de ese mundo interior, original y natal representado en el barrio Teusaquillo. En ese movimiento secreto que se da al interior de *Fiesta*, el paso del barrio al *heimat* significaría el paso de lo local a lo universal, el cambio de un mundo exiguo a uno de perspectiva anti-genealógica que se expresará, no obstante, como una forma de desarraigo en su protagonista. El sentido de desarraigo, *a sense of homelessness*, al que se refiere Georg Lukács (Said 2000: 181), determina la condición de quien intenta reparar un mundo perdido o un mundo dejado atrás para siempre. En el caso de Elsa Arango, diremos, más que reparar ese mundo dejado atrás, lo que se intenta es la

reivindicación del mundo ganado afuera por cuanto ese nuevo mundo significa su lugar de enunciación y el lugar desde el cual se edifica su identidad. Así, es el poder devenir afuera su modo de reparar el mundo original perdido. Lo contrario significaría que Elsa Arango renuncia a su extrañeza y se mimetiza en ese mundo de diálogos y eventos insulsos. Pero justamente porque Elsa logra representarse a sí misma por fuera de ese mundo, ese mundo ha quedado reducido a la parodia, a la parodia de una de las fiestas habituales de ese barrio de la alta clase bogotana durante los años setenta. Y en ese mundo que tiende a autodestruirse en el sinsentido de una larga conversación inocua, Elsa representa el punto en el que se interrumpe la lógica de esa conversación. Al referirse a la trama general de *Fiesta*, Paloma Pérez-Sastre se refiere a Teusaquillo como un mundo en el que se ejerce una cierta forma de autodestrucción por parte de sus personajes:

Fiesta en Teusaquillo... ocurre una noche, durante una fiesta en la que confluyen los poderes eclesiástico, militar y político del Frente Nacional. Un triángulo pasional desgarró a Elsa. De Enrique toma la ternura y la complicidad, pero es demasiado vecino, fraternal y un poco masoquista. La sexualidad con él está en el terreno de lo imposible; en cambio, Zuloaga le ofrece una sexualidad “viciada y bestial”... El triángulo patentiza la imposibilidad. El amasijo orgiástico y extravagante de cuerpos, en un cuarto empolvado invadido de muñecas viejas; la aparición de un collar que estrangula y mata al macho traidor, simbolizan el goce obsesivo, cíclico y egoísta de seres exhaustos que se autodestruyen. (7)

Lo que leemos aquí como proceso de autodestrucción se refiere más bien, en el caso Elsa, al deseo de defender su condición de extrañeza y su necesidad de fluir permanentemente afuera de los hechos. La contradicción amorosa en la que se debate Elsa no es en sí mismo el elemento de extrañeza como si lo es el hecho de que en el tipo de relaciones que

establece con los otros Elsa se expresa por fuera de cualquier expectativa, desarticulando un orden preestablecido que rige el espíritu pseudo-colonial del barrio Teusaquillo. En el pasaje anterior lo que vemos es entonces la dislocación de patrones de comportamiento que hacen de Elsa el elemento perturbador de ese orden inalterable de la burguesía bogotana. Entre ese mundo que se cuece abajo en el sótano y el mundo que sucede arriba mientras la fiesta sigue su curso normal, nos acercamos a la idea de un orden que se quiebra, de un mundo de fingimiento que se agrieta, un mundo al cual Elsa parece aportar el elemento desestabilizador: ella abajo, en el amasijo orgiástico, arriba las señoras de don Diego, don Luis, don David, en el amasijo de chismes y comentarios tontos, como vemos en este pasaje de la novela de Araújo:

Entre tanto, de atrás, todavía brotan cuchicheos, las señoras también se asoman a curiosear, una de ellas levanta la mano y señala el mantel que está doblado sobre el apartador.

-Ha sido bordado por monjas, ¿no es cierto? – Otra interviene con algo sobre los cubiertos de monograma y otra le rapa la palabra y otra interrumpe o intercala comentarios y así sucesivamente [...] (82)

Al disponer este tipo de diálogos intrascendentes como parte del discurso general de la novela lo que se configura es la negación de lo que ese tipo de diálogo precisamente representa: la imagen de un mundo hecho en torno a las más variadas nimiedades. De este modo, la idea del país original que se va construyendo a medida que avanza la fiesta es la de un mundo decadente en el que Elsa se expresa como su elemento desestabilizador, básicamente porque Elsa no es la interlocutora de ese mundo, sino su crítica. En su discurso se repliega la voz que reflexiona, la voz que parodia, la voz que ironiza, la voz que narra, etc. Por su discurso pasa la fiesta en pleno y es esto lo que supone también el afuera mismo

de Elsa. En ella convergen todas las voces de esa Colombia que rechaza y lo que ese mundo representa simbólicamente. Al ponerlo afuera de sí, al transitar desde su propia voz todos los niveles del discurso, Elsa recrea ese mundo pero lo hace como rechazo, como imagen invertida u opuesta de lo que ella misma concibe como su lugar de pertenencia:

[...] Valenzuela ha enseriado el gesto, se le ha planteado enfrente con las piernas ligeramente apartadas, dos dedos metidos en un bolsillo del pantalón y los otros desplegados en abanico y la otra mano colgando mientras Fernández desorbita los ojos y dice que-se-los-cierren, que-se-los-cierren, que se los cierren, sí, el ICODEM, el I-co-dem, Instituto Colombiano de Municipios, Instituto Colombiano de Malparidos, Instituto Colombiano de Malhechores, Instituto Colombiano de Maricones, y así sucesivamente [...] (84)

Es esta básicamente la representación simbólica de Colombia que se va a construir a lo largo de *Fiesta*, mundo hecho de jerarquías artificiales y poderes escriturarios propios de la ciudad letrada,⁴² y que Araújo va a fustigar mediante el despliegue de ironías y parodias que sostienen discursivamente la novela. El pasado de Elsa Arango, diríamos, está vinculado más a la idea de un mundo que la niega que a la idea de un mundo con el cual establece un sentido de pertenencia o de identidad. Dicho de otro modo, la identidad y el sentido de pertenencia de Elsa comienzan a decantarse en tanto revela y pone en evidencia ese mundo al cual ella parece no pertenecer. Su identidad y su pertenencia entonces se forman por un devenir afuera, en el exilio que le depara al fin un lugar, en el sentido metafórico y literal de la palabra. Al referirse a su exilio voluntario en la entrevista de 2011,

⁴² Para Rama: “[...] la *ciudad letrada* remedó la majestad del Poder... inspirando sus principios de concentración, elitismo y jerarquización. Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a una estricta minoría” (41).

Helena Araújo ha señalado precisamente la imposibilidad de conciliar su autonomía de mujer con el orden patriarcal colombiano:

[...] En Latinoamérica, en Colombia, el proceso de acondicionamiento – aún en el siglo XX – principiaba desde la infancia: el régimen patriarcal y religioso nos enfrentaba a la disyuntiva de obedecer y someternos o sufrir las consecuencias en forma de castigo. Debíamos elegir entre pagar el precio de la rebeldía o soportar el peso de la opresión. ¿El precio o el peso? La solución podía ser nefasta. En vez de describir la encrucijada en que nos hallamos muchas, prefiero referirme a un exilio interior, síquico, que dificultaba nuestro acceso a la escritura. Como mujer, como autora, es tiempo de que me pregunte: esa tierra donde se me censuraba constantemente, ¿era acaso la mía? Sobra decir que mi elección sólo me concernía a mí. Una elección irreversible. (4)

El devenir otro afuera, podríamos inferir de estas palabras, ha sido la condición misma que el personaje femenino de la obra de Araújo ha tenido que asumir como lugar, como referencia ambigua de patria o país de destino que repara la pérdida del país de origen ante la imposibilidad de poder devenir mujer-autónoma adentro. Por eso la idea de patria que se construye en *Fiesta* se configura como una anti-memoria porque no es el pasado lo que importa, sino lo que el presente recupera en el cuerpo de su protagonista que recuerda. De allí que la idea de patria para el personaje femenino de la obra Araújo lo hayamos referido a partir de un concepto extranjero, un concepto que le es propio a una cultura extraña a la colombiana. Del barrio Teusaquillo al *heimat* resume ese itinerario de extrañeza que Elsa Arango debe recorrer a fin de lograr su identidad y defender su autonomía de mujer. *Heimat* es el término básico que la cultura alemana usa para referir, entre múltiples

posibilidades, la idea de patria como señala Peter Bickle: “Heimat cannot be grasped in general terms. One’s entire past experience – childhood, family ties, relationships with friends, landscape, city or town – hardly allows a bundling into a general abstract concept” (60). Por ser un término tan vasto histórica y semánticamente no es posible reducirlo a un único concepto, como lo sugiere Bickle,⁴³ no obstante, la palabra *heimat* está siempre vinculada a la posibilidad de poseer y conferirse una identidad en relación a un pasado, a un espacio geográfico o a una serie de eventos compartidos y vividos con otros: “Heimat... is doubly relevant, first because it introduces the concept of experience... and second it intuitively puts into parallel structure intimate human relationships and relationships with landscapes, houses, and places” (61). En el caso de Elsa Arango, la experiencia de su pasado establece una anti-relación con el paisaje, la casa y el barrio, diríamos, toda vez que esos elementos que el concepto de *heimat* recoge en simetría con la experiencia de infancia, familia, ciudad, etc., son elementos que Elsa debe reconstruir al ubicarse afuera y ponerlos en la perspectiva del recuerdo. En su caso entonces, no son elementos naturalmente vinculados a su identidad sino que son construcciones que debe elaborar por medio de la memoria corta de su juego de reminiscencias. La idea de casa, familia, hogar, paisaje son, en Elsa, construcciones dadas en la experiencia del afuera. Para Bickle: “Heimat is not only like identity, it *is* identity. Heimat is more than a trope of identity. It is a way of organizing space and time and a communally self in order to shape meaning” (66). El juego de reminiscencias que se despliega en el personaje femenino de *Fiesta*, su memoria corta es una manera de ordenar tanto el espacio como el tiempo, no de un yo colectivo, sino de un yo radicalmente individual. En este sentido, la idea de *heimat*, de patria para Elsa Arango,

⁴³ “Among the various translations of *Heimat* into English: “home,” “homeland,” “fatherland,” “nation,” “nation-state,” “hometown,” “paradise,” “Germany,” “Switzerland,” “Liechtenstein,” “native region,” “native landscape,” “native soil,” “birthplace,” and “homestead” (4).

más que una experiencia de lo comunitario, es su propia elaboración a partir de lo espacio-temporal superado, es decir de un espacio y de un tiempo pasado. Su identidad entonces no establece simetrías con el pasado sino con el instante en el que recuerda y reordena los hechos por el caos de su memoria.

En este sentido, nos recuerda Serge Doubrovsky que lo esencial en la experiencia de la memoria en Proust es justamente aquello que precipita el acto mismo de la escritura: « [...] je crois que le principe dégagé ici par Proust est que ce qui *meut l'écriture, c'est ce qui l'émeut* » (25). No es por lo tanto la escritura quien se da al recuerdo, sino el recuerdo el que precipita la escritura porque permite la recuperación sensorial y en tanto provoca la necesidad de hacer de lo vivido-pasado un instante vivido-presente en la escritura. Coincide en este sentido Deleuze con Doubrovsky al referirse a la experiencia de la memoria en Proust al decir que : « Chez Proust, ce n'est pas la mémoire qui est explorée, ce sont toutes les espèces de signes, dont il faut découvrir la nature d'après les milieux, le mode d'émission, la matière, le régime » (1988: 20). *Fiesta en Teusaquillo* despliega una experiencia similar por cuanto la escritura de la fiesta *esa noche* significa la necesidad de reordenar los eventos del pasado que sobreviven como parte del cuerpo en el presente. Esa reordenación implica por lo tanto, no una cronología, sino anti-genealogía. Es decir, un orden dado por ruptura, por simultaneidad o por multiplicidad. Al diferenciar el tiempo de la homogeneidad y el tiempo de la heterogeneidad, Henri Bergson señala lo siguiente:

[...] nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. Remarquons que cette dernière image implique

la perception non plus successive, mais simultanée, de l'avant et de l'après [...]

(189)

El tiempo heterogéneo yuxtapone pasado y presente sin jerarquizar su devenir sino más bien extendiendo en la superficie de su devenir la simultaneidad de lo presente y lo pasado. El antes y el después constituyen entonces una cadena de devenires, y no una línea continua o sucesiva de imágenes que se filtra entre el pasado y el presente. En esta concepción del tiempo heterogéneo (*durée*) de Bergson, se expresa exactamente la posibilidad de devenir otro. En este sentido, Yohainna Abdala-Mesa ha retomado esta idea seminal de Bergson y ha elaborado el concepto de *duración escritural* vinculando la idea del tiempo a la escritura, así:

La “tensión” en el tiempo podría ligarse al concepto bergsoniano de *durée* que habla de un “jaillissement ininterrompu de nouveautés” y postular la idea de que la experiencia temporal y la consciencia intuitiva en la escritura generan “una création perpetuelle de possibilités et de réalités” dentro del proceso escritural, lo que podría llamarse, *durée* escritural. (237) ⁴⁴

El concepto de *duración escritural* de Abdala-Mesa capta con precisión el modo en que sucede el devenir otro que hemos referido en esta disertación al proceso de auto-ficción que atraviesa la obra de Araújo. Como se sugiere en este pasaje, la *duración* según Bergson, es la irrupción ininterrumpida de eventos; irrupción que Abdala-Mesa a su vez vincula a la creación perpetua de realidades y posibilidades. Es entonces en la revelación de un tiempo heterogéneo al interior de *Fiesta* que el personaje femenino de Araújo configura la

⁴⁴ Abdala-Mesa en su ensayo de 2005 se refiere concretamente a la obra de la escritora colombiana Marvel Moreno: “En cada obra [de Moreno] existe un sentido distinto de la apropiación del tiempo, lo que se puede llamar “tensión” temporal y que es posible precisar, por una parte, mediante el análisis de las elecciones estéticas de la autora y, por otra, a partir de su relación con el mundo circunstante” (237).

posibilidad de auto-inventarse, de auto-crearse en el momento en que despliega la escritura, no desde el orden cronológico de los eventos, sino desde el devenir heterogéneo, múltiple y por ruptura en su memoria corta.⁴⁵ En un sentido cercano al de *duración escritural*, Paul Ricœur desarrolla la idea que vincula el tiempo y el relato por medio del acto mismo de escritura en el que emerge una forma heterogénea del tiempo. El tiempo humano, explica Ricœur, deviene tiempo en la medida en que se articula a un modo narrativo, y en la medida en el que el relato alcanza su significación plena cuando deviene condición de la existencia temporal. Según Alban Gonord (195), en Ricœur el tiempo no se manifiesta más que por medio del relato, y el relato a su vez se manifiesta en tanto restituye la experiencia temporal. La idea de Ricœur nos indica entonces que el tiempo heterogéneo es condición misma del relato que hace consciente la representación temporal:

[...] le récit s'exerce dans le champ temporal de l'action qu'il mime... il développe une possibilité de monde propre et habitable. Le récit fictif, le roman, articule le temps de telle façon que son monde devient « habitable ». Le temps est par conséquent narratif, et ne peut pas apparaître autrement que par cette refiguration narrative. (196)

El relato que hace del tiempo el fondo de su representación es un relato que abre la posibilidad de un *mundo propio y habitable*, al decir de Ricœur en este pasaje, porque en su re-figuración narrativa ese mundo representado, diríamos, alcanza la dimensión que el relato le confiere. Es decir, representar un mundo desde su percepción temporal no es sólo imitarlo, mimetizarlo en el lenguaje, sino habitarlo desde el lenguaje. En el caso de *Fiesta*

⁴⁵ Para Bachelard, al contrario de la irrupción de eventos en Bergson, la construcción del tiempo interior está dada por una *metafísica de la laguna* en la que los eventos excepcionales de una vida alcanzan una resonancia, un ritmo determinado precisamente por esas lagunas temporales: « [...] prise dans le détail de son cours, nous avons toujours vu une durée précise et concrète fourmillier de lacunes » (193).

de Araújo podríamos decir que el recurso discursivo a la parodia y a la ironía es la única forma posible en que Elsa puede habitar ese mundo de su pasado en Colombia representado en el barrio Teusaquillo, básicamente porque en ese mundo ella se siente, en efecto, extraña, ajena o forastera. Su manera de habitarlo entonces es desde el lenguaje mismo del que está hecho ese mundo, y al hacerlo efectúa su manera de devenir, paradójicamente, por fuera de él. Recordemos que Elsa representa un modo de perturbación del orden pseudo-colonial que sostiene la vida en Teusaquillo y que por lo tanto su modo de integración a él se establece por medio de su negación. En el primer capítulo de esta disertación hacíamos referencia a las paradojas del devenir afuera que explica Deleuze. En la paradoja de Claude Lévi-Strauss sobre el ocupante sin lugar o el lugar siempre desplazado, veíamos el concepto de “diferenciador” o el elemento que interrumpe la continuidad del significante y el significado y que precipita en tanto la reconfiguración del signo mediante la paradoja.

Recordemos el concepto tal como lo explica Deleuze en *La lógica del sentido*:

[The “differentiator”] belongs to no series; or rather, it belongs to both series at once and never ceases to circulate throughout them. It has therefore the property of always being displaced in relation to itself, of “being absent from its own place,” its own identity, its own resemblance and its own equilibrium. It appears in one of the series as an excess, but only on the condition that it would appear at the same time in the other as a lack. (50)

En *Fiesta*, Elsa representa ese elemento diferenciador por cuanto circula adentro y afuera señalando un lugar vacío en el que ella nunca está, y a la vez ese lugar desplazado en el que ella siempre está. Este movimiento paradójico de Elsa precipitado por su devenir-otro afuera desarticula el signo ordenado y decimonónico que rige la vida del barrio Teusaquillo. De allí que dejemos indicado, en referencia al concepto de Ricœur, que su

manera de habitar narrativamente ese mundo no sea más que bajo la forma de la parodia y la ironía porque de esta manera Elsa no reafirma ese mundo sino que lo niega precisamente. En consecuencia diremos que la experiencia del tiempo en *Fiesta* es una experiencia del espacio vivido por parte de Elsa. En ese recuento de las fiestas del barrio Teusaquillo se configura la discontinuidad fundamental que ha marcado su vida, y que hace que en ese bache de tiempo indicado por el exilio, justamente su vida pueda adquirir una nueva interpretación. Maurice Merleau-Ponty habla, en este sentido, de una *synthesis temporal* para indicar que es el tiempo mismo la medida de lo vivido, toda vez que no existe por fuera de él, la posibilidad de vivir ninguna experiencia de la vida: « [...] la « *synthèse* » du temps est une *synthèse* de transition, c'est le mouvement d'une vie qui se déploie, et il n'y a pas d'autre manière de l'effectuer que de vivre cette vie, il n'y a pas de lieu du temps, c'est le temps qui se porte et se relance lui-même » (203). La *synthesis temporal*, diríamos, es la consciencia histórica que adquiere Elsa de sí misma cuando revela en ese tiempo vivido en el barrio Teusaquillo la dimensión temporal que la separa de los eventos de *esa noche* y justo entonces es cuando se sabe afuera, irreversiblemente. A partir de este momento, el personaje femenino de la obra de Araújo configura una auto-representación por la certeza de su devenir afuera, sin duda, pero además por el hecho de que en adelante su relación espacio-temporal con ese mundo original quedará definida por la paradoja que invierte permanentemente la armonía del signo. Así por ejemplo, en “La M” la memoria busca ser totalizante, ordenada y exhaustiva y el personaje femenino está dentro de ese espacio original; por otro lado, en *Fiesta* la memoria se expresa de modo heterogéneo, múltiple y anti-genealógico y el personaje femenino está *de facto* afuera vinculado a ese lugar sólo por un juego de reminiscencias.

Diríamos entonces, que la síntesis temporal del personaje femenino queda definida por esa presencia o ausencia en relación al espacio original: entre más cerca y más inmediata su relación con el espacio original, la memoria intenta ser larga, ordenada y exhaustiva. Y a la vez, mientras más lejana su relación con ese espacio original, la memoria es definitivamente corta. Elsa Arango representa de este modo la transición en la consumación del personaje femenino de la obra general de Helena Araújo por la construcción de esa memoria corta y la experiencia de duración temporal (heterogénea) que le permite devenir otra en el juego de reminiscencias. Su búsqueda en el pasado le ha permitido recobrar su propio cuerpo a partir de sus propios afectos y perceptos y a la vez le ha dado un lugar de enunciación indicado en el afuera de su exilio, lugar que será fundamental tanto para la representación de Carlota en *Las cuitas*, como de Emilia, la *Esposa fugada*.⁴⁶

3. Conclusiones

El primer movimiento que la obra de Helena Araújo realiza y que hemos indicado como el paso de la Colonia al exilio, lo ubicamos entre la primera obra, *La M de las moscas* (1970) y la segunda, *Fiesta en Teusaquillo* (1981). Atribuimos a ese movimiento un carácter de interrupción o discontinuidad que se verifica narratológicamente en el cambio espacio-temporal del personaje femenino y que las obras nos informan por medio del juego de reminiscencias con el que se abre la novela de 1981. El cambio territorial y en tanto temporal entre la primera y la segunda obra significa simétricamente un cambio discursivo y una manera diferente de representar el espacio, toda vez que el personaje femenino en el

⁴⁶ La definición que hace Deleuze de los *afectos* y *perceptos* la hemos indicado ya anteriormente tanto en el capítulo I de esta disertación (ver pag. 121) como en el capítulo II (ver pag. 138).

libro de cuentos *La M* está dentro del espacio original (Bogotá) y en la novela de 1981, el personaje femenino ya ha consumado la decisión del exilio. La consciencia de esa discontinuidad que el exilio precipita en la formación del personaje femenino se constituye como el quiebre fundamental dentro del curso de la vida del personaje femenino transversal de la obra de Araújo.

