

***MANUAL DE SUPERACIÓN PERSONAL Y OTROS CUENTOS, DE PEDRO
BADRÁN PADAUÍ: FEMINIDADES Y MASCULINIDADES (I)LEGÍTIMAS EN
LA SOCIEDAD CAPITALISTA***

CARLOS MARIO ANGULO GARCÍA

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.

2014

***MANUAL DE SUPERACIÓN PERSONAL Y OTROS CUENTOS, DE PEDRO
BADRÁN PADAUÍ: FEMINIDADES Y MASCULINIDADES (I)LEGÍTIMAS EN
LA SOCIEDAD CAPITALISTA***

CARLOS MARIO ANGULO GARCÍA

Trabajo presentado como requisito para optar al título de
Profesional en Lingüística y Literatura

EMIRO SANTOS GARCÍA

Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe
de la Universidad del Atlántico

Asesor

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

CARTAGENA DE INDIAS D. T. Y C.

2014

Para Carlos y Maritza, con quien tengo tantas deudas

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas a las que debo expresar mi reconocimiento y gratitud por la colaboración que me brindaron durante el largo y arduo recorrido de esta investigación. Antes de dar paso a la larga lista, quisiera agradecer primeramente a Dios, sin El cual este trabajo no hubiese culminado con éxito, aquel que me levantó en tantas oportunidades en que me sentí derrotado, frustrado; quien escuchó mis oraciones y secó mis lágrimas en medio de tantos procesos de reescritura, quien escribió conjuntamente este texto, llenándolo de armonía, coherencia y rigor investigativo. Ahora puedo comprender que tantas jornadas nocturnas (trasnochos) han tenido la más justa recompensa.

A mis padres, que desde la distancia siempre me apoyaron, me encomendaron a su Dios y a sus santos. Aún recuerdo sus consejos de que me alimentara bien, para no enfermar y desfallecer ante este sueño investigativo. Gracias a ellos por enviarme dinero para viajar y descansar en los momentos de fatigación y hostigamiento. Al profesor Emiro Santos, quien indudablemente cumplió un rol trascendental en este proceso, quien solucionó los enigmas y encrucijadas teóricas con material bibliográfico pertinente, ese tutor que acompañó y orientó mi escritura cuando esta era solo un mapa de ideas y comentarios y que me motivó para darles cohesión y estructura; sin su ayuda y dirección este trabajo no sería lo que el lector encontrará. Gracias por su dedicación y compromiso tantas noches y madrugadas leyéndome, haciendo correcciones, sugerencias y elogiando mis aciertos. De igual forma agradezco, que me haya enseñado diversos recursos y estrategias para fortalecer mi proceso escritural, y que no haya dudado en avalar esta monografía.

Igualmente, agradezco al colectivo “Erase una vez la tesis”, a sus miembros que juiciosamente leían mis capítulos: señalaban observaciones y realizaban recomendaciones con el propósito de perfeccionar este trabajo de grado. A mis amigos incondicionales Carmen, Luisa, Ligia, Julieth, Eliana, Diana, María Pau, Juan Pablo, Rafael, Lola, Chechy, Jairo, Melissa quienes soportaron mis crisis, bipolaridades y estrés durante la elaboración de este proyecto. Gracias por alentarme a perseverar, sus palabras de apoyo fueron catalizadores para el resultado final de esta investigación.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
 CAPITULO I	
<u>REPRESENTACIONES MASCULINAS DE LA FEMINIDAD EN LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX</u>	
1.1 LITERATURA Y SOCIEDAD: VÍNCULOS Y FISURAS.....	20
1.2 MARÍA, ÚRSULA Y MANUELA: MITIFICACIÓN ARQUETÍPICA DE LA MUJER COLOMBIANA.....	31
1.3 LA OTRA ORILLA: LUCÍA, LA JOVEN HOLANDESA Y GENOVEVA ALCOCER, ELABORACIONES ALTERNATIVAS DE LA FIGURA FEMENINA.....	47
 CAPITULO II	
<u>LA ALQUIMIA DE LOS SEXOS: VAMPIROS Y BRUJAS EN LA URBE</u>	
2.1 EL MAESTRO: VICTIMARIO-VICTIMA.....	62
2.2 ANA: BRUJESCO-MALÉFICO.....	71
2.3 WENDY LARRAHONDO Y RODRIGO BENAVIDES: LA SINTONÍA DEL FRACASO.....	84
 CAPITULO III	
<u>GÉNERO, CLASE Y CAPITALISMO: RELACIONES DE PODER EN LA “SUPERACIÓN” PERSONAL</u>	
3.1 ESTRATEGIAS “TÁCTICAS” Y STATUS ECONÓMICO COMO GARANTÍA DE PODER.....	97

3.2 SOMETIMIENTO Y ASCENSO SOCIAL: LA CRISIS DE LOS IDEALES CAPITALISTAS.....	107
CONCLUSIONES.....	120
BIBLIOGRAFIA.....	123

INTRODUCCIÓN

Como afirman los principios básicos de la sociología y la antropología, los seres humanos comprendemos el mundo a través de una serie de categorías conceptuales y unos esquemas de percepción que directa e indirectamente nos sirven para estructurar la realidad en la que vivimos. Estas categorías y estructuras son a las que Bourdieu (1987: 147), en una de sus primeras obras: *La Reproducción* (1970), responsabiliza de orientar o restringir las prácticas, actitudes, comportamientos y roles de los individuos en una sociedad determinada, representados por medio de instituciones, reglas, formas de pensamiento o percepción en las que se registran y señalan un sistema de diferencias sociales construidas, por ejemplo, a partir de la significación que se tiene de ser “hombre”, “mujer” u “homosexual”¹).

Al ser el “género”² una construcción social, las relaciones que implica son en igual medida construidas socialmente. Históricamente, las relaciones de género occidentales a

¹ Estas categorías se entrecomillan con el fin de indicar que son formas sociales establecidas, y que estas construcciones sociales denotan comportamientos en los individuos. Estas categorías son de gran importancia para nuestro trabajo, pues son ellas las que manifiestan la existencia de un conjunto de ideas y representaciones que desarrolla una cultura determinada a partir de la diferencia en la estructura anatómica de hombres y mujeres, y como ello se usa para construir lo que se denomina socialmente como masculino, femenino o gay.

² Mabyeka (2009: 15) afirma que “el género se instaure como un principio social organizador” que determina un comportamiento particular para hombres y mujeres –o por lo menos, lo que se espera de estos–: cómo deben actuar, hablar, vestir, los gustos y sentimientos que deben tener, las posturas corporales y gestos que deben hacer, etc. Todo esto conlleva a plantear el mundo desde un pensamiento dicotómico, jerarquizado y sexuado. Dicha dicotomía no es más que una división vertical entre hombres y mujeres, que se produce en tanto que la masculinidad y la feminidad son construidas gracias a los significados que cada cultura le otorga a las diferencias anatómicas. Esto es lo que manifiestan Quaresma y Ulloa (2012: 97), cuando hablan de que se lleva a cabo una constitución de cuerpos y subjetividades acordes a los patrones de género y sexualidad dominantes en nuestra sociedad. En palabras de Quaresma, los niños y las niñas se van apropiando de un conjunto de mandamientos sobre cómo deben ser hombres y mujeres para ser aceptados, respetados y valorados en un entorno social.

menudo adoptaron formas de dominación “masculina” y de subordinación “femenina”, tomando lo masculino como punto de referencia o norma estándar, implicando que los sujetos femeninos sean percibidos como desviación de un patrón o vistos a través del lente de una masculinidad hegemónica. Para afianzar esta visión de mundo, diversas sociedades y culturas han creado mecanismos y justificaciones para el mantenimiento y la reproducción de la superioridad de los hombres sobre las mujeres, pero también estrategias de resistencia. Ambos movimientos, en todo caso, pueden verse tanto en producciones políticas como estéticas, como ocurre, en el caso de las últimas, con autores como Martí (C.f: Cruz. (1992). *Esclava vencedora: La mujer en la obra literaria de José Martí*. Los Ángeles. University of California), Benedetti, García Márquez, Luis Rafael Sánchez con su novela *La guaracha del Macho Camacho* (1976) (escritores que en sus producciones literarias exponen algunos mecanismos que articulan el discurso patriarcal como por ejemplo, la promoción de la misoginia) mientras que Marvel Moreno con su “antropología narrativa”, Albalucía Ángel, Fanny Buitrago han construido en sus narrativas nuevos significados y nuevas perspectivas para representar la feminidad, a partir de la pérdida de autoreferencialidad de lo masculino para explicar el mundo.

Manual de superación personal y otros cuentos, del escritor colombiano Pedro Badrán Padauí (Magangué, 1960)³, es un libro de cuentos publicado en el año 2011 por la casa editorial Random House Mondadori. Está constituido por un grupo de nueve cuentos que tienen en común un espacio urbano caótico, degradado, en el que, a pesar de ello, algunos

³ Pedro Badrán Padauí ha sido ganador del Premio Nacional de Novela Breve de la Alcaldía Mayor de Bogotá, en el año 2000, con *El día de la mudanza*, y es autor de obras tales como *El lugar difícil* (cuentos, 1985), *Lecciones de vértigo* (novela, 1994), *Un cadáver en la mesa es mala educación* (novela, 2006), *La pasión de Policarpa* (novela, 2010), entre otras.

personajes encuentran momentos de plenitud. La narración de los cuentos generalmente se realiza desde una voz “masculina”, que nos presenta las vivencias de los personajes, sus pensamientos, actitudes y modos de comportamiento. Es por medio de su percepción que podemos conocer a las mujeres de los cuentos, y a su vez a los hombres que establecen relaciones con ellas.

Badrán Padauí hace parte de la tradición del Caribe colombiano, al igual que escritores como Alberto Sierra Velásquez, Roberto Burgos Cantor, Efraín Medina Reyes, que se han caracterizado por marcar una distancia con las propuestas estética del realismo maravilloso y del realismo mágico. Las novelas y cuentos catalogados como pertenecientes a estas corrientes literarias se caracterizan porque “su narrador presenta hechos improbables, oníricos e ilógicos de manera natural, sin asombrarse por ellos ni darle al lector una explicación, sino que son presentados de tal modo como si pertenecieran a la realidad” (Harlan, 2014: 1). Sierra Velásquez, Burgos Cantor, Medina Reyes y Badrán Padauí, en mayor o menor medida, optan por dar paso a una nueva inclinación estética conocida con el nombre de “realismo crítico”, que tiene como fundamento cuestionar las formas de la sociedad capitalista contemporánea y describir las situaciones que entretienen y constituyen dicha realidad social. En palabras de Ayala (1984: 352), al realismo crítico le interesa exteriorizar la intimidad del ser, explorar su conciencia, condición y deterioro en la sociedad: “Los novelistas del realismo crítico buscan denunciar los defectos y males que afectan a la sociedad y pueden o no ofrecer al lector soluciones para detenerlos. Cada autor, según sus ideas, configura o simboliza lo que para él es un mal de la sociedad, que necesita ser exteriorizado a través del lenguaje metafórico de la literatura” (Palacios, 2011: 2).

Badrán registra en sus relatos las complicadas relaciones de poder entre los sujetos masculinos y femeninos: la lucha por quien toma el poder en las relaciones es una de las directrices que los orientan. *Manual de superación personal...* se erige como una narrativa de corte existencial, con un trasfondo de conflicto de subjetividades como son las relaciones entre los sexos amparadas en las diferencias de poder. El término de “narrativa existencial”⁴ surge para referirse a un proceso de renovación atravesado por la novela hispanoamericana, donde el tema unificador es “la corrupción de la sociedad, sus efectos sobre el individuo y las dificultades para encontrar una respuesta adecuada a ella” (Dpto de Lengua Castellana y Literatura, 2012: 9). Sus temas giran en torno a la sensación de angustia vital que frecuentemente sienten y expresan los seres humanos, y el escenario donde se desarrollan las acciones de los personajes es un paisaje urbano depresivo y pesimista, así como es la Bogotá de los cuentos de *Manual de superación personal*. Los protagonistas de este tipo de narraciones, por lo demás, son seres solitarios, desencantados, que no encuentran esperanzas en sus vidas, como el personaje del Maestro en el cuento “Memorias de un vampiro” o el del joven protagonista de “Reingeniería”.

Las representaciones simbólicas e identitarias construidas en los personajes masculinos y femeninos de Badrán Patauí están apoyadas en las dinámicas sociales y culturales de un proyecto moderno en decadencia, consistente en “la frustración de un sueño: capitalismo y orden, gobierno estable y desarrollo del país. Todo esto coronado por una imagen final, ésta sí decadente y esteticista” (Jiménez Panesso, 1994: 126). Este mundo ficcional está

⁴ En este tipo de producciones se representan los problemas del mundo contemporáneo, acompañados de la condición humana y de los enigmas de la existencia. Los principales representantes de esta renovación narrativa son Juan Carlos Onetti y Ernesto Sábato. Cf. (Jiménez Martínez, M. (2011). *Teoría y crítica de la Novela Existencialista*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. ISBN: 978-84-695-3654-4, y Barrero, O. (1992). *Incomunicación y soledad: evolución de un tema existencialista en la obra de Ernesto Sábato*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.).

sumergido en la decadencia de los valores y principios defendidos por una visión androcéntrica que da por sentado modos “naturales” de actuar de hombres y mujeres⁵, ignorando que no son más que simples códigos elaborados culturalmente. En la lectura que hacemos del libro de cuentos de Badrán Padauí podemos reconocer que lo que aparecía convencionalizado (culturalmente, a través de los imaginarios, y a nivel estético, gracias a la iconografía presente en las obras narrativas y en las composiciones poéticas de la literatura colombiana del siglo XIX y gran parte del XX) como valores propios o representativos de lo varonil o lo femenino, aparece diluido: varios de sus personajes femeninos aparecen caracterizados con rasgos “constitutivos” de los varones, como la fortaleza física, la racionalidad, el poder de la palabra, mientras que a los personajes masculinos se les ha suprimido la “virilidad”: hombres llorones, dependientes y tímidos.

El discurso literario ha contribuido en gran medida a la propagación de estereotipos para varones y mujeres. Estas representaciones estereotipadas o esencialistas que podemos encontrar en la literatura surgen gracias a la organización del mundo a partir de las diferencias sexuales. Aunque tanto hombres y mujeres han sido representados de manera idealizada, es decir, han sido descritos con atributos, condiciones y actitudes específicas, censurando severamente cualquier comportamiento diferente al que es reconocido culturalmente como lo adecuado para una mujer (feminidad) o para un varón

⁵ Los varones ubicados en las sociedades patriarcales, como quienes dominan y gobiernan, son caracterizados con valores como la racionalidad, autonomía, fortaleza física y emocional, vigor y potencia sexual: se les otorga el espacio de lo público. Los varones pueden participar en las actividades desarrolladas fuera del hogar, como la política, los bienes, la producción económica, entre otras. Por su parte, a las mujeres se les brinda una educación regulada, se les enseña que tienen funciones “naturales” e “inherentes” a su ser de mujer, como es la de ser madre y esposa. Se les cultiva su “talento” en las labores domésticas tales como cocinar, limpiar y cuidar a los hijos, a través de la creación de una guía de comportamiento y consejos prácticos para el buen manejo del hogar. Igualmente, se fijan unos rasgos casi que obligatorios que deben conformar la “esencia” de toda mujer como la pureza, fragilidad, dulzura, espiritualidad, etc., destinándoseles al espacio privado.

(masculinidad). A pesar de que las representaciones han sido en ambos niveles (masculino y femenino) se ha hecho un énfasis mayor en lo femenino. Las imágenes que la literatura ha confeccionado o diseñado de la mujer y de lo femenino han creado arquetipos culturales que han encasillado a las mujeres. Este tipo de representaciones han tenido una mayor primacía en el mundo de las letras debido a que se han realizado desde un “contemplador masculino”, es decir un sujeto discursivo (autor o escritor), quien realiza la actividad literaria en la cual describe o asocia a lo femenino con la maternidad, le atribuye un componente erótico y sexual a las mujeres. Han sido estos valores los que han marcado de sobremanera la representación de la feminidad en los textos literarios.

Todos estos rasgos o valores especiales que se han levantado sobre lo masculino y lo femenino han forjado imágenes arquetípicas⁶ de hombres y mujeres. Algunos escritores canónicos colombianos han construido sus personajes respondiendo justamente al orden social del patriarcado. Isaacs, por ejemplo, a través de la figura ficcional de María, consolida un ideal de mujer virginal, amorosa y espiritual. Otros escritores, como Caicedo (el espacio y los personajes de Caicedo en su novela *Que viva la música* (1977) son totalmente diferentes a los de la paradigmática novela colombiana: *María* de Isaacs. Su ficcionalización tiene como fundamento principal la caída de los sueños de la adolescencia colombiana de los setenta y ochenta), sin embargo, rechazan en sus ficciones este tipo de representaciones. Badrán Padauí también es uno de ellos.

⁶ Todas aquellas imágenes oníricas y fantasías que correlacionan con especial similitud motivos universales pertenecientes a religiones, mitos, leyendas, etc. Se tratarían de aquellas imágenes ancestrales autónomas constituyentes básicos de lo inconsciente colectivo. (Jung, 2002: 65).

En este sentido, es pertinente preguntarnos acerca de ¿Cómo son construidas las masculinidades y las feminidades en *Manual de superación personal y otros cuentos* de Badrán Patau dentro del sistema de género de la modernidad capitalista? Teniendo en cuenta que estas construcciones exteriorizan la problemática de las representaciones de lo masculino y lo femenino. Otros interrogantes que engloban nuestros planteamientos son: ¿Los textos literarios se presentan como una opción para enunciar/denunciar por medio de la ficción la discriminación que la cultura y la tradición han impuesto sobre los géneros?, ¿Las construcciones de las nuevas masculinidades y feminidades en Badrán Patau surgen gracias a las transformaciones culturales y sociales que vienen presentándose en el actual siglo?

Es nuestro propósito pues, centrarnos en el análisis de los mecanismos por los cuales las masculinidades -al igual que las feminidades- responden a diferentes construcciones sociales que, vinculadas a momentos históricos determinantes, han determinado el comportamiento tanto de mujeres como de hombres. Para cumplir nuestro propósito, debemos *analizar* cuáles son las características y valores que evidencian y sustentan a las representaciones masculinas y femeninas. Asimismo, este análisis debe, estar apoyado en *identificar* las caracterizaciones que el narrador atribuye a los personajes de los cuentos: sus formas de concebir el mundo, sus sentimientos, sueños, puesto que son estos rasgos psicológicos y morales los que ayudan a configurar y dan lugar a que se lleve a cabo una renovación a nivel representativo.

Este análisis interpretativo debe tomar en consideración que el texto hace parte del lenguaje social, y por ello nuestro estudio crítico debe privilegiar la obra en su contexto

social, y al mismo tiempo, la presencia de lo social en la obra. “Esto implica un trabajo en dos direcciones, diferentes pero complementarias: de la sociedad, como condición de producción, a la obra, y de ésta, en tanto universo segundo, paralelo, a la sociedad. El análisis, como proceso dialéctico, toma en consideración estas dos variables en su interacción” (Elgue, 2003: 10).

En la tarea de establecer precisamente las relaciones entre las estructuras del texto que es analizado (*Manual de superación personal...*) y las estructuras de la sociedad, nos encontramos con que existe una estrecha relación entre la infraestructura económica y la superestructura ideológica a la cual pertenece la literatura, ya que como bien expresa Cros (citado por Velasco, 1994: 97), el contenido de la obra no es el portador único de la significación del texto, sino que es parte constitutiva de la significación pues contribuye a encontrar pistas y a descifrar los códigos del texto, pero igualmente ese aspecto social de las obras literarias que se conoce como “sociabilidad” es un elemento clave que otorga sentido a ese discurso literario que analizamos.

Entendidos, pues, estos apretados vínculos entre literatura y sociedad estableceremos la interacción de los textos literarios con los hechos sociales como el marco de reflexión sobre el cual construiremos nuestro análisis. Ante esto, sólo nos queda la tarea de reconocer que las estructuras sociales influyen en el comportamiento de los personajes, a veces condicionándolo muy frecuentemente. Esto sirve para explicar por qué algunos personajes actúan como lo hacen, por qué son contruidos con visiones de mundo particulares, por ejemplo la actitud conservadora de algunos de ellos y su rechazo fehaciente ante cualquier práctica o comportamiento libertino o viceversa. La influencia de las estructuras sociales en

la cosmovisión de la obra y en el sistema de personajes nos remite directamente a la manera en como la socialidad se presenta en la producción textual, esto es, a las mediaciones que operan entre las circunstancias sociohistóricas y el texto. La literatura como discurso sirve como forma de expresión y comunicación de los seres humanos, esto la convierte en una práctica social donde se plantean posturas lingüísticas y sociológicas. Es una producción verbal con una carga histórica, cultural y social. Estas ideas sostienen la relación de los textos (literarios, políticos, periodísticos, etc.) con la sociedad, puesto que se necesita de un grupo de individuos que le otorguen sentido a los enunciados con los cuales están contruidos dichos textos y con los que se expresan y representan las realidades y visiones de mundo.

Así pues, este problema estético sobre las representaciones de los sujetos masculinos y femeninos en el libro de cuentos de Badrán será abordado teniendo en cuenta dos categorías: “poder” (Foucault, 1979) y “habitus” (Bourdieu, 1991). Ambas permiten comprender por qué se conjuga en *Manual de superación personal...* una visión de mundo que tiene como soporte la interacción entre literatura y género. “La literatura se convierte muchas veces en un espacio de representación de las relaciones socio-afectivas entre los sexos en las que se reproducen, además, roles de género e ideales de identidad genérica” (Vivero, 2011: 3). Foucault define *poder* como “una relación de fuerzas, o más bien toda relación de fuerzas es una relación de poder [...] Toda fuerza ya es relación, es decir, poder: la fuerza no tiene otro objeto ni sujeto que la fuerza. Todo poder es presencia ineludible y éste aparece sólo como relación, como relación de fuerzas, enfrentamiento”. (Moreno, 2006: 2). Esta categoría es pertinente debido a que el poder atraviesa las relaciones de género identificadas en *Manual de superación personal*. A su vez, Bourdieu

crea un paradigma sociológico para justificar el hecho de que las realidades sociales son construcciones históricas y cotidianas. Al fundar este paradigma, Bourdieu crea consigo dos categorías centrales: “habitus” y “campo”. En este caso particular, es la primera categoría la que nos sirve para precisar algunas cuestiones correspondientes a las relaciones entre géneros y a la organización del mundo a partir de la polarización de los sexos, y la segunda, para ubicar las representaciones de lo femenino y lo masculino en el libro de cuentos de Badrán Padauí. Por *habitus*, Bourdieu (1991: 13) entiende “el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él”. Estos esquemas generativos se definen como “estructuras estructurantes estructuradas”. Son socialmente estructuradas porque han sido conformadas a lo largo de la historia por agentes e instituciones, pero al mismo tiempo son estructurantes, porque son las estructuras a partir de los cuales se producen los pensamientos, percepciones y acciones de los individuos. En *Manual de superación personal...* podemos ver cómo los personajes asumen posiciones o roles en el orden social, los hombres y las mujeres de los cuentos de Badrán son formados en el grupo social para responder como “hombres” o como “mujeres”, regulándose sus conductas. Aunque, en algunas circunstancias, los personajes no se comportan como “deberían hacerlo” de acuerdo a lo establecido socialmente.

En esta investigación haremos un recorrido por tres estaciones. La primera, titulada “Representaciones masculinas de la feminidad en la novela colombiana de los siglos XIX y XX”, revisará cómo son descritas y representadas las mujeres ficcionalmente en algunas obras narrativas canónicas del país escritas principalmente por sujetos masculinos: *Manuela* (1856), de Díaz Castro; *María* (1867), de Isaacs; *Una holandesa en América* (1888), de Acosta de Samper; *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, y *La tejedora de*

coronas (1982), de Germán Espinosa. Las novelas que estudiaremos en este capítulo, más allá de caracterizarse porque sus protagonistas sean mujeres, se destacan por recrear la figura femenina, su identidad y subjetividades. Y aunque lo masculino no aparece explícitamente en un lugar primordial o protagónico, es un elemento configurador, implícito muchas veces en forma de narrador, personaje o en visión mayor de la obra. En este capítulo, nos queda de manifiesto que las representaciones de lo femenino en la literatura colombiana han sido transversalizadas por una mirada casi siempre androcéntrica, incluso en algunos casos cuando el escritor sea una mujer.

En la segunda estación, “La alquimia de los sexos: vampiros y brujas en la urbe”, nos concentraremos en un contrapunteo de las visiones de mundo de algunos personajes femeninos y masculinos, con el fin de encontrar masculinidades y feminidades con una nomenclatura alterna (a las nociones tradicionales), la cual es condicionada por el capitalismo competitivo. Esto es, hacer referencia a los rasgos particulares y compartidos que definen a estos personajes. En otras palabras, por qué Badrán da un tratamiento a lo masculino y a lo femenino de manera diferente al de las convenciones estéticas surgidas en la literatura decimonónica colombiana, y cómo esta configuración narrativa abre un espacio para las representaciones literarias denominadas como “ilegítimas⁷”.

⁷ Sabemos que las masculinidades y las feminidades son construidas, producidas, enseñadas, aprendidas, vigiladas, clasificadas y ordenadas en las relaciones de poder de una sociedad y están marcadas por las particularidades del contexto histórico y cultural donde emergen (Quaresma y Ulloa, 2012: 97). Metodológicamente, denominamos i(legítimas) a aquellas sexualidades que surgen en la literatura gracias a la activación de un sinnúmero de estrategias y procedimientos para construir lo masculino y lo femenino de forma diferente. Es decir, son aquellas masculinidades y feminidades que no se adecúan o ajustan a las representaciones hegemónicas, a las construcciones socioculturales significadas históricamente. En este trabajo, hemos apostado por llamarlas i(legítimas), aunque también puede considerárseles “subalternas” o “versiones paralelas”.

Finalmente, nuestra travesía acaba en “Género, clase y capitalismo: relaciones de poder en la “superación” personal”, donde reflexionaremos sobre un proyecto moderno agonizante que padece tensiones y desórdenes, como la crisis de los ideales del capitalismo, sistema socioeconómico que se constituye como uno de los principales postulados de la modernidad: *Manual de superación personal...* ficcionaliza como la concentración del poder, la acumulación de riquezas y objetos se convierten en el fundamento de vida de los personajes. La pérdida de importancia de algunas de las máximas modernas (progreso, realización económica, igualdad entre los sujetos) y el fracaso asomado (“Las utopías sociales que proclamó, rápidamente desmentidas por los hechos desde el primer momento de su puesta en práctica, no eran más que un atractivo señuelo debajo del cual subyacía un objetivo bien distinto” (Lozano, 2014: 5)) del macro proyecto abren la crisis de sentido encarnada en *Manual de superación personal...*, universo simbólico en el que aparecen nuevas significaciones para los individuos y sus roles sociales.

CAPITULO I

REPRESENTACIONES MASCULINAS DE LA FEMINIDAD EN LA NOVELA COLOMBIANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

“Como son los hombres para lo público,
así las mujeres para el encerramiento; y
como es de los hombres el hablar y el salir
a la luz, así de ellas el encerrarse y
encubrirse”.

Fray Luis de León, “La perfecta casada”.

1.1. LITERATURA Y SOCIEDAD: VÍNCULOS Y FISURAS

Durante el siglo XIX y gran parte del siglo XX, la literatura colombiana mantendría algunas representaciones de lo masculino y lo femenino como soportes del orden social. Cuando hablamos de “orden social”, nos estamos refiriendo a cómo precisamente “el pensamiento europeo impuso el patriarcado clásico⁸ y, por lo tanto, la exclusión de las mujeres de la política y de los derechos de ciudadanía. En efecto, los nuevos valores se basaron en la autoridad del padre *–patriarca–*, y se propagó el valor de la virginidad como elemento de dominación sexual, de la ideología judeocristiana” (Rózańska, 2011: 64). Así

⁸ La conquista introdujo en tierras latinoamericanas este nuevo estatus socio-político. Las mujeres, que habían gozado de relativa igualdad con los hombres en la época precolombina, después de la invasión española pasaron a ocupar un lugar totalmente subordinado (Rózańska, 2011)

lo aclara Carmen Rosa Caldas (1987): “[...] hemos vivido en un orden simbólico de representación de la falocracia (el *falo* es tomado como el principal significante de poder) y el sistema social que corresponde a este orden de la falocracia es el patriarcal –el sistema que permite a hombres dominar a mujeres en las relaciones sociales.”

Las condiciones sociohistóricas del siglo XIX colombiano lo registran: las mujeres tienen un papel marginal en la sociedad. Excluidas de lugares públicos, como las plazas de mercado, e imposibilitadas para las actividades políticas, son puestas en un espacio privado para que puedan desarrollar una vida íntima, situación que sólo puede lograrse en los interiores y rincones del hogar. Como lo afirma el investigador Víctor Montoya (2004), en su artículo “La mujer en América, antes y después de la conquista”, en América latina la gran mayoría de las mujeres ha sido, de alguna u otra manera, entrenada para esa función: obligadas a quedarse en el hogar para cuidar a los hermanos menores, ayudar en las labores domesticas, el campo y el comercio informal, al tanto que los hombres están llamados a ocupar cargos públicos como la administración, la política o la participación en las fuerzas armadas.

Estas valoraciones sociales, como es de esperar, trascienden al campo literario con la creación de personajes que, como representaciones simbólicas, se convierten en paradigmas estéticos y sociales. Estas representaciones están condicionadas por un conjunto de supuestos políticos, sociales, económicos, que legitiman, por ejemplo, la ubicación de las mujeres en un estado menor frente a los varones. En este capítulo nos ocuparemos de mostrar algunas de esas representaciones que se hicieron de las mujeres colombianas en el siglo XIX en novelas como *Manuela* (1856), de Eugenio Díaz Castro; *María* (1867), de

Jorge Isaacs; *Una holandesa en América* (1888), de Soledad Acosta de Samper; *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez, y *La tejedora de coronas* (1982), de Germán Espinosa, escritas en su mayoría por sujetos masculinos, para identificar cual es el trasfondo que las sustenta y cómo moldean el campo de la literatura nacional. Esto nos ayudará a entender porque *Manual de superación personal y otros cuentos* (2011), de Pedro Badrán Padauí, se proyecta como un universo narrativo con una apuesta estética de lo femenino distinta a las mencionadas obras del siglo XIX y con diálogos con algunas del siglo XX, pero enmarcada en una problemática transnacional: la razón instrumental de la modernidad.

Reconocer la dimensión social de la literatura, sin olvidar, por supuesto, sus particularidades estéticas, implica aceptar que las obras literarias no son realidades ficcionales aisladas, sino que, por el contrario, describen o cuestiona el orden y la estructura de una sociedad, y manifiestan vínculos con el orden social y ético en el que surgen, y con la época que legitima y acepta como suyo dicho orden social. Esto nos permite formular posibles hipótesis del por qué las novelas son construidas de una manera particular, por qué ciertos personajes actúan como lo hacen, y por qué algunos ocupan frente a otros lugares de privilegio que les permiten subordinar, vigilar o controlar⁹.

Eduardo Camacho Guizado (citado por Jaramillo y Osorio, 1992: 37) se refiere al siglo XIX colombiano como un siglo arcaizante, que presentó una evolución histórica lenta y

⁹ En conjunto, es importante prestar atención especial a la relación que existe entre esa sociedad patriarcal y las producciones estéticas: analizar cómo dicha estructura social explica los comportamientos, actitudes y visiones de mundo de los personajes e influye en la trama argumental de la obra y en las apuestas de sentido que se hagan sobre esta.

menos progresista frente a otros países hispanoamericanos. Camacho expresa que durante este siglo prevalecieron el interés por el clasicismo –movimiento artístico inspirado en los patrones estéticos y filosóficos de la Antigüedad clásica (la Antigua Grecia y la Antigua Roma)– y la imitación servil y fidedigna de los modelos recibidos por este movimiento como el orden, equilibrio y simetría de las obras y el ideal clásico de belleza pretendido por estas. Por ejemplo, la construcción del cuerpo femenino como un cuerpo bello, que guarde una proporción armónica entre las partes que lo constituyen: las mujeres son representadas con una figura robusta, pero sin sensualidad, con senos pequeños y torneados¹⁰. En tal estado de cosas, el pensamiento y la actitud de los escritores fueron también conservadores. Por lo general, los escritores de este siglo construyeron y afianzaron el ideal femenino del “ángel del hogar”¹¹. Este icono femenino fue el de mayor expansión en los discursos académicos y medios de comunicación a mediados del siglo XIX, y fue respaldado por un rígido sistema patriarcal de valores orientado a someter a las mujeres a la sumisión y obediencia al marido. Los personajes de estos escritores serían mujeres frágiles, dulces, tiernas y asexuadas.

Este ideal del “ángel de la casa” es conceptista y moralizante, y es por esta razón que diversas feministas lo cuestionan, como Nel Noddings (1989), quien expone que este prototipo es una manera evidente de infantilizar a la mujer, haciéndola débil y estúpida (59). Para que esta institucionalización de la mujer –ángel del hogar– funcione, y sea un modelo a seguir por parte de las mujeres de la sociedad colombiana del siglo XIX, la

¹⁰ *Los cánones de la belleza a lo largo de la historia*, trabajo realizado por la Universidad de Valladolid.

¹¹ Título de un poema de mediados del siglo XIX en Inglaterra. “*The Angel in the House*”. Patmore, Coventry. Este poema construye una imagen de mujer-esposa que se sacrifique por el bien de la familia, que sea piadosa y que tome decisiones correctas para el buen manejo del hogar.

literatura, respondiendo al orden social vigente, debe señalar y recalcar las cosas malas y desagradables que pueden sucederle a la mujer si atraviesa las fronteras del hogar y lo íntimo e incursiona en la esfera de lo público.

Hoy es posible hacer un análisis sobre las imágenes de la mujer representadas en la literatura colombiana. Autores como Ortiz¹² han examinado detenidamente que dichas representaciones provienen de la introyección que determinados escritores como Fray Luis de León –religioso y poeta español–, o José Asunción Silva –poeta colombiano modernista– hicieron de la ideología patriarcal, con lo cual señala la contribución de la literatura en la definición de las identidades de los sujetos y los modelos de vida que deben asumir principalmente las mujeres. El aporte de la literatura radicaría en que, por medio de su sistema de personajes, proyecta roles determinados para cada uno de los sexos: recrea rasgos “naturales” y “constituyentes” para hombres y mujeres.