A partir de la idea de Foucault de *umbrales y actos epistemológicos*, interpretamos el proceso por medio del cual la representación del personaje femenino deja de ser una imagen acumulativa y continua, para dejar así emerger la representación de la discontinuidad que el exilio introduce. Este cambio de auto-representación significa la consciencia que el personaje ha adquirido del afuera y de la distancia que lo separa del mundo original. Lo esencial del movimiento que va de la Colonia al exilio lo podemos resumir en el hecho de que, como consecuencia del cambio territorial, el personaje va a reconstruir discursivamente *su historia personal*. Para ello el personaje transita dos instancias que crean entre ellas un hilo conductor: en *La M de las moscas* se trata de una experiencia de extrañeza, en *Fiesta en Teusaquillo* se trata de una experiencia de la memoria. Ese tránsito de lo extraño a la memoria se configura como la evidencia de que el personaje femenino ha adquirido consciencia sobre el cambio espacio-temporal y por la tanto, la consciencia sobre el curso de su propia vida focalizada en ese hecho particular (el exilio) que escinde su historia personal. Según Bakhtin en el cronotopo que rige la autobiografía clásica, el curso de una vida se quiebra en una etapa o punto preciso que marca la diferencia entre un auto-conocimiento regido por la ignorancia a un auto-conocimiento regido por el saber auténtico. Según Foucault lo que permite la formación histórica de un personaje, en el marco de su biografía o las circunstancias de su discurso, o la de un colectivo, en el marco de dimensiones amplias y diacrónicas, es justamente la

identificación de la trayectoria de un significado en ciertos cortes epistemológicos o a partir de una discontinuidad discursiva. Por lo tanto, es la consciencia sobre esa movilidad del personaje femenino de la obra de Araújo lo que va a permitir la reconstrucción discursiva de su historia.

Al abordar separadamente las dos primeras obras de Araújo observamos un proceso particular en cada una de ellas. En “La M de las moscas” se realiza una suerte de anti-utopía por la representación de una ciudad súbitamente invadida por las moscas. La representación de esa ciudad-naturaleza-muerta se apoya discursivamente en un archivo que intenta cubrir el fenómeno de la invasión. A su vez, *Fiesta en Teusaquillo* se abre como un juego básico de reminiscencias, cuya estrategia narrativa se apoya en la memoria; una memoria corta que, por esencia, se opone al modo de memoria totalizante del archivo de “La M”. El elemento común de la memoria entre una obra y otra, marca no obstante, una diferencia que queda indicada en el hecho de ser en la primera un proceso de memoria sistemática, continua, ordenada, y en la segunda en el de ser un proceso de memoria corta, dispersa, discontinua. Esta diferencia en el modo de concebir la memoria define directamente el cambio de percepción del espacio y en tanto el modo de auto-representación del personaje. En la primera obra el personaje-narrador es omnisciente, difuso y discursivamente impersonal. En la segunda, el personaje-narrador tiene nombre propio (Elsa Arango), es visible y discernible en el plano discursivo.

La M de las moscas se manifiesta en términos generales como una experiencia de lo extraño que adquiere sin embargo unos matices en cada uno de los cuatro cuentos que contiene. En el primer cuento titulado “La M de las moscas” la experiencia de la extrañeza se configura a través de la formación de ese vasto archivo de la ciudad invadida por las moscas, toda vez que el archivo supone una construcción discursiva que comprende por un

lado, lo oficial dado como verdad, y por otro lado, una dislocación discursiva, toda vez que en el mecanismo interno del archivo se da el enfrentamiento de lo histórico (como verdad) y de la discontinuidad (como verdad dispersa). El archivo es discursivamente un texto ambiguo toda vez que es el presente de los enunciados y es el tiempo (indefinido) que fluye por fuera de los enunciados.

En el segundo cuento titulado “El buitron” hay una experiencia manifiesta de extrañeza dada bajo la forma de la abyección. La abyección es un proceso simbólico necesario para la construcción de la alteridad y que dentro del proceso de rechazo y no identificación propio del personaje femenino resulta fundamental para la formación de su identidad de extranjera a ella misma. La abyección del mundo original, la expulsión fisiológica y simbólica de Bogotá por parte del personaje femenino prefigura y se hace condición en el proceso de consumación del exilio ulterior del personaje.

El tercer cuento titulado “El tiempo de las flores” introduce el problema del exilio que pasa por el lenguaje en la medida en que el personaje se representa escindido entre dos mundos: Ginebra que es el presente y la primavera y Bogotá que es el pasado y es el frío, las calles llenas de buses, una ciudad de obreros y gente fatigada por las largas jornadas de trabajo. Entre una ciudad y otra, la consciencia del personaje-narrador emerge por medio de un lenguaje claramente poetizado y como recurso último y único de quien se sabe sin pertenencia a lugar fijo. El lugar desde el cual habla el exiliado es un lugar ajeno, una extra locación, una *exotopía*, un lugar dispuesto siempre afuera. “El individuo polifónico,” como lo llama Kristeva, es el único capaz, paradójicamente, de realizar aquello que Irène Iwantcheva llama un “ethos del desplazamiento” o la capacidad de devenir afuera, de ser-otro en el territorio ajeno donde los significados recomienzan cada vez.

El último cuento titulado “Rodillijunta” pone en marcha el proceso de formación del personaje femenino propiamente dicho de la obra de Araújo, por cuanto hay en Beatriz, el personaje-protagonista, los elementos básicos que se decantan al final de ciclo interno, tanto en Carlota (en *Las cuitas*) como en Emilia (la *Esposa fugada*). Beatriz representa la escisión de dos mundos que conviven en su discurso y que contraponen permanentemente, uno como presente (Bogotá), y el otro como evocación (Río de Janeiro). Igualmente Beatriz introduce los elementos de lucha territorial que resultan esenciales en la formación del afuera dentro de la tensión desplegada con el orden de la Colonia. A través de los juegos infantiles verbales y a través de auto-representaciones a partir de personajes literarios, Beatriz prefigura los rasgos esenciales del personaje femenino transversal de la obra de Araújo, por su consciencia de la extrañeza espacial y sobre todo por su capacidad territorial, es decir, por su capacidad de ejercer soberanía sobre sus territorios creados musical, lúdica o (meta)-literariamente.

Por su parte, en la novela *Fiesta en Teusaquillo* de 1981 encontramos una experiencia de la memoria que se realiza, no obstante, como anti-memoria. La realización de una anti-memoria la entendemos, en primer lugar, a la luz del concepto realizado por Deleuze según el cual la memoria corta está regida por un proceso contrario a un orden, cronología o continuidad. En segundo lugar, entendemos el proceso de la memoria que se realiza como anti-memoria en *Fiesta en Teusaquillo* por el hecho mismo de que, a diferencia de una genealogía, lo que el personaje femenino de la novela busca es justamente una anti-genealogía, es decir, la reconstrucción de su historia personal por fuera del orden, la cronología y la continuidad de una historia oficial.

La reconstrucción de la historia personal de Elsa Arango se realiza en la novela a través del juego de reminiscencias y como resultado de un proceso que involucra los

afectos y perceptos del personaje femenino. En cuanto a lo primero, el juego de reminiscencias es la estrategia o dispositivo narrativo que le permite al personaje estar en efecto *esa noche* en la fiesta del barrio Teusaquillo. En cuanto a lo segundo, la experiencia de la memoria por afectos y perceptos significa, según Deleuze la puesta en marcha de un conjunto más amplio y complejo de sensaciones, relaciones y devenires que sobreviven en quien las siente y es rebasado por ellos (y se convierte en otro). Por lo tanto, la reconstrucción personal de la historia de Elsa Arango la entendemos en verdad como el proceso de recuperación del cuerpo-que-recuerda y le permite devenir otro en el afuera. *Fiesta en Teusaquillo* señala así un tránsito interior dentro de la novela misma que indicamos como del barrio al *heimat*, para connotar allí la transformación del personaje femenino en el contacto con el afuera y en la recuperación de su cuerpo que recuerda.

Capítulo III: De la confesión a la auto-ficción: reescritura y contra-discurso

“Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and un-circumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? We are not pleading merely for courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it” (741).

Virginia Woolf, “Modern Fiction.” *The Theory of the Novel*. (Baltimore & London: The John Hopkins University Press, 2000)

El tercer capítulo de esta disertación intentará explicar el movimiento que hemos identificado en la obra de Helena Araújo como el paso de lo confesional a lo auto-ficcional y que abordaremos en sus dos últimas obras, a saber, *Las cuitas de Carlota* (2003) y *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* (2009). Nuestro análisis del paso de lo confesional a la auto-ficcional se enfoca en las dos últimas obras de Araújo obedeciendo al ciclo interno que la obra misma despliega en relación a la transformación de su personaje femenino, y no a la cronología de las obras. En la introducción al capítulo anterior decíamos que la obra de Araújo realiza dos movimientos básicos - uno territorial y uno discursivo - pero indicábamos además que el segundo movimiento era subsidiario del primero, toda vez que sin ese cambio territorial del personaje femenino no sería posible el cambio discursivo que opera al interior de la obra. La evidencia del cambio territorial la referíamos como el juego de reminiscencias que sostiene discursivamente *Fiesta en Teusaquillo* (1981), por cuanto nos indica que el personaje femenino ya no está en el espacio original que fue Bogotá y que

su relación con ese espacio es ahora la de la memoria. A la vez, la evidencia del cambio discursivo lo referíamos como la consciencia temporal que adquiere el personaje femenino, consciencia que se expresa en su discurso como un tiempo pasado y en tanto superado. “¿Qué pretendes saber de esos años?” (9), se pregunta Carlota mientras escribe la epístola de sus cuitas. Por su parte Emilia, la esposa fugada, a través de una narración en tercera persona, recordará “con voz ácida esos horrendos años sesenta” (68). Es este el quiebre temporal que va a determinar el movimiento o cambio discursivo en la obra de Araújo, porque a partir de este momento el personaje femenino se da a la confesión de “esos años” valiéndose para ello de una epístola, en *Las cuitas*, y de un monólogo interior, en “Esposa fugada”. La confesión como estrategia discursiva básica tanto en la novela de 2003 como en el cuento de 2009 logrará, no obstante, un efecto contrario dirigido a dar, antes que una visión verdadera y continua del personaje femenino, una visión que refleja su discontinuidad histórica y en tanto, una visión ficcionalizada del personaje.

La reordenación de ese tiempo indicado en “esos años” supone la construcción de un discurso conducido por el caos de la memoria y no por la cronología de los hechos. El personaje se va haciendo visible en la medida en que los hechos se superponen configurando una imagen interrumpida, discontinua y múltiple precisamente del personaje femenino. Lo confesional comienza a tornarse en ficción auto-conferida en la medida en que esa imagen empieza a ser el resultado de un ejercicio especular por cuanto la narradora del personaje femenino, que es el personaje mismo, se ubica en la perspectiva del tiempo para verse a sí misma como si fuera otra mujer la que padeció el horror de “esos años”. Vincent Colonna se refiere a una *metalepsis* o *mise en abyme* como una de las formas básicas que asume la auto-ficción especular y que requiere justamente de la perspectiva del tiempo o la memoria del personaje-autor para verse a sí mismo: « Plus spectaculaire, plus

ample parce que l'effet de miroir a une incidence rétrospective sur l'œuvre entier, est l'exemple de la *Recherche du temps perdu* [...] » (121). El *mise en abîme* de la narración autobiográfica implica la escisión temporal del personaje y la consciencia de esa escisión en su narradora. En el caso de las dos últimas obras de Araújo, hemos dicho, el personaje femenino alcanza en esta instancia del ciclo interno de la obra, una perspectiva que le permite la reconstrucción de los eventos sucedidos antes del exilio, y es esa perspectiva justamente la que se manifiesta como superposición de tiempos y experiencias que ponen en marcha el acto de la escritura de “esos años”. La narradora asume el tiempo de la escritura mientras que la que es narrada asume el tiempo de “esos años”. La primera escribe y la segunda es escrita pero ambas son la misma mujer. Sin embargo, la diferencia que permite la discernibilidad entre la narradora y el personaje reside en el proceso especular que la confesión sincrónica despliega. La representación simultánea del personaje femenino se da por tanto como el resultado de una doble consciencia: por un lado, la consciencia de la escritura, y por otro, la consciencia de una imagen escindida de sí misma en la auto-representación dada. En la convergencia de ambas consciencias en el momento de la escritura lo que emerge es en consecuencia una invención y no una confesión del personaje femenino.

La confesión, habíamos visto en el primer capítulo de esta disertación, fue la experiencia de escritura por excelencia durante el periodo histórico de la Colonia y que en Colombia tuvo en sor Francisca Josefa del Castillo a su primera exponente. Veíamos entonces que en ese proceso de confesión religiosa que implicaba una relación desigual entre confesante y confesor, la necesidad de confesar estaba mediada por el imperativo de mantener un orden dentro de la jerarquía del convento en la que los confesores-hombres asignaban tareas confesionales a sus confesantes-mujeres. La tensión entre confesante y

confesor se dirimió, en el caso de la escritura de sor Francisca, por medio de sus *Afectos espirituales* en los que nuestra primera escritora puso allí su yo-autorial logrando de modo indirecto una auto-representación, no obstante cronológica y fiel a la imagen esperada por su confesor. A pesar de los obstáculos por la presencia vigilante de su interlocutor-confesor, esa primera auto-representación de una mujer por medio de su propia escritura tiene el valor precisamente de haber sorteado los niveles de vigilancia y haber filtrado allí su propia imagen. El rol del interlocutor, diremos, es decisivo en el proceso confesional en la medida en que es él quien descifra los códigos secretos de la confesión. En el caso de la Colonia como periodo histórico, el interlocutor no alcanzó a ver allí más que una muestra de penitencia, y no la primera representación femenina por parte de la propia mujer que la escribió. En efecto, el valor literario de los *Afectos espirituales* sólo se le concede 153 años después de haber sido escritos.⁴⁷

La confesión como estrategia discursiva en la escritura femenina en Colombia, veíamos también, fue el medio excepcional durante el periodo de la Independencia y buena parte del siglo XX. La confesión manifiesta en los diarios de las escritoras más representativas del siglo XIX se expresó como la necesidad de reconstruir ciertas estrategias discursivas en la literatura decimonónica colombiana, pero además como la necesidad, una vez más, de filtrar la autoridad masculina del texto y fijar oblicuamente allí un yo-autorial femenino. Tal es el caso de Soledad Acosta de Samper y de su hoy celebrado *Diario íntimo*, un texto que en su época permaneció oculto y que tardó algo más de cien años en ser publicado y reconocido en su valor literario. El *Diario* de Acosta de Samper está lleno de matices, referencias y niveles discursivos que hacen de él un texto complejo y

⁴⁷ *Los afectos espirituales* se publica en 1843, edición que estuvo al cuidado del sobrino de sor Francisca, Antonio María del Castillo y Alarcón.

difícil de interpretar, entre otras razones porque la auto-representación que la autora hace de sí misma demuestra una necesidad de dar una imagen completa y casi cronológica y asume la presencia de un interlocutor idealmente femenino. El *Diario* de Acosta de Samper logra, sin embargo, una auto-representación que supera la pretendida por su autora, pues en él converge lo que Donald Pace ha identificado como la complejidad interactiva de la confesión:

Confession, a type of speech act, is a performative ritual rooted in a classical rhetoric that comprises a complex of utterances, gestures and emotions that always have extra-linguistic roots, in accordance with Bakhtin's theory of heteroglossia. It is a two-way communicative process that mirrors Martin Gaité's waiving image: "dame hilo toma hilo." (11)

La confesión como estrategia discursiva en la literatura colombiana ha estado más ligada a la escritura femenina que a la masculina por razones que atribuimos al carácter mismo de lo confesional: se trata de un proceso escritural que se asocia a subgéneros literarios y en tanto, subgéneros propios de instancias autoriales no reconocidas en una época dada. Así, por ejemplo, si la autobiografía era propiedad de los escritores hombres durante el siglo XIX en Colombia, el acceso a una representación autobiográfica por parte de las escritoras sólo podía darse a través de su epígono, es decir, el diario o la epístola. Carolina Alzate ya había reconocido en el caso de Acosta de Samper este proceso en el que su *Diario* no alcanza a hacerse público en su época porque suponía precisamente la manifestación de un *yo* femenino dentro de un texto cuyo género no estaba diseñado para la mujer. Alzate refiere la dificultad del acceso de las mujeres al texto autobiográfico al hecho mismo de la presencia de un yo-autorial dentro del texto que no le estaba reservado más que a los hombres, así:

El *yo* exaltado, ego-centrado y protagonista que requiere la escritura autobiográfica con mucha dificultad podía ser ocupado por una identidad femenina de mediados del siglo XIX. Los textos autobiográficos femeninos de esta época son, pues, escasísimos en América Latina, y en Colombia los creíamos inexistentes hasta el hallazgo de este *Diario*. (110)

La escritura femenina en el siglo XIX, señalábamos en el primer capítulo, se configura entre lo discursivo en torno a ella y entre lo histórico como autoridad discursiva. Lo discursivo en torno a la mujer lo indicábamos como el resultado de una incitación al discurso sobre lo femenino, en referencia al concepto desarrollado por Foucault.⁴⁸ A la vez, indicábamos que la historia como autoridad discursiva obedecía al cambio de una episteme de la representación a una de la historicidad, sucedido a finales del siglo XVIII y principios del XIX. Entre la incitación al discurso en torno a la mujer y la historia como autoridad discursiva, concluíamos, las posibilidades de que la mujer pudiera acceder al *yo* autobiográfico eran mínimas por cuanto el dispositivo de saber-poder estaba diseñado, desde lo discursivo y lo epistemológico, para su exclusión. ¿De qué manera entonces la obra de Helena Araújo reconstruye este modelo discursivo confesional decimonónico (y aun colonial) y hace de él, la posibilidad que no fue entre las escritoras del XIX en Colombia? En *Las cuitas de Carlota*, Araújo hace de la epístola folletinesca del XIX su estrategia discursiva para desplegar allí su consciencia sobre su propia tradición literaria. Al hacerlo, no obstante, configura un falso movimiento autobiográfico, claramente premeditado. *Las cuitas* reescribe el modelo epistolar pero va más allá por cuanto configura algo más que una mera escritura confesional. Como lo advierte Yohanna Abdala-Mesa: “Quienes no conozcan la trayectoria crítica y literaria de [Araújo] perfectamente pueden

⁴⁸ M. Foucault, “The Incitement to Discourse” *The History of Sexuality*, v. I. (1976).

caer en la trampa que ofrece el paradigma autobiográfico de [*Las cuitas*]. Sin embargo en este caso es el lado de la ficción, en el sentido narratológico del término, el que acaba por ser el verdadero protagonista de la obra” (323). En efecto, en *Las cuitas* nos encontramos con un trampantojo autobiográfico porque, por un lado, vemos el juego genérico que la obra intenta poner también en el centro del relato y, de otro lado, vemos la instancia confesional de la epístola decimonónica superada por el dispositivo especular, claramente premeditado, que Araújo va a poner en el centro del relato. Ese *yo* que aparece conduciendo el relato e introduciendo los hechos de su propia vida desde la primera línea de la novela tendrá su momento de escisión, dilución u opacidad cuando avance el relato y nos demos cuenta de que ese yo-autobiográfico no es más que la ausencia de esa entidad en nombre de la cual habla. Jean Starobinski identifica ese yo-autobiográfico como una no-persona, en verda: « [...] le ressassement de la « premier personne » [dans la forme traditionnelle de l'autobiographie] vient à équivaloir au déploiement d'une « non-personne » » (87-88). Se podría decir, complementado la idea de Starobinski, que esa no-persona más que una no presencia es una voz que habla en nombre de otro, un yo escindido o reflejado. En *Las cuitas*, este proceso se realizará justamente por el proceso especular que la novela irá develando. Así inicia Carlota su epístola:

He comenzado a redactar esto mil veces, te juro, pero apenas me salen unas cuantas paginitas cursis, con mucho de Cenicienta por lo de la madrastra y las hermanastras. ¿Qué pretendes saber de esos años? Luego, ¿no los recuerdas mejor que yo?

¿Quieres que te repita como (por lo pelirroja) me apodaban Zanahoria, luego Zana, y como lo prefería al aburridísimo nombre de Carlota? ¿O que te cuente otra vez que a mis progenitores los bajaron los godos durante una balacera que hubo en Teusaquillo en plena dictadura por allá en 1949? (9)

La novela de 2003 de Araújo va a reactualizar irónicamente la epístola con tono de *feuilleton* para poner en marcha la auto-representación de una mujer a contravía del modelo decimonónico. Araújo se vale en su novela de un modo discursivo considerado epígono de la autobiografía durante el siglo XIX, y aprovecha ese modo discursivo para subvertir de paso una representación femenina finisecular que en Colombia se extiende anacrónicamente aún en pleno siglo XX. Este doble cálculo narrativo que vemos en *Las cuitas* nos demuestra que sin ese paso hacia lo ficcional, el personaje femenino quedaría reducido a un recuento histórico o una memoria ordenada diacrónicamente. La necesidad de ficcionalizar el personaje abiertamente autobiográfico requiere, en el caso de la obra de Araújo, de ese cambio territorial que obliga al despliegue de la memoria, y además del juego genérico dado en el modelo narrativo del XIX con el que intenta filtrar allí una representación de mujer a contravía del ideal de época. En este sentido, Carolina Alzate señala un proceso inverso al referirse a la dificultad que tuvo Acosta de Samper para poner en marcha su narración autobiográfica: “[...] los hechos narrados en el diario de Acosta, fundamentales en su vida, no encontrarán nunca la vía pública a través de unas Memorias: aparecerán en 1876 ficcionalizados en su novela *Una holandesa en América*” (122).

Podemos decir entonces que mientras Acosta de Samper tuvo que recurrir al discurso de la novela clásica para poder ficcionalizarse, Araújo recurre a un modo narrativo considerado subgénero durante el XIX para ficcionalizarse. Este proceso revela aquello que ya identificaba Montserrat Ordoñez en el cuento “Laura” de la propia Acosta de Samper: “[Laura] no es novela ni psicológica según criterios más contemporáneos... porque si hoy nos suena a Corín Tellado, recordemos que es Corín Tellado la que imita y perpetúa estas convenciones del siglo pasado” (261). Habría en la novela de Araújo entonces un proceso de escritura que conscientemente articula la estrategia posmoderna de la reescritura de

ciertos géneros y el recurso a la intertextualidad como forma de sostener narrativamente el texto actual. Carlos Rincón sugiere en este sentido que: “[...] la ficción posmoderna sería algo así como la superación de las oposiciones de la novela a lo Balzac-Tolstoi, de un lado, y a lo Virginia Woolf-Robert Musil, del otro, y a la vez entre la novela a lo Conan Doyle-Corín Tellado” (1995: 27). Una novela posmoderna que bordea el pastiche y que en tanto lo que permite es la reactualización o la parodia de discursos o modos narrativos superados. Una novela posmoderna que reescribe entonces lo que otros no pudieron escribir valiéndose de estrategias narrativas superadas para recuperar a través de ellas y en ellas, una forma discursiva marginada y marginal. La novela posmoderna se abre así a una cierta forma de auto-reflexión que le sirve como parte de su propia estrategia narrativa, como lo explica Carlos Rincón: “La autorreflexividad de la nueva ficción es distinta. Lo decisivo reside en la confrontación con su condicionamiento intertextual, para hacer de ese hecho básico, de la intertextualidad asumida, agente activo de la ficción” (1995: 216). En *Las cuitas* hay un proceso de auto-reflexión sobre la escritura dentro de la escritura que se dirige, por un lado, a la intertextualidad explícita con un texto romántico canónico, y de otro lado, a la recuperación del tono folletinesco finisecular propio de la escritura de mujeres del XIX, como una forma de recuperar lo expresivo y lo marginal de la experiencia epistolar femenina. Abdala-Mesa identifica este proceso auto-reflexivo en *Las cuitas* así:

Su estructura en apariencia es bastante sencilla, un epistolario con dos largas cartas y una tercera que la misma autora no llega hasta denominar ni posdata ni epílogo y que al final se convierte en una tercera epístola. Llama la atención el uso de este género del *Briefroman*; sin embargo el nombre de la protagonista inmediatamente nos lleva al *Werther*, epistolario romántico por excelencia, al que esta obra termina rindiendo homenaje. (323)

Al recoger la idea de Carlos Rincón y la referencia que nos da en este pasaje a manera de síntesis de la novela Abdala-Mesa, podríamos decir entonces que tanto la consciencia abierta de los géneros como el recurso intertextual que sirve de fondo a la estructura de *Las cuitas* son parte de la narración misma y que a través de ambos recursos la novela configura una experiencia de reescritura. Lo que Araújo logra, por lo tanto, es la reactualización de los discursos de la mujer que no se pudo expresar ni pudo contar su pequeña historia, su pequeña epopeya feminista en el camino hacia su libertad, de allí el recurso intertextual a la novela canónica romántica. A la vez, al retomar un modo narrativo considerado epígono durante el XIX, Araújo pone en el centro del relato el discurso de la mujer y la recupera así como sujeto del discurso literario. Como señala entonces Abdala-Mesa: “Las cuitas son las aflicciones y las desventuras, pero también son los anhelos, los deseos... la narración es un texto “incompleto” de desventuras y desarraigos que anhela convertirse en uno completo que ponga a la autora a la par con la figura con la que ha estado comparándose” (325).

“Esposa fugada”, por su parte, se articula a este hilo conductor que supone la superación del texto confesional por uno auto-ficcional en la medida en que el personaje femenino, en esta instancia del ciclo interno de la obra de Araújo, se ha reconocido como sujeto marginal por el proceso autorreflexivo de su escritura, prefigurado ya en Carlota. Emilia, no obstante, irá en un sentido contrario por cuanto en ella el discurso de confesión de “esos horribles años sesenta” se expresará, no por medio de la intertextualidad que despliega la reescritura genérica, sino por medio de un contra-discurso que le permitirá deconstruir la identidad de mujer que le fue asignada. Emilia, diremos, es el instante por excelencia y el punto más alto del devenir-otro del personaje femenino de la obra Araújo, justamente porque Emilia no es esposa, sino que deviene esposa-*fugada*. Esta identidad auto-conferida significa tanto una dislocación espacial indicada en la palabra fuga, como

una dislocación de la formación discursiva jerárquica de la Colonia, indicada en el no-orden que supone la proposición esposa-*fugada*. Las formaciones contra-discursivas obedecen a la desarticulación de un orden epistemológico que concibe la historia como un proceso homogéneo, unívoco y absoluto. Lo contra-discursivo manifiesta una manera de desestabilizar el continuum poder-saber propio de las sociedades disciplinadas, creando otras formas de saber y otros ejercicios de poder. Formaciones de saber sobre lo propio dadas bajo la forma de lo múltiple, lo contingente y lo discontinuo. Ejercicios de poder que reordenan el sentido de lo histórico desde la consciencia de lo propio por una deconstrucción de la autoridad discursiva de la historia. En *Las palabras y las cosas*, Michel Foucault se refiere a las formaciones contra-discursivas que surgen a partir del siglo XIX y al lugar que estas alcanzan o recuperan en el nivel literario, en donde los discursos restituyen, no la verdad de la historia, sino una función de la verdad desligada del dispositivo poder-saber que disciplina y vigila:

[...] throughout the nineteenth century, and right up to our own day – from Hölderlin to Mallarmé and on to Antonin Artaud – literature achieved autonomous existence, and separated itself from all other language with a deep scission, only by forming a sort of ‘counter-discourse’, and by finding its way back from the representative or signifying function of language to this raw being that had been forgotten since the sixteenth century. (1970: 44)

Lo contra-discursivo cambia la función del lenguaje pues no aspira a la verdad sino que es la verdad como ambivalencia. Este tipo de contra-discurso que insinúa Foucault surgido en el paroxismo de la episteme racional que separó las palabras y las cosas arbitrariamente se dirige a la desarticulación de las formaciones de saber que operan en nombre de instituciones de poder, o en nombre del poder mismo. Un contra-discurso sería, de este

modo, un contra-saber en la medida en que se vale del mismo discurso para dislocar o desplazar su lugar de enunciación. Es decir, un contra-discurso ejerce una forma de resistencia revelando un lugar de enunciación marginal pero hablando desde el discurso mismo que precipita dicha marginación. La literatura como forma contra-discursiva no crea un nuevo lenguaje, como lo sugiere Foucault, sino que parte del lenguaje existente y le confiere una existencia propia, una suerte de autonomía en la medida en que ese discurso es su propia realidad y su propio lugar de enunciación. En un sentido que retoma la idea seminal de Foucault, Homi Bhabha habla de un *contra-saber* para indicar con ello la necesidad de la verdad como ambivalencia en las formaciones discursivas del pensamiento en Occidente. Para Bhabha se trata de superar las relaciones binarias sobre las cuales se ha apoyado históricamente Occidente y que han impedido precisamente una aproximación dialógica al otro, a lo diferente, a lo marginal, a la mujer, etc. En general, diríamos, a todo aquello que ha sido puesto y dispuesto como el Otro Absoluto de la historia, para usar el concepto de Simone de Beauvoir. Dice Bhabha en su ensayo de 2001 que: “The ‘true’ is always marked and informed by the ambivalence of the process of emergence itself, the productivity of meanings that construct counter-knowledges in *media res*... within the terms of a negotiation (rather than a negation) of oppositional and antagonistic elements” (2383). Un contra-saber estaría así vinculado a la producción de significados de tal manera que la verdad funciona como instancia móvil, ambivalente o relativa y no como inmanencia de la historia. Un contra-saber es precisamente un proceso de resistencia en donde lo verdadero, unívoco y homogéneo entra en duda y en donde quien se reconoce en la discursividad de la verdad como ambivalencia, reconoce y asume en tanto la verdad de la historia desde un contra-discurso. Para Bhabha la resistencia se asocia pues a la posibilidad de identificar en la formación discursiva del poder aquello que reduce la relación con lo

antagónico a una interpretación binaria. Dice en este sentido Bhabha: “Resistance... is the effect of an ambivalence produced within the rules of recognition of dominant discourses as they articulate the signs of cultural difference and re-implicate them within the differential relations of colonial power – hierarchy, normalization, marginalization and so forth” (1995: 33). El reconocimiento del discurso dominante precipita el devenir contra-discursivamente. Emilia, en este sentido, realiza una forma contra-discursiva que va lentamente desarticulando la verdad sobre ella misma, sobre su vida, su matrimonio, etc. Emilia se va formando contra-discursivamente en la medida en que retoma ese discurso que la ha dominado y lo vuelve, dentro de su propio discurso, un discurso de duda:

Emilia no sabía exactamente cuándo le fue entrando esa desazón, ese malestar, esa suerte de rabia fría ante lo que había sido y sería su vida conyugal por los siglos de los siglos. Verdad. ¿Cuándo le entró esa necesidad, mejor dicho esa urgencia de llevar la contraria? Cuando los niños principiaron a ir a la escuela, claro, porque antes andaba en lo de la amamantada y la crianza. Verdad, los cuatro años en que tuvo los tres niños y los ocho en que demoraron iniciando su educación, no le dieron tiempo para pensar en sí misma. (74)

En la formación discursiva de la Colonia que entre nosotros dio lugar a la *ciudad letrada* como síntesis de un signo de orden inalterable en el tiempo reconocíamos su poder de penetración y dominación que rebasa las contingencias históricas de tal manera que la Colonia existe como signo de verdad en sí misma. En esa formación discursiva de la ciudad letrada hay un orden implícito que es el que permite que el signo de la Colonia se mantenga, se renueve y se reactualice sin que pierda su inmanencia de verdad histórica. En ese orden secular de la ciudad letrada, Emilia pierde su referencia de verdad y se convierte en un agente de desestabilización, porque “Esposa fugada” narra precisamente el proceso

que tuvo que vivir el personaje femenino de la obra de Araújo ante la Corte Eclesiástica y el desenlace traumático y difícil de su fuga. La revelación de su identidad se dará entonces por el revelamiento del discurso que la oprime y en consecuencia por el reconocimiento de la imposibilidad de conciliar en ese discurso, su condición de esposa-*fugada*. Emilia despliega un proceso de resistencia en lo discursivo en la medida en que parte de ese mismo discurso pero lo subvierte, o lo desplaza de su habitual lugar de enunciación del poder y lo sitúa en el marco de su propia historia. El lugar desde el cual habla Emilia altera el orden de la Colonia pues es desde el recuento de su pequeña historia desde donde ella habla ahora. Al hablar desde ella misma como si intentara reconstruir una historia propia que no ha podido contar antes, Emilia deviene contra-discurso de la Colonia y contra-saber de su signo inalterable. En este sentido señala justamente Helen Tiffin lo siguiente: “It is through education and in terms of modes of production and consumption that colonialist representations persist and currently circulate in [...]” (85). Hay pues un circuito, como lo señala Tiffin, de las representaciones de la Colonia que refuerzan y garantizan su permanencia. En el caso nuestro, la representación hecha por la Colonia según la cual la mujer debe vivir inapelablemente vinculada al matrimonio, al convento o a la casa de los padres circula como verdad que no admite cuestionamientos y es allí donde el signo de la ciudad letrada triunfa como inmanencia y como discurso de la verdad. La aparición de una identidad definida como esposa-*fugada* significa, en medio de esta verdad sostenida secularmente, revelar un lugar de enunciación propio al precio de revelar en ese lugar una instancia de marginalidad. Dice en este sentido Araújo en la entrevista de 2011 que: “[...] me place pensar que ese proyecto [de mi identidad] principió a cristalizarse desde mi infancia de niña bogotana... como referente negativo porque desde entonces me sentía incómoda en el rol que se me asignaba. Algo en mí rechazaba la integración a lo que solía

denominarse “gente bien” (9). El reconocimiento del exilio como su lugar de enunciación nos hace pensar ese discurso de Emilia como instancia discursiva postcolonial. Jenny Sharpe, en referencia a las representaciones coloniales, señala como sitios de resistencia aquellos discursos que tienden a desestabilizar la hegemonía discursiva y simbólica colonial. En esos discursos la verdad se torna ambivalente y es rebasada por una percepción más allá de lo binario como elemento propio y estructurante del discurso. Dice Sharpe que: “I interpret as sites of colonial resistance those ruptures in the representation of the British colonialism as a civilizing mission... through representative ‘figures’ that foreground the rhetorical strategies of the dominant discourses from which the truth-claims of our counter-narratives are derived” (99). Resulta pertinente ver a Emilia a la luz de esta reflexión como un sitio de resistencia y a contraluz del matiz particular de nuestra Colonia, por cuanto en Emilia las estrategias retóricas de los discursos dominantes se vuelven su propio discurso, pero instalado en el afuera. Ese cambio territorial en Emilia determina que ese discurso derive ya sea como una contra-narrativa, por cuanto socava la autoridad discursiva de la ciudad letrada, o ya sea como reconstrucción del signo de la Colonia, pero bajo la forma de una paradoja. La formación contra-discursiva de Emilia nos demuestra que, si bien el personaje se da a la confesión, el resultado en la auto-representación alcanzada revela ante todo una invención conferida por ella misma, esencialmente porque en su proceso contra-discursivo se precipita la revelación de su identidad. En su caso, hablamos de una identidad dada como devenir-otro, en otro lugar, y no como una identidad fija y fijada por otros. El ser es un devenir-otro, se desplaza y cambia de territorio, dice Deleuze (1993: 17), poniendo de manifiesto allí la condición irreductible de las fuerzas centrífugas en oposición a las fuerzas domesticadoras de la Colonia. La consciencia de Emilia sobre su identidad que se construye en proporción a su formación contra-discursiva, establece una simetría con lo

que indicábamos en Carlota como la consciencia de la escritura. Si en Carlota su identidad se revela por el dispositivo especular de una falsa autobiografía, en Emilia el recurso de la narración en tercera persona le permite desplegar el monólogo interior, cuya función mínima es la de hacer de consciencia del personaje narrado. En esta medida, el personaje femenino de Araújo en sus dos últimas obras se realiza y se configura como la consciencia de la escritura misma. En ambos casos, la consciencia de la escritura dentro del relato hace parte del relato mismo. Escribir es un devenir, dice Deleuze en *Crítica y Clínica*, pero ese devenir en la escritura no se refiere a una forma o a una identidad, sino a la posibilidad de ser siempre en relación a la invención misma que la escritura proporciona y depara:

« Écrire est une affaire de devenir... Devenir n'est pas atteindre à une forme (identification, imitation, Mimésis), mais trouver la zone de voisinage, d'indiscernabilité ou d'indifférenciation [...] » (11). Ni identidad, ni imitación, ni mimesis son formas del devenir. El devenir en la escritura significaría más bien invención permanente. Es decir, devenir-otro mientras se escribe. Devenir-otro, sugiere Deleuze, el instante mismo de la escritura es justamente lo contrario a la mera proyección de un yo: « Il n'y a pas de littérature sans fabulation, mais comme Bergson a su le voir, la fabulation, la fonction fabulatrice ne consiste pas à imaginer ni à projeter un moi. Elle atteint plutôt à ces visions, elle s'élève jusqu'à ces devenirs ou puissances » (13). Es ésa la identidad alcanzada por el personaje femenino de Araújo en sus dos últimas obras: una identidad dada como devenir mientras Carlota y Emilia escriben sus cuitas y sus pequeñas *contra-historias*. En la introducción a esta disertación señalábamos que al llegar a este punto del ciclo interno de la obra de Araújo, el personaje femenino expresaba una cierta forma de feminismo contemplativo. Sin duda, nos referíamos entonces a esta instancia en la que el personaje,

pleno de consciencia sobre su propia vida, se da al acto de la escritura, al acto de inventarse en la escritura.

1. *Las cuitas de Carlota*: confesiones de una anti-heroína

“¿Acaso vivir ciertas experiencias no equivale a triunfar sobre ellas?”

(167).

Helena Araújo, *La Scherezada criolla*. (Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989)

En 2003, luego de la publicación de *Fiesta en Teusaquillo* veintidós años atrás en Bogotá, Helena Araújo publica una nueva novela titulada *Las cuitas de Carlota*, esta vez bajo el sello editorial March Editor en Barcelona, España. En esta nueva novela, la representación del personaje femenino nos permite hacer una síntesis de la visión acumulada en el exilio por cuanto la novela se presenta como un recuento, como un informe, o como una retrospectiva en la que el personaje se ubica en la perspectiva de lo que ella misma denomina “esos años”. La estructura básica de la novela se compone de una gran epístola, dividida en tres entregas, que retoma el hilo de lo contado entre una y otra, dando así la idea de una continuidad en los hechos o refiriendo indirectamente el modo por entregas, propio del folletín finisecular del XIX. La primera y la segunda carta retoman y se focalizan en los años previos al exilio. La tercera carta se focaliza en los años del exilio. La novela de Araújo comienza de este modo a tejer varias líneas de interpretación en donde converge por un lado, el elemento del género literario que complejiza el nivel discursivo, y de otro, el elemento de la representación del personaje femenino teniendo como referencia el quiebre temporal de “esos años”. La novela de Araújo busca hacer coincidir el género

autobiográfico con la representación en perspectiva del personaje femenino, ya que por medio del recurso a la carta, elegida como forma básica del discurso de la novela, la intención autobiográfica halla un modo de expresión consecuentemente confesional. Además, diríamos, porque Carlota, el personaje-narrador, se pondrá a ella misma en el centro de la narración como una forma de hacer de la narración-confesión de su vida el tema mismo de la novela. La convergencia por tanto en la narración de una intención autobiográfica y del modo epistolar nos muestra una simetría: el personaje femenino está intentando una auto-representación mientras cuenta a su remitente hechos diversos y dispersos que parecen no tener nada que ver con el personaje; no obstante, es en la dispersión de su concurrencia dentro de la carta que dichos eventos van configurando el fondo sobre el cual transcurre la vida del personaje. La narración configura así una serie de eventos que, si bien logran una aparente totalidad sobre la vida del personaje, esa totalidad no sigue una cronología, ni obedece a una secuencia en el tiempo, ni a una continuidad de la vida del personaje. Al contrario, esos hechos dispersos y diversos que se van superponiendo dentro de la narración lo que demuestran es el proceso de dilación y aplazamiento que el personaje femenino tuvo que vivir a fin de lograr su identidad y su autonomía. Es decir, cuando Carlota nombra “esos años” señala allí un punto de referencia a partir del cual entra a reconocerse y a nombrar su propia historia, no obstante, guiada más por el deseo de reparar lo perdido o lo que le fue escamoteado durante esos años, que por el deseo de mostrar una imagen exacta y completa de sí. Por lo tanto, más que una auto-representación fiel, lo que el personaje-narrador logra en verdad es una invención de sí misma en la medida en que su recuento es la reconstrucción de una imagen que no coincide con la de quien narra. La intención autobiográfica, de este modo, se resquebraja y lo que

restituye la intención auto-representativa de la novela de Araújo es justamente el proceso especular hacia el cual se desliza la confesión de Carlota.

La imagen representada diverge de la imagen de quien la está representando en la medida en que la narración da cuenta de la consciencia temporal que separa a ambas. La primera es la imagen de un tiempo presumiblemente superado. La segunda es quien sabe y escribe sobre ese tiempo que en el relato se asume como superado. Este proceso lo vemos en el cuento así: “¿Cuándo me vas a dejar tranquila con eso que llamas reminiscencias, memorias y no sé qué más? Definitivamente sufres una manía de pedirle cuentas a lo que por suerte ya pasó” (61). En la voz que conduce el relato hay un vector que une a quien escribe y a quien es escrita pero la consciencia del quiebre temporal que separa a ambas es justamente lo que hace que la imagen de una y otra sean decididamente imágenes divergentes. El proceso autobiográfico dado así demuestra que no es posible, por más fiel que se intente hacer el recuento diacrónico de la vida de alguien, dar cuenta de una imagen que coincida por cuanto la escritura misma, el acto de escribir sobre la trayectoria de una vida es ya un acto de consciencia que escinde el tiempo. Philippe Lejeune, al tomar el caso de Jean Paul Sartre en *Les Mots* como ejemplo de autobiografía dada como auto-retrato, nos muestra allí una consciencia temporal exacerbada que logra paradójicamente captar al personaje menos en su pasado que en su presente. Dice Lejeune que: “Autobiography, for Sartre, will not be “the story of my past,” but “the story of my future,” that is to say the reconstruction of the project” (102). Se trata del presente en el que escribe y que en el discurso del relato es la consciencia misma de la escritura. La reconstrucción de su proyecto de auto-retratarse sería, en tanto, la proyección especular dentro del relato de quien escribe que escribe sobre alguien que temporalmente ya ha sido superado. Ese otro del pasado ha sido superado por quien escribe sobre él en el presente. Esta dialéctica de la

escritura autobiográfica que Lejeune detecta y nos hace ver en el caso de Sartre, permite que la escritura autobiográfica se entienda, no como el recuento de un orden, sino como el recuento de una dispersión en la cual se halla un orden contrario al orden mismo de una vida dada: “[...] the thematic order is only the modest cover for the difficulties there are in finding an order to one’s life; Sartre has succeeded in utilizing these thematic developments, in themselves almost too easy, by placing them within a rigorous dialectical order” (99). Este orden dialéctico es el que permite en última instancia la comprensión de la trayectoria de esa vida y el que desvía la intención autobiográfica en intención auto-fictiva. En este sentido, entendemos por qué en *Las palabras*, Sartre no escribe sobre su pasado, sino sobre su futuro, que es la reconstrucción de su presente dado en la escritura. El eje de lo autobiográfico deja entonces de ser la construcción una imagen de lo sucedido y se desplaza hacia aquello que fue pero dado como consciencia del pasado. Lo decisivo no consiste por lo tanto en la recuperación del pasado como en la recuperación de una consciencia sobre lo pasado. Esa consciencia que provoca en sí misma la experiencia de la escritura, resquebraja el proyecto autobiográfico. Serge Doubrovsky lo nombra como la imposibilidad misma del relato autobiográfico y en tanto como la posibilidad de que ese relato pueda devenir auto-ficción: « Le sens de notre vie d’une certaine façon nous échappe, il nous faut donc le réinventer dans notre écriture, c’est cela que, pour ma part, j’appelle *l’autofiction*. »⁴⁹ Lo autobiográfico supone entonces una inevitable cuota de ficción sobre el pasado de una persona y sobre su representación fictiva en el relato, por cuanto la vida de una persona está hecha de digresiones, de baches, de lagunas temporales que no pueden ser captadas ni reparadas por el relato mismo. Es allí pues donde Bakhtin diferencia el cronotopo exterior del interior en el relato autobiográfico, para indicar de ese

⁴⁹ Citado por Vincent Colonna (237).

modo justamente que esas dos formas de tiempo-espacio no necesariamente coinciden dentro del relato:

[...] the important thing here is not only, and not so much, their internal chronotope (that is, the time-space of their represented life) as it is rather, and preeminently, that exterior real-life chronotope in which the representation of one's own or someone else's life is realized either as a verbal praise of a civic-political act or as an account of the self. It is precisely under the conditions of this real-life chronotope, in which one's own or another's life is laid bare (that is, made public), that the limits of a human image and the life it leads are illuminated in all their specificity. (131)

En el caso del cronotopo autobiográfico *Platónico* al que se refiere Bakhtin, lo esencial no es que el tiempo y el espacio - interior y exterior - construyan un esquema sin fisuras, como si es esencial que el cronotopo exterior, es decir, aquel que inspira el relato, construya un esquema tal que la imagen producida muestre aun las fisuras de esa vida que el relato intenta captar. Fisuras o lagunas temporales, baches de tiempo que dentro del relato hacen parte de la imagen no-continua y no-completa de quien se escribe en el relato. Para Jean Starobinski, en esta misma línea de interpretación, lo importante en el relato autobiográfico consiste en captar una secuencia en particular de la vida narrada sobre la cual se resume o parece condensarse el sentido de esa vida: « Le récit [autobiographique] doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie » (83). Lo autobiográfico no es, en consecuencia, ni el todo ni la visión completa de una vida, sino la revelación de esa secuencia en la que aparece el rastro de esa vida.