Expresamos, pues, que la literatura muchas veces funciona en complicidad con ese control social, esto significa, que colabora en la forma en cómo son construidos los referentes estéticos y culturales que definen lo femenino, pero también puede crear formas alternas para su comprensión, como veremos en otros capítulos. Es esta cuestión la que podremos apreciar aquí, teniendo en consideración que las producciones narrativas que son centro de nuestro análisis están inscritas bajo la formación del imaginario androcéntrico que somete a las mujeres y excluye otros tipos de masculinidades diferentes a la masculinidad

¹² Ortiz, C. (2007). *La idealización del amor y la mujer en La Vorágine*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

hegemónica representada¹³. Algunas veces se entiende por “representación”, de acuerdo a la Real Academia Española (2009), una figura, imagen o idea que sustituye la realidad (imagen o símbolo de algo que se propone imitar una realidad). Pero el problema de este concepto es que pone de manifiesto que las representaciones que se llevaron a cabo de las mujeres en las obras del siglo XIX en Colombia actuarían como espejos de la realidad, es decir, que dichas representaciones serían el reflejo evidente del orden social patriarcal. Esta generalización, sin embargo, es insuficiente, en la medida en que Hall (2010: 407) asegura que hay una interrelación entre identidad y representación: las cuestiones de identidad siempre se tratan de representación, lo cual vendría a manifestar que las ficcionalizaciones que se hacen de las mujeres en el siglo XIX colombiano son las maneras en que son presentados y reconocidos los sujetos femeninos de esa época, y que luego estas representaciones son destacadas y reconocidas por toda la sociedad en general gracias a los ejercicios de la memoria y las tradiciones culturales.

Es preferible aquí hablar en términos de “refracción”. Bajtín (1994) supone al respecto que la literatura no lleva a cabo un reflejo mecánico de la realidad, sino que más bien se alimenta de diferentes conceptos –económicos, filosóficos y sociales– que afectan la realidad, y así elabora e interpreta la misma. Interpretación que puede entenderse, según el mismo Bajtín, como una evaluación o como una relectura de los discursos y prácticas sociales que se erigen como elementos organizadores del mundo. La investigación *El gallo blanco de Héctor Tizón y las fronteras de David Slodky: dos lecturas del norte argentino* (2013), realizada por la Facultad de Humanidades y Ciencias sociales de la Universidad

¹³ Quaresma y Ulloa llaman masculinidad hegemónica a una representación de la masculinidad donde se destacan mandatos irrevocables para el varón como el no doblegarse ante el dolor, el no pedir ayuda bajo ninguna circunstancia, el no abstenerse de consumir alcohol, el no temerle a nada, el no llorar, ser violento y agresivo (2012: 97).

Nacional de Jujuy, en Argentina, expresa que la literatura es el campo que casi naturalmente refracta los discursos sociales y construye mundos que de alguna manera responden a ellos. Es un espacio propicio para interrogar, cuestionar y a la vez tratar de plantear opciones frente a modelos y fracturas sociales.

A principios y mediados del siglo XIX no era impugnable que los escritores realizaran personificaciones con virtudes “propiamente femeninas”, como la castidad, la obediencia, la pureza religiosa (referencias directas de una estructura heredada del hispanismo cristiano). Por el contrario, es ahora desde nuestro presente siglo que podemos señalar que tales virtudes no eran más que una simbolización de las exigencias y requerimientos que se les hacían a las mujeres, disfrazando como cuestión natural un fenómeno social y de Estado: la incipiente idea de una consolidación nacional, en el intento por unificar al país con base en ciertos elementos objetivos como la lengua (español), el credo (catolicismo) y el sistema económico (capitalismo).

Anderson (1993) explica que “una nación debe estar compuesta por varios conceptos fundamentales, se haría referencia a una identidad común, un proyecto unificador, una cultura en la que cualquier individuo pueda identificarse” (23). Este proyecto nacional es legitimado por las dos grandes instituciones de la sociedad como lo son la familia y la Iglesia. Especialmente esta última ejerce un gran control sobre la primera e igualmente sobre la escuela. De este modo, la iglesia mantuvo su poder sobre la familia y la educación, y fue una institución crucial en el establecimiento del orden imaginado. Bonilla (2011) afirma, por ejemplo, que fue justamente la alianza del Estado y la Iglesia, durante las dos últimas décadas del siglo XIX hasta las primeras del XX, lo que permitió la refundación de

un modelo de feminidad: una mujer cuya función primordial era la de ser esposa sumisa y madre perfecta dedicada únicamente a las labores del ámbito doméstico.

Este modelo femenino es justificado gracias a la lectura que hace la tradición cristiana y especialmente la religión católica, del mundo y de la vida de quienes habitan en él. Desde supuestos teológicos, instaura un ideal de mujer mestiza caracterizada por el culto simbólico de la superioridad espiritual femenina. Ideal que se erige con la llegada del colonizador al nuevo mundo y con las creencias que este trae de Occidente. Esto es lo que Stevens (1977) ha llamado marianismo¹⁴. El marianismo ha sido el culto a la superioridad moral y espiritual de la mujer. Desde luego, el culto recibe su nombre de la Virgen María, que ha representado lo que la mujer debe ser, según las normas de las sociedades patriarcales de tradición católica: sacrificada, sufrida y sumisa.

Las representaciones de las mujeres como seres celestiales encuentran asidero en la figura modélica de la virgen María, gracias a la estrecha relación que, según García Maffla (citado por Giraldo, 2012: 8), asegura que se tejió entre cristianismo y romanticismo, y que fue exactamente la correspondencia entre estas dos ideologías la que trajo efectos consigo sobre la literatura colombiana, especialmente en el campo de la poesía. En la fundación del orden social los entornos femeninos y masculinos se configuran totalmente distintos: configuraciones que encuentran soporte en aquello que Bourdieu (2000) ha estimado como

¹⁴ Los antecedentes del marianismo, según Stevens se remiten al viejo mundo en las culturas precristianas donde existe una adoración a la mujer como un ser divino. Stevens propone una arqueología simbólica para demostrar que la mujer había llegado a ser catalogada como diosa. Esta visión sagrada de la mujer difiere de la cosmovisión patriarcal del cristianismo primitivo. La mujer entra en la lógica del sistema de culto por medio de la figura de María, cuando es integrada al catolicismo como la madre de Dios (en el Concilio de Efeó en 431 d.c).

estructuras objetivas. El espacio físico en el cual se mueven los individuos es una de estas estructuras¹⁵.

No sólo la literatura, sin embargo, se encargó de propagar imágenes y representaciones de mujeres sumergidas en estereotipos de acuerdo a pensamientos tradicionales, sino que las cartillas y manuales que proliferaron en Colombia en el siglo XIX también contribuyeron en la formación y promoción de prejuicios con respecto a las mujeres. Estos textos fijaban unos preceptos sobre “el deber ser femenino”: se aconsejaba la modestia, la discreción y el cultivo de sentimientos sublimes. Al respecto, Montoya (2004) argumenta que las damas de élite recibían una formación para el ordenamiento de la casa, consejos para desarrollar las labores del hogar de manera exitosa y unas guías de cómo debían comportarse en determinados lugares y espacios. En suma, todas estas normas y pautas sociales fueron instituidas con el fin de controlar el mundo femenino desde la esfera privada, en el dominio del hogar.

Todas estas características conforman una iconografía femenina convencional que aún es posible encontrar en el mundo ficcional de una novela o de un libro de cuentos, como ocurre con algunos de los primeros cuentos del mismo Badrán –“La misteriosa desaparición de Yadira Valverde” y “Maribel Delgado quiere casarse con un extranjero”, incluidos en

¹⁵ En *La dominación masculina* (2000), Bourdieu sostiene que los espacios se han distribuido rigurosamente: a los varones, por su parte, se les entrega el espacio de lo público, lo estatal, y a su vez, a las mujeres se les concede el espacio privado. Deben permanecer siempre en los lugares que les son propios por imposición social (habitaciones, cocinas y corredores de la casa) y se tachaba de inapropiado e impúdico cuando estas atravesaban los límites femeninos –cuando conversaban en parques y se sentaban en algunas bancas ubicadas en andenes. En conjunto, los hombres eran instruidos “para cumplir sus funciones de constructores de la Nueva República y las ‘mujeres expertas en sentimientos’, (eran educadas) para recuperar las buenas costumbres, afianzar las virtudes cristianas en el núcleo familiar y restablecer la moralidad perdida en el desorden post independentista”. (Dueñas Vargas, 2004: 105).

Hotel Bellavista y otros cuentos del mar (2000)–. En todo caso, para cumplir con los objetivos de este capítulo sobre las representaciones androcéntricas de la feminidad en la novela colombiana de los siglos XIX y XX –en las novelas fundacionales o “nacionales”–, hemos seleccionado tres personajes: María, de Isaacs, Úrsula Iguarán, de García Márquez, y Manuela, de Díaz Castro. Dejaremos para un segundo momento los mundos transgredidos que nos plantean Soledad Acosta de Samper y Germán Espinosa, con sus personajes Lucía, la holandesa y Genoveva Alcocer, respectivamente¹⁶.

La pertinencia de esta selección radica en que pertenecen a obras catalogadas como fundacionales en la literatura colombiana –entendiendo que la decisión sobre cuáles obras deben considerarse como tales está determinada por un conjunto de valoraciones ideológicas y culturales fuera del texto, y que, por ende, varían de acuerdo con el momento histórico. Como expresa Giraldo (2012), las historias de la literatura y las obras que la conforman fueron instrumentos utilizados por los intelectuales para cimentar el proyecto de construcción de la nación. Autores como Isaacs y Díaz Castro son considerados por la crítica nacional como los fundadores de una tradición narrativa: son los primeros en hacer una representación de lo nacional, en términos de paisajes, costumbres y tradiciones. En el caso de García Márquez, señalamos la constitución de la realidad mágica que propone con sus obras y el lugar central que les otorga a los personajes femeninos, restituyendo su actividad en el campo de las múltiples relaciones que se generan entre estos y los hombres.

¹⁶ Las obras en donde se encuentran estos personajes femeninos son: María en *María* (1867), Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad* (1967), Manuela en *Manuela* (1856), Lucía en *Una holandesa en América* (1888) y Genoveva Alcocer en *La tejedora de coronas* (1982).

Por su parte, de Soledad Acosta –la única autora mujer del grupo de escritores trabajados–, se ha hablado poco o nada en su momento – ¿por qué los críticos insistieron en estudiar a la heroína femenina de Isaacs y no adentrarse en el mundo representacional de Acosta de Samper, donde se pervierte el modelo de la amada romántica que había caracterizado la literatura del XIX?–. Y finalmente, Germán Espinosa, a quien se estima como uno de los escritores -junto con José Eustasio Rivera¹⁷- que marca una ruptura con su personaje de Genoveva Alcocer, por alejarse radicalmente de la idealización romántica que se venía haciendo de la mujer colombiana en novelas como *Tránsito* (1886) de Luis Segundo de Silvestre, y *Frutos de mi tierra* (1896), de Tomas carrasquilla.

En esta primera estación de trabajo, trataremos de presentar aquellos rasgos característicos que definen particularmente a cada una de las protagonistas. Estableceremos relaciones de semejanzas u oposiciones con el propósito de analizar cuáles son los valores más comunes que conforman sus modos de representación y refracción –por ejemplo, cómo conciben la sexualidad, o como se le es construida, si es que esto sucede–. Cuestionaremos, así mismo, por qué estos rasgos son colocados como primordiales, permitiéndonos saber cuáles de estas mujeres ficcionales infringen la construcción cultural de los sujetos femeninos en las sociedades patriarcales y cómo otras son respuestas directas del complejo organizacional y mental del sistema androcéntrico.

¹⁷ Ortiz (2007) señala que *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera se exhibe antagónica al romanticismo literario que modeló la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En esta obra se representa un cuestionamiento de la ética social colombiana, que se evidencia en la “reevaluación social e individual del sujeto femenino como resultado de la incursión de las ideas modernas en el país” (2007: 1)

1.2. MARÍA, ÚRSULA Y MANUELA: MITIFICACIÓN ARQUETÍPICA DE LA MUJER COLOMBIANA

Rodríguez Arenas (2011: 14) asegura que en Colombia, a mediados del siglo XIX, se mantuvo una línea central de pensamiento de la literatura, la cual estuvo controlada por un pensamiento conservador, tradicional y elitista. Algunas de las obras que se han seleccionado para este capítulo responden a esta corriente dominante y otras, por el contrario, no establecen una correspondencia con la ideología hegemónica. Debemos insistir en que la construcción canónica de las letras colombianas muchas veces negó o diluyó de la memoria cultural colombiana producciones liberales que surgieron a mediados de este siglo, como *Ingermina o la hija de Calamar* (1844) y *Los moriscos* (1854), de Juan José Nieto, al no cumplir con el ideal defendido por la tradición (por eso no aparecen en los proyectos de lectura de las escuelas y son restringidas en las empresas editoriales. Ambas novelas de Nieto fueron publicadas en Jamaica durante el exilio político del autor y han sido siempre marginadas de la historia política y literaria del país). Al respecto, Rodríguez Arenas conviene en que esto ha permitido que se le dé un énfasis mayor a las representaciones sociales conservadoras manipuladas por el sistema patriarcal.

En el contexto literario colombiano, la mujer es presentada por los autores (quienes son en su mayoría varones) como un ser pasivo. Principalmente fueron los prerrafaelistas quienes contribuyeron a popularizar este modelo femenino. Jorge Isaacs, en la segunda mitad del siglo XIX, decide escribir su más conocida novela: *María* (1867), que se convertirá en una de las obras más leídas del momento. Autoras como Silvia Molloy (1988) mencionan que Isaacs, siguiendo la mentalidad romántica de la época, describe a una mujer

cuyos rasgos son fácilmente reconocibles: delgada, lánguida, de tez blanca, párpados caídos, mirada pérdida, aspecto enfermizo y sumida en una profunda y misteriosa tristeza. Esta imagen de mujer débil es destacada en publicaciones románticas de la época: en los artículos de historiadoras como Patricia Londoño (“La mujer santafereña en el siglo XIX”) y Susy Bermúdez (“Hijas, esposas y Amantes”).

El poder que ejerce el sistema patriarcal en la constitución del mundo y en el establecimiento de diferencias para hombres y mujeres se evidencia tanto en la legislación como en la literatura romántica: la visión idealizada de la feminidad proyectada bajo el personaje de María responde a un proyecto iconográfico romántico insaturado en la literatura decimonónica colombiana, donde se recreaba una mujer amada inmaterial, a la que se le sustraía de su corporeidad, de su realidad carnal. Concepción estética presente en un universo literario anterior al de Isaacs, esta noción de amor y de mujer encuentra sus antecedentes en Silva con su obra *De sobremesa*, donde el personaje Fernández busca a una mujer de rara belleza, que nunca podrá poseer. Este será el fin último que persigue, un absoluto inalcanzable. “Las inclinaciones amorosas de Fernández están teñidas por una búsqueda de un ideal” (Silva, 2000: 166).

Hoyos Mazuera (2010: 6) afirma que se ha estereotipado a la protagonista María como la “novia virginal de América”, a partir de la personificación humana del amor desdichado entre los protagonistas (María y Efraín) propio del romanticismo. Se ha catalogado a María de este modo por ser reservada, modesta, púdica, discretamente cómplice de su disimulación, pues no se le oculta el lugar insostenible en que la cultura la ubica, entre su deseo de exhibición y entrega, y el deber de la represión y el ocultamiento. Como explica

Doris Sommer (2004) es ella, María, la heroína romántica por excelencia, quien decide que prefiere morirse a vivir sin su verdadero amor, como la única salida que una mujer de su condición puede tener. El deseo, la exhibición y el placer no son posibles en María desde la mirada que hace del mundo una sociedad tan tradicionalista como la colombiana sino que por el contrario estos “bajos deseos” son menguados y controlados por el sistema del pudor, convirtiéndose este en un rasgo típico, definitorio y cuasi obligatorio para representar y caracterizar a la mujeres.

El ordenamiento masculino de las vidas de las mujeres es evidente en la trama de *María* de Isaacs, las mujeres de la novela tienen una voz a través del hombre narrador. La investigadora Carmiña Navia Velasco, en su artículo “María, una lectura desde los subalternos” (2005) afirma que “María no tiene en la novela ni voz propia, ni voz autónoma. Es a través de la valoración de Efraín que vivimos toda la acción y todos los sentimientos que en ella se despliegan” (36). Este aspecto muestra una de las formas de subordinación a la que es sometido el personaje de María, a lo largo de la novela, María es caracterizada como silenciosa, resignada. Rasgos que la ubican en un estado infantil y pueril en la medida en que necesita de la protección y vigilancia de un sujeto “mayor” a ella. Por eso, es posible que encontremos a una María que no se atreve a leer sola libros diferentes a los recomendados para las señoritas: es el amado -Efraín- quien lee para ella, e incluso edita sus lecturas. Al regresar Efraín de uno de sus viajes le pregunta a María ¿Has leído? Y ella responde que “No, porque me da tristeza leer sola, y ya no me gustan los cuentos de las *Veladas de la Quinta*... Iba a volver a leer *Atala*, pero como me has dicho que tiene un pasaje no sé como...” (Isaacs, 1986: 181).

María es una protagonista esencialmente amada, su vida misma, es ser amada. Cuando el viaje de Efraín se acerca, ella se lamenta: “¿Qué haré?, Dime, dime qué debo hacer para que estos años pasen. Tú durante ellos no vas a estar viendo todo esto... me dejas aquí y recordando y esperando voy a morirme” (Isaacs, 1986: 275). Encontramos de ahí que María sea una de las imágenes del sujeto femenino promovidas por el romanticismo. María se erige como el modelo de la amada romántica, amada que valida y ratifica la autoridad de Efraín –el poeta– quien interpreta el alma nacional, el ciudadano ideal comprometido con el proyecto de la nación y dócil a los ideales del padre, esperando ser un día quien lo remplace. Ella por su parte como la describe el mismo Isaacs, es una doncella católica, bella, sensible y hacendosa.

Una descripción de María como la que señala Alzate (2011) deja entrever la lectura sentimentalizada que se hace de la novela de Isaacs gracias al espíritu romántico que imperaba en la época. Alzate, siguiendo la descripción original que hace Isaacs de María, se refiere a esta como: “María es originalmente judía, su madre era judía; su sensibilidad está asociada además con la enfermedad: la epilepsia heredada de su madre y que es en el contexto una forma exacerbada de melancolía romántica. Esta enfermedad la lleva a la muerte y deja al amado sumido en una desesperación de la que al parecer nunca se recupera: hacia el final de la novela considera incluso suicidarse” (120).

La imagen idealizada de María se complementa con el aspecto de naturaleza que se le da al personaje, naturaleza entendida gracias a los valores *floral* y *paisajístico* que se le atribuyen a la protagonista. Isaacs por medio de Efraín quien actúa de narrador de la historia, expone que “contemplar a María es contemplar al jardín. Cuantas veces en mis

sueños un eco de ese mismo acto ha llegado después a mi alma y mis ojos han buscado en vano aquel huerto donde la vi tan bella en aquella mañana de agosto” (1986: 14). Para el pensamiento occidental, concretamente para Rousseau, la mujer y lo femenino es naturaleza, pasión, deseo que amenaza el mundo racional masculino. María de Isaacs es caracterizada bajo un lenguaje lírico, se habla de María como la encarnación del amor puro, de lo cristiano que hay en ella. Es con el personaje de María que se refuerza la idea de la imagen bíblica de la mujer casta, perfecta para el matrimonio, el perfil idílico de una mujer inmaculada; son estas las razones que convierten a María personaje en un modelo ejemplar para las próximas ficcionalizaciones que se harán sobre las mujeres a finales del siglo XIX y en los decenios del naciente siglo -XX-. El problema radica en que se toman los rasgos psicológicos y morales de la María del escritor vallecaucano como guía o pauta para construir las descripciones de otros personajes femeninos.

No podemos perder de vista que este análisis que hacemos del personaje femenino de Isaacs es posible gracias a que las caracterizaciones que hacemos de María responden a la misma ideología reinante de la novela, que es la del universo patriarcal americano, en el cual una mujer de una clase social adinerada está constantemente sujeta a una vigilancia, es supervisada para asegurar que se mueva dentro de los escenarios y marcos “apropiados” para las señoritas de sociedad. No hay duda alguna de que las mujeres son protagonistas en la narrativa colombiana, de la romántica, triste y amada María pasamos a estudiar ahora la figura de Úrsula Iguarán, protagonista de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, intentaremos realizar un esquema de su personaje el cual nos permita comprender por qué algunos críticos como Vinatea Recoba (2012) proponen a Úrsula como paradigma de la mujer latinoamericana. Para hacer esto, lo que primero que debemos reformular es el hecho

de que con frecuencia se ha estimado a Macondo como una comunidad patriarcal, y se ha señalado a José Arcadio Buendía, el fundador, como el patriarca; particularmente Vinatea cree que “la organización de Macondo es eminente matriarcal y su matriarca es sin duda, Úrsula Iguarán” (1). La licenciada llega a esta conclusión porque se puede apreciar que este personaje está presente en casi toda la novela; por ejemplo, es ella quien funda Macondo al lado de su marido José Arcadio, y es enterrada por la sexta generación de los Buendía.

García Márquez (2007) describe a Úrsula en las primeras páginas de su novela como: “Activa, menuda, severa, aquella mujer de nervios inquebrantables, a quien en ningún momento de su vida se le oyó cantar, parecía estar en todas partes desde el amanecer hasta muy entrada la noche, siempre perseguida por el suave susurro de sus pollerines de olán. Gracias a ella, los pisos de tierra golpeada, los muros de barro sin encalar, los rústicos muebles de madera contruidos por ellos mismos estaban siempre limpios, y los viejos arcones donde se guardaba la ropa exhalaban un tibio olor de albahaca” (17, 18). Es esta imagen de omnipresencia y dinamismo que caracteriza a Úrsula durante toda la novela la que nos permite hablar de una protagonista imprescindible para la obra de García Márquez y de un personaje femenino que termina convirtiéndose en la vertebra de la novela. El mismo García Márquez declara en una entrevista que Úrsula debió morir antes de la guerra civil, cuando se acercaba a los cien años, pero descubrió que si se moría, el libro se derrumbaba, por eso siente necesario prolongarle la vida... (1973: 41).

Es Úrsula quien lidera Macondo, los hombres se dedican a los grandes inventos, nuevos descubrimientos y a la guerra civil. Cuando José Arcadio enloquece, es Úrsula quien asume el mando de la familia, cuida a los hijos a quienes trata de criar de la mejor manera posible,

temiendo que puedan heredar las locuras del padre. Además, siempre trata de mantener unida a toda la familia. Es una mujer que acoge bajo el techo de su hogar a sus parientes, sin esperar algún interés a cambio de esto. Esta imagen de mujer como reina y administradora del hogar a través del personaje de Úrsula es una de las representaciones que terminaría consolidándose a lo largo del siglo XIX gracias a la propagación de los discursos que lleva a cabo el orden ideológico que determinaría estas novelas.

Las sociedades latinoamericanas constituyeron roles y funciones sociales para varones y mujeres. Analizando esta organización hemos podido reconocer en ella un sesgo discriminador. Vergara y Vergara (1867) anota en *La Caridad* (periódico bogotano de la época) que “el hogar es el lugar de la mujer, ella debe permanecer allí para cumplir su misión: el cuidado y buen funcionamiento del hogar”. Esta clasificación social que ha sido naturalizada por siglos es la que nos facilita la tarea de repensar el asunto de que la vida de las mujeres deba desarrollarse exclusivamente en la intimidad, en la privacidad del hogar. Está interiorizado socialmente el papel de la mujer en el hogar y en el desarrollo de las labores domesticas que esto tiene su correlato en *Cien años de soledad*, el hogar sin la Úrsula ama de casa difícilmente podría ser, ella vive su condición de ama de casa día a día y además está a la sombra de las decisiones descabelladas de su marido quien se designa como la “columna del hogar” aunque en realidad los lectores sepamos que es ella. Aunque diversos estudiosos intenten catalogar a Úrsula como la representación idónea de mujer cabeza de hogar -ama de casa- no hay que olvidar que es ella y no José Arcadio la que encuentra la ruta de los grandes inventos y que es ella misma la que se enfrenta a los policías para defender a sus hijos y nietos, lo que expondría que Úrsula se mueve en diferentes planos.

Fue esta institucionalización social de la imagen de mujer-madre la que sirvió para que los relatos literarios del siglo XIX colombiano popularizaran este modelo femenino, una mujer que cumpla excelentemente su papel de formadora natural de hijos. De ahí que encontremos puntos de convergencia entre Úrsula y las mujeres de este siglo, encargadas o responsabilizadas de la educación, cuidado y alimentación de los hijos. Sin duda, esta imagen de mujer nos sirve para cuestionar la continuación de una mentalidad patriarcal donde se limita y restringe a la mujer a una forma única como es la de madre biológica abnegada.

Uno de los aspectos que vislumbra con mayor claridad el problema de estas representaciones de lo femenino¹⁸ desde perspectivas cerradas y excluyentes es la forma en cómo es asumida la sexualidad de Úrsula, esta mujer aparece caracterizada con un victimismo y una pasividad, valores que son desplazados al ámbito de la sexualidad femenina¹⁹. Esto hace referencia, al carácter activo que se le otorga a lo masculino frente a la pasividad femenina, es decir, el acto sexual entendido por Bourdieu (2000: 33-34) como un campo de batalla en el que el varón (victimario) somete a la mujer (víctima). Representación que termina formulándose como estereotipo en gran parte de la novela de García Márquez. En efecto, esta concepción de la sexualidad adquiere un importante grado de simbolismo en el mundo narrativo de *Cien años de soledad*, esto es, aparecerán situaciones similares con otros personajes femeninos de la estirpe de los Buendía.

¹⁸ Estas representaciones de las mujeres colombianas se desarrollan en un contexto de invisibilidad, producto de la existencia de un machismo cultural que afecta a los sujetos masculinos y femeninos.

¹⁹ Esta sexualidad femenina pasiva encuentra su explicación gracias a uno de los acontecimientos claves de la obra de García Márquez, como es el encuentro entre las familias de Úrsula Iguarán y José Arcadio Buendía, los dos progenitores de la estirpe. Este encuentro se da en el siglo XVI, es experimentado por la abuela de Úrsula que, durante el asalto del pirata Francis Drake a Riohacha, en un ataque de histeria «se sentó en un fogón encendido». Y este momento marcó su total existencia, sufrió un trauma físico y psicológico: en el texto se dice que se convirtió «en una esposa inútil para toda la vida».

Por ejemplo, las secuelas de la bisabuela –tras sentarse en el fogón queda incapacitada para la vida sexual– se reproducen en personajes como Amaranta y Rebeca las dos hijas de Úrsula y José Arcadio Buendía, una y otra representan igualmente la incapacidad sexual. En Amaranta se repite incluso el motivo del fogón y del olor a chamusquina. Cuando rechaza definitivamente la propuesta de matrimonio de Pietro Crespi y éste se suicida, leemos lo siguiente: “Úrsula la abandonó. Ni siquiera levantó los ojos para apiadarse de ella, la tarde en que Amaranta entró en la cocina y puso la mano en las brasas del fogón, hasta que le dolió tanto que no sintió más dolor, sino la pestilencia de su propia carne chamuscada. Fue una cura de burro para el remordimiento. (...) La única huella externa que le dejó la tragedia fue la venda de gasa negra que se puso en la mano quemada, y que había de llevar hasta la muerte.” (Calpe, 1982: 161-162 citado por Navas Ocaña, 1999).

En esta misma línea, la manera en cómo se asoma el “erotismo” en la protagonista *María* y como es presentado el acto sexual en la protagonista de *Cien años de soledad*, es un rasgo compartido por estas dos novelas. Hay una conciencia de incesto por parte de los protagonistas, entre estos hay una relación de parentesco, María y Efraín son primos e igualmente lo son José Arcadio y Úrsula. Partiendo de esa idea de incesto –que temía más Úrsula que el mismo José Arcadio– a ella le lleva un buen tiempo acostarse con él, después del matrimonio. Úrsula teme que en su familia se presenten relaciones inapropiadas las cuales traigan consigo anormalidades y degeneraciones (Úrsula se espanta con la idea de tener un hijo con cola de cerdo con su primo y al mismo tiempo esposo José Arcadio). De ahí que siempre está vigilando y cuidando las relaciones de sus hijos y sobrinos. Es por eso que se sintió ofendida cuando Rebeca, su hija tuvo relaciones con José Arcadio, su otro hijo.

Por su parte, *María* se ha pensado en palabras de Sánchez Ángel²⁰ (2007) como una “novela de amor, que existe para fundar mitos: la madre de Dios, el sentido del amor casto y noble, el incesto; es una novela incestuosa y por ende subversiva, lo que le da la fuerza al desenlace del amor entre María y Efraín” (438). El padre de Efraín rechaza así la relación entre estos, prohíbe la unión al decirle a Efraín, “María puede arrastrarte y arrastrarnos contigo a una desgracia lamentable” (1986: 50). Sin embargo, críticos como Guzmán Lotero suponen que la relación potencialmente amorosa entre estos jóvenes no es realmente un problema explícito en la novela, ya que Efraín y María no se refieren entre sí como hermanos, cuestión que sí ocurre en el caso de Efraín y Emma, a la cual este sí reconoce como su hermana. Además, en la época que recrea la novela no era mal visto que dos familiares se casaran entre sí, esto se puede ver representado mediante el hecho de que el padre de Efraín no se oponía al matrimonio entre estos muchachos por el parentesco que había entre ellos, sino que rechazaba esta unión porque consideraba que eran demasiado jóvenes para casarse. Así lo declara el padre de Efraín: “María es casi mi hija y yo no tendría nada que observar si tu edad y posición nos permitieran pensar en un matrimonio; pero no lo permiten, y María es muy joven” (Isaacs, 1986: 25).

Muchos de estos estereotipos se hallan institucionalizados, o como prefiere llamarlo Jung (citado por Rodríguez Imbriaco, 2008: 7), están cristalizados en nuestras mentes, pues han sido pasados culturalmente y así los concebimos. Como hemos leído hasta aquí, cuando se trata de la figura femenina encontramos estereotipos como el caso de la santa o la virgen, al que se adscribe íntegramente el personaje femenino de Isaacs –María– o el del ama de

²⁰ Sánchez Ángel, R. (2007). *Jorge Isaacs: Don Quijote de América y su amada María* en Memorias del primer simposio internacional *Jorge Isaacs El creador en todas sus facetas*. Universidad del Valle.

casa o esposa tradicional al que correspondería la Úrsula Iguarán de García Márquez. Al final, podemos confesar que estas imágenes estereotipadas han sido demarcadas por pensamientos androcéntricos. Y como supone Key (2003), los estereotipos han sido utilizados para sustituir las percepciones que hacemos de la realidad y de los sujetos femeninos, lo que ha permitido que las mujeres sean catalogadas en estas categorías universales.

Líneas arriba, habíamos señalado que la literatura de mediados del siglo XIX era supeditada por un pensamiento conservador e igualmente habíamos fijado como propósito examinar cómo algunas de las obras que han servido para el desarrollo de este capítulo respondían a esta tendencia dominante. Gracias al análisis que realizamos del personaje femenino de la obra Isaacs podemos decir que las características estéticas que definen a María personaje hacen parte de una configuración romántica y patriarcal macro constitutiva que deja rezagos y huellas en la literatura colombiana. No obstante, en *Manuela* (1856), se observa un caso contrario. La obra de Díaz Castro no corresponde con esa ideología tradicional, ya que una de las ideas de *Manuela* es la de denunciar, criticar los males que invadían a la nación de ese entonces. Esto se hace por medio de una narración con un realismo crudo que más tarde se reconocerá como una de las características de la literatura hispanoamericana.

Obras como *María* y *Cien años de soledad* han sido reconocidas como obras clásicas dentro de un proyecto político y literario que nos habla de una historia de la literatura colombiana. El caso de *Manuela* de Eugenio Díaz Castro no es el mismo al de estas dos obras mencionadas. Tanto Díaz Castro como su obra sufrieron una serie de descritos por

parte de críticos e historiadores. Vergara y Vergara es uno de esos críticos, el cual se refería a Díaz Castro como un escritor con carencias y con pocas influencias literarias, las que hacían que su obra fuese “defectuosa” (citado por Rodríguez Arenas, 2011: 13); situación que se difundió y rápidamente ubicó a *Manuela* en un lugar secundario dentro de las letras colombianas. Merece la pena subrayar esta cuestión, porque nos sirve justamente para poner en tela de juicio las reglas y parámetros que se fijan para construir un canon de la literatura colombiana, entendiendo que en este proceso se legitiman unas obras por ser consideradas como imprescindibles para constituir una historia de la nación y se excluyen otras por no cumplir con ciertos requisitos “idóneos” para pertenecer a un campo como el de las letras colombianas.

Manuela ha sido catalogada como una novela costumbrista. La inscripción en este movimiento literario se considera hoy en día errónea, puesto que estudios recientes, como el de Rodríguez Arenas (*Eugenio Díaz Castro y Manuela en el siglo XIX*: 2011), aseguran que este movimiento no influyó en la estructuración y escritura de la novela, como tampoco que Díaz Castro se haya vinculado a él. Esta falsa catalogación lo que ha impedido, dice Rodríguez, es que pueda verse y hablar en otros términos narrativos sobre la obra del escritor santafereño. Más bien, algo significativo sería reconocer que las representaciones que lleva a cabo Díaz Castro en su obra están determinadas por los criterios básicos del realismo. Es decir, Díaz Castro describe, presenta objetivamente la realidad, expone situaciones reales mediante sus personajes con el fin último de denunciar algunas de las condiciones socioculturales del siglo XIX santafereño. Algo que debe quedar claro es que Díaz Castro al producir una ficción de corte mimética –puesto que se identifica con una

realidad social— como lo es *Manuela*²¹ en ningún momento hace esto para condenar a los santafereños o a la nación colombiana, si esto llegase a suceder, los responsables serían los lectores puesto que son estos quienes en su libertad lectora deciden como quieren reaccionar ante los hechos y acontecimientos que son representados o revelados por él como autor.

Nosotros, lectores de *Manuela* hemos visto que a diferencia de María, protagonista que debe ser dirigida por su amado joven Efraín y paralelamente la sociedad vallecaucana en la que esta vive admite igualmente que necesita ser gobernada por un patriarca. En el caso de *Manuela*, este orden es subvertido, puesto que en la obra de Díaz Castro los letrados, representados bajo el personaje masculino —Don Demóstenes— necesitan de una dirección para comprender el entorno. Recordemos que Demóstenes es un letrado bogotano recién llegado de Estados Unidos que viaja a una zona rural cercana a Bogotá. Este es un lugar que no conoce, donde se siente incapacitado e ignorante, y por ello requiere de la guía de una de las mujeres campesinas de la región. Manuela surge precisamente como protagonista femenina, para ayudarle al letrado a comprender ese nuevo entorno para él. Manuela es descrita Por Díaz Castro (1985) como “una joven campesina, que no pasaba todavía de los 17 años, independiente de pensamiento y segura en sus ideas y en su proceder, que entendía los problemas de su comunidad y tenía opiniones concretas sobre la raíz que los originaba” (224).

²¹ Oscar Gerardo Ramos (citado por Ortiz, 2000) refiriéndose a la novela del siglo XIX en Colombia, nos dice que el narrador era ante todo un cronista que aspiraba a resaltar con precisión el mundo circundante; así le añade perfiles imaginarios, consigna su testimonio, describe costumbres, valores y por supuesto representa los sujetos sociales que conforman el estado - nación.