En *Las cuitas de Carlota* de Helena Araújo nos encontramos con un proceso de escritura autobiográfica que logra, sin embargo, derivar en un proceso contrario, por cuanto

se trata de un ejercicio de reescritura en cuanto al género, y de una auto-ficción especular en cuanto al aspecto propiamente narratológico. En ambos casos, diremos, la intención autobiográfica declina por la clara consciencia que la autora tiene de dichos procesos. En efecto, Araújo reescribe el sub-género literario epistolar del XIX y dispone allí una auto-representación que, por el dispositivo dialéctico-temporal, deviene invención de sí misma. La construcción del personaje femenino en esta novela se da gracias a estas dos estrategias básicas que permiten, además, una recuperación de la tradición de la escritura de mujeres en Colombia. *Las cuitas* es también, en este sentido, una reflexión sobre la tradición literaria de mujeres en Colombia, porque nos remite a una revisión de las estrategias y empresas narrativas femeninas durante el XIX, dadas bajo la forma exclusiva de la confesión, demostrando así el proceso marginal y secular de la mujer para acceder a modos discursivos de auto-representación. Sidonie Smith, en su detallado estudio sobre la poética de la autobiografía de mujeres, señala las tensiones de poder dadas alrededor del texto autobiográfico que emergen históricamente de un orden dado, según Smith, a partir del mismo Renacimiento, y cuya esencia reside en la necesidad de configurar una reinterpretación no-femenina del mundo.⁵⁰ En este sentido explica Smith que: “Las corrientes culturales del Renacimiento y la Reforma promovieron el surgimiento de la autobiografía como expresión diferenciada de la potencialidad humana. Es decir, promovieron un nuevo discurso y un hombre nuevo” (93). Esa nueva interpretación del mundo basada en una discursividad antropocéntrica hace, por extensión, una taxonomía de los géneros, que Smith señala al decir que “[...] la misma definición de hombre nuevo reafirma una definición fundamentalmente conservadora de la mujer. Esta sigue siendo el

⁵⁰ “[...] lo que la cultura patriarcal define como femenino: la ausencia, el silencio, la vulnerabilidad, la inmanencia, la interpenetración, lo no-logo-céntrico, lo impredecible, lo infantil” (94).

espejo ante el cual él puede asegurarse de y [...] reconfortarse a sí mismo respecto a las mismas estructuras que lo definen” (93). Sidonie Smith revisa así la inscripción histórica del discurso autobiográfico dentro de una episteme moderna que escindió las palabras y las cosas, y en ellas derivó un orden dado como clasificación arbitraria del mundo. En ese orden, el discurso autobiográfico le confiere al hombre el *yo* que reconfigura el mundo. De allí que para la mujer, el acceso a un discurso tal que le permita auto-representarse sea un proceso dado siempre como perífrasis, circunloquio o aproximaciones oblicuas. Dice Smith en este sentido que:

Su misma opción [de la mujer] de interpretar su vida y revelar su experiencia en público es señal de que ha transgredido las expectativas culturales. En sus enunciados su propia voz está hechizada y hechiza, pues el lenguaje del que se ha apropiado ha sido el instrumento de su represión. Al ocupar ese espacio escénico, se sitúa en el punto de colisión entre dos universos del discurso que ha servido para engendrarla: el discurso del hombre/ser humano, y el de la mujer. (95)

La escritura femenina en Colombia durante el siglo XIX transita un camino similar en el que colisiona tanto la representación de la mujer hecha por una discursividad masculina (clero, estado, escuela, prensa, etc.) como la autoridad discursiva de la historia que inventa la naturaleza de la mujer (tierna, maternal, peligrosa, oscura, etc.). Entre ambas discursividades, la posibilidad de que la mujer se nombre y se invente a sí misma se reduce a la perífrasis o al circunloquio de los sub-géneros literarios (cartas, diarios, etc.), clausurando así sin duda el acceso de sus textos a lo público. La complejidad y la tensión de poder en torno al texto autobiográfico involucran, en efecto, una representación del mundo que no le está asignada a la mujer. Lo que está en juego, entonces, lo central en esta tensión es la posesión del *yo* que dirige el texto y que permite la representación del mundo como

completud en la perspectiva del hombre, y como ausencia en la perspectiva de la mujer. Es decir, lo masculino traza un vector con lo logo-céntrico, de allí el acceso al texto autobiográfico como forma que intenta una totalidad. A su vez, lo femenino traza un vector con lo no-logo-céntrico, de allí su dificultad para acceder al texto autobiográfico por su naturaleza definida como ausencia, silencio, etc. Bajo estas consideraciones, la mujer que escribe en Colombia durante el XIX debe reconocer un rol subsidiario en el proceso que codifica y canoniza a los sujetos literarios de la época. Patricia Aristizabal reflexiona de esta manera sobre la conformación de una escritura femenina decimonónica en Colombia:

La crítica británica Elaine Showalter propone para el estudio de la literatura femenina del siglo XIX, siglo de rupturas, de la afirmación de la escritura de mujeres en diferentes partes del mundo, las siguientes etapas: 1. *Literatura femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal y como está dado; 2. *Literatura de mujer*, que se concentra en el autodescubrimiento que la mujer realiza de sí misma a través de la escritura adoptando lenguajes, visiones y sensibilidades propias; 3. *Literatura feminista*, que se declara en rebeldía y polemiza abiertamente con las costumbres académicas y culturales que defienden un tipo de escritura y niegan otros. Salvando las dificultades que entraña asumir las etapas descritas por Showalter como modelo para toda literatura escrita por mujeres, podemos considerar tentativamente que la literatura colombiana de mujeres en el siglo XIX participa de las dos primeras etapas, dejando como tarea para el siglo XX la última de ellas. (11)

Sin duda, la mujer que escribe durante el XIX en Colombia debe participar del debate literario adaptándose al canon y replegándose en experimentaciones de su propia sensibilidad, pero no participa, agregaríamos a la idea de Aristizabal, como sujeto literario

de la época. De allí que sus diarios, sus epístolas no aparezcan como textos literarios reconocidos sino casi un siglo después, por un proceso de descubrimiento y casi de salvación de obras que estaban destinadas a desaparecer. En este sentido, una novela como *Las cuitas de Carlota* de Helena Araújo tiene la clara consciencia de poner, como parte de la narración, este debate por las luchas discursivas de la mujer al reactualizar un modelo narrativo decimonónico y al replegarse en un *yo* abiertamente folletinesco. En efecto, Carlota es la representación de un personaje concebido por el recurso intertextual y por el reconocimiento de su instancia discursiva marginal. En cuanto a lo primero, el personaje alude a la obra canónica romántica de Goethe y en cuanto a lo segundo, la obra se despliega narrativamente como una epístola que asume la presencia de un vocativo femenino.

“Carlota estudia en un colegio de monjas con su prima Elisa Ayala (cuyo nombre de pila tiene que ser otra referencia romántica, al aludir a la sonata *Für Elise*, de Beethoven) de quien se hace inseparable” (Abdala-Mesa 2005: 323). El título de la obra de Araújo, además de sutiles referencias dentro del texto, va rindiendo un homenaje a la obra romántica del escritor alemán, y a la vez, la novela se configura como el más íntimo diálogo entre dos mujeres que se asumen *alter ego* de ellas mismas. Las tres entregas de la gran epístola de Carlota tienen como vocativo e interlocutor a Elisa Ayala. Este detalle, en apariencia pequeño, tiene un valor particular en la formación del discurso femenino de la obra, toda vez que en esta confesión la relación entre confesante-confesor se da entre iguales y ese sólo hecho cambia la naturaleza de la confesión. Si en la confesión clásica, como hemos ya revisado durante la Colonia como periodo histórico, nuestra primera escritora debe confesarse ante un superior masculino, el resultado en términos narratológicos nos demuestra que los textos de sor Francisca tienen que sortear niveles de coerción para poder filtrar allí su propia representación. En el caso de Carlota, el efecto

narratológico es la liberación de un *yo* que se expresa sin esos niveles de coerción propios de la confesión colonial. Diríamos entonces que la revelación de ese vocativo femenino, que es además *alter ego* de la remitente de la carta, produce un efecto de diálogo que cambia por tanto el carácter de la confesión. Así se expresa Carlota y se manifiesta la presencia de ese vocativo a lo largo de la novela de Araújo:

“¿No es hora de acabar con la tal terapia?”, pregunta Esteban al empacarse la primera cucharada de postre, saboreándola con esa expresión viril de Mister Malboro... ¿Salir de eso? ¿Cómo diablos? Salir de Galindo es salir del trabajo, salir del dibujo, salir del derecho a ausentarme de la casa para lo de la terapia y lo de la editorial y lo del Movimiento y lo de los seminarios y las hijuemil cosas en que ando metida por obra y gracia de ese sabelotodo que me tiene a su servicio aunque sea yo quien le pague. Además por otro lado: ¿cómo hacerle frente a Tita y a Myriam y a Esteban y echarles en cara que de ahí en adelante haré lo que me plazca? Por Dios, yo no sé para donde voy, ni dónde quiero llegar, *Eli*. (99) [Las itálicas son nuestras]

Carlota entabla en verdad un diálogo con su prima permitiendo que las posibilidades de auto-representación se abran y se extiendan en la medida en que el personaje va construyendo su imagen a través del discurso confesional. En este sentido, la confesión adquiere un carácter dialógico que supone entender el discurso, ya no en un sentido vertical de confesante-confesor, sino en un sentido dialéctico en el que lo dicho vence los niveles de censura y en tanto, es un discurso que fluye sin el afán de alcanzar la autoridad discursiva ante el otro receptor de la confesión. El discurso confesional, como lo indica Donald Pace, implica la realización retórica de la heteroglosia, por cuanto en dicho discurso converge la realidad discursiva del confesante con todas sus variantes, matices, vertientes, etc. Dice

Pace: “Confession... is a performative ritual rooted in a classical rhetoric that comprises a complex of utterances, gestures and emotions that always have extra-linguistic roots, in accordance with Bakhtin’s theory of heteroglossia” (11). Por su parte Bakhtin refiere lo dialógico como la experiencia del discurso novelesco en el que la heteroglosia está ya implícita: “Dialogism is the characteristic epistemological mode of a world dominated by heteroglossia. Everything means, is understood, as a part of a greater whole [...]” (426). Podemos decir entonces que la confesión es una experiencia en esencia dialógica, si atendemos al hecho indicado por Bakhtin, según el cual lo dialógico implica en sí la realización de la heteroglosia. No obstante, no toda confesión supone un dialogismo en tanto no es suficiente en sí misma la evidencia de la heteroglosia en el discurso del confesante. Antes bien, lo que marca la diferencia es de qué manera se configura esa heteroglosia y de qué modo está allí la presencia del otro-receptor o confesor que censura, o que libera. El rol del interlocutor, decíamos en la introducción a este capítulo, es decisivo en el proceso confesional en la medida en que es él quien descifra los códigos secretos de la confesión. Josefina Ludmer nos permite, en este sentido, una interesante revisión de la *Carta Atenagórica* de Juana Inés de la Cruz, al demostrar allí precisamente los niveles discursivos que se superponen dentro un mismo discurso confesional y los procesos de transformación y ocultamiento que dicho discurso debe sortear a fin de poner en marcha una auto-representación que es ya de antemano un ocultamiento. Dice Ludmer:

Hay tres instancias superiores: la madre, el Obispo y el Santo Oficio, que imponen temor y generan no decir: no decir que se sabe (a la madre), decir que no se sabe decir (al Obispo), y el no decir por no saber (el campo de la teología). En el primer caso ella estaba en proceso de saber, en el segundo escribe la *Respuesta* y exhibe en

sus citas su saber, y en el tercero se mueve precisamente la *Carta Atenagórica*, a propósito de cuya publicación escribe ésta. (50)

La epístola barroca de Juana Inés de la Cruz debe transitar todos estos niveles discursivos ocultando su propio discurso de acuerdo a los distintos interlocutores que reciben el texto de la monja desde el juego de ocultamiento conscientemente dispuesto por ella. En las confesiones místicas, verbi gracia, de sor Francisca, su discurso debe adaptarse a la instancia de un superior-confesor que corrige, aprueba o refuta el texto. En este sentido, la confesión de la monja colombiana circula en un único sentido: en el sentido de la verticalidad indicada por la relación de jerarquía con su interlocutor-confesor y en tanto el nivel discursivo en el que se debate es el de una autoridad explícita y reconocida, a diferencia de la confesión barroca a la manera de Juana Inés, que mediante el juego de ocultamiento, niega permanentemente la autoridad de su interlocutor. En el caso de Carlota, en la confesión de sus cuitas y desventuras se ha dispuesto un interlocutor femenino que la iguala con su confesante y que permite por tanto la circulación directa del discurso sin el circunloquio, el ocultamiento o la relegación jerárquica. El discurso directo de la confesión de Carlota permite de paso una auto-representación dirigida a concebir una imagen de sí en relación a su interlocutora. Recordemos que Elisa Ayala representa en gran medida aquello que Carlota no pudo ser o aquello que hubiera querido ser. A pesar de que Carlota y Elisa son entrañables, la vida de cada una tomó un destino diferente y en la recuperación que la carta permite de ese vínculo antiguo que las une, reside justamente la posibilidad para Carlota de reconstruir su historia personal y escribir lo que le fue escamoteado durante esos

años a través de la carta a su prima.⁵¹ Dice en este sentido Emma Lucía Ardila, que la función básica de la epístola de Carlota es la recuperación de su propia historia:

Las largas cartas dirigidas a su prima son el pretexto para que Carlota confronte su historia, la sospese y finalmente llegue a una actitud en la que poco a poco y a costa de mucho dolor, logre una autonomía que disfruta en la soledad de su apartamento, pese a que el dinero escasea; lo que no importa mientras pueda, por fin, dar rienda suelta a los deseos de pintar que tanto ha postergado. (111)

Carlota, sin duda, aprovecha la carta, no para poner al día a su prima de eventos presentes, antes bien, como lo sugiere Ardila, para contar una historia que no había sido contada. El volver al pasado significa para Carlota verse en la perspectiva del tiempo y confrontar así lo que fue esa vida que le no pertenecía o que parecía pertenecerle a todo el mundo menos a la propia Carlota. Esa representación de sí misma dada bajo la forma de una mujer-zanahoria, más que la representación del sufrimiento, parece la recuperación dialéctica de un proyecto personal que había sido olvidado o aplazado. Nos recuerda en este sentido Abdala-Mesa que: “Carlota es... “Zana”, sobrenombre que le han dado por pelirroja, pero también debe recordarse que en el habla popular de Colombia una persona zanahoria es aquella que no sabe disfrutar de la vida ni va de fiesta en fiesta, como una extensión del sentido que da a la palabra el diccionario de la Real Academia (tonto, lelo, simplón)” (323). La recuperación dialéctica del proyecto de vida de Carlota, supone, como lo señala Lejeune en Sartre, no la recuperación del pasado como fin sino como medio para reordenar el futuro. En el caso de Zana-Carlota lo que importa es la perspectiva que le da el pasado para poner en marcha su presente en el que, por fin, aquella que no fue, puede emerger o devenir bajo la forma de su

⁵¹ Elaine Showalter señala un proceso similar entre las escritoras del XIX en Inglaterra: “Most women of this generation [of the Brontë sisters] depended upon literature and the circulating library to provide the sense of connectedness; fictional heroines had to take the place of sisters and friends” (101).

propia invención. De este modo, mientras Carlota le cuenta a Elisa cada detalle de lo que tenía que hacer para poder escaparse de la casa y de la vigilancia de choferes, sirvientas, suegra y demás familiares, Carlota empieza a entrever y revelar aquello que era lo único que ella quería hacer en verdad: pintar. “Verdad que ya no me quedaba tiempo de vigilar los anturios ni ver cuánto iban tupiendo los helechos. ¿Acaso no era más importante pintar?” (88). La transformación de Carlota, por lo tanto, va sucediendo en el instante de su propia narración, es decir, en la medida en que se reordena el caos del pasado por el discurso confesional del presente. En la editorial Transformación “(sitio de la propia transformación de Zana, o por lo menos sitio que le da alas suficientes para enfrentarse a su esposo y a la institución del matrimonio)” (Abdala-Mesa 2005: 324), Carlota se enfrenta a un mundo de poder en el que su indefensión la hace vulnerable a toda suerte de abusos, pero a la vez, le permite reconsiderarse como pintora, aunque en el largo proceso de ese reconocimiento tenga que soportar que la exploten en su talento y en su tiempo:

Pues bien, Eli, esa mañana el mismísimo Basilio Garzón se toma un café tinto conmigo antes de despedirse y dejarme con la secretaria de la Editorial Transformación... o sea que enseguida me sienta delante de la mesa y me trae el material que necesito para copiar dibujos de un libro de cuentos... ¿Cómo es posible que dos horas después esté terminado el primer dibujo? Yo misma no sé en qué momento salgo del atolladero, Eli, pero la cosa es que cumplo con lo mío esa mañana, y desde entonces voy martes y jueves a dibujar a Transformación... En esos días se me ocurre: ¿por qué no rescatar mi paleta confiscada y volver a instalarla en el cuarto de juegos de los niños? Diciendo y haciendo. Voy por ella y al fin, caramba, ¡la vida me va a cambiar! (81)

En la escritura de sus cuitas, Carlota pone de manifiesto una imagen de sí dada en el pasado que niega la imagen de sí dada en el presente. Entre una y otra lo que la confesión le permite es ir borrando aquella que quedó en “esos años” para que emerja la que cuenta ese tiempo que “por suerte ya pasó”. En este sentido, el proceso de confesión transita hacia una invención en la medida en que la representación de la que escribe se superpone o se intercala escindiendo la imagen dada como representación final. El proceso desarrollado por Araújo en este sentido nos remite al concepto de *auto-ficción especular*, tal como lo define Vincent Colonna, y según el cual hay necesariamente una imagen producida bajo la metáfora del espejo en la que confluyen distintas instancias de una misma imagen pero bifurcadas por el efecto de la simultaneidad. Dice Colonna a manera de definición que:

Reposant sur un reflet de l’auteur ou du livre dans le livre, cette orientation de la fabulation de soi n’est pas sans rappeler la métaphore du miroir. Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l’auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre... l’important est qu’il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme une image de l’écriture.

(119)

Vemos en esta definición de Colonna un elemento que nos obliga a pensar el lugar que ocupa en el relato de Araújo Carlota la del pasado y Carlota la que escribe. La narradora asume el tiempo de la escritura mientras que la que es narrada asume el tiempo de “esos años”. El realismo del texto, como señala Colonna, es secundario por cuanto lo que la metáfora del espejo dispone como núcleo de la narración es justamente el desplazamiento del autor hacia un rincón del texto. Ubicado en ese lugar que marca una distancia, el autor se da a la reflexión de su propia presencia en el texto, y esa reflexión sobre sí mismo no es su imagen sino la imagen de la escritura. Así, habíamos ya dicho en la introducción a este

capítulo que la transformación del personaje femenino en esta instancia del ciclo interno de la obra de Araújo se da por la consciencia de la escritura, es decir, que el personaje femenino justamente emerge y se decanta por la consciencia de la escritura, de la escritura de su propia historia. La metáfora del espejo que permite la construcción de la auto-ficción especular se expresa por lo tanto como la consciencia de quien despliega una fabulación de sí dentro del texto. No existe, en esta medida, una auto-fabulación o una auto-ficción sin el tránsito especular que supone el ingreso en el texto de quien escribe, no obstante como consciencia oblicua, diríamos, por cuanto reordena y re-dispone la imagen de sí que intenta construir. En *Las cuitas*, decíamos, se trata de la consciencia de la escritura dentro de la escritura, un *mise en abîme* que Colonna explica plásticamente así:

[...] Maurice Merleau-Ponty assimile cette tradition du portrait du peintre en train de peindre à la présence d'un miroir dans le tableau [qui] proclame la réversibilité du voyant et du visible, de l'essence et de l'existence, de l'imaginaire et du réel ; « une universelle magie qui change les choses en spectacles, les spectacles en choses, moi en autrui, autrui en moi. »⁵² Cette réversibilité est parfois expressément l'objet de la représentation, comme dans cet autoportrait de 1646 [de] Johannes Gump [...] (120)

⁵² Merleau-Ponty en *L'Œil et L'esprit* (1964).



Self-portrait, 1646.

El proceso autorreflexivo que el exilio le depara al personaje femenino de la obra de Araújo varía esencialmente entre sus obras. Mientras que en *Fiesta en Teusaquillo* se trata de un juego de reminiscencias, en *Las cuitas* toda la empresa narrativa se dirige a hacer de la escritura el proceso mismo por medio del cual el personaje emerge y se apropia de su historia. Por lo tanto, en el caso de Carlota, no se trata de un recuerdo de ella misma durante los años previos al exilio ni una postal para su prima de sus primeros años en Ginebra; tampoco lo es en el caso de Elsa Arango el recuerdo de una fiesta *esa noche* en esa ciudad en la que ella ya no está. En ambos casos, el recurso al recuerdo ha sido superado, no obstante, la manera de hacerlo cambia. Elsa Arango, decíamos, es el cuerpo-que-recuerda, proceso que bordea la experiencia proustiana. En cuanto a Carlota Rodríguez de Huerta diremos que se trata del cuerpo-que-escibe. Como en la imagen de Gump, Carlota se está auto-representando a través de un proceso especular en el que la imagen

lograda al final queda escindida en tres instancias: quien escribe (y está de espaldas), quien sirve de modelo (y está en el espejo) y quien es representada (y aparece en el texto).