En esta misma vía de ruptura, la representación que se hace del primer encuentro entre Don Demóstenes y Manuela -una mestiza hermosa la cual se encuentra en ese momento lavando su ropa en un pozo- hubiese podido ser la representación tradicional de la literatura de la época, en la que ese encuentro entre el letrado y la mujer campesina se derivara en un acto sexual principiado por el deseo sexual que siente el extranjero por el cuerpo de la mujer negra. Pero esto no es lo que ocurre, esta posibilidad es borrada del universo literario de Díaz Castro desde el primer instante: “-¿Qué haces, preciosa negra?, lavando, ¿no me ve? Respondió ella con afable tranquilidad... ¿y usted?, cazando. ¿Y las aves?, la suerte no me ha favorecido hoy...” (Díaz Castro, 1985: 37).

Aunque es posible apreciar en los anteriores pasajes los primeros cuestionamientos por parte de las mujeres al sistema masculino propio del siglo XIX, en esta construcción simbólica también es necesario reconocer la ambivalencia en la que se describe o presenta lo femenino, ya que Díaz Castro en otros segmentos de su obra cuestiona claramente la subordinación que viven y padecen las mujeres de la época, una sociedad en la que se les niegan los derechos básicos, al respecto Juanita y Clotilde, señoritas de dos haciendas de caña de azúcar de la región comentan: “Mientras los señores trapicheros conversaban de esta suerte, las dos señoritas habían pasado a hablar de socialismo, cosa que les parecerá muy extraña a nuestros lectores. ¿Y cómo es eso, Juanita? Preguntaba Clotilde a su amiga. Pues que hay una escuela que quiere que hagamos nuestro 20 de julio y nos presentemos al mundo con nuestro gorro colorado, revestidas del goce de nuestras garantías políticas. Pues será que dicen. Que escriben...Desean que votemos, que seamos nombradas jurados y representantes y todo eso. ¿Y para qué?, para elevarnos en nuestra dignidad, dicen” (Díaz

Castro, 1985: 50). Esta cita nos permite discernir esa sensibilidad y compromiso de Díaz Castro con las condiciones de vida de las mujeres del siglo XIX colombiano.

Esta denuncia en *Manuela* sobre la subordinación a la que son expuestas las mujeres a causa de su género es además complementada con otro criterio de clasificación social como es la clase, no siendo suficiente vulnerar a la mujer por el simple hecho biológico de serlo, se le suma a esto una carga más como es la de ser juzgada por su situación económica y empleo. Un ejemplo que muestra perfectamente esta situación es el vivido por las mismas jóvenes antes citadas y por Rosa, la mujer que recibe en su casa a Demóstenes al comienzo de la novela. Las jóvenes Clotilde y Juanita expresan: “Con que se respetaran nuestras garantías de mujeres, con que hubiera como en Estados Unidos, una policía severa a favor de las jóvenes... ¡Pues no ves que como nos ven débiles y vergonzosas y colocadas en posiciones difíciles nos tratan poco más o menos; y ahora, ¡a las pobres! Eso da lástima. ¿Hay infamias por las que no hagan pasar a estas desdichadas arrendatarias, nada más que por ser mujeres pobres?...” (p.51). Por su parte, Rosa explica su vida de mujer y la de los campesinos pobres, al joven bogotano: “¿Y en qué buscas tu vida, Rosa?, en la labranza, cuando se puede trabajar; y la mayor parte del año en el trapiche de la hacienda. ¿Y te gusta el oficio de trapichera? ¿Y qué se va a hacer?” (Díaz Castro, 1985: 14).

El mundo femenino de *Manuela* de Díaz Castro es frecuentemente agobiado por la constante violencia sexual que sufren las mujeres, hecho que se presenta como una señal directa del patriarcalismo existente que ordena y rige el mundo presentado en la obra de Díaz Castro. Este abuso y persecución que angustia a la protagonista está representado por el personaje de Tadeo, tinterillo gamonal -sin tierra- un arribista que se proclamaba liberal

draconiano²² y quien acosaba a Manuela con el fin de convertirla en su amante. Esta joven se convirtió en el mayor blanco de persecución de Tadeo, situación que conlleva al fin trágico de la protagonista: la muerte de Manuela por culpa de este licencioso acosador. El abuso de poder de este personaje se efectúa con el fin de satisfacer sus deseos lujuriosos y sexuales. Esta lascivia es menguada cuando logra estar con cualquiera de las muchachas bonitas que viven en La Parroquia. No sólo Manuela es víctima de Tadeo, Dámaso, el novio de la protagonista, sufre maltratos físicos organizados por el gamonal y puestos en marcha por sus colaboradores, sus “manos derechas” en el crimen.

Tadeo saca provecho de saber leer y de ser el único del pueblo que entiende sobre leyes, por eso las manipula a su conveniencia. Tadeo amenaza, comete asesinatos para conseguir sus objetivos personales. El poder que este gamonal posee proviene del soborno y el crimen. La madre de Manuela se expresa sobre las acciones de este opresor y de la violencia sexual que ejerce sobre las jóvenes del poblado: “De unas consigue todo lo que quiere, como de la Cecilia, la hija de la vieja Sinforiana y lo consigue con su poder y sus intrigas. A las que lo aborrecen las persigue y las tiraniza para salirse con sus intentos. Y eso último es lo que está sucediendo con Manuela, que ya la tiene aburrída con leyes del cabildo para perseguirle sus animales y armando peleas en los bailes, desterrándole al novio, poniéndonos sobrenombre a todos los de la casa y haciendo que nos insulten y nos inquieten las mujeres de su partido” (Díaz Castro, 1985: 264).

²² Los draconianos fueron liderados por el general Obando. Estos artesanos moderados bastante proteccionistas, se mostraron como los defensores de las masas populares a través de sus Sociedades democráticas. Sin embargo, no disponían de una plataforma política capaz de dar coherencia a sus reivindicaciones” (Basilien - Gainche, 2008: 139 citado por García Bernal, 2011: 165).

Son todos estos elementos los que conforman la naturaleza femenina descrita en *Manuela*, una obra que otorga un espacio a la voz de los sujetos que han sido marginados por el proyecto de fundación nacional: las mujeres y los iletrados, clasificados dentro de un grupo subalterno hayan un locus en esta novela, el que la tradición y la memoria de un país les ha negado. Díaz Castro se convirtió así en uno de los escritores que ideó unas propuestas de lo femenino alejadas de las convenciones románticas. Este último aspecto es el que nos permite hablar de un Eugenio Díaz que busca describir otros tipos de feminidad, una mujer como Manuela, un personaje que se mueve en la ambigüedad social del siglo XIX santafereño, la de los privilegios y las imposiciones. Esta escritura de Díaz Castro establecerá una correlación con la de Soledad Acosta de Samper, escritora que contribuirá igualmente en la “corrección” de las imágenes de mujer diseñadas por una preferencia romántica amparada por la literatura del siglo XIX colombiano²³.

1.3. LA OTRA ORILLA: LUCÍA, LA JOVEN HOLANDESA Y GENOVEVA ALCOCER: ELABORACIONES ALTERNATIVAS DE LA FIGURA FEMENINA

Hasta ahora este capítulo ha intentando revisar aquellas imágenes de mujer que se han ficcionalizado en la narrativa del siglo XIX colombiano, podemos decir a rasgos generales que nos hemos encontrado con representaciones modélicas (ejemplares o idealizaciones),

²³ Una situación que se merece subrayar es que los personajes femeninos estudiados hasta aquí aparecen en novelas escritas por hombres, caso que nos permite relacionar a autores como Isaacs, García Márquez y Díaz Castro con Badrán Padauí, el autor que estamos estudiando aquí. Agregamos esta nota para referirnos a la perspectiva desde la que se escribe y crea la apuesta estética de estas obras, una percepción masculina que condiciona las historias narradas y a sus personajes.

en las que se ubicarían a personajes como el de María y el de Úrsula, representaciones que han sido orientadas por convenciones sociales y determinadas por un orden masculino dominante. Este último apartado tomará otra dirección. Tomaremos distancia de la proyección de imágenes tradicionales de mujer para dar paso a unas representaciones renovadas de lo femenino, o como bien lo explicita el título del apartado, para rastrear aquellos personajes femeninos que por medio de sus visiones de mundo elaboran diferentes alternativas de la figura femenina a las narradas o referidas por la literatura del siglo XIX colombiano. Estas elaboraciones alternativas de lo femenino las conoceremos mediante los personajes de Lucía, la holandesa en la novela de Soledad Acosta de Samper *Una holandesa en América* (1888) y Genoveva Alcocer la protagonista de *La tejedora de coronas* (1982) de Germán Espinosa.

Lucía junto a la joven colombiana Mercedes, son las protagonistas de la novela de Soledad Acosta de Samper. Lucía debe viajar a Colombia para asumir el cargo de su familia tras la muerte de su madre. La madre de Lucía, holandesa también, acaba de morir postrada en una cama en suelo americano, derrotada por la enfermedad y por la desilusión de un sufrido matrimonio con un irlandés mentiroso, padre de Lucía y de sus hermanos. Aunque reconozcamos una sensibilidad romántica en Lucía, creada gracias a la educación recibida por su tía, hermana de su madre. La tía cría a Lucía dado que era demasiado pequeña para viajar a América y por eso la niña se queda en Holanda bajo su cuidado, esta educa a su sobrina como una niña hacendosa y obediente y le enseña todo lo que una futura madre y esposa “debe saber”. A pesar de esta educación basada principalmente en la lectura de novelas románticas, Lucía a diferencia de su madre no se deja vencer por la muerte ni

por las situaciones que le ocurren en el espacio extraño e incomprensible que para ella es América.

Lucía debe encargarse no sólo de su familia, sino también de la administración de la hacienda, hecho que logra hacer con gran éxito, situación que rompe el mito social de que las mujeres no pueden ocuparse de labores distintas a las domésticas. Este cargo de administradora es uno de los primeros rasgos de Lucía que nos permiten hablar de una reconstrucción de lo femenino desde el cuestionamiento mismo de los valores tradicionales. Antes de la llegada de Lucía la hacienda es un total caos, pero las tareas puestas en marcha por esta protagonista logran convertir la hacienda en una de las mejores de la región. Esto demuestra como la participación femenina en la dirección de la hacienda trae resultados positivos y no como se había considerado históricamente que las mujeres eran incapaces para cumplir con funciones dentro del área de producción de bienes y servicios. Otra alteridad que se representa a través de Lucía es el hecho de que la protagonista no es ni madre ni esposa, roles atribuidos socialmente a las mujeres. Una pareja inglesa que vive en Colombia ha querido arreglarle un matrimonio, pero Lucía no soporta esto: “Como la señora Cox había sido muy feliz en su matrimonio creía que el deber de toda mujer casada era procurar que cuantas amigas solteras tenía encontrasen también un marido a todo trance...y pensaba que era preciso colocar a Lucía pronto, bien o mal” (Acosta de Samper, 2007: 247). Esta misma idea es sostenida en otra parte de la historia de la novela de Acosta mediante el personaje de Mercedes. La joven colombiana se casa con un romántico, como ella, un secretario del Congreso que intenta derrocar una dictadura. Esta se casa llena de dudas y desconfianzas hacia la institución del matrimonio, pues considera que “la mujer casada nada tiene de poética. Ya me lo han dicho: el matrimonio arranca las delicadas

ilusiones del alma” (p.251). Aún así, muy enamorada se casa con él, a sabiendas de que ella misma dice que “los hombres querrían vernos moralmente a sus pies, a pesar de que se fingen nuestros vasallos y nos llaman ángeles y diosas” (Acosta de Samper, 2007: 250). Esta representación es utilizada por Acosta para exponer que el matrimonio no es la única opción de vida que tienen las mujeres y que al final de las cosas no es ni siquiera la mejor elección, anotando así que el matrimonio es simplemente un momento o una fase que ha sido fundada de acuerdo a las consideraciones de un sistema patriarcal.

Por otro lado, el convento se presenta como una de las posibilidades para Lucía, recordando que la espiritualidad desde una visión patriarcal se ha consignado como uno de los rasgos propios de los sujetos femeninos. Este carácter espiritual de las mujeres se marca como una pauta más de configuración social que diluye la feminidad misma. Aunque el convento se presente ante Lucía como una oferta, ella se resiste ante esto también, renunciando así este personaje a otro de los roles femeninos de la época, como es el de ser monja. Lucía y Mercedes son las mujeres que llevan a cabo la narración de la historia de *Una holandesa en América*, estas se erigen como narradoras a diferencia de en *María* de Isaacs que la narración está focalizada en un solo personaje, el héroe masculino (Efraín). Estas dos mujeres leen y escriben solas con lo que queda señalada una diferencia directa con María la cual no se atreve a leer sola ya que es su amado quien le lee.

En este mismo orden de ideas, las mujeres que construye Soledad Acosta no se definen en torno al amor, estas luchan por una ciudadanía propia, por una verdadera autonomía femenina. Esto último nos sirve para afirmar que a Soledad Acosta le interesa confeccionar esquemas diferentes de lo femenino, Acosta desea otro tipo de mujer para Colombia, una

mujer distinta a la protagonista romántica e infantil de *María*. Es por ello que nos presenta a una Mercedes que ama a su esposo pero que no lo reconoce como autoridad mayor a ella: “Veo que Rafael desearía hallar en mí una mujer más tierna, más sumisa, más femenina quizás. Los hombres me han dicho, y yo lo siento así: buscan en el ser amado absoluta sumisión; quieren ejercer un dominio completo sobre nuestra alma” (Acosta de Samper, 2007: 250).

Personajes femeninos como Ana y Wendy, algunas de las mujeres recreadas en los cuentos de *Manual de superación personal* de Pedro Badrán Padauí. Son mujeres que logran desestabilizar voluntaria e involuntariamente la vida de los hombres que se encuentran cerca a ellas, los desestabilizan emocional y económicamente; es posible encontrar este tipo de personajes gracias al deseo por parte de una escritora anterior a Badrán como es el caso de Soledad Acosta de Samper, una mujer que desea formar a través de sus producciones literarias una subjetividad femenina fuerte, esto es, Acosta busca describir y dibujar otros modos de ser mujer, reformular aquellos rasgos tradicionalistas y puritanos sobre los que se ha constituido lo femenino; así las cosas, Acosta guarda una constante con los primeros intentos de Díaz Castro por plantear unos personajes femeninos que no identificaran y aceptaran como suyo el modelo de la sumisión. Lo cual nos muestra como Badrán Padauí se nutre de esa tradición de ruptura que representarían Soledad Acosta y Eugenio Díaz.

Un similar tono de ruptura ante una tradición que representa arbitrariamente a las mujeres colombianas del siglo XIX se presenta en la obra *La tejedora de coronas* de Germán Espinosa, sustentado en las transgresiones que se llevan a cabo mediante el

personaje femenino de la historia. Genoveva Alcocer oriunda de Cartagena de Indias y perteneciente a una familia acomodada, era, a sus dieciséis o diecisiete años, una muchacha enamorada del hijo de un amigo de su padre, Federico Goltar, un joven soñador que desea dedicar su vida a la astronomía. La novela narra a la altura de casi cien años, la vida de la protagonista quien desde las mazmorras del palacio inquisitorial, recuerda cada uno de los detalles de su vida: desde su violenta iniciación sexual con los filibusteros de la isla tortuga hasta su encuentro con la bruja de San antero. Esta figura femenina de Espinosa al igual que las mujeres de Acosta Samper nos permite señalar el momento en que en la narrativa colombiana se hace una transición de aquellas imágenes de lo femenino fabricadas desde una afiliación conservadora que podía reconocerse en la literatura del país a una renovación en lo que concierne al tratamiento de lo femenino en el discurso literario.

En este momento, nos concentraremos en las transgresiones llevadas a cabo por el personaje de Genoveva, transgresiones posibilitadas justamente por los diferentes cambios que están ocurriendo en el siglo XX colombiano y que comprometen la vida social femenina²⁴. Esta puede ser una de las razones por la cual Germán Espinosa construye una

²⁴ “Las necesidades de una sociedad burguesa en camino hacia la modernización, requerían que la mujer asumiera tareas prácticas y eficaces. La Iglesia le asignó la misión de disciplinar al esposo y educar a los hijos en valores católicos, pero al tiempo funcionales en el nuevo modelo capitalista. Virtudes como el trabajo, la honradez, la responsabilidad, el ahorro y la limpieza debían ser transmitidas por las mujeres en su hogar. Las mujeres de las élites urbanas no sólo debían cumplir estas tareas en sus propios hogares, sino que debían convertirse en una especie de misioneras sociales que se encargaran de moralizar a las mujeres y a los niños de los sectores pobres. A medida que avanzaba el siglo y con él los procesos de modernización, la mujer ocupó, cada vez con mayor insistencia, nuevos espacios. Su presencia se hizo habitual en el teatro, las salas de cine, los salones de té y aun en los clubes sociales, en los cuales, a principios del siglo, sólo se permitía la presencia masculina. Durante los años 20, y como consecuencia del impacto de la primera Guerra Mundial en los roles femeninos, sectores de mujeres de la sociedad local que tenían oportunidad de viajar al exterior o de leer y estar en contacto con publicaciones europeas adoptaron actitudes y comportamientos que se distanciaban del ideal femenino convencional” (Reyes Cárdenas, 1995).

protagonista como Genoveva Alcocer, quizás Espinosa lo que busca en su mundo narrativo es resignificar y reconstruir los supuestos que históricamente han determinado lo femenino, por ejemplo la identificación de las mujeres con la maternidad, reconocimiento que se ha mantenido con la ayuda de diversos recursos materiales y simbólicos, tales como los conceptos y prácticas de rol maternal, función materna y ejercicio de la maternidad. De ahí, que Espinosa plasme a una Genoveva estéril, representación que negaría radicalmente esa función de madre a la que están “destinadas” las mujeres. Este rasgo característico -la esterilidad- de Genoveva es considerado en el siglo XVIII (siglo en el que se desarrolla la historia de la novela) como una carga negativa, como algo repudiable porque el hecho de que una mujer esté impedida físicamente para procrear le resta valor a su ser. A pesar de que en el contexto en el que se mueve Genoveva, la mujer aparece vista simplemente como un objeto para perpetuar la especie por miles de generaciones, Espinosa rompe con esta representación pues nos describe a una Genoveva que no puede ser madre biológicamente hablando y este es uno de los elementos que consolidarán su elección por la libertad sexual, una sexualidad que expresa libremente y que es disfrutada a plenitud.

Espinoza Pérez en su investigación *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el siglo de las luces* (1996) nos dice que el acceso al conocimiento y al disfrute del cuerpo son aspectos que han estado vedados para las mujeres y han sido propios de los varones. Siguiendo esta idea, podemos hablar de una Genoveva que trasgrede este orden establecido puesto que el placer y el saber son dos aspectos que están entrelazados y que constituyen a este personaje femenino. Espinosa nos presenta una protagonista erudita, amante de las ciencias, una mujer sapiente en temas de astronomía, filosofía, aún cuando la educación de la mujer colonial en estas materias no existía y quienes podían adquirir conocimiento eran

los sujetos masculinos. En lo que respecta al placer, nos encontramos con una Genoveva erótica, que mantiene relaciones sexuales con varios personajes: hombres, mujeres y esclavos. Indudablemente, la sexualidad es uno de los valores sobre los que recae el mayor peso de la obra, convirtiéndose en motor estructurante para la trama de la novela como para el sistema de personajes. Genoveva manifiesta sus deseos sexuales, consiente su goce erótico, esto es lo que permite la apertura a un deseo de libertad, libertades sexuales que le conferirán poder, autoridad y control sobre otros personajes femeninos y sobre los mismos hombres de la obra.

Estos dos elementos –sexualidad e intelecto– se entretajan y actúan en una sola instancia en Genoveva, de ahí que encontremos en la amplitud que maneja este personaje de Espinosa que Genoveva haya placer únicamente en personajes que son poseedores de conocimiento como el joven Federico Goltar y Voltaire. Además, podemos apreciar como Genoveva luego de la violación –en la cual pierde su virginidad– por parte de los filibusteros, un grupo de piratas, consigue transformar ese deseo sexual totalmente traumático por el evento de la violación en deseo de conocimiento. Aquí estaría uno de los quebrantamientos que hace el personaje de Genoveva, el hecho de la violación no causa en ella depresión y desasosiego como ha sido representado tradicionalmente sino que por el contrario es ese acto violento el que hace detonar la sensualidad de la joven. Ese aprecio por la ciencia y por la búsqueda de conocimiento que persigue Genoveva es conseguido a través de su cuerpo, recurso importante para conseguir sus propósitos, en la medida en lo que significa ella para los hombres: belleza física, cuerpo y sexualidad desmedida.

Esta última característica, la de una sexualidad desmedida, nos sirve para contrarrestar la imagen que se venía asomando en personajes femeninos como María de Isaacs, representación que insistía en la imagen mariana de la virginidad, hecho que es sepultado por el personaje de Germán Espinosa puesto que en Genoveva Alcocer la castidad no existe, esta ha sido reemplazada por la actitud libertina de una mujer, que se deleita en los goces de la carne. Según Espinoza Pérez, esta es una época (siglo XVIII ficcional) en la que el cuerpo femenino, desde la opinión de la santa inquisición española es símbolo de Satanás, de la tentación y del pecado universal. Así las cosas, personajes como María y Genoveva se contraponen en el plano de la sexualidad. María es definida como una mujer con una vida frígida y asexuada mientras que Genoveva acepta y explora el placer erótico.

Otro de los cambios²⁵ que se proporcionan con la figura simbólica de Genoveva se da en la medida en que este personaje logra incursionar en espacios y ocupar cargos sociales que eran asignados exclusivamente a los sujetos masculinos. Por ejemplo, Genoveva participa activamente en algunos de los procesos históricos más relevantes del mundo de las metrópolis y las colonias en el siglo XVIII tal como es el caso de la creación de los círculos criollos que serán un fermento de la independencia neogranadina; al mismo tiempo forma parte del movimiento ilustrado de la época, en especial como miembro destacado de la masonería. Es su deambular por Europa lo que la convierte justamente en la primera mujer masona, fundadora de la logia matritense y principal portadora de la ilustración en Norteamérica y en la América española.

²⁵ Cuando hablamos de cambios, hacemos referencia al plano representativo, esto es, a como esta figura femenina recrea una feminidad alterna o diferente a la de los modelos tradicionales.

Estos son solo unos cuantos ejemplos que ilustran la dimensión de las rupturas que Genoveva Alcocer propone como personaje femenino. Esta nueva imagen femenina hace posible que se hundan los referentes estéticos y sociales que han constituido a las mujeres en la literatura del siglo XIX y que han traído prejuicios sobre la idea de lo femenino; la idea de una mujer dependiente y subordinada al varón (padre, hermano y esposo) y una feminidad identificada con la castidad, la prudencia y la espiritualidad. Genoveva es lo más alejado del ideal de mujer suscitado por el romanticismo; es por ello que hemos insistido en el carácter transgresor de este personaje. Al final Genoveva descubre que su verdadero destino como mujer está en el conocimiento científico, en el campo de las ciencias; al reconocer este hecho, Genoveva traspasa los límites impuestos por una sociedad que se declara eminentemente patriarcal y destruye las convenciones sociales establecidas en este orden imaginado.

Este capítulo nos ha permitido reflexionar sobre la construcción de estereotipos e imágenes de lo masculino y lo femenino dictados por la cultura patriarcal. Estas protagonistas femeninas representan preocupaciones centrales, especialmente el estado de menosprecio al que han sido sometidas las mujeres con lo cual se manifiesta cómo las ideologías y prácticas modelan los textos literarios. Para esto hemos revisado la historia literaria notando sus asunciones patriarcales y mostrando la manera en que las mujeres han sido representadas en los textos de acuerdo con las normas sociales, culturales e ideológicas. La desmitificación que se ha logrado en la última parte del capítulo, es la que nos llevará a plantear una tipología de los personajes en el segundo capítulo, esto es, se caracterizarán las visiones de mundo de los personajes femeninos y masculinos de *Manual de superación personal y otros cuentos* de Badrán Padauí, hablaremos de esos nuevos

valores que se le conceden a los varones y mujeres descritos en los cuentos; son estos nuevos principios masculinos y femeninos los que ratificarán la destrucción de modelos sociales tradicionales de feminidad y masculinidad impuestos por el sistema patriarcal y sus vínculos con la literatura.

CAPITULO II

LA ALQUIMIA DE LOS SEXOS: VAMPIROS Y BRUJAS EN LA URBE

Los principios patriarcales que rigieron históricamente en la sociedad colombiana decimonónica (relativo al siglo XIX colombiano: en este período comienza a funcionar la categoría de “literatura nacional”) fueron elementos que guiaron la conformación, construcción y organización de una literatura nacional que consolidara o argumentara el proyecto nacional de República. En otras palabras, la creación de una literatura nacional no surge primeramente por una necesidad estética sino más bien como respuesta a la pretensión de consolidar el proyecto de estado.

La literatura del siglo XXI –luego de varios siglos de desarrollo– se distancia considerablemente de la imitación de las formas estilísticas de las literaturas europeas: aspecto que caracterizaba a la literatura colombiana en la segunda mitad del siglo XIX. Por su parte, los textos literarios del siglo XXI emergen en condiciones sociohistóricas diferentes: los problemas económicos y políticos están a la orden del día, las drogas, la mafia y las desigualdades son los temas principales de la literatura de este nuevo siglo. Estas condiciones, provocan la aparición de nuevas generaciones de escritores que “buscaron y optaron por un discurso diferente enmarcado en los procesos de globalización y en las leyes de producción y consumo” (Araujo, 2011: 2). Badrán Padauí, hace parte de esos nuevos escritores que heredaron del “boom latinoamericano” el incluir en sus producciones estéticas reflexiones sociológicas, filosóficas y literarias.

En la conformación del mundo que escenifica el libro de cuentos de Badrán Padauí, las reflexiones sociológicas encuentran su lugar en lo concerniente a las relaciones de género. En la complejidad narrativa de *Manual de superación personal*, debemos comprender por qué surgen personajes femeninos como Ana y Wendy en los cuentos “Memorias de un vampiro” y “Manual de superación personal”, respectivamente, y masculinos como el Maestro y Rodrigo Benavides en los mismos cuentos mencionados. Al analizar los rasgos que constituyen su personalidad, nos encontramos con mujeres autónomas, que se caracterizan por su liderazgo e independencia económica, y hombres dependientes, fracasados emocional, laboral y sexualmente. *Manual de superación personal...* invierte un orden simbólico: el del poder y la autoridad falocéntrica, apostando por “otras” representaciones de hombres y mujeres.

Manual de superación personal... es el título que recibe el libro de cuentos de Badrán Padauí. Este paratexto, Badrán lo crea con la intención de burlarse de este tipo de textos, por ello Badrán en varios de sus cuentos hace referencia a Paulo Coelho, novelista y dramaturgo brasileño, figura reconocida y destacada en este tipo de literatura de autoayuda. Algunos de sus personajes se nos presentan como lectores de Coelho, fanáticos de los libros que abordan el crecimiento personal, determinando sus actos y decisiones. Wendy, por ejemplo, recomienda a su novio Rodrigo Benavides que lea los libros *La forma diferente de ser un duro*, para descubrir cuál es su propósito en el mundo, y *El Alquimista*, de Coelho, para convertir las crisis en oportunidades.

Esta cuentística de Badrán se concentra en la angustia del ser humano, en las rutinas emocionales en las que a veces caen hombres y mujeres, en el sometimiento que tienen que

vivir algunas mujeres por parte de sus padres, esposos, tíos (cfr. “Ese maldito ataúd donde está metido mi tío”; Badrán, 2011: 103). Igualmente a esta narrativa le interesa la exploración de las libertades sexuales, las nuevas formas de amor que pueden darse (hombre- hombre, mujer-mujer), reivindicando no una cuestión de género sino más bien de humanidad; todas estas cuestiones posibilitan formas diferentes de ver el mundo proyectadas en el libro de cuentos de este escritor del Caribe colombiano. *Manual de superación personal...* tiene un carácter marcadamente urbano, en este espacio los personajes se mueven y desarrollan sus vidas, ciudades bulliciosas y con mucho movimiento como Bogotá y Cartagena se convierten en espacios medulares para la estética de los cuentos.

Así, pues, más que un manual de superación personal, resulta un irónico “manual” del fracaso, mostrando el resquebrajamiento patriarcal, sus fisuras, así como las nuevas dinámicas de poder tejidas entre hombres y mujeres contemporáneos. ¿En qué medida estas feminidades y masculinidades representadas son un correlato de los cambios sociales que vienen presentándose desde finales del siglo XIX? Debe reconocerse, ante todo, que los textos literarios se inscriben en lo social; pero este aspecto de sociabilidad se desarrolla de una manera particular. Esto es, lo social es transformado, deformado y resignificado. Siguiendo a Octavio Paz, Escobar (2006: 18) sostiene que la literatura expresa la sociedad y al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa y al inventarla, la revela.

Badrán Padauí es consciente de los procesos vindicatorios a nivel nacional e internacional ocurridos en los últimos años, como el de las mujeres indígenas frente al

fenómeno del desplazamiento forzado en Colombia, los procesos de paz para poner fin al largo conflicto interno armado en el país y las reparaciones con enfoque de género como el potencial para transformar la discriminación y la exclusión, rechazando la impunidad de los crímenes sexuales y de género en el marco del derecho internacional humanitario, pero su libro no deviene de un proceso mimético, como reflejo mecánico y fidedigno de la realidad social. El autor no puede abstraerse del entorno que lo rodea, pero su escritura, como proceso de ficcionalización, construye refracciones, simulacros. Esta aclaración se hace necesaria, ya que algunos escritores y críticos, en momentos históricos específicos, han desconocido la dimensión social de lo literario, separando ambas esferas discursivas, sin reconocer sus interacciones. En palabras de Escobar (2011), el “sentido social de la literatura no es, como algunos pretenden verlo, la reducción de lo literario y de lo estético al mero documento social, al texto de denuncia, de compromiso explícito o de mesianismo. No. Es presencia explícita y a veces tácita pero presencia ineludible. Lo social está profundamente inserto en el universo literario y funda su sentido”. (10)

Las refracciones se activan en el mundo materializado del libro de cuentos de Badrán cuando se construyen sujetos masculinos con una crisis de identidad en lo relativo a valores, poder y autoestima frente a la sociedad y a las mujeres. Por su parte, a los sujetos femeninos se les ha quitado la pasividad social que se les impuso por tradición, ahora ellas son descritas con un activismo que ocasiona caos y controversia. Esta crisis, sin embargo, permite que surjan nuevas representaciones de lo masculino (hombres sensibles, amorosos, fracasados, débiles) y que lo femenino aparezca con funciones como la dirección y la provisión de la casa, la conducción y el mando en las relaciones de pareja. El deterioro en el que se han sumido los códigos y estatutos del sistema patriarcal disipan la noción

tradicional de feminidad y masculinidad, consintiendo otras formas de representación, sin que ello implique necesariamente una visión “positiva” o celebratoria.

Esta re-construcción de significados sociales y estéticos conseguida por el sistema de personajes del libro de cuentos de Badrán Padauí, permite al autor reformular aquellos rasgos que se han considerado “definitorios” y “propios” en la constitución de las subjetividades en las representaciones literarias canónicas, dejando abierta la posibilidad para que puedan surgir otros rasgos o valores diferentes a los determinados por la tradición. En este sentido, trazaremos en este capítulo una posible tipología de los personajes del libro de cuentos de Badrán Padauí, explorada desde dos figuraciones: el vampirismo y lo brujesco-maléfico, y una intersección: la sintonía del fracaso, tomando como punto de análisis los cuentos “Memorias de un vampiro” y “Manual de superación personal”.

2.1. EL MAESTRO: VICTIMARIO-VICTIMA

En “Memorias de un vampiro”, primer cuento de la colección, un hombre que se hace llamar Maestro vive en Bogotá, en un castillo. Es un hombre solitario, melancólico, misterioso, que se deleita en los placeres del buen sexo, pero al que le disgustan los compromisos y las ataduras. Ana, por su parte, es una joven hermosa, con un carácter fuerte, quien irrumpe en la vida del personaje, destruyéndola. Desde las primeras líneas, Ana se opone radicalmente a los modelos femeninos que caracterizaban la literatura de fines del siglo XIX, y de los que nos ocupamos en el anterior capítulo. En lo que respecta al Maestro, se nos presenta como un vampiro sin remordimientos o culpas:

Yo me jactaba de ser vampiro. Tenía todo para serlo: el corazón como una lápida, la renta de un caserón en ruinas con dos locales comerciales en el centro de la ciudad, un viejo castillo en cuya planta baja había abierto mi tienda de antigüedades, un prestigio de experto en objetos del siglo XVII, una pipa, una capa negra, la voz grave, cavernosa tal vez, una nariz de beduino y unas orejas de insomne que me concedían un aire melancólico y misterioso. Pero sobre todo, un par de afilados colmillos que hincaba sobre el cuello de mis víctimas. Estaba orgulloso de ser vampiro (Badrán, 2011: 12).

El relato y el personaje reconocen su filiación y representación mítica. “El vampiro pertenece al reducido y privilegiado grupo de los mitos universales” (Sánchez, 2011 :54), estableciendo vínculos y diferencias con la literatura inglesa decimonónica, más concretamente, con la época victoriana, en la que se dan a conocer las obras fundamentales en cuanto al tratamiento de la figura del vampiro –los relatos pioneros que instauraron la estética de lo vampiresco: *El vampiro* (1816), de Jhon William Polidori; *Drácula* (1897), de Bram Stoker, y *Carmilla* (1872), de Joseph Sheridan Le Fanu–. El Maestro es un vampiro y que se reconoce como tal. Cuando el Maestro justifica su naturaleza vampiresca, señala algunos de sus rasgos físicos: los afilados colmillos y las puntiagudas orejas. Estos rasgos son compartidos con el personaje de Polidori y Stoker, si bien algunos otros, como la palidez mortuoria, no es anexada al conjunto de cualidades que definen al Maestro. El personaje de Polidori se suma a este ideal, pero la representación canónica se consigue con el personaje de Stoker.

Su cara era fuerte, muy fuerte, aguileña, con un puente muy marcado sobre la fina nariz y las ventanas de ella peculiarmente arqueadas; con una frente alta y despejada, y el pelo gris que le crecía escasamente alrededor de las sienes, pero profusamente en otras partes. Sus cejas eran muy espesas, casi se encontraban en el entrecejo, y con un pelo tan abundante que parecía encrespase por su misma profusión. La boca, por lo que podía ver de ella bajo el tupido bigote, era fina y tenía una apariencia más bien cruel, con unos dientes blancos peculiarmente agudos; éstos sobresalían sobre los labios, cuya notable rudeza mostraba una singular vitalidad en un hombre de su edad. En cuanto a lo demás, sus orejas eran pálidas y extremadamente puntiagudas en la parte superior; el mentón era amplio y fuerte, y las mejillas firmes, aunque delgadas. La tez era de una palidez extraordinaria (Stoker, 2001: 10).