Todo el circuito de la metáfora del espejo en *Las cuitas* produce en última instancia la creación de una imagen a partir de otra imagen que es la proyección de otra imagen. Carlota, de este modo, no es la confesión (vertical de una imagen sin fisuras), sino su creación a partir de la consciencia del acto de la escritura que le permite ubicarse en un lugar estratégico dentro del texto para hacer de su imagen, la imagen de quien está escribiendo. Se trata de una consciencia exacerbada del propio acto de la escritura y que hemos referido además como la experiencia de la reescritura por el proceso de consciencia en cuanto al género literario elegido intencionalmente por Araújo para apoyar la confesión de su personaje. El doble cálculo que sostiene narrativamente a *Las cuitas* a saber, la autoficción especular y la reescritura del género del *Briefroman*, reafirma la idea de que el personaje femenino es, en este punto de toda la obra de Araújo, la representación de la escritura o la escritura como imagen. Es decir, si Carlota lo que quería en verdad era pintar, lo que Helena Araújo, su autora, quería en verdad era escribir. Por lo tanto, *Las cuitas* no es la imagen de Carlota pintando, sino la imagen de Helena Araújo escribiendo las cuitas de Carlota. Y es esa la consciencia que se revela al final en la novela. Dice en este sentido Abdala-Mesa que:

La narración de esta novela trasciende las fronteras del relato de sí, pues claramente tenemos a una anti-heroína destemplada, a una mujer en ciernes al vaivén de los deseos ajenos, que hace pensar en una especie de género picaresco puesto al revés, ya que la protagonista proviene de las esferas sociales altas, y a pesar de sus constantes fracasos, no se deja invadir por el pesimismo. (324)

La intención autobiográfica, en efecto, ha quedado totalmente superada en *Las cuitas de Carlota* por la realización de un proceso especular auto-fictivo y por el trastocamiento de los géneros mediante la ambigua representación de una anti-heroína que no sabemos ubicar del todo en el folletín, en el texto romántico, o en esa suerte de picaresca que señala Abdala-Mesa. El paso zigzagueante entre géneros o la intertextualidad explícita de *Las cuitas* también refuerza el carácter auto-fictivo de esta novela de Araújo, esencialmente porque en la reactualización de modelos narrativos canónicos (*Werther*), y modos narrativos decimonónicos considerados epígonos (la epístola), la novela adquiere un espectro de texto postmoderno y se constituye como una obra de auto-creación en cuanto al género. Y es precisamente en términos narrativos que la obra adquiere su valor literario, no sólo por la clara consciencia sobre ello, sino además por la apropiación personalísima de dichos géneros. En *Las cuitas* se trata, según Abdala-Mesa, de:

[...] una especie de anti-picaresca con una “pícaro” que, más que aprovecharse, ha dejado que se aprovechen; un testimonio de opresión en el que la oprimida parece no darse cuenta de tanta injusticia. Es en esta exploración de tipo genérico donde radica el valor literario de una novela difícil de descifrar a pesar de su enmascarada simplicidad. (326)

En esta obra de modo particular, Araújo despliega su consciencia sobre el acto de la escritura confiriéndole al texto el carácter autorreflexivo que Carlos Rincón señala como parte de la expresión escrituraria postmoderna. Ese carácter autorreflexivo significa en sí mismo una apropiación consciente del texto canónico como una forma de reescritura dentro de un texto que asume una intencional marginalidad. Pero de igual forma esa apropiación del discurso literario canónico se dirige además a reactualizar discursos considerados anacrónicos o superados. Esa reactualización es ya en sí misma una actitud estética y una

posición marginal dentro de los procesos canónicos. Explica en este sentido Carlos Rincón que, verbi gracia, “[...] lo que hace *El amor en los tiempos del cólera* es escribir de otra manera, “reescribir” la novela que nunca pudieron escribir los escritores burgueses de su país – y de buena parte de Latinoamérica – hasta llegada la mitad del siglo XX, los inexistentes émulos de Flaubert, de Proust, de *Fermina Márquez*” (1995: 61). La manera en que debemos leer *Las cuitas de Carlota* de Helena Araújo implica tener en cuenta estas consideraciones por cuanto hay en la obra misma una práctica explícita de reescritura en el sentido de la reflexión (especular) y en el sentido de la reflexión (escrituraria). Carlota es el personaje que no pudieron escribir autobiográficamente las escritoras del XIX en Colombia.

Las cuitas de esta anti-heroína destemplada son también las cuitas de las muchas mujeres decimonónicas de la Colombia anacrónicamente colonial que las excluyó del discurso y del debate literario del XIX. El trasfondo estético y político de la novela de Araújo nos lleva a comprender de alguna manera aquello que Tobin Siebers ha señalado como el *efecto Werther* durante el siglo XIX en Europa, efecto que se resume como una “estética del suicidio” y que nada tiene que ver con una representación en sí misma del sufrimiento, como se ha querido presentar casi siempre el *Briefroman* de Goethe. Según Siebers: “[...] we will never comprehend the great artistic achievement of *Werther* if we insist on linking it to real suffering, because the novel’s triumph is ultimately aesthetic rather than ethical [...]” (120). Lo estético como la clave esencial de *Werther* más allá de lo ético no niega, según el propio Siebers (120), el hecho de que la diferencia entre estética y ética como valores durante el Romanticismo sea verdaderamente exiguo. En otras palabras, si durante el periodo Romántico lo estético no difiere sustantivamente de lo ético, en la novela epistolar de Goethe lo estético marca una diferencia sustantiva por cuanto es el

proyecto mismo de la novela, y no así lo ético referido como representación del sufrimiento. Por lo tanto, la recepción de una obra que reactualiza discursos decimonónicos, como en el caso de *Las cuitas*, determina su lectura como proyecto estético, en la medida en que se despliega como consciencia de reescritura, pero de fondo gravita además una intención ética y política insoslayable, en la medida en que esta novela recupera a la mujer como sujeto literario. La diferencia entonces con el texto propiamente romántico a partir del cual *Las cuitas* despliega su intertextualidad es justamente la autorreflexividad que conjuga esa delgada línea entre lo estético y lo ético y que no obstante en la postmodernidad se vuelve el material mismo de la novela. Harold Bloom señala, en este sentido, que el modo de leer un texto decimonónico implica leerlo como texto decimonónico y nada más, admitiendo de esa manera que, si hay un trasfondo distinto al estético, lo que se impone finalmente es el modo en que dicha obra se lee: “Debo admitir que cada vez que releo la novela [*Casa desolada*, de Charles Dickens], suelo llorar siempre que Esther Summerson llora, y no me considero una persona sentimental. La única manera de no identificarse con ella sería no leer el libro a la antigua [...] (324). Para Bloom entonces la lectura que hagamos de una obra tal determina el carácter estético de la obra misma, y esa lectura no implica otro compromiso más que la recepción dada como lectores a dicha obra. Estas reflexiones nos sirven para pensar aquello que Abdala-Mesa señala como “la enmascarada simplicidad” de *Las cuitas de Carlota*, por cuanto nos obliga a pensar precisamente de qué manera leer la novela de Araújo. Carlos Rincón trae al centro de la discusión en torno a la estética del texto postmoderno una reflexión hecha por Umberto Eco, según la cual en el modo de apropiación de los discursos canónicos se revela su actitud para enfrentar la meta-ficción. Dice entonces Eco que:

La actitud posmoderna me parece ser a mí la de un hombre que ama a una mujer muy leída y que sabe por lo tanto que no le puede decir “Te quiero mucho”, porque él sabe que ella sabe (y que ella sabe que él sabe), que esas palabras exactas ya fueron escritas, digamos, por Liala [por la Corín Tellado italiana]. Hay, sin embargo, una solución. Él puede decirle a ella: “Como ahora diría Liala: Te quiero mucho”. En ese momento, después de que él ha evitado la falsa inocencia, después de que ha expresado claramente que no se puede hablar inocentemente, le ha dicho a la mujer lo que él quería decir, justamente que la ama, pero que él la ama en un tiempo de la inocencia perdida. Si ella juega el juego, ha recibido en la misma forma una declaración amorosa. Ninguno de los participantes en el diálogo necesita sentirse ingenuo, ambos aceptan el desafío del pasado, de lo dicho desde hace mucho tiempo, que no se puede simplemente borrar así no más, los dos juegan conscientemente y con placer el juego de la ironía... Pero ambos han logrado hablar otra vez de amor.⁵³

Para Carlos Rincón este pasaje de Umberto Eco no recoge toda la actitud postmoderna con la que se resuelve el proceso meta-ficcional, pero si deja en claro el hecho de que resulta inevitable “el autoespejamiento” como actitud postmoderna, al decir del propio Rincón, por cuanto su “[...] efecto disruptivo, juega con el concepto novecentista, con la idea de mímesis. A la vez, [porque] la cuestión de su estado ontológico como ficción, así como las complejidades de la lectura, son tematizadas” (65). Lo significativo radica entonces en el ejercicio especular que es el que permite el retorno de la ironía como componente explícito de la creación postmoderna y su modo de enfrentar la meta-ficción pasando necesariamente por una doble codificación: la del lenguaje y la de la retórica. En *Las cuitas* el campo de

⁵³ Umberto Eco citado por Carlos Rincón (2005: 63) de su libro *Epilogo a El nombre de la rosa* (1983).

referencias interno desarrolla un proceso consciente de autoespejamiento que hace que *el lenguaje* de lo femenino como reivindicación de un sujeto literario marginal sea parte de la propia *retórica* de la carta decimonónica que escribe Carlota en pleno siglo XXI. El elemento retórico no es el componente esencial así como tampoco lo es el lenguaje intencionalmente elegido, sino más bien el hecho de que ambos elementos están tematizados al interior de la obra y son por tanto elementos interdependientes que justifican su presencia allí por la ironía explícita e intencional con que la autora los ha puesto en el centro del relato. Veamos la forma en que inicia Zana-Carlota la segunda epístola a su prima Elisa Ayala:

¿Cuándo me vas a dejar tranquila con eso que llamas reminiscencias, memorias y no sé qué más? Definitivamente sufres una manía de pedirle cuentas a lo que por suerte ya pasó. Dime, ¿piensas en serio sacar una novela de este sartal de pendejadas?

Piénsalo dos veces: te puede salir feminista y acuérdate que el feminismo ya pasó de moda. En fin, allá tú. Y bueno, para seguir con mi archifamosa historia, te confieso que ando preguntándome cuánto habrás sacado en claro de los casetes que te mandé hace unos días, describiéndote la pesadilla esa de Quinta Blanca. (61)

Vemos aquí todo el proceso de consciencia especular (autoespejamiento) que la propia retórica folletinesca y el lenguaje que aspira a hacer del folletín un pretexto literario van desarrollándose como formas tematizadas del discurso mismo en el campo de referencias interno de la novela de Araújo. La enmascarada simplicidad de esta novela se va develando como un complejo tejido de estética postmoderna que reactualiza irónicamente discursos epígonos del siglo XIX a fin de poner allí, desde lo retórico y lo discursivo, la historia marginal de una heroína a la inversa. El personaje femenino de la obra Araújo en *Las cuitas* nos revela un punto de auto-reflexión en el ciclo interno de su trayectoria. Carlota

Rodríguez de Huerta, Carlota, Zana-Carlota va mutando y transformándose en la medida en que su confesión se va haciendo un proceso de consciencia tanto de la escritura como del quiebre temporal indicado en ese tiempo “que por suerte ya pasó”. Y es aquí donde el personaje femenino de la obra de Araújo adquiere el valor que le confiere un carácter totalizante por cuanto Carlota es el instante en que el personaje femenino se ve a sí misma escribiendo su propia historia. Es decir, *Las cuitas de Carlota* es el instante en que Helena Araújo entra en su propia obra pero se repliega en la estrategia especular para representarse por medio de Carlota y poner allí su confesión de heroína destemplada, de anti-heroína de su propio pseudo-folletín.

2. Esposa fugada y otros cuentos viajeros: la petite contre-histoire

“Bueno Eli, después de ese capítulo de la Historia con mayúscula, no sé si me atrevo a contar mi *petite histoire*, que tan poco te interesó en esa época, pero que continuaba desarrollándose entre El Chicó, la Avenida de Chile, la Editorial Transformación y algunos polvorientos pueblos sabaneros” (88).

Helena Araújo, *Las cuitas de Carlota* (Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2007)

La publicación en 2009 de *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* señala la aparición de un nuevo libro de cuentos por parte de Helena Araújo, luego de esa primera edición de cuentos de 1970 titulada *La M de las moscas*. Entre ese primer libro y este

último, la obra de Araújo incluye además dos novelas, *Fiesta en Teusaquillo* (1981) y *Las cuitas de Carlota* (2003). En el marco de su obra, la aparición de una nueva serie de cuentos significa la construcción de una imagen del personaje femenino dada como representación múltiple, nómada y viajera. Esa imagen que resume el afuera consumado por el personaje femenino se repliega en las distintas caras, nombres y circunstancias del viaje que el exilio ha precipitado como experiencia y como forma contingente de identidad. Desde esa salida definitiva de Colombia (que el personaje de la novela de 1981 nos informa a los lectores por medio del juego de reminiscencias, y desde las epístolas follestinescas del personaje de la novela de 2003, que nos informan de un tiempo que “ya por suerte pasó”) hasta ahora que el personaje nos indica una fuga y un viaje, reconocemos entonces el ciclo interno de la obra de Araújo, resumido en esa formación del afuera que este personaje en particular viene a cerrar justamente como expresión de fuga y de viaje. El título del libro nos remite así a dos elementos que se han consolidado en el tiempo del exilio, por un lado, la identidad del personaje, y por otro, el referente de patria en el sentido metafórico de la palabra. En cuanto a lo primero, el personaje femenino expresa su identidad como esposa-*fugada*, y en cuanto lo segundo, el personaje femenino manifiesta su pertenencia a un lugar mediada por el viaje. El hecho de que el título del libro privilegie al personaje de “Esposa fugada” significa precisamente que es ese personaje el que de modo concreto recoge el sentido de la experiencia viajera del libro en general.

El libro, en efecto, se compone de nueve cuentos viajeros en los que sus respectivos personajes-protagonistas transitan, viajan o se reconocen en la instancia contingente del afuera.⁵⁴ En el análisis de este capítulo nos ocuparemos de modo particular del cuento

⁵⁴ Estos son los títulos: “Peor es amor que fiebre alta”, “El tratamiento”, “El coloquio de Claudia”, “Esposa fugada”, “Leindenschaft”, “Catoctin”, “April in Paris”, “Los tres nogales”, “Pero el dolor vuelve”.

“Esposa fugada” por cuanto es el cuento central del libro, pero además porque allí el personaje femenino continúa la trayectoria del personaje transversal de la obra de Araújo, o nos revela el significado de esa trayectoria. Sin embargo, haremos eventuales referencias a los otros cuentos, como una forma de apoyar nuestro análisis. “Esposa fugada” narra la historia de Emilia Lynejian, una traductora colombiana que reside en Los Estados Unidos, quien comparte su vida con Henry, un inmigrante armenio y profesor emérito de biología de la Universidad de Pensilvania. El cuento transcurre entre el momento en que Emilia recibe el paquete con el libro que debe traducir al inglés y el momento final en el que se entera, tras una llamada telefónica, de la muerte de su amiga Celia Robledo de Uribe. Entre un momento y otro, Emilia se da al recuerdo de lo vivido al lado de Celia, quien es representada como su *alter ego*, por cuanto la conocemos a través de la narración como una mujer libre, espontánea y vital. Celia además es una lectora apasionada y escritora de poemas que le comparte secretamente a Emilia. En contraste, Emilia es representada por esa especie de *voz en off* que conduce el relato, como una mujer dependiente de las decisiones de su marido y su familia y con una cantidad de proyectos y sueños por realizar, entre otros, el de ir a la universidad para hacerse traductora. El cuento, en este sentido, nos presenta a dos Emilias: la que recibe el paquete y se dispone a la traducción y la Emilia que es rememorada y padeció esos “horrendos años sesenta”. Veamos cómo se representa a Emilia mediante el recuerdo:

-¿La derrota en victoria?

Emilia meneaba la cabeza mirando el vacío. Se sentía derrotada de antemano...

luego sus proyectos de entrar a la universidad, de viajar en algún momento a

Estados Unidos, ¿no eran ilusorios? En esa época que ella misma denominaría más

tarde “los horrendos años sesenta”, las señoras de bien de Bogotá no estudiaban, no

trabajaban, no viajaban solas, por Dios, Miguel hablaba pestes de las poquísimas que se atrevían a hacerlo. Cómo no, una señora que saliera de su casa para algo que no fuera el Country Club o la iglesia, iba por muy mal camino. ¿Y quién osaba rebatirle a Miguel? Se creía dueño y señor de la verdad... (72)

En este pasaje del cuento vemos la representación de Emilia, tanto la de los años previos al exilio, como la Emilia que está en el tiempo posterior al exilio. Ambas concurren y aparecen en este pasaje por cuanto la que narra no es más que la voz interior de la Emilia que tuvo que asistir a la Corte Eclesiástica para responder entre otras cosas, por su mala voluntad con el marido, por andar bailando y leyendo con su amiga Celia Robledo en el sótano de la casa y sobre todo por esa inadmisibles decisión de viajar sola por ahí sin el permiso de su esposo. De este modo, el cuento despliega una representación paradójica de ambas pues en el recurso a la narración en tercera persona se demuestra que Emilia, la que narra, tiene ya la capacidad de verse en el tiempo y de representarse en la escisión temporal indicada por “esos horrendos años sesenta”.

En la primer serie de paradojas llamada del puro devenir, dice Deleuze, Alicia es grande y pequeña a la vez en la misma página, y es esa simultaneidad la que permite que el texto se presente, no como la construcción de una imagen u otra, sino como la posibilidad del puro devenir de ambas. Así expresa Deleuze esta paradoja: “[Alice] is larger now; she was smaller before. But it is at the same moment that one becomes larger than one was and smaller than one becomes; This is the simultaneity of a becoming whose characteristic is to elude the present” (1).⁵⁵ En “Esposa fugada” Emilia recibe el paquete y se da al recuerdo de sí misma, a la evocación de Celia y al recuerdo de esos años que se había prometido no volver a recordar a fin de no volver a sentir toda la opresión que tuvo que padecer durante

⁵⁵ Se refiere aquí Deleuze a Alicia en *A través del espejo* (1871) de Lewis Carroll.

el tiempo del juicio ante la Corte Eclesiástica: “No recordar, no evocar, era su lema... a través del tiempo había llegado a disciplinarse hasta tal punto, que ni la visita de los muchachos, ni la de parientes lejanos o cercanos, la perturbaba realmente” (68). A la vez, Emilia conduce el relato por medio de su voz interior que le permite hacer de consciencia y elaborar el significado de esa trayectoria que va desde el juicio ante la Corte hasta ese momento en que se sienta en el sillón a recordar, con el sobre aún en sus manos. En la narración la representación paradójica de Emilia consiste por tanto en la visibilidad de ambas al mismo tiempo: la que fue y la que recuerda a esa que ya no es. “Esposa fugada” no es, por tanto, la narración de Emilia ni en el pasado y ni en el presente, sino la representación de aquella que, eludiendo el presente, puede verse en ese tránsito que le ha permitido devenir-otra:

[...] hundida en el sillón japonés, cobijada por una penumbra que se iba haciendo más densa a medida que la arboleda se borraba en un cielo nocturno, Emilia evocó esa mueca de su hija cuando la llamaban niña, precisamente. ¿Quién se atrevía a enfrentársele? Aún adolescente, recién llegada de Bogotá, recién instalada en sus nuevos predios, ya se las daba de persona grande... La presencia de esa hija, el verla estudiar, madurar, casarse finalmente, había ayudado a Emilia a sobrepasar lo que denominaba con voz ácida “esos horribles años sesenta” y a convencerse de que por fin habían quedado atrás. (67)

La concurrencia dentro del relato de Emilia escindida nos muestra una estrategia narrativa a través de la cual se intenta poner bajo un mismo plano dos tiempos y en ellos la correspondiente imagen de Emilia-la-oprimida y de Emilia-la-esposa-fugada. En ese plano único donde sucede el relato, Emilia es la esposa oprimida y de modo simultáneo la esposa fugada. La primera es puesta como centro y motivo del proceso del recuerdo en la voz de la

segunda que se sabe ya en un tiempo ulterior al del juicio ante la Corte Eclesiástica. El puro devenir de Emilia en esposa fugada se debe por tanto, no al recuerdo, sino al hecho de que Emilia se sabe recordando, y por lo tanto narrando la historia, la pequeña historia de su fuga. En esta medida, lo que este personaje significa en el ciclo interno de la obra de Araújo es la transformación del personaje femenino en narrador de su propia historia. Si en *Las cuitas* la representación de Carlota queda indicada como la consciencia especular de quien se ve escribiéndose a sí misma, en esta instancia Emilia se vale del puro devenir como ejercicio de simultaneidad para rastrear, otear y verificar su propia transformación. De allí el recurso a la narración en tercera persona, cuya escisión en el plano narrativo le abre la alternativa de ponerse en la doble perspectiva del quiebre temporal. Mientras la voz interior de Emilia narra su historia durante los años del juicio ante la Corte, el presente queda eludido, y lo que emerge es la imagen de ella misma contando su propia historia:

Se trataba, claro está de la República del Sagrado Corazón, o sea Colombia. ¿Cómo hacerle entender a Henry los tejemanejes del Concordato colombiano? ¿Cómo describirle los poderes de la Curia Apostólica? ¿Del Tribunal Eclesiástico? No, a Henry no le podía entrar en la cabeza por qué curas célibes llegaban a ser jueces en pleitos matrimoniales y a decidir quién se quedaba con la prole en caso de lo que denominaban “separación de cuerpos”... ¿Habrased visto? En tamaño infiernillo, nadie podía culpar a Emilia de ausentarse, mejor dicho largarse, fugarse a casa de una antigua profesora suya en los USA. Misericordia, ¿qué hubiera sido de Emilia sin Miss Del Río? (67)

La configuración de Emilia como narradora de su propia historia supone así reconsiderar la discursividad de la historia como instancia de verdad y autoridad, para reordenarla desde una discursividad propia, poniéndose a sí misma como autoridad de esa historia. En el

cambio que supone el reordenamiento de la autoridad discursiva, la perspectiva de lo histórico no obedece a procesos continuos y progresivos en el tiempo, sino al reconocimiento de la historia a partir de esos movimientos sincrónicos en donde se descifra la discontinuidad de una vida. Justamente en ese reconocimiento, que actúa como consciencia totalizante del discurrir de una vida, el lenguaje se manifiesta como reflejo de dicha discontinuidad. El paso de la historia como discursividad de otros en posesión de una jerarquía o autoridad implícita, a la historia como discursividad propia se da por medio de la construcción de un lenguaje que desarticula el orden bajo el cual otros han escrito esa historia. Deleuze lo nombra como un proceso de liberación y en tanto como un proceso de desequilibrio reflejado en el lenguaje: « On écrit toujours... pour libérer la vie là où elle est emprisonnée, pour tracer des lignes de fuite. Pour cela, il faut que le langage ne soit pas un système homogène, mais un déséquilibre, toujours hétérogène [...] » (1988: 19). El proceso de quien se dispone a trazar líneas de fuga a partir de las cuales liberar la vida que se encuentra aprisionada, no puede ser más que a través de un lenguaje dado como desequilibrio y como forma heterogénea, toda vez que esa contra-historia lo que busca es una nueva imagen de sí. Se trata de la invención de una imagen propia que deforma la imagen construida por el *Sujeto* de la historia para dar paso a la imagen del *Otro Absoluto* de la historia. En esta medida, lo contra-discursivo no impone o privilegia un plano sobre otro, sino que despliega la imagen reconstruida sobre la base de la doble representación. El revelamiento de lo contra-discursivo es por lo tanto una imagen ambigua de lo propio definida por el puro devenir en la reconsideración y reconstrucción discursiva de la historia. Según Deleuze: « On écrit en fonction d'un périple à venir et qui n'a pas encore de langage » (1988: 20). Esta frase de Deleuze descifra exactamente ese punto, casi inasible, en donde sucede el devenir: no es ni antes ni después, sino en el instante mismo del

lenguaje en donde se revela la imagen reconstruida de sí y donde la vida aprisionada halla esa línea de fuga que precipita su liberación.