En “Memorias de un vampiro”, sin embargo, Badrán Padauí distorsiona algunos elementos: Drácula vive en Transilvania, un poblado apartado, lejos de la civilización, donde puede cometer sus actos de cacería sin ninguna vigilancia y sin temor de ser capturado. El espacio de la historia de Stoker es caracterizado como estrictamente rural –un castillo decadente, rodeado de un paisaje invernal y solitario–, mientras que el espacio en donde vive el Maestro se desarrolla en la capital colombiana: una ciudad caótica, llena de carros y contaminación. No obstante, si bien hay un tránsito del espacio rural al urbano, el aposento del vampiro sigue siendo el mismo. Tanto Drácula como el Maestro viven en un castillo –un “castillo” diferente, pero que sigue recreando la historia de los seres de la noche–. Debe destacarse, así mismo, cómo la figura del vampiro se ha caracterizado desde sus inicios por una manifiesta y marcada sexualidad. El vampiro es personificado como un gran seductor, con una elevada cuota de donjuanismo. Busca incesantemente placer,

aventura y la satisfacción de todos sus deseos. El Maestro, con un importante matiz, clasifica a los hombres en dos grandes grupos: los donjuanes y los vampiros, reconociéndose como perteneciente del segundo grupo.

Los hombres que ejercen el arte de la seducción se pueden dividir en dos. Los llamados donjuanes y los vampiros. Los primeros se lanzan tras la presa, la seducen, la capturan y luego la destrozan. Los segundos permiten que la presa se acerque a ellos, la atraen hacia su guarida, luego la hipnotizan y le chupan la sangre, lenta, muy lentamente. Los donjuanes son convencionales, bien parecidos, se adaptan a las nuevas tecnologías, gustan de ciertas marcas y calculan cada paso de la conquista. Los vampiros, por su parte, son reservados, aristócratas, casi solitarios, viven de la renta, cultivan un aura de misterio y esperan que sea su presa la que los elija como verdugos [...] El donjuanismo es activo y solar; el vampirismo es pasivo y nocturno (Badrán, 2011: 11).

Esta división señala el arte de seducción que emplean los hombres al momento de conquistar a una mujer, pero al mismo tiempo devela la “feminidad” en el ejercicio de seducción del Maestro. Al asumirse como vampiro, en ningún momento emplea estrategias “masculinas” de seducción, sino que son las mujeres las que lo eligen como su verdugo. La literatura vampírica tradicional, a diferencia del personaje de Badrán Padauí, describe un vampiro con poder: su dominación está expresada en el ataque hacia su víctima. El acto de clavar los colmillos es símbolo de supremacía. El vampiro de Polidori y el de Stoker escoge presas vulnerables: mujeres jóvenes, inexpertas. La trasgresión de “Memorias de un vampiro” se encuentra así en varios niveles: Ana, la supuesta víctima del Maestro, nunca se reconoce como víctima, y en muchas ocasiones el Maestro expresa que ella no es como las

víctimas anteriores que ha tenido: no es sumisa. Ana, por lo demás, no cumple con uno de los requisitos principales de las víctimas femeninas de los vampiros: la virginidad. Ana ha tenido diversas experiencias sexuales.

Pero cuando Ana regresó a ofrecer su cuello en mi propia tienda de antigüedades comprobé que su doncellez era semejante a la de Afrodita, que luego de bañarse recuperaba la tela virginal de la que un amante casual la había despojado [...] Solo diré que las caderas de Ana pertenecían a un linaje superior y en sus meollos yugulares mi lengua paladeó las mejores esencias. Pero tanta satisfacción se vio menguada cuando Ana dijo: –Nunca me había acostado con un viejo (16-17).

El clavar los colmillos en su víctima es un acto tan trascendente para la naturaleza del vampiro, que se instala todo un ritual para la disposición del evento. Stoker nos describe, por ejemplo, el placentero dolor que causan los colmillos del vampiro al hundirse en el cuello de la víctima. Esta, inmóvil, incapaz de defenderse, se sume al ritual de la desfloración, contribuyendo al aspecto depredador y devorador del vampiro. En el relato de Badrán, no obstante, se diluyen estas significaciones. Hay una nueva contrariedad: cierta duda, cierta ambigüedad, en la atracción que siente Ana por el Maestro. Nunca se nos aclara si Ana disfruta cuando sostiene relaciones sexuales con el Maestro, si alguna vez existió un vínculo sexual, pasional, o si es que ella lo ha ido perdiendo en la convivencia cotidiana. “Y, enseguida, bestial, hincé mis colmillos sobre su cuello, aunque esa vez pareció sentirse menos estremecida” (21). Si nos adentramos en el carácter simbólico de los colmillos del vampiro, debemos decir que, implícitamente, el mordisco sugiere sexualidad. Esto es, la mordida puede pensarse como una forma metafórica de relación sexual, e

incluso de violación, lo que quiere decir que la boca del vampiro y sus respectivos colmillos son el equivalente a sus genitales o una sublimación fálica.

Al estudiar la figura del vampiro, encontramos que no sólo encarna una naturaleza sensual “masculina”, sino que, en diversas ocasiones, destaca por la fijación de relaciones homosexuales con otros vampiros o víctimas humanas. El Maestro aparece como un hombre que siente atracción sexual por el joven novio de Ana, dejándose abierta la posibilidad de que los personajes masculinos de Badrán puedan escoger sus preferencias sexuales, como veremos en un cuento como “Paloma”, que analizaremos más adelante (Cf. III, 3.1) “Vi repetidas veces al doncel. No tiene mucho lugar en esta historia pero era bello, prescindible y refinado, de una pureza tan exagerada que incitaba al mal” (24).

Que el personaje de Ana no sea representado como una mujer débil e indefensa ante el carácter sexual y lascivo del Maestro puede entenderse como la consolidación de otra clase de feminidad en las representaciones literarias. Con Ana queda atrás aquella imagen romántica de una víctima idealizada para el vampiro: pura y virginal, idónea para sufrir y resistir la bestialidad y deshumanización a la que es conducida. Ana, a diferencia de las víctimas de Drácula o de Lord Ruthven –el protagonista del texto de Polidori–, no opone resistencia al acto sexual con el Maestro, porque es este acto el que le permitirá ingresar abiertamente a la vida del personaje masculino, a su castillo, y tener acceso a beneficios económicos como quedarse con la casa de este personaje masculino. En este sentido, la relación de Ana con el vampiro sugiere un vínculo económico. “Ana simuló resistirse a mi bautizo. Sus templos se abrieron antes de que la madrugada descendiera sobre el lecho y los rayos de sol anunciaran la hora de mi retirada” (17).

Si la religión predicada por el vampiro es la del placer y la satisfacción de la libido como forma de vida, podemos enfatizar la degradación que ocurre con el Maestro: un vampiro que progresivamente ya no se erige como victimario, sino que queda a merced de su aparente víctima, pasivamente. Este hombre solitario y misterioso reconoce que Ana ha modificado su vida, sus costumbres, sus aventuras. Acepta su sometimiento: “Era ella en realidad quien me transformaba” (22). Es ella quien configura su existencia, quien regula sus actos, quien le otorga sentido a su existir: “Mientras Ana cuidaba de su doncel, yo empecé a sentir que ahora le pertenecía y que ningún acto de mi vida era posible sin su consentimiento. Incluso, la venta y el precio de mis objetos dependían más de ella que de mí” (25).

Debido a la fuerte dominación que ejerce el personaje de Ana sobre el Maestro, de ser éste un reservado vampiro desciende a la categoría de murciélago: “Y fui yo quien me convertí en el siervo sumiso que sólo a veces, una que otra tarde, exigía sus derechos. Reducido casi a la vulgar condición de murciélago, un día le pregunté: – ¿Quién eres tú, Ana? –Yo soy su cruz, maestro. La sola palabra me hizo estremecer” (25).

En las últimas páginas del relato, se hace mucho más patente el estado sombrío y fantasmagórico en el que ha quedado el personaje del Maestro: “Ana me había convertido en un fantasma, en una sombra, en un espectro de vulgar película de terror” (26). La transfiguración del Maestro ocurre en dos niveles: la pérdida de sus colmillos y su castillo. El personaje femenino, somete al Maestro a un proceso odontológico: los colmillos del vampiro son reemplazados por una caja de dientes. Esta pérdida, revela como Ana arremetió contra la condición vampiresca del Maestro, acabó con su linaje mítico, deshonró

su bestialidad, situando a este personaje masculino en el patetismo. “A veces me preguntaba cómo había podido yo caer en semejante trampa. Que había hecho yo en mi larga vida de vampiro para que ahora una simple muchacha me redujera a semejantes cenizas” (26). Sus mordiscos perdieron la carga simbólica, ahora las mujeres son inmunes a sus colmilladas, a su leyenda, a su sangre.

Una noche de luna llena, el Maestro hastiado de su vasallaje, decidió acudir a sus últimas células de vampiro para intentar romper el creciente maleficio. Como un empleado que tímido se atreve a pedir un aumento de sueldo luego de haber meditado cada una de sus palabras la noche anterior y resuelto ingresa a la puerta del temible superior, se atrevió a pedirle a Ana que se fuera, que abandonara su castillo porque lo iba a vender” (26). Esta asociación del Maestro como un empleado (un subalterno) y de Ana como el aterrador jefe recrea la instrumentalización y el carácter mercantilista que primará en las relaciones de pareja; sobre este aspecto reflexionaremos en el tercer capítulo.

Ana, considera impertinente la petición del Maestro de que ella abandone el castillo. Incomodada por esta solicitud le dice: “No lo ha entendido, maestro. Es usted quien debe irse. Me aclaró que había rematado los más preciados objetos de mi tienda y que había decidido ofrecerme un auxilio para el viaje. El arriendo de mis locales lo seguiría consignando en una de mis cuentas bancarias” (27). Como si lo que le dijera esta mujer no hubiese sido algo trascendente o de tan gran relevancia, el Maestro deja su castillo sin reclamo alguno. “Acepté aquellas frases con tranquilidad y abandoné mi castillo esa misma noche” (27). El abandono forzado de su casa por parte del Maestro nos revela que este cedió ante las imposiciones del personaje femenino. Además, la pérdida de su aposento

afianza la degradación en la que queda sumido el personaje masculino. Degradación que es complementada con la añoranza que expresa el Maestro en las últimas páginas del cuento de volver a ser lo que lo llenaba de tanto orgullo: ser vampiro.

No extraño a Ana, no deseo otra vez enterrar mis colmillos en el cuello de ese ser celestial. No. Yo deseo algo más. Mi vieja capa, mis alas de vampiro, mi sangre pura e inmortal. Y sé que todas esas cosas las he perdido para siempre. Pertenezco a una mediocre e imprecisa condición. Morir no puedo pero tampoco este vacío existir me atrae. Y aquí estoy, como un lobo solitario en la noche sin luna, escribiendo estas líneas con la maldita estaca que Ana clavó para siempre en el fondo de mi corazón (27).

La dialéctica sobre la que se construye el personaje del Maestro, la de victimario, en algunas situaciones, y de víctima, en otras, está al servicio de la configuración estética del cuento. El Maestro tiene que moverse en esos dos terrenos, porque es esta doble condición la que luego nos abrirá el paso para comprender la representación “maléfica” que constituye al personaje de Ana. El Maestro ha sido victimizado por Ana, su vida ha sido transfigurada por ella. A continuación revisaremos este personaje femenino. Analizaremos el carácter brujesco con el que se ha representado, expondremos las situaciones que categorizan a este personaje como una mujer que trasgrede las normas de lo femenino. Es necesario estudiar el personaje de Ana y su representación maléfica para explicar que el carácter brujesco maléfico de este personaje es construido desde la visión del vampiro, es decir, esta cualidad es proporcionada o configurada por el Maestro. Cuando aclaramos este

punto, evitamos que se continúe afianzando el ideal femenino asociado a lo hereje, lo maligno que sobresalió en algunos momentos históricos de la literatura colombiana.

2.2 ANA: BRUJESCO-MALÉFICO

Las valoraciones físicas y psicológicas que conocemos de Ana son descritas y fabricadas desde la voz narrativa masculina de los cuentos. Estas valoraciones deben entenderse y analizarse bajo la visión de mundo vampiresca que tiene el personaje del Maestro. Si no tenemos en cuenta este criterio, podemos pensar que las caracterizaciones que se hacen del personaje femenino se realizan arbitrariamente y sin ninguna intención estética; situación que desconocería el hecho principalmente de que muchos de los rasgos atribuidos a Ana son estimados por un personaje masculino, miembro de un sistema cultural que condena y desaprueba todo tipo de actitud masculina en una mujer y categoriza como malvado o maligno todo aquello que sea “antinatural” a lo históricamente definido como femenino.

Ana es descrita como una mujer intelectual, una lectora crítica, que lee autores extranjeros y los cuestiona. Ana es diferente a las otras mujeres que han sido víctimas del Maestro, aquellas en las que él lograba satisfacer sus perversiones. Esta valoración de Ana como una mujer con intelecto, resulta problemática para el Maestro puesto que el orden social ha considerado el conocimiento como un valor exclusivo de los varones. Por ello la llama bruja.

Michelet (2010: 39) nos dice por ejemplo que en el siglo XVII se declaró que si la mujer se atrevía a curar *sin haber estudiado*, era bruja y merecía morir. Por ello, el Maestro desde su voz nos presenta a Ana con un carácter brujesco. Ahora sabemos que este carácter se lo proporciona porque no concibe que este personaje femenino tenga conocimientos de diversas índoles como la historia y el esoterismo. “Me dijo que estudiaba historia y que su verdadera pasión era la brujería. Le pregunté si había leído a un autor francés que yo había frecuentado alguna vez. Me respondió que sí y que había encontrado muchos vacíos e inconsistencias en su obra” (Badrán, 2011: 13). Aunque Ana y el Maestro tienen diversas conversaciones que implican tener conocimiento en áreas específicas como por ejemplo objetos antiguos, instrumentos de tortura y el tema complejo de la inquisición; en muchos momentos el Maestro reconoce que está ansioso por percibir el instante en el cual se desbordará el demonio atrapado al interior de Ana, y que según él, es el que le permite que esté instruida en diversos saberes. “Ana pontificaba con la seguridad de los inocentes o quizás, mejor, de aquellos que no necesitan conocer porque han venido al mundo con esa sabiduría natural que es privilegio de los simples” (14, 15).

Las sociedades occidentales han levantado alrededor de las diferencias sexuales construcciones culturales y simbólicas. Por ejemplo, se ha conferido a los hombres el poder racional y económico, y a las mujeres el poder de los afectos. Con el personaje de Ana la situación es otra: ella es una mujer que accede al conocimiento y que construye su existencia en los saberes (esotéricos, históricos) y no en la maternidad, rol, ejercicio o función que aparecía como la forma única de que las mujeres se realizaran como personas o individuos en la sociedad. En esta misma línea, la caracterización que se hace de Ana nos permite ver desde el principio una ambigüedad en dicho personaje. Ana no es un personaje

plano, se nos presenta con una apariencia física conformada por dos rasgos contradictorios: “Ana levantaba su expresión angelical sobre una cadera africana, como si la Virgen María²⁶ y Astarté²⁷ se hubieran repartido su sustancia. Y esa anatómica síntesis –sacra y dialéctica- ...” (14).

Esta naturaleza contradictoria que ve el personaje del Maestro en Ana nos lleva a hacer una lectura suspicaz de este personaje femenino, esto es, analizar la posible doble moral en la que se mueve este personaje. Pero, hacer esto es aceptar sin ningún tipo de cuestionamiento que el personaje masculino lo que quiere seguir es acentuando el carácter demoníaco y malvado de lo femenino. La fatalidad predeterminedada que el Maestro percibe en Ana no necesariamente hace parte de su personalidad o por lo menos ella no se define a sí misma como tal. Esta valoración, es otra de las estrategias del narrador quien relata y describe desde una mirada masculina.

²⁶ María, la madre de Jesucristo, tiene una gran importancia dentro de la simbología católica. Ella es conocida por múltiples acepciones, fruto de las distintas funciones que para los católicos tiene. María, según reza uno de los principales Dogmas de Fe del catolicismo, fue ascendida a los cielos y una vez allí, por la importancia de su misión, es decir, la de ser la escogida para engendrar al Salvador, se le otorgó el título de "Reina del Cielo". A María no se le puede negar, bajo ningún concepto, que fue la madre de Jesucristo y por lo tanto del Verbo hecho hombre. Esta aseveración no justifica el que se quiera endiosar a María, ofreciéndole el mismo tratamiento que al propio Padre, Dios. La misión de María es la más importante que se le puede ofrecer a un ser humano; puesto que dar la posibilidad de engendrar a Dios hecho hombre, es para un creyente, la máxima bendición posible en este mundo; extraído de: “La influencia pagana en la tradición católica”.

²⁷ Astarté, o "Aseras", como se la conoce en hebreo, esposa de Il y madre de Baal, es la diosa de la fertilidad en el Panteón cananeo. Uno de los signos de esta diosa era un árbol, probablemente uno grande. Astarté es la asimilación fenicia de una diosa mesopotámica que los sumerios conocían como Inanna los acadios como Ishtar y los israelitas Astarot (Asera o Ashêrâh). Representaba el culto a la madre naturaleza, a la vida y a la fertilidad, así como la exaltación del amor y los placeres carnales. Con el tiempo se tornó en diosa de la guerra y recibía cultos sanguinarios de sus devotos. Se la solía representar desnuda o apenas cubierta con velos, de pie sobre un león; esta significación de Astarté la obtuvimos de la biblia hebrea.