En un sentido cercano al devenir de Deleuze, Jacques Derrida reflexiona sobre ese punto, casi inasible, en donde sucede lo imposible que deviene o halla la forma de lo posible. Para explicarlo, Derrida reflexiona así a partir de la pintura de Mark Tansey: “Perhaps it is this suspended imminence, this suspense of the fall, the fall into the falls that Tansey wanted to represent or to immobilize or to transfix in his paintings... perhaps he wanted to register the fall or the imminence of the fall, or the desire for the fall, in the spectator” (2004: 228).



Forward Retreat, 1986.

El título, verbi gracia, de esta pintura de Tansey es ya una aporía en sí mismo y es allí donde gravita el valor de la imagen. De igual modo diríamos que los procesos contra-narrativos no configuran una forma homogénea de lenguaje ni reconcilian al final las discursividades históricas, justamente porque la palabra *contra*, dada como prefijo que se agrega mediante un guión (-) junto a la palabra *discurso*, impide en adelante una homogeneidad del discurso. Lo *contra*-discursivo es pues una aporía o una forma dada

como paradoja en tanto no niega lo *discursivo* ni impone el prefijo *contra* sino que se configura o deviene *contra-discurso* mediante ese guión que parece unir un imposible. Dice en este sentido Derrida:

When the impossible is made possible, the event takes place – possibility of the impossible – and here it is, incontestably, the paradoxical form of the event. If an event is possible, that is, if it inscribes itself within the conditions of possibility, if it does nothing but make explicit, unveil, reveal, accomplish what is already possible, then it is not an event. For an event to take place, for it to be possible, as event, as invention, it must be the arrival of the impossible. (237)

El evento a partir del cual Emilia deviene esposa-fugada no es el juicio ante la Corte Eclesiástica, ni su salida hacia la casa de Miss Del Río en Los Estados Unidos, ni su nuevo matrimonio. El evento según el cual Emilia deviene esposa-fugada sucede en el instante en el que ella, a través de su voz interior, recuerda esos años que se había prometido no recordar. Al recordarlos pasa a reordenar los hechos y en ese proceso, no diacrónico de su memoria, emerge el discurso de su propia historia, una historia hecha de interrupciones, de lagunas temporales y de nombres que vuelven de repente y cobran un nuevo sentido en la perspectiva del tiempo. Así lo leemos en el cuento de Araújo: “¿Cómo, cuándo lo dijo Celia en alguna parte del año mil novecientos sesenta y cinco? ¿En la pieza aquella de los altos o en el jardín? ¿En el cuarto de juego de los niños o en el auto llevándola a casa? Emilia no podía recordarse pero de lo que sí estaba segura era de que a partir de ese momento había sentido un fogonazo por dentro” (75).

La proposición *esposa-fugada* es en sí misma una aporía y es justamente en virtud de su imposible que dicha proposición deviene bajo la forma de lo posible. Emilia no es ni esposa ni es fugitiva. Su identidad está definida por esa condición ambigua indicada en la

aporía que actúa contra-discursivamente, es decir, de una esposa-fugada o en la paradoja de ser esposa a condición de una fuga. Según lo explica Deleuze en la paradoja de Lacan, habría siempre un ocupante sin lugar y un lugar sin ocupante: “For that which is in excess in one case is nothing but an extremely mobile *empty place*; and that which is lacking in another case is a rapidly moving object, an *occupant without a place*, always a supernumerary and displaced” (41). Así mismo, según lo explica Deleuze en la paradoja de Lévi-Strauss, las series se escinden en el nivel del significante y el significado, existiendo siempre en cada una un exceso o una ausencia: “What is in excess in the signifying series is literally an empty square and an always displaced place without an occupant. What is lacking in the signified series is a supernumerary... an occupant without a place, or something always displaced” (50). En ambos casos, vemos la identidad de Emilia definida por las variantes de esta misma paradoja. La identidad de Emilia no puede entonces definirse más que en función de un *empty square*, o en función de un exceso en el significante o una ausencia en el significado. Así por ejemplo, mientras ella es esposa, hay un significado vacío y un significante en exceso: “¿Quién me mandó a casarme tan pronto? – Le preguntaba rabiosa a Celia. Debí quedarme en Estados Unidos cuando estuve en el *Finishing School*. Era de monjas pero había una profesora mexicana; me hubiera ayudado a quedar” (72). A la vez, mientras ella es esposa-fugada ese significante está vacío y su significado es un exceso. De igual forma, podríamos leer la paradoja en el sentido de una *esposa que al fugarse* marca o visibiliza un espacio siempre vacío (*an empty square*): “[...] le urgía irse, huirse, largarse, fugarse por fin, abandonar el hogar ahora sí de verdad, preparar un viaje ya, ya [...]” (81).

La circularidad propia del mecanismo interno de la paradoja nos demuestra por tanto que no existe un punto de partida o una referencia (como en la pintura de Tansey) a

partir de la cual construir el significado o incluso reconstruir el signo que restablece el orden entre significante y significado. La circularidad o la ausencia de centro en la paradoja suceden precisamente porque en su mecanismo interno no existe el significado como fin. Es decir, tanto en la imagen o como en la proposición dada bajo la forma de la aporía el significado es la imposibilidad misma de asignar un significado. La identidad de Emilia es, por lo tanto, una proposición dada como imposible, como paradoja, como aporía: Emilia es una esposa-*fugada*. En este sentido, diríamos que lo que Emilia reconstruye como signo imposible es un lugar propio de enunciación dado como revelación de un lenguaje heterogéneo en constante desequilibrio. Carlos Rincón ubica este tipo de realizaciones contra-discursivas dadas por medio de identidades auto-conferidas en el marco de instancias postcoloniales, justamente por la hibridación discursiva de las nuevas marginalidades que emergen como centros de valor literario en la experiencia del desplazamiento cultural contemporáneo. En este marco, dice Rincón:

[...] se reformulan cuestiones jerárquicas de poder y de políticas de representación, de trabajo en la representación, en imágenes, en estereotipos y en lenguajes coloniales. Es éste uno de los puntos enfocados por Edward W. Said al referirse al “permiso de narrar”. Gayatri Spivak lo consiguió formular, por su parte, con la pregunta “¿Puede el subalterno hablar?”, para extrapolar la ausencia de asignación al subalterno de una posición de enunciación en cuanto sujeto dentro del discurso colonial, mientras otros lo hablan y lo escriben continuamente como objeto. (1996: 16)

Debemos ubicar la formación contra-discursiva de Emilia en el marco literario y el contexto cultural expuesto por Rincón, precisamente porque su identidad auto-conferida reformula el orden de la Colonia nuestra dado como signo de inalterabilidad y porque desde

la configuración paradójica del signo, el discurso de la Colonia se convierte en ella en contra-discurso. Para Carlos Rincón: “Esos textos [híbridos], lejos de reducirse a las cuestiones del nacionalismo y la etnicidad, [crean] contra-discursos auto-significantes ficticios [...]” (1996: 9). La formulación de un sujeto contra-discursivo supone tanto la revelación de un lugar de enunciación propio como la revelación de una identidad auto-conferida. A la vez, ambas revelaciones trazan un vector de correspondencia entre sí en la medida en que lo que se reconfigura es precisamente la relación con un orden o una forma de pensamiento dado como orden. El sujeto contra-discursivo desarticula un sistema de pensamiento ordenado para proponer en su lugar “las epistemologías duales del ‘pensamiento otro’” (Rincón 1996: 4). La palabra clave en la formación del ‘pensamiento otro’ es justamente lo dual como condición heterogénea de un lenguaje revelador del desequilibrio y de la imposibilidad de un significado que articule un sentido y un orden. El ‘pensamiento otro’ es una formación contra-discursiva por cuanto deriva en un lenguaje dado como no-orden y en cuanto reformula la episteme clásica a partir de la invención de nuevas proposiciones, de nuevos enunciados. Según explica Edgar Garavito: “El fundamento del saber en Foucault, el enunciado, es una función de exterioridad (la función enunciativa) y no depende ni de un sujeto que se manifiesta ni de un objeto que se designa ni de una relación de significación” (126). Decíamos justamente en este sentido que la identidad de Emilia es la de ser una esposa-*fugada*, indicando con ello un enunciado que es en sí mismo su única realidad y significación, toda vez que no contiene un más allá dotado de un sujeto que se revela como verdad del enunciado ni es enunciado de una verdad jerárquica. Lo que se revela como su función enunciativa es justamente la posibilidad de enunciar lo dicho en la proposición y es en ese instante en que el enunciado alcanza su exterioridad y su existencia. Plantear esto supone por tanto la reconsideración de la

episteme clásica cuya función es la de enunciar creando verdades fijas e inmovibles en el tiempo, dotadas de un valor meta-enunciativo, diríamos. Explica en este sentido Garavito que:

En *Las palabras y las cosas*, Foucault dice que la literatura a partir de Mallarmé es la búsqueda del ser del lenguaje por fuera de toda representación. La importancia en la literatura contemporánea no la tiene ni el objeto del que hablo ni el sujeto que habla ni la significación de lo que se dice. Lo único que tiene importancia es que “hay lenguaje” o, como dice Blanchot, la importancia radica simplemente en que “se habla”. (235)

En la reformulación de la episteme clásica sucedida a mediados del siglo XIX se abre espacio a un lenguaje que habla, ya no en nombre de autoridades y jerarquías reconocidas implícitamente, sino en nombre de identidades reveladas en las márgenes de dichas jerarquías, según Carlos Rincón por medio de “[...] la apropiación irónica del pasado y de la historia en general, de la construcción dinámica de identidades, y el descubrimiento de los discursos del Otro, de múltiples sujetos históricos que se redefinen (mujeres, minorías [...])” (1995: 36). Es aquí donde hallamos el proceso contra-discursivo de Emilia dado como reformulación epistémica (saber) de su pasado y la redefinición de su identidad (poder) que la hace narradora de su propia historia. El proceso de reconfiguración en cuanto al saber propio y al poder nombrar su historia significa un cambio en el continuum saber-poder a contravía de la formulación clásica, es decir, por el reconocimiento de sí misma como sujeto marginal de *su* historia. El paso de la narración de la historia oficial (o con mayúscula) a la narración de su pequeña historia significa pues la desarticulación del orden colonial, anacrónica y atávicamente sostenido en Colombia, y representado por la autoridad jerárquica de quienes condujeron su juicio en nombre de la Corte Eclesiástica. Es

el orden de la *ciudad letrada*, la geometría de la ciudad barroca y el panóptico colonial quienes quedan desarticulados por la invención de una identidad revelada en el enunciado esposa-*fugada*. Recordemos que en la base de la *ciudad letrada*, como lo indica Ángel Rama, está la palabra *orden*, cuya función básica es la de distribuir el espacio y en él los cuerpos, a fin de controlarlos. Dice Rama:

La clave de todo este sistema es la palabra *orden*, ambigua en español como un Dios Jano (el/la), activamente desarrollada por las tres mayores estructuras institucionalizadas (la Iglesia, el Ejército, la Administración) y de obligado manejo en cualquiera de los sistemas clasificatorios (historia natural, arquitectura, geometría) de conformidad con las definiciones recibidas del término: “Colocación de las cosas en el lugar que les corresponde. Concierto, buena disposición de las cosas entre sí. Reglas o modos que se observa para hacer las cosas”. (5)

Durante el juicio ante la Corte Eclesiástica en los años previos a la fuga, lo que Emilia enfrenta es justamente este orden de la ciudad letrada. En ese proceso (que debe atender por haberse ausentado del hogar temporalmente sin el permiso de su marido) el delito cometido consiste en verdad en haber desordenado el orden de la Colonia. Sabemos ya que en ese signo ordenado, las mujeres no tienen ningún tipo de autonomía para decidir sobre sus deseos. Al contrario, sus deseos están codificados y capturados de tal modo que no pueden sobrepasar el deseo de una jerarquía superior a ellas mismas. Se trata de la jerarquía instalada y dispuesta por la ciudad letrada, cuyo poder omnipotente y omnipresente le asignó a la mujer el hogar, el convento o la casa de los padres como su único lugar de realización. El modo de operación de la ciudad letrada se da justamente a través de su instancia máxima de jerarquización burocrática, a saber, la *ciudad escrituraria*, cuya

función es la de hacer circular y operar la orden y el orden de la Colonia. Así lo leemos en el cuento de Araújo:

Ahí estaba el papel de oficio con el membrete azul del escudo colombiano, ahí estaban esas líneas también azules, trazadas para que alguien escribiera a mano lo que de verdad venía a máquina en un lenguaje engolado y lleno de latinajos, Virgen santa, quién podía entender eso de *specie factis, in jure, in factis*, y luego una retórica antediluviana en que venía enredado lo que la sirvienta (¿sobornada?, ¿coaccionada?) había jurado por Dios ser verdad sobre “las inmoralidades de la señora Emilia”, sobre “las horas que pasaba encerrada con la señora Celia dizque bailando”, o sobre “el despeluque en que salían ambas, sin zapatos y todas desabrochadas y como jadeando”. (80)

¿De qué se le acusa en verdad a Emilia? ¿Por qué debe conciliar pues con la Curia a fin de poder volver a ver sus hijas? El peso de la ley que le cae encima no logra determinar a ciencia cierta el delito cometido por ella, de allí que se haya recurrido durante el juicio al testimonio de parientes, sirvientas, choferes, etc., para poder estereotiparla como “mujer inmoral” y cobrarle así ese impulso inadmisible de decidir sobre su vida sin contar con la aprobación de su marido y su familia en pleno. A Emilia se le acusa subrepticamente de desequilibrar un orden anterior a ella, y de propiciar una imagen de sí que desborda y supera la geometría de la *ciudad ordenada*, preludio y condición misma de la *ciudad letrada*. En su libro *Un cuarto propio*, Virginia Woolf nos trae una reflexión que, en una línea similar, señala ese juicio ontológico que toda mujer en general debe enfrentar cuando decide sobrepasar los límites que le fueron demarcados por la historia (con mayúscula):

¿De qué habríamos de culpar a Charlotte Brontë? Me pregunté. Y leí cómo Jane Eyre acostumbraba irse a la buhardilla mientras la señora Fairfax hacía jaleas y

contemplaba los campos a lo lejos. Y entonces anhelaba – y fue por eso que la culpaban – entonces anhelaba una visión capaz de traspasar ese límite, que pudiera alcanzar ese mundo afanado, ciudades y regiones llenas de vida de las que había oído pero jamás visto [...] (71)

Las revelaciones de un mundo propio y el descubrimiento de una visión autónoma son el punto de quiebre en la continuidad del orden colonial a partir del cual Emilia extiende las líneas de fuga de su nueva identidad y visibiliza el afuera en donde esa identidad revelada puede por fin *devenir*. Es el afuera el que irrumpe desarticulando el vector de domesticación dado entre lo mismo y lo otro. Al observar el proceso de redefinición de su identidad, diríamos que Emilia en el sótano con Celia Robledo (como Jane Eyre, verbi gracia, en la buhardilla) revela un territorio inusitado de libertad en donde se descodifica el orden ontológico sobre su historia personal y se abre la luz de un destino auto-conferido. La invención de identidades no codificadas dentro del orden epistemológico clásico implica la reconstrucción de la historicidad sobre lo femenino a partir de un desequilibrio entre un saber dado por otros (dotados de jerarquía) y de un saber revelado en la historia personal (de un sujeto marginal). Redefinición de lo histórico que da fin a la solidaridad entre una episteme logo-céntrica y un pensamiento falo-céntrico.⁵⁶ La presencia en adelante de un sujeto femenino en posesión de su propia historia desarticula todo el proyecto regulador de la modernidad, subsidiaria del Renacimiento y de su pensamiento racional. Así lo explica Edgar Garavito:

Para Foucault, la primacía del sujeto no es un a priori sino que deriva de la formación clásica del saber. La persona, como categoría de la filosofía del derecho,

⁵⁶ Según Hélène Cixous: “[...] the un-acknowledgeable plan of logo-centrism had always been to *found* phallo-centrism, to ensure for the masculine order a justification equal to history [...]” (1998: 313).

hace parte de una formación específica del saber-poder: la disciplina (siglos XVII-XVIII). La persona es el hombre en tanto que ser disciplinado. Por eso la relación contractual, el contrato social [de Rousseau], los derechos del hombre [de la Ilustración], etc., sólo tienen pleno sentido en esa formación de saber-poder, en el pensamiento clásico. (129)

La invención de la mujer en tanto que ser disciplinado deriva también de esta formación clásica del pensamiento occidental. Su primacía no es un a priori sino una formación discursiva nacida en el corazón de la episteme racional en tanto que permite la taxonomía de la naturaleza humana en géneros, que le es tan conveniente a la nueva episteme, es decir, aquella que dio fin al pensamiento regido por las semejanzas para dar paso al pensamiento regido por las representaciones y consecuentemente al pensamiento de la historia como discurso. Estas tres instancias del modo de saber en Occidente demuestran la idea indicada ya por Foucault en *Las palabras y las cosas*, según la cual con el fin del modo de saber dado por semejanzas se da paso a un modo de saber regido por el poder, es decir, un modo dado como saber-poder. Deleuze explica esta idea seminal de Foucault en su ensayo “Epílogo a las sociedades de control” como un proceso puramente discursivo a través del cual se renuevan los últimos rituales de control propios de dichas sociedades a fin de mantener el orden de fondo que las justifica:

The family is an ‘interior’, in crisis like all other interiors – scholarly, professional, etc. The administrations in charge never cease announcing supposedly necessary reforms: to reform schools, reform industries, hospitals, the armed forces, prisons. But everyone knows that these institutions are finished, whatever the length of their expiration periods. It’s only a matter of administering their last rites and of keeping people employed until the installation of the new forces knocking at the door. (309)

En el marco de las sociedades de control, la familia hace parte de modo excepcional de esas instituciones destinadas a prolongar el ritual disciplinado que las justifica por cuanto la familia está dotada además de un carácter sagrado conferido por el sacramento del matrimonio. Con el matiz propio de la ciudad colonial nuestra, diríamos, la institución familiar cumple una función de jerarquía claramente visible en la imagen replicada del modelo católico-cristiano de la sagrada familia. Mediante la incitación discursiva desde las diversas instituciones de control, este modelo se mantiene en el tiempo como único modo de unión posible entre los individuos (hombre-mujer), garantizando de paso el derecho de la Iglesia a regular la unión civil y “sagrada” entre dichos individuos, e incluso a dirimir en su disolución. El proyecto de la ciudad colonial nuestra queda pues en manos de un poder católico que es quien distribuye el espacio de la ciudad, se ocupa de la formación de los discursos de orden y se auto-confiere el derecho de dosificarlos entre los “feligreses”, palabra que reemplaza en adelante el enunciado “sujeto” o “individuo” para despojarlo así de su carácter civil y poner en su lugar una connotación católico-esencialista. El proyecto colonial nuestro funda su estructura ordenada y su *modus operandi* mediante las jerarquías y castas alrededor de las cuales se funda la *ciudad letrada*, que alcanza su momento de realización y plenitud consecuentemente en el momento en que aparece la burocracia de la *ciudad escrituraria* con todo su despotismo de leyes y ordenanzas. Se trata precisamente de aquella *ciudad escrituraria* que cita a Emilia al juicio a través de un papel membrete, con el escudo de Colombia y un texto escrito a medio camino entre el español y el latín. Gayatri Spivak identifica en este proceso desigual dado en el plano discursivo lo que ella misma llama una forma de “violencia epistemológica”, por cuanto el discurso colonial ejerce una autoridad implícita e incuestionable frente al colonizado que asume un discurso sin un lugar propio de enunciación. Dice Spivak: “Some of the most radical criticism coming out of the

West today is the result of an interested desire to conserve the subject of the West, or the West as Subject” (24). La postulación de un sujeto considerado “el otro” del discurso colonial permite que se sostenga y se garantice la episteme clásica, es decir, aquella que Foucault identifica con el Contrato Social y la Ilustración. De este modo, el pensamiento de Occidente extiende su hegemonía a través de formaciones discursivas que reafirman la invención del Otro como un sujeto sin lugar en la enunciación. Concluye entonces Spivak que: “The clearest available example of such epistemic violence is the remotely orchestrated, far-flung, and heterogeneous project to constitute the colonial subject as the Other” (25). En “El tratamiento”, el segundo de los cuentos viajeros de *Esposa fugada*, vemos de modo evidente este concepto de Spivak, por cuanto encontramos allí al personaje femenino de la obra de Helena Araújo recluida en un prestigioso y costoso centro psiquiátrico de Barcelona, bajo la estricta vigilancia del tenebroso doctor Puig. Nora ha sido recluida por iniciativa de su familia, quien la cree loca luego de plantear su deseo de separarse de su esposo y de dedicarse a la pintura. Así lo vemos en este pasaje del cuento de Araújo:

- Padre...

El cura se detiene, observándola con curiosidad. Su rostro mofletudo y rosado transpira bajo una cresta de pelo cenizo. Sin responder, le señala a Nora una puerta y la precede hacia una pieza mal iluminada, donde hay alacenas con cirios, camándulas y estatuillas.

- Padre...

Por timidez, Nora arremete, se lanza, habla apurada, casi desaforada, o sea que de pronto se desata con una retahíla casi jadeante, en que ensarta lo de la separación conyugal, lo del viaje, lo de la clínica donde la encierran: “Me habían prometido

unos días de descanso, una beca de estudios y una ayuda para conseguir la tutela de los niños”... Por favor apóyeme, padre, por favor ayúdeme padre, diga que puedo salirme, que puedo venir a quedarme en la casa cural o en algún convento vecino hasta que...

- Señora...

Levantando una mano callosa en señal de impaciencia, el cura le indica que ya entendió... Así, con la mirada atediada y un marcado acento catalán, el cura explica que no puede hacer nada. Si Nora está bajo autoridad médica y ha sido internada...

- Lo lamento, señora... (21)

Nora y el cura se encuentran en dos planos discursivos equidistantes que impiden la realización de un diálogo entre ellos. En efecto, lo que vemos es la disposición geométrica de la ciudad colonial que los separa y los ha dispuesto en una escala de jerarquía mediada por la inequidad discursiva. Cada uno despliega su discurso por separado: el cura habla desde su posición de autoridad sobre Nora; a su vez, Nora desde un lugar subalterno que no tiene ninguna autoridad y en tanto su discurso, que implora ayuda para hallar una salida a la tortura de pastillas, forcejeos, horarios y vigilancia, no encuentra interlocutor al otro lado de sus palabras. El discurso del cura no precisa de un interlocutor porque en su formación discursiva el otro está asumido, es decir, negado, borrado. El discurso de Nora, por el contrario, precisa de un interlocutor que esté en el mismo plano discursivo suyo, de otra manera su discurso no existe, porque su lugar de enunciación es, en efecto, el lugar donde el otro (ella) está borrado. El proceso contra-discursivo entonces del personaje femenino de la obra de Araújo es el único camino de existencia para su discurso, diríamos, pues es a través de la desarticulación del orden discursivo de la Colonia que se revela su lugar de enunciación posible. Ese proceso contra-discursivo implica la disolución de una imagen de

sí mediada por el orden y en tanto, implica la revelación de un sitio de resistencia que equivale a la fundación de un lugar propio de enunciación. Como veíamos en la introducción a este capítulo, los sitios de resistencia en el marco de la post-colonia india, según Jenny Sharpe, emergen justamente a partir de aquellas rupturas con respecto a las representaciones coloniales británicas vinculadas a cierta forma de civilización. Esas rupturas son posibles en la medida en que se detecta la inconsistencia misma de los discursos coloniales, o en la medida en que el discurso colonial deja entrever las fisuras propias de su orden a través de representaciones de una realidad ficticia que se impone, no obstante, por fuera de la realidad misma del colonizado. Para Jenny Sharpe: “The movement between a fixity of signification and its division, what [Bhabha] calls the ‘ambivalence’ of colonial discourse, demonstrates that colonial authority is never total or complete” (101). En efecto como lo señala Sharpe, el discurso colonial se funda en una ambivalencia en la medida en que su autoridad no es más que una formación discursiva hecha por el propio colonizador.

En el caso de la Colonia en Colombia, su autoridad consiste en el sustento operativo sobre el cual se apoya la *ciudad escrituraria*, es decir, ese mundo de hecho de leyes, escudos, sellos, estampas, firmas, lenguaje latinizado, etc., que opera puntual y diligentemente. La respuesta del personaje femenino de Araújo a este sistema discursivo ambivalente se realiza como forma contra-discursiva en la medida en que pone en duda la autoridad de ese orden escriturario que la cita y la enjuicia, y en la medida en que niega ese orden (legal y sagrado de la ciudad letrada) como su interlocutor, o ella misma a la vez se niega como la interlocutora de ese discurso ordenado. Así lo vemos en el tercer cuento viajero de *Esposa fugada*, titulado “El coloquio de Claudia”, en donde el personaje femenino aparece desde la primera línea conminado a tomar la palabra en nombre de otra mujer que escribe y sobre la cual ella a la vez escribe: “Sólo ahí, en el momento de tomar la

palabra, tú, Leonor, admites que es verdad: el coloquio sobre la obra de Claudia Fajardo ha comenzado y eres la primera ponente” (41). Desarticular la autoridad discursiva de la Colonia significa dotar de autoridad el discurso propio y reconocerse a la vez como interlocutor del propio discurso o hallar un plano discursivo dado entre iguales, como en el pasaje del cuento citado en donde vemos un discurso puramente femenino, mujeres que dialogan literariamente entre sí. Para Helen Tiffin la formación contra-discursiva está vinculada al proceso de develamiento del *modus operandi* del discurso colonial, es decir, a la posibilidad de revelar el mecanismo interno y sus dominios dentro del discurso mismo: “Postcolonial counter-discursive strategies involve a mapping of the dominant discourses, a reading and exposing of its underlying assumptions, and the dis/mantling of these assumptions [...]” (98). La instancia contra-discursiva, según Tiffin, no es por tanto una instancia colonial, sino precisamente una instancia *post*-colonial. La revelación de la operatividad del discurso colonial significa la transición entre la colonia a la post-colonial básicamente porque señala el momento en que el colonizado despoja la autoridad discursiva del colonizador y se apropia de su mecanismo interno para hablar desde allí socavando su lógica. En Emilia, ese momento de transición se revela como la necesidad de defender su deseo y se expresa como consciencia, por primera vez, de su libertad:

¿Conciliación? - Emilia no iría ni rogada, aunque al abogado canónico se le subiera la presión arterial y se pusiera más colorado y sudara mares. No, no quería saber nada de conciliación. No quería volver a verle la cara de censura a Miguel. Ni de riesgos, por Dios: vivir sola, planear horarios e itinerarios, le había devuelto la confianza en sí misma. Ahora, en vez de aguantar el tedio de cada día cumpliendo órdenes era ella quien las daba, inventando sus propios quehaceres y hasta arreglándoselas para colaborar en lo del pleito conyugal. (80)

Aunque en la resolución final del cuento Emilia es vencida en el juicio por la inesperada aparición de un memorial sobre sus inmoralidades, este hecho no niega la instancia discursiva en la que Emilia supera la autoridad colonial mediante la revelación de una autoridad conferida sobre ella misma y su deseo de regir el destino de su propia vida. Lo que narra el cuento y que resulta en verdad esencial no es si hubo o no conciliación con la Curia, sino la revelación en Emilia de un lenguaje en el que se disuelve la discursividad omnipotente del aparato de captura de la Colonia, dada a través de sus representantes clericales. El triunfo adusto de Emilia consiste entonces en haber develado la transversalidad de su deseo en contra de la discursividad todopoderosa de la Colonia. La forma en tanto de devenir contra-discursivamente de Emilia no es por medio de la confrontación legal sino por la aparición en ella de un discurso propio que le permite recuperar en el recuerdo la presencia decisiva de Celia Robledo y a través de ese tiempo vivido con ella, la posibilidad de recapitular lo que ha sido su propia transformación, es decir, la transformación de esposa en esposa-*fugada*. Sin embargo, diremos, se trata de un lenguaje que refleja la imposibilidad de una expresión homogénea o coherente por cuanto se trata de un lenguaje hibridizado, paradójico y pleno de lagunas temporales. Se trata de un lenguaje dado como desequilibrio permanente, como un devenir constante por fuera de un orden. Hélène Cixous lo reconoce como un rasgo propio de la escritura femenina y en tanto como un sistema hermético en el que de algún modo su sentido o su significado resulta insondable. Dice Cixous en *La risa de la Medusa*:

It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn't mean that it doesn't exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogentric system; it does and will take place in areas other than

those subordinated to philosophic-theoretical domination. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatisms, by peripheral figures that no authority can ever subjugate. (2046)

En el momento en que Emilia hace la transición de la Colonia hacia el afuera (instancia post-colonial) deviene contra-discursivamente y revela de paso la forma propia de su lenguaje. En propiedad de su discurso y de su lugar de enunciación (el afuera), Emilia deja de ser el otro del discurso colonial para devenir sujeto (marginal) de su pequeña historia. Esta transición de autoridad, este cambio territorial y esta formación contra-discursiva significan esencialmente el trastrocamiento de un doble orden: un orden ontológico (el sujeto a priori) y un orden epistemológico (el sujeto disciplinado). Para ello, la fuga de Emilia a la casa de Miss Del Río en Filadelfia (luego del juicio cuya conciliación la desfavoreció en proporción a su marido), es lo único que hace posible la transición post-colonial y el devenir contra-discursivamente. El cambio territorial es condición, en el caso de Emilia, para que ella pueda devenir narradora de su pequeña historia, de lo contrario, el haberse quedado dentro del territorio de la ciudad letrada y sus rígidas coordenadas geométricas (hogar, matrimonio), habría significado que el personaje femenino jamás hubiera encontrado la forma de su propio lenguaje. Julia Kristeva lo nombra como un acto de sublevación propio de quien se define en pugna con un orden y se revela en el afuera de dicho orden: “[Revolt] is distinguished... by the fact that the tension toward unity, being, or the authority of the law... is accompanied by centrifugal forces of dissolution and dispersion” (7). Si en Cixous se trata de un lenguaje propio de figuras periféricas que rompen con el automatismo de un orden (falo-céntrico), en Kristeva se trata de fuerzas centrífugas que precipitan la disolución y la dispersión de dicho orden. ¿No es entonces la invención de una identidad definida como esposa-*fugada* la revelación de una figura

periférica desequilibrando el/la orden de la Colonia en torno al matrimonio? ¿Y no es acaso una esposa que se fuga, la revelación de una identidad dada en el fluir de esas fuerzas centrífugas que precipitan el afuera? La identidad de Emilia se define en ambos sentidos por la condición dual y paradójica de ser esposa en fuga, esposa que se fuga, esposa a condición de su fuga, etc. En cualquier caso, hemos dicho, su identidad no se expresa de un modo homogéneo ni en relación de equilibrio frente al significante y al significado.

Deberíamos decir que la identidad de Emilia se define *contra-puntalmente*, para usar el término de Edward Said, según el cual pensar hoy al otro implica pensar desde una posición plural, no pura y compleja. Dice Said que:

No one today is purely *one* thing. Labels like Indian, or woman, or Muslim, or American are no more than starting-points, which if followed into actual experience for only a moment are quickly left behind. Imperialism consolidated the mixture of cultures and identities on a global scale... Survival in fact is about the connections between things; in T. S. Eliot's phrase, reality cannot be deprived of the 'other echoes [that] inhabit the garden.' It is more rewarding – and more difficult – to think concretely and sympathetically, contrapuntally, about others than only about us. (1993: 98)

Definida en el territorio de la ciudad letrada, Emilia es sólo esposa. Definida en el afuera, Emilia es un contrapunto, una expresión que no puede reducirse a una única experiencia. En el afuera Emilia es una esposa-*fugada* y esa condición indica ya la simultaneidad que la misma narración nos mostraba como parte de la estrategia narrativa del cuento de Araújo. Es decir, la estrategia según la cual en la misma página comparece Emilia la que recuerda y la que es recordada mientras atiende el juicio. La escisión temporal indicada por “esos horribles años sesenta” abre un pliegue en la narración que nos permite como lectores ver

la Emilia que se sabe en un tiempo ulterior y la Emilia que está viviendo en efecto esos horribles años, antes y durante el juicio. La clave está en la narración en tercera persona y el recurso a la voz interior de Emilia siendo ya la esposa-*fugada*. La clave está entonces en la narradora del cuento, es decir, en Emilia la esposa-*fugada* a través de su voz interior que es su consciencia sobre esos años. Por lo tanto, no es su presente en Filadelfia ni su pasado en Bogotá, sino el contrapunto de su pasado (sin libertad) y su presente (de transformación) el que converge en la narración. Es el puro devenir (que no tolera la distinción entre el antes y el después, el pasado y el futuro) o el devenir-otro (por el cambio de territorio) el que ha precipitado esta representación de Emilia en la simultaneidad de su pasado y su presente. Según Deleuze se trata del contrapunto barroco que permite y precipita el pliegue al infinito, es decir, el devenir siempre otro, o el puro devenir que no cesa de devenir: « [...] comme une musique baroque qui extrait l'harmonie de la mélodie. C'est le Baroque qui élève le pli à l'infini, on le voit dans les tableaux du Greco, dans les sculptures du Bernin et qui nous ouvre une compréhension non-philosophique par percepts et affects » (1988: 25). La pequeña historia de Emilia no puede ser más que la narración de un devenir, el devenir esposa-*fugada*. Este devenir resulta incompatible con el recuerdo como estrategia narrativa y con la nostalgia como recurso retórico. El devenir por percepts y afectos involucra algo más que el mero recuerdo y la nostalgia. Por el contrario, diríamos que es en ese conjunto de sensaciones y relaciones que sobreviven en Emilia, a partir del cual el nombre de Celia Robledo desata un tiempo de contrapunto, una consciencia dada por afectos y es allí, que Emilia puede devenir otra, cuando reconoce en la vida de su amiga, el destino de su propia vida que apenas comenzaba.

Esposa fugada y otros cuentos viajeros configura la instancia última de formación del personaje femenino de la obra de Araújo por la superación de lo confesional a partir del

proceso contra-discursivo y cierra el ciclo interno de la obra con la revelación del afuera en donde fluye la posibilidad del personaje de devenir de otro. En esa posibilidad reside su transformación al inventarse por fuera del modelo colonial. La fuga del orden secular de la Colonia le ha permitido a Emilia su proceso auto-fictivo y la elaboración de su pequeña historia.

3. Conclusiones

El segundo movimiento que la obra de Helena Araújo realiza y que hemos indicado como el paso de la confesión a la auto-ficción se da como consecuencia del cambio territorial del personaje femenino indicado en su exilio y que verificamos tanto en la novela *Las cuitas de Carlota* (2003) como en *Esposa fugada y otros cuentos viajeros* (2009). La instancia auto-ficcional del personaje que supera la instancia confesional la entendemos respectivamente como un proceso de reescritura en *Las cuitas* y como un proceso contra-discursivo en *Esposa fugada*. En ambos casos, estas obras suman, no una transición entre ellas, sino una misma experiencia dentro del ciclo interno de la obra de Araújo: la de la consciencia de la escritura que equivale al momento en que el personaje femenino ha alcanzado una perspectiva en el tiempo que le permite reordenar los eventos sucedidos durante “esos horrendos años sesenta”. Sin embargo entendemos que la reordenación de dichos eventos no obedece a un esquema de tipo cronológico, sino a un proceso determinado por la discontinuidad.

Tanto en la novela de 2003 como en el cuento de 2009, el personaje femenino se da a la confesión de esos años previos al juicio ante la Corte Eclesiástica, valiéndose para ello de una epístola en *Las cuitas*, y de un monólogo interior en “Esposa fugada”. Sin embargo,

la confesión como estrategia discursiva básica en ambas obras se realizará como una falsa confesión. Así por ejemplo, en *Las cuitas* la intención autobiográfica del personaje-narrador se diluye por un proceso de auto-ficción especular, mientras que en “Esposa fugada” el supuesto despliegue en la memoria se diluye por un proceso paradójico de representación simultánea o del puro devenir. El trampantojo de la autobiografía en *Las cuitas* y el trampantojo de la memoria en “Esposa” hacen parte de la estrategia narrativa y se constituyen como parte del campo de referencias interno de las dos obras en la medida en que están tematizadas y hacen parte de la retórica misma de los textos. La autobiografía deriva en auto-ficción en *Las cuitas*, en tanto el texto diluye la idea de una imagen lineal, diacrónica y fiel del personaje femenino durante “esos años”. El proyecto de una memoria del personaje femenino en “Esposa fugada” durante “esos horribles años sesenta” se diluye en la configuración simultánea de una auto-representación que contrapuntea entre el pasado de esos años que se asumen superados y el presente del momento en que se nombran esos años. Entre la auto-ficción especular y el puro devenir, el paso de lo confesional a lo auto-ficcional significa la reordenación discursiva del pasado desde el presente del personaje femenino.

Las cuitas de Carlota configura una estructura narrativa básica apoyada en la epístola de tono folletinesco propio del siglo XIX en Colombia. A la vez, este modelo narrativo despliega una intertextualidad con el texto romántico canónico del XIX, aludiendo explícitamente al *Werther* de Goethe. A través de la epístola finisecular, la novela de Araújo recupera a la mujer como sujeto marginal del debate literario durante el XIX en Colombia. A través de la intertextualidad con la obra de Goethe, la novela de Araújo reescribe la estética romántica para lograr así una auto-representación parodiada del personaje romántico, que es por antonomasia el héroe del sufrimiento. A través de estas dos

estrategias discursivas, *Las cuitas* construye una doble codificación: la del lenguaje (de la epístola folletinesca) y la de la retórica (romántica). Sobre este doble cálculo discursivo, la novela de 2003 de Araújo configura una consciencia de la escritura que se expresa como un proceso auto-reflexivo o de autoespejamiento, según Carlos Rincón, en la medida en que esa consciencia exterior al texto determina la configuración auto-ficcional del personaje al interior del texto.

La auto-representación de Carlota como anti-heroína a través de la confesión de sus cuitas y desaciertos traza una simetría con el dispositivo especular de la auto-ficción por cuanto en el proceso confesional Carlota emerge como imagen escindida: mientras escribe la epístola, mientras cuenta que escribe la epístola y mientras narra en la epístola aquella que padeció los años previos al exilio. El dispositivo confesional de la narración permite por tanto esta escisión en la medida en que ese dispositivo confesional hace parte del relato y emerge como consciencia de la escritura. El dispositivo confesional supera el modelo confesional decimonónico toda vez que el dispositivo se repliega en una doble consciencia: por un lado, consciencia de la escritura, y por otro, consciencia de la imagen escindida de sí misma en la auto-representación lograda. En la convergencia de ambas consciencias en el momento de la escritura lo que emerge es en consecuencia una invención y no una confesión del personaje femenino.

El doble cálculo que sostiene narrativamente a *Las cuitas*, a saber, la auto-ficción especular y la reescritura del género del *Briefroman*, pone de manifiesto la presencia de lo marginal durante el siglo XIX dentro de un texto del siglo XXI. Mediante un ejercicio de reescritura de modos narrativos decimonónicos, Araújo pone en el centro del relato el discurso de la mujer y la recupera así como sujeto del discurso literario. Esta consciencia, dada como intención política y estética, marca una distancia que entendemos como el

elemento que permite el proceso auto-fictivo propiamente dicho y que compendiamos en el hecho de que lo decisivo de la novela no consiste en la recuperación del pasado del personaje femenino como sí en la recuperación de una consciencia sobre lo pasado. Dentro del ciclo interno de la obra de Araújo, este es el momento en que el personaje femenino se revela a sí mismo por medio de la escritura: es el instante en que el personaje se sabe escribiendo. En la disposición de este *mise en abîme*, *Las cuitas* se configura, no como el momento en que Carlota se ve a sí misma dentro de su epístola, sino como el momento en que Helena Araújo se ve a sí misma dentro de la obra escribiendo las cuitas de Carlota.

Por su parte, “Esposa fugada” lo hemos referido como el punto más alto del devenir otro del personaje femenino dentro del ciclo interno de la obra de Helena Araújo, por cuanto es la revelación plena del personaje en el afuera. El afuera está implícito en el título del cuento como fuga y como devenir. Esposa que se fuga y cambia de territorio. Esposa que deviene *fugada* en el cambio territorial. El cambio de territorio, según Deleuze, es condición del devenir-otro, toda vez que supone el desplazamiento hacia un territorio no fijo en el que el signo reordena la relación del significante con el significado bajo la forma de la paradoja o la aporía. En este sentido, la revelación del personaje femenino como esposa-*fugada* significa la visibilidad del afuera en donde el personaje reconstruye su identidad por la consciencia del cambio territorial.

La consciencia de Emilia instalada en el afuera se realiza mediante una escisión temporal y una escisión discursiva. Dentro del relato hay dos tiempos que muestran el corte temporal: antes del juicio ante la Corte Eclesiástica y después del juicio. El corte en lo discursivo se dirige a representar a Emilia la que asiste al juicio, y a Emilia la que narra los eventos sucedidos durante los años del juicio. En este sentido, la narración se configura como la representación simultánea de Emilia en el proceso de devenir esposa fugada

porque dentro del relato convergen paradójicamente Emilia-la-esposa y Emilia-la-esposa-fugada. La transición entre la primera a la segunda señala la transformación del personaje femenino en narrador de su propia historia.

La posibilidad de Emilia de devenir la narradora de su propia historia implica una reordenación sincrónica del pasado realizada dentro del relato por medio de una narración en tercera persona, y por medio del dispositivo de la memoria como forma de recuperación de los eventos. El repliegue en una narradora en tercera persona funciona como consciencia del personaje (Emilia) que le permite reflexionar en la perspectiva de los dos tiempos que convergen dentro del relato. La memoria, por su parte, le permite a la narradora apropiarse de los eventos pasados para ponerlos en la perspectiva del presente y verificar allí la transformación del personaje. En esta medida, el recurso narrativo a la tercera persona narradora se configura como la estrategia discursiva básica de la simultaneidad del personaje que puede verse en el pasado, durante los años del juicio, y que puede verse a la vez en el presente, mientras narra su transformación y reconstruye su historia.

La reconstrucción de la pequeña historia de Emilia significa un cambio en la manera de asumir la historia. Dentro del territorio de la Colonia Emilia carece de historia. Por fuera del territorio de la Colonia Emilia se da a la re-construcción de su historia. El cambio territorial implica un cambio discursivo que se realiza como ausencia en el territorio colonial y como contra-discurso por fuera de él. En cuanto a lo primero, la identidad de Emilia está definida por una discursividad esencialista que se resume en ser esposa. En cuanto a lo segundo, la identidad de Emilia está definida por una discursividad propia que se realiza como consciencia (a través de la narración en tercera persona) y que le permite devenir esposa-*fugada*. El paso entre una identidad fija y definida por otros a una identidad

que deviene y es auto-conferida hay un quiebre epistemológico dado como consecuencia del cambio territorial.

El cambio que registramos en el discurso de Emilia a través de su voz narradora supone un reordenamiento básico dirigido a dislocar la autoridad discursiva de la historia. Al apropiarse de su propia historia por el reconocimiento del juicio ante la Corte Eclesiástica como el evento que precipita su exilio y en tanto su transformación, Emilia hace un corte que define la autoridad sobre su historia dada, ya no como representación de orden, sino como auto-representación de discontinuidad. El discurso de Emilia funciona en adelante como negación de la historia oficial y como el surgimiento de *su* historia. La formulación de Emilia como sujeto contra-discursivo supone por un lado, la revelación de un lugar de enunciación propio (el afuera), y de otro, la revelación de una identidad auto-conferida (*esposa-fugada*).

La dislocación de la historia como discurso oficial configura una dilución de su autoridad jerárquica y ordenada en la medida en que Emilia emerge y se reconoce como sujeto de su narración en el afuera. El afuera es condición de dicha dislocación de la historia porque en el afuera Emilia es su propia autoridad. La autoridad colonial se diluye en el afuera porque en la escisión territorial el orden y la jerarquía son asumidos contra-discursivamente. El proceso contra-discursivo de Emilia se realiza entonces por un lado, como reformulación epistémica (saber) de su pasado, y de otro, como redefinición de su identidad (poder) en tanto se hace narradora de su propia historia. La reordenación discursiva de Emilia en el afuera es la formulación de un nuevo orden de saber-poder, en la medida en que el orden de la Colonia (*ciudad letrada*), la geometría de la ciudad barroca y el panóptico colonial son desarticulados por la invención de una identidad revelada en el enunciado *esposa-fugada*. La superación de la Colonia como autoridad discursiva de la

historia implica por lo tanto una instancia post-colonial en Emilia que se revela en su formación contra-discursiva. En el momento en que Emilia hace la transición de la Colonia hacia el afuera (instancia post-colonial) deviene contra-discursivamente y revela la formación de un discurso propio, de un lenguaje que le permite devenir-otra.

Obras citadas

Abdala-Mesa Yohainna. “El engranaje del tiempo en las novelas de Marvel Moreno”.

Caravelle 84 (2005): 235-46. Impreso.

_____. Rev. de *Las cuitas de Carlota*, por Helena Araújo. *Caravelle* Junio 2006: 322-26.

Impreso.

Acosta de Samper, Soledad. *Diario íntimo y otros escritos de Soledad Acosta de Samper*.

Ed. Carolina Alzate. Bogotá: Alcaldía Mayor of Bogotá D.C., Instituto Distrital

Cultura y Turismo, 2004. Impreso.

Alzate, Carolina. “El *Diario íntimo* de Soledad Acosta de Samper: configuración de una

voz autorial femenina en el siglo XIX”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*

62 (2005): 109-23. Impreso.

Ángel, Albalucía. *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón*. Bogotá: Instituto

Colombiano de Cultura, 1975. Impreso.

Araújo, Helena. Entrevista. *Reflexiones sobre el exilio*. Por María Clemencia Sánchez.

Medellín: Revista de Lingüística y Literatura de la Universidad de Antioquia, 2011.

245-54. Impreso.

_____. *Esposa fugada y otros cuentos viajeros*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2009.

Impreso.

_____. *Fiesta en Teusaquillo*. Bogotá: Plaza & Janes, 1981. Impreso.

_____. *La M de las moscas*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1970. Impreso.

_____. *La Scherezada criolla*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Impreso.

- _____. *Las cuitas de Carlota*. Medellín: Hombre Nuevo Editores, 2007. Impreso.
- _____. *Signos y mensajes*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. Impreso.
- Ardila, Emma Lucía. Rev. de *Las cuitas de Carlota*, por Helena Araújo. *Revista de la Universidad de Antioquia* 2005: 110-12. Impreso.
- Aristizabal, Patricia. *Panorama de la narrativa femenina en Colombia*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle, 2005. Impreso.
- Augé, Marc. "Non-places." *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*. Ed. Alan Read. London; New York: Routledge, 2000. 7-11. Impreso.
- Bachelard, Gaston. "La dialectique de la durée." *Le Temps*. Introduction, Alban Gonord. Paris: Flammarion, 2001. 191-95. Impreso.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981. Impreso.
- Baudrillard, Jean. "The Map Precedes the Territory." *The Truth about the Truth. De-confusing and Re-constructing the Post-modern World*. Ed. Walter Truett Anderson. New York: Putnam Books, 1995. 79-81. Impreso.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe (I)*. Paris: Gallimard, 1976. Impreso.
- Bergson, Henri. "Le temps homogène et la durée concrète." *Le Temps*. Introduction, Alban Gonord. Paris: Flammarion, 2001. 187-91. Impreso.
- Bhabha, Homi. "Signs Taken for Wonders." *The Post-colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. 29-35. Impreso.
- _____. "The Commitment to Theory." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. London; New York: Norton & Company, 2001. 2379-97. Impreso.

- Blickle, Peter. *Heimat. A Critical Theory of the German Idea of Homeland*. Rochester, NY: Camden House, 2002. Impreso.
- Bloom, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Borsò, Vittoria. “La novela femenina en Colombia en la década de los 80.” *La novela colombiana ante la crítica (1975-1990)*. Comp. Luz Mery Giraldo. Santiago de Cali: Editorial Facultad de Humanidades; Santafé de Bogotá: Centro Editorial Javeriano, 1994. 71-93. Impreso.
- Buitrago, Fanny. *El hostigante verano de los dioses*. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963. Impreso.
- Castillo, Francisca Josefa del. *Afectos espirituales*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942. Impreso.
- _____. *Mi vida*. Bogotá: Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, 1942. Impreso.
- Certeau, Michel de. *La fable mystique*. Paris: Gallimard, 1982. Impreso.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. London; New York: Norton & Company, 2001. 2039-56. Impreso.
- _____. “Where is She in Language?” *Philosophy and Sex*. Eds. Robert Baker, Kathleen Winniger, & Frederick Elliston. New York: Prometheus Books, 1998. 311-17. Impreso.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & Autres Mythomanies Littéraires*. Auch: Éditions Tristam, 2004. Impreso.
- Dejong, Jana Marie. “Recuperación de una década: feminismo y literatura femenina en los años veinte”. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX* (v. I).

- Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia & Uniandes, 1995. 31-55. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Critique et Clinique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. Impreso.
- _____. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1975. Impreso.
- _____. “Postscript on the Societies of Control.” *Rethinking Architecture*. Ed. Neil Leach. London: Routledge, 1997. 309-15. Impreso.
- _____. Entretien. “Signes et événements.” Par Raymond Bellour et François Ewald. *Magazine littéraire* 257 (1988): 16-25. Impreso.
- _____. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 1990. Impreso.
- Derrida, Jacques. “Difference.” *Twentieth Century Continental Philosophy*. Ed. Todd May. New Jersey, 1997. 278-302. Impreso.
- _____. “Deconstructions: The Im-Possible.” *The Nature of History Reader*. Eds. Keith Jenkins and Alun Munslow. London; New York: Routledge, 2004. 224-39. Impreso.
- _____. *Spurs: Nietzsche's Styles*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. Impreso.
- _____. *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press, 1978. Impreso.
- Dobrovsky, Serge. *La place de la Madeleine*. Paris: Mercure de France, 1974. Impreso.
- Encinales, Paulina. “La obra de Soldad Acosta de Samper: un proyecto cultural”. *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Eds. Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez. Madrid: Iberoamericana, 2005. 267-73. Impreso.
- Forero-Villegas, Yolanda. “Elisa Mújica: un ejemplo de narrativa moderna de los años cuarenta”. *Ensayos críticos sobre la obra narrativa de Elisa Mújica*. Bucaramanga: Ediciones Universidad Industrial de Santander, 2007. 83-105. Impreso.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. New York: Pantheon Books, 1977. Impreso.

- _____. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias." *Rethinking Architecture*. Ed. Neil Leach. London: Routledge, 1997. 350-56. Impreso.
- _____. *The Archeology of Knowledge*. London: Tavistock, 1972. Impreso.
- _____. "The Incitement to Discourse." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. London; New York: Norton & Company, 2001. 1648-76. Impreso.
- _____. Foucault, Michel. *The Order of Things*. London: Tavistock Publications, 1970. Impreso.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. New York: Penguin Books, 2003. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.
- Garavito, Edgar. *Escritos escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 1999. Impreso.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven and London: Yale University Press, 1984. Impreso.
- Gimelfarb, Norberto. "Helena Araújo: escribir para ser libre". Lausana: 2005. Manuscrito.
- Giraldo, Luz Mary. *Ellas cuentan: de la Colonia a nuestros días*. Ed. Luz Mary Giraldo. Bogotá: Seix Barral, 1998. Impreso.
- _____. *Relatos de escritoras colombianas contemporáneas*. Ed. Luz Mary Giraldo. Medellín: Sílabas, 2010. Impreso.
- Gómez, Blanca Inés. "La palabra como reescritura del destino". *La obra de Marvel Moreno: actas del congreso internacional de Toulouse*. Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez. Viareggio: Mauro Baroni Editore, 1997. 139-45. Impreso.

- Gutiérrez Girardot, Rafael. "La literatura colombiana en el siglo XX". *Manual de Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1984. 447-536. Impreso.
- Hardoy, Jorge Enrique. *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina*. Eds. Jorge E. Hardoy, Richard Morse y Richard Schaedel. Ediciones SIAP: Buenos Aires, 1978. Impreso.
- _____. *El modelo clásico de la ciudad colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Instituto Torquato di Tella, 1968. Impreso.
- Heidegger, Martin. "Building, Dwelling, Thinking." *Rethinking Architecture*. Ed. Neil Leach. New York: Routledge, 1997. 100-109. Impreso.
- Heller, Agnes. "Where Are We at Home?" *Aesthetics and Modernity. Essays by Agnes Heller*. Ed. John Rundell. Lanham, Md: Lexington Books, 2011. 203-21. Impreso.
- Iriarte, Helena. *¿Recuerdas Juana?* Bogotá: Valencia Editores, 1989. Impreso.
- Irigaray, Luce. "This Sex Which Is Not One." *Twentieth Century Continental Philosophy*. Ed. Todd May. New Jersey: Prentice Hall, 1997. 251-58. Impreso.
- Ivantcheva-Merjanska, Irène. « Assia Djebar et Julia Kristeva: choisir le français comme langue d'écriture. » Diss. University of Cincinnati, 2011. Online.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. "Estudio preliminar y presentación". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX* (v. I). Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Uniandes, 1995. xix-xxvii. Impreso.
- _____. "Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación". *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991. 203-38. Impreso.

- _____. “Fanny Buitrago: la desacralización de lo establecido: El hostigante verano de los dioses, El hombre de paja y Los amores de afrodita”. *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991. 239-81. Impreso.
- _____. “El precio de la autonomía”. *Ensayos críticos sobre la obra narrativa de Elisa Mujica*. Bucaramanga: Ediciones UIS, 2007. 65-81. Impreso.
- _____. “La mujer colombiana en el siglo XX”. *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991. 179-239. Impreso.
- Kertész, Imre. *La lengua exiliada*. Madrid: Taurus, 2007. Impreso.
- Kristeva, Julia. “Approaching Abjection.” *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. London: Routledge, 2003. 389-91. Impreso.
- _____. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard, 1998. Impreso.
- _____. “La pasión según Teresa de Ávila”. *Cuadernos del Mediterráneo*. 12 (2009): 184-88. Impreso.
- _____. *Intimate Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis*. Translated by J. Herman. New York: Columbia University Press, 2002. Impreso.
- _____. Entretien. *Penser en nomade et dans l'autre langue le monde, la vie psychique et la littérature*. Par Irène Ivantcheva-Merjanska et Michèle E. Vialet. Berlin. 2009. Manuscrito.
- Lacan, Jacques. *Aún*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1982. Impreso.
- _____. *Encore*. New York; London: Norton & Company, Inc, 1998. Impreso.
- _____. “The Symbolic Order.” *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Massachusetts: Blackwell Publishers, 1998. 184-89. Impreso.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1991. Impreso.

- _____. "The Production of Space." *Rethinking Architecture*. Ed. Neil Leach. New York: Routledge, 1997. 139-46. Impreso.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. "Tristes Tropiques." *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. London; New York: Norton & Company, 2001. 1419-27. Impreso.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango*. Eds. P. E. González y E. Ortega. Río Piedras, Puerto Rico: Ediciones Huracán, 1984. 47-54. Impreso.
- Luque Valderrama, Lucía. *La novela femenina en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Católica Javeriana, 1954. Impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. "Le Champ de présence." *Le Temps*. Introduction, Alban Gonord. Paris: Flammarion, 2001. 199-205. Impreso.
- Montes, Elizabeth. "El cuestionamiento de la autoridad de los mecanismos de representación en la novelística de Fanny Buitrago". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX* (v. I). Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Inés Robledo. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Uniandes, 1995. 322-41. Impreso.
- Montoya, Pablo. "Los exilios de Camus". *Revista de Universidad de Antioquia* 257 (1998): 17-23. Impreso.
- Moreno Durán, R. H. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. Barcelona: Tercer Mundo Editores, 1988. Impreso.
- Moreno, Marvel. "El violín". *El encuentro y otros relatos*. Bogotá: El Ancora Editores, 1992. 43-52. Impreso.

- _____. *En diciembre llegaban las brisas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1987. Impreso.
- Mújica, Elisa. “A los 400 años de su muerte: Santa Teresa entre nosotros”. *Boletín de la Academia Colombiana*. 139 (1983) 48-61. Impreso.
- _____. *Catalina*. Madrid: Aguilar, 1963. Impreso.
- _____. *Los dos tiempos*. Bogotá: Iqueima, 1949. Impreso.
- _____. *Sor Francisca Josefa de Castillo*. Bogotá: Procultura, 1991. Impreso.
- Ordoñez, Montserrat. “Biografía de Elisa Mújica”. *Ensayos críticos sobre la obra narrativa de Elisa Mújica*. Bucaramanga: Ediciones Universidad Industrial de Santander, 2007. 11-34. Impreso.
- _____. “Elisa Mújica novelista: Del silencio a la historia”. *Revista de Crítica Latinoamericana* 26 (1987) 123-36. Impreso.
- _____. “Soledad Acosta de Samper: ¿Un intento fallido de literatura nacional? *Laura*, una historia perdida”. *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Eds. Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez. Madrid: Iberoamericana, 2005. 257- 66. Impreso.
- Osorio, Betty. “Bogotá de las nubes: el surgimiento de un sujeto femenino en Colombia”. *Ensayos críticos sobre la obra narrativa de Elisa Mújica*. Bucaramanga: Ediciones Universidad Industrial de Santander, 2007. 157-72. Impreso.
- _____. “Cuerpo y literatura: Helena Araújo ensayista”. *Memorias del VI Encuentro de Escritoras Colombianas*. Cartagena: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2009. 24-33. Impreso.
- _____. “Marvel Moreno o la reconstrucción del canon femenino”. *La obra de Marvel Moreno. Actas del Coloquio Internacional de Toulouse*. Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez. Viareggio: Mauro Baroni Editore, 1997. 127-34. Impreso.

Pace, Donald. *Unfettering Confession*. Lanham, Md: University Press of America, 2009.

Impreso.

Pérez Sastre, Paloma y Claudia Ivonne Giraldo. “¿Cómo hallar esa palabra que soy yo misma? Acerca de la obra de Helena Araújo”. *Revista de la Universidad de Antioquia* 280 (2005): 70-82. Impreso.

_____. “De Elsa a Carlota: la insistente rebeldía”. *Memorias del VI Encuentro de Escritoras Colombianas*. Cartagena: Consejería Presidencial para la Equidad de la Mujer, 2009. 6-11. Impreso.

Plessing Gray, Francine du. Prólogo. *Dos damas muy serias*. Por Jane Bowles. Barcelona: Anagrama, 1989. 13-18. Impreso.

Quintero, Rodolfo. “Antropología de las ciudades latinoamericanas”. Caracas: Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, 1964.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984. Impreso.

Ricœur, Paul. “Narrativité et Temporalité.” *Le Temps*. Introduction, Alban Gonord. Paris: Flammarion, 2001. 195-99. Impreso.

Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1995. Impreso.

_____. *Mapas y pliegues: ensayos de cartografía cultural y de lectura del Neobarroco*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1996. Impreso.

Robledo, Ángela Inés. “María ante el espejo en “Oriane, Tía Oriane” de Marvel Moreno”. *La obra de Marvel Moreno: actas del congreso internacional de Toulouse*. Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez. Viareggio: Mauro Baroni Editore, 1997. 135-38. Impreso.

_____. “La formación de lo femenino y su inscripción literaria antes de la Independencia”.

¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana. Medellín: Editorial

Universidad de Antioquia, 1991. 21-65. Impreso.

Rodríguez-Arenas, Flor María. “Mujer, tradición y novela en el siglo XIX”. *¿Y las*

mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana. Medellín: Editorial Universidad de

Antioquia, 1991. 77-133. Impreso.

_____. “María Martínez de Nisser (1843): el diario como (re)construcción de estrategias

discursivas en la literatura decimonónica colombiana”. *¿Y las mujeres? Ensayos*

sobre literatura colombiana. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991.

89 -108. Impreso.

_____. “Josefa Acevedo de Gómez, modelos iniciales de la escritura femenina en el siglo

XIX en Colombia: *El soldado y Angelina*”. *¿Y las mujeres? Ensayos sobre*

literatura colombiana. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991. 109-32.

Impreso.

Rocha, Silvia Juliana. “Los hijos de Dios y los hijos del pecado: un retrato de la familia

santandereana de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”. *Ensayos críticos*

sobre la obra narrativa de Elisa Mújica. Bucaramanga: Ediciones Universidad

Industrial de Santander, 2007. 139-46. Impreso.

Romero, Flor y Gloria Pachón. *Mujeres en Colombia*. Bogotá: Editorial Andes, 1961.

Impreso.

Romero, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno

Editores, 1976. Impreso.

Said, Edward. *Reflections on Exile*. Cambridge: Harvard University Press, 2000. Impreso.

_____. "Resistance, Opposition, and Representation." *Culture and Imperialism*. New York: Alfred A. Knopf, 1993. 95-98. Impreso.

Samper Ortega, Daniel. *Varias cuentistas colombianas*. Bogotá: Editorial Minerva, 1935. Microfilme.

Sánchez, María Clemencia. "'Esposa fugada' de Helena Araújo: reconstrucción del cuerpo, escritura del afuera". *auroraboreal.net*. Jul. 2010

<<http://www.auroraboreal.net/esposa-fugada-de-helena-araujo-reconstruccion-del-cuerpo-escritura-del-afuera>>.

Sharpe, Jenny. "Figures of Colonial Resistance." *The Post-colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. 99-103. Impreso.

Showalter, Elaine. *Literature of Their Own*. New Jersey: Princeton University Press, 1977. Impreso.

Siebers, Tobin. "The Werther Effect: The Esthetics of Suicide." *Johann Wolfgang Von Goethe*. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003. 119-40. Impreso.

Smith, Sidonie. "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Ed. Ángel Loureiro. Barcelona: Suplementos Anthropos, 1991. 93-105. Impreso.

Soja, Edward. "Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination." *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture, and the Everyday*. Ed. Alan Read. London; New York: Routledge, 2000. 14-30. Impreso.

- Sommer, Doris. "Maria's diseases: a National Novel (Con)founded." *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1991. 172-203. Impreso.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern speak?" *The Post-colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. 24-28. Impreso.
- Starobinski, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970. Impreso.
- Stone, Lynda. "Julia Kristeva's 'Mystery' of the Subject in Process." *Post-structuralism, Philosophy, Pedagogy*. Ed. J. D. Marshall. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2004. 119-39. Impreso.
- Télez, Freddy. "Los incipit de *En diciembre llegaban las brisas*". *La obra de Marvel Moreno: actas del congreso internacional de Toulouse*. Eds. Jacques Gilard y Fabio Rodríguez. Viareggio: Mauro Baroni Editore, 1997. 157-66. Impreso.
- Tiffin, Helen. "Post-colonial Literature and Counter-discourse." *The Post-colonial Studies Reader*. Eds. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin. London; New York: Routledge, 1995. 95-98. Impreso.
- Valdés, Adriana. *Composición de lugar. Escritos sobre cultura*. Ed. Adriana Valdés. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1995. Impreso.
- Vélez de Piedrahita, Rocío. "La madre Castillo". *Manual de literatura colombiana*. Bogotá: Planeta, 1988. 101-41. Impreso.
- Zambrano Pantoja, Fabio. *Historia de Bogotá. Siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores, 1988. Impreso.
- Wolfrey, Julian. "What Remains Unread." *Literary Theories. A Reader & Guide*. Ed. Julian Wolfreys. New York: New York University Press, 1999. 267-81. Impreso.

Woolf, Virginia. *Un cuarto propio*. Santiago de Cali: Editorial Cuarto Propio, 1993.

Impreso.

_____. "Modern Fiction." *The Theory of the Novel. A Historical Approach*. Ed. Michael Mckeon. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 2000. 740-55.

Impreso.