Aunque, Ana sea una mujer con una apariencia angelical, el narrador del cuento descarta de entrada que este personaje femenino pueda encontrar una correspondencia con la Virgen María -figura simbólica del cristianismo-. Esto lo hace a través de un tono sarcástico en el cual expresa el carácter rebelde de Ana. “En un momento la tuve cerca y sentí su olor más bajo, el fluido de su sangre, los ritmos agitados de su respiración. Al final, cuando la lluvia amainó, preguntó quién era yo. Soy un vampiro, le respondí. Ella enarcó las cejas. Y con una dulce altanería que jamás olvidaré me dijo: Y yo soy la Virgen María, ¿Qué le parece? Luego tomó su abrigo y se despidió” (Badrán, 2011: 15).

Una de las representaciones más constantes que se hacía de las mujeres en siglos anteriores en el plano literario: la mujer como un elemento decorativo que cumplía una función de accesorio o adorno. Esta representación dista con la de Ana, puesto que el Maestro quiere exhibirla como un adorno, pero ella no lo permite. “Podía lucir a Ana como una parte del mobiliario de mi castillo o de mi indumentaria. Una muchacha sólo puede ser ornamento para alguien que como yo ha desbordado los límites del tiempo” (19).

Ana, luego de que tiene confianza con el Maestro, llega a su tienda a pedir que la deje quedar en su castillo, ya que está atravesando por algunos problemas con sus padres. El Maestro, tal vez porque hacía mucho tiempo que una mujer no se dejaba ver por sus territorios, accede a que se quede, pensando que sólo será por algunos días, pero lo que desconoce es que ha dejado ingresar a sus aposentos a alguien que más tarde lo desterrará para siempre de sus cosas y de su vida misma. Así, el Maestro nos presenta a Ana como una mujer sin vergüenza, con un alto nivel de sarcasmo en sus venas, situación que se recrea en lo siguiente: “Le advertí a Ana que sólo mientras solucionara el problema con sus

padres podía habitar mi castillo. Ella sonrió” (19). Ana ríe porque sabe que no se quedará sólo por algunos días, sino que echará al maestro de su propio castillo; pronto se lo hará saber, esperando que este pueda entender y arremeta su partida. Esta malicia deliberada que el Maestro le asigna a Ana sirve para fundamentar su rol de víctima y la sublimación de ella como agente de violencia, como victimaria. De este modo, comprendemos la construcción de una feminidad desde la óptica masculina que legitima la maldad connatural y brujil de la mujer.

Los personajes femeninos de esta cuentística badriana son construidos con valores como la libertad, independencia y autonomía. Las mujeres ficcionales de *Manual de superación personal...* son el reverso de una mujer como María (protagonista de la obra de Isaacs), la cual no llevaba una vida por sí misma, sino que muchas de las actividades que realizaba tenían que ser respaldadas y consentidas por el héroe masculino de la historia –Efraín–. Actividades como la lectura dirigida o acompañada evidencian el carácter dependiente y sumiso de este personaje. Caso contrario ocurre con Ana, quien es una mujer independiente y autónoma, que a pesar de vivir en el castillo del Maestro nunca le rinde cuentas, pues no ha nacido para dar cuenta de sus actos y comportamientos, este dato también lo conocemos por la voz del Maestro. Ana desaparece casi por dos meses del castillo, sin importarle que el Maestro la extrañe, y cuando regresa, llega como si nunca se hubiese marchado. “Por eso cuando desapareció durante casi dos meses sentí como si la vida fuera injusta conmigo. En realidad poco me ha importado la ausencia de mujeres poseídas. Sin embargo, Ana representaba algo más. Por fortuna una noche reapareció en mi apartamento con una maleta en su mano derecha” (Badrán, 2011: 18).

Ana le pide al maestro que la hospede, pero ella se convierte en un sujeto autoritario. Ejerce control tanto en la vida del maestro como en el lugar donde habita. El poder y dominio que profesa Ana invierte los roles tradicionales del juego: lo femenino se erige como lo victimario y lo masculino aparece como lo que es victimizado. Esta inversión que se da en el cuento no pretende afirmar una nueva lógica de dominación. La primera concepción que tiene el Maestro sobre su relación con Ana, basada en el juego de la víctima y el victimario, es alterada, puesto que es ahora ella quien se establece como la parte dominante. El cuento es muy explícito en sus líneas cuando se refiere a que Ana modifica la vida del maestro: que cambia sus hábitos, rutinas y hasta su apariencia física:

Ana no disimuló sus naturales impulsos. En los primeros días modificó mi castillo, organizó mis libros según el tamaño, cambió de lugar los muebles, me pidió dinero para comprar un horno microondas, servilletas, individuales, un televisor, un “súper computador” que instaló en su cuarto y un pequeño equipo de sonido. Era una violenta agresión para un ser que como yo había dedicado su vida a los objetos antiguos y que de repente parecía despertar en una nave intergaláctica. Pero ella ni siquiera lo percibió (20).

Michelet habla del carácter controlador de las brujas, explicando la trascendencia que tiene para estos seres maléficos el poder de la manipulación: “Pero ésta es, cuanto más, la hija del diablo. Tiene de él dos cosas: es impura y ama manipular la vida” (2010: 80). Ana escenifica esto íntegramente. Ni la vestimenta del maestro logra escapar de las transformaciones e impulsos naturales de este personaje femenino. Esta última cuestión sigue expresando la visión biológica y determinista con la que el Maestro percibe a Ana, especialmente la concepción naturalizadora con la que la describe y narra sus acciones. Una

mugre y vieja capa que lo define y en la cual encuentra plenitud e identificación quedó convertida en un simple trapo más de la tienda y gracias al proceso de limpieza al que fue sometida la capa por parte de Ana se pierde el simbolismo tan importante contenido en esta para su dueño. “También el moho y los hongos de mi vieja capa fueron sometidos a un criminal proceso deterativo. Mi vieja capa medieval fue destrozada y convertida en un vulgar trapo para dar lustre a los viejos objetos de mi tienda” (Badrán, 2011: 20, 21). Que el maestro pierda su capa, uno de los elementos decorativos y cruciales en su aspecto vampiresco resalta la degradación a la que ha sido sometida la figura del vampiro y su carga mitológica. Los valores tradicionales que han determinado lo vampírico se encuentran desgastados y por ello se da un tratamiento diferente a lo vampiresco en el cuento de Badrán Patauí.

Además, de todos estos cambios que propicia Ana en la residencia del Maestro. El personaje masculino nos cuenta que ella le exige el pago de un sueldo. Este aspecto, lo señala para resaltar la actitud descarada del personaje femenino. Una mujer que no tiene límites ni pudor alguno frente aquel viejo hombre que decidió darle estadía en un momento difícil. Michelet construye el arquetipo de la bruja con una cualidad especial y es justamente la carencia de bondad que define a este ser. “Le resultó natural apoderarse de algunas labores de la tienda y exigir el pago de una mensualidad. Yo la dejaba hacer y veía cómo una pesada atmosfera de luz entraba a los rincones más oscuros de mis aposentos” (2010: 20).

Las normas sociales del siglo XIX colombiano representaban que el poder de la palabra era un poder exclusivamente masculino. En estos cuentos de Badrán aparece concedido a

los personajes femeninos. En las conversaciones, es Ana quien tiene la palabra, quien establece los contenidos temáticos, quien dirige las direcciones a las cuales puede apuntar una charla u otra. La palabra de Ana se impone ante la del maestro, lo cual subraya la condición subordinante de este personaje masculino. “Un fin de semana Ana se presentó con una manada de ruidosos universitarios. –Es mi tío –les dijo con una convicción avasalladora–. Está un poco zafado pero no es nada grave. No quise contradecirla” (Badrán, 2011: 23). Ana presenta al maestro ante sus compañeros universitarios como su tío. El Maestro, su pareja actual si es que así puede considerársele, (ella nunca lo llama de tal modo), queda sumido en una situación más penosa cuando la hermosa joven lo presenta como un pariente viejo y un tanto zafado, pero del que no hay por qué preocuparse.

Casi al final del cuento notamos la voz de un Maestro que se siente excluido y desterrado en su propio castillo, exclusión que abandera el personaje de Ana. En las últimas páginas del cuento, esta mujer adquiere una faceta que antes el Maestro no reconoce por temor o por falta de carácter, y es el hecho de que Ana se ha convertido en una invasora no sólo de espacios físicos, sino también de almas y espíritus. Aparece Ana descrita desde la voz masculina que narra el cuento como una abusadora, como una mujer sin escrúpulos que se aprovecha de la gentileza e ingenuidad de un vampiro veterano. “Una mañana de domingo encontré a un muchacho sentado en la mesa del comedor. –Es mi novio –explicaría Ana después–. No me diga que se siente celoso, maestro. Celoso no, Ana. Invadido. ¿Invadido? No le entiendo maestro” (23).

Esta última imagen, la de una mujer sin escrúpulos nos remite a la expresión francesa *femme fatale* cuyo significado es mujer fatal. Es un personaje, normalmente una villana que

usa la sexualidad para atrapar al desventurado héroe. Este tipo de personaje suele estar constantemente entre la línea de la bondad y la maldad e incluso puede cruzar esta línea y optar por encarnar la maldad en su máximo esplendor. Así las cosas, para el maestro, Ana representa una antiheroína. Recordemos por ejemplo que él la relata desde su visión vampiresca como una especie de bruja con una sexualidad desmedida que no es controlada por ningún juicio moral. No hay ningún registro en el lenguaje narrativo del cuento que nos indique que este personaje femenino piensa que luego del acto sexual lo que le espera es una condena, que necesita una purificación o que requiera ser eximida de su pecado carnal.

A su vez, el Maestro nos retrata los oscuros deseos que conforman la personalidad de esta mujer, entre ellos la pretensión de manipular todo lo que está a su alcance pues es un rasgo “constitutivo” de su naturaleza. Todo esto en conjunto, expresa como un personaje como Ana es capaz de arrebatar la virilidad y la independencia de su amante, el maestro. Un personaje masculino que se había caracterizado por tomar mujeres y poseerlas y luego despedirlas, característica que con la llegada de Ana se diluye puesto que a ella la posee pero aunque piense que es antinatural convivir con una sola mujer la instala en su castillo y en su vida. “Despertar con una mujer tiene algo de monstruoso. Una vez poseídas, he tenido el deseo de llamar a un taxi y enviarlas de regreso a casa. No es mi anacrónica caballerosidad la que me impide hacerlo. Suele suceder que terminen enamorándose y me persigan con ese febril apasionamiento que es propio de las mujeres rechazadas. En la tercera noche tuve ganas de despedir a Ana pero sólo bastó contemplar su rostro para saber que los días me ofrecerían la posibilidad de una nueva perversión” (Badrán, 2011: 18).

Vivir con una sola mujer es algo antinatural y no me explico por qué filósofos y científicos no han enfatizado suficientemente sobre esta desviación. No sé qué ventajas puedan derivarse de amancebarse con dos o tres, pues ni árabes ni mormones teorizan sobre el asunto. Lo cierto es que una sola mujer en la vida masculina, vampiro o no, es algo que despierta en mí nobles sentimientos de piedad. Por eso es recomendable para un hombre casado apresurarse a concebir hijas, pues seguramente ellas harán menos difícil la convivencia, aunque al cabo del tiempo también colaborarán con la madre en la tarea de domesticarlo (19).

Que la sexualidad de esta protagonista aparezca desprovista de prejuicios y connotaciones moralistas²⁸ -la asociación de la sexualidad con el pecado: de una afrenta a Dios- puede explicarse en la medida en que el Maestro no centra su atención en la carga moralista que algunos imponen a la sexualidad pero si le otorga una determinación biológica, es decir, la piensa en términos naturales, sustentados en la anatomía, lo corpóreo; desconociendo así otras cuestiones de índole cultural y social que atañen a este asunto. El Maestro hace referencia a la sexualidad de Ana de este modo: “Para Ana su acto sexual era casi una función biológica, tan desprovista de connotación moral como respirar o parpadear” (25).

El Maestro está a la espera de que el demonio que habita en Ana se manifieste algún día: “Ana se exhibía sin mayor esfuerzo, con una naturalidad que mantenía en vilo a un

²⁸ La jerarquía católica considera el *placer sexual* como pecado en cuanto se busque por él mismo y no como un simple goce que acompañaría al cumplimiento de la orden divina “creced y multiplicaos”, es decir, en cuanto no vaya encaminado a la procreación. La jerarquía católica considera pecado todo lo que se relacione con el placer sexual, tanto la masturbación como las relaciones sexuales extramatrimoniales o incluso las matrimoniales en cuanto no se realicen asociadas con la intención de la procreación (García, *La iglesia católica: Crítica de sus doctrinas fundamentales*. Madrid: Unidad cívica por la República).

espectador como yo, ansioso de percibir el instante en el cual se desbordaría su demonio y la huella de su barro aparecería, victoriosa, sobre el rostro inmaculado” (Badrán, 2011: 14). Esto, una vez más nos recrea la asociación peyorativa de lo femenino con lo maléfico. Es por ello, que insistimos en estudiar el arquetipo de la bruja fundamentado principalmente en la imaginería del Medioevo.

El cuento expresa en varias oportunidades –por supuesto desde su voz narradora masculina– que la auténtica pasión de Ana es la brujería. Esta relación de Ana con lo brujesco maléfico puede comprenderse principalmente en que aspectos como la belleza, la juventud, la audacia e inteligencia en las mujeres fueron entendidas en el renacimiento como las virtudes propias de una bruja. Encontrar estas cualidades en una mujer era la confirmación del encendido de una nueva hoguera y la respectiva quema de la esposa de Satanás. “Esta bruja, que ha nacido con su secreto en la sangre, con la ciencia instintiva del mal, que ha visto tan lejos y tan bajo, esta bruja no respetará nada, ninguna cosa ni persona de este mundo, no tendrá ninguna religión. Despreciará a Satanás mismo, pues éste es siempre un espíritu, y esta bruja tiene un único gusto por todo lo que es materia” (Michelet, 2010: 87).

Cuando analizamos este arquetipo femenino –la bruja: mujer malvada y hereje–, nos damos cuenta que este arquetipo surge para representar aquellas mujeres que protestan por lo establecido, que se oponen a lo impuesto, que reconocen en las estructuras sociales desigualdades y categorizaciones excluyentes²⁹. Esta puede ser una de las razones por las

²⁹ Algunos historiadores consideran que la popularización de la expresión *femme fatal* se dio como una reacción a los movimientos feministas y al cambio de roles de la mujer en el tiempo. Las mujeres que hoy

cuales el personaje femenino del cuento “Memorias de un vampiro” es construido bajo este axioma (la máxima de la brujería), pues no está de acuerdo con los constructos sociales que se han incorporado discursiva y pragmáticamente para legitimar un orden masculino del mundo.

Al final del cuento, el narrador en sus últimas líneas nos proyecta –desde su focalización- la imagen de Ana como un castigo para el personaje masculino. Un castigo para purgar quizás aquellos errores cometidos con esas otras doncellas que no valoró y que solo tomó como meros artefactos sexuales, en los cuales él lograba una complacencia momentánea que luego pasaba a un aborrecimiento total. “Que había hecho yo en mi larga vida de vampiro. Cruel no había sido. Seductor, acaso. Despiadado con mis víctimas, tal vez, pero ninguna de mis aventuras merecía un castigo semejante”. Esta última imagen de Ana dada por el Maestro sigue configurando la representación de una mujer con una fuerza maligna superior que termina perjudicando al ser masculino.

Manual de superación personal... al ficcionalizar las realidades sociales y culturales contemporáneas ha tomado como preocupación global las relaciones asimétricas existentes en los sistemas de géneros. Esto se materializa en la medida en que sus cuentos están constantemente cuestionando el orden que ha regido las sociedades y el mundo, esto es, que los hombres dominen a las mujeres y que esta dominación tenga su explicación en las diferencias anatómicas que experimentan hombres y mujeres. He aquí donde *Manual de superación personal...* se juega una de sus cartas: problematizando lo que se ha impuesto

conocemos como feministas fueron tratadas de brujas y antinaturales por pretender reformular un orden social histórico legitimado en diversas instituciones (Estado, Iglesia, Escuela y Familia, principalmente): la dominación masculina y su consecuente sumisión femenina.

por tradición occidental, que haya un género superior a otro, que lo masculino sea tomado como modelo o paradigma de la humanidad. Esto queda descontextualizado en el cuento que hemos analizado a lo largo de este apartado ya que es el mismo personaje masculino quien afirma que “Un hombre ni siquiera un vampiro, puede dominar de manera tan exquisita como una mujer” (Badrán, 2011: 25).

Las tipologías del *vampirismo* y *lo brujesco maléfico* que en el título del capítulo aparecen presentadas como independientes y aisladas han dejado de existir por separadas para actuar en conjunto. Hemos comprendido que la estética del cuento así lo requiere. Que la visión degradada del vampiro cobra sentido es con la violencia y malicia impregnada en la figura de la bruja y que a su vez esta se dimensiona en el satanismo y la perversidad es gracias a la victimización en la que se mueve el personaje masculino. La última tipología que estudiaremos estará determinada por conceptos como el fracaso y la mediocridad. Aspectos que veremos en el personaje masculino Rodrigo Benavides del cuento “Manual de superación personal”. Esta tipología que hemos denominado como *la sintonía del fracaso* es posible vislumbrarla igualmente que las anteriores con la participación de dos agentes: uno masculino y otro femenino. En este caso particular serán Wendy la novia de Rodrigo quien representará el éxito y la realización personal y Rodrigo quien encarnará el fracaso y la ineficacia de la vida masculina. Este apartado sigue en la misma línea del capítulo, esto es, la crisis de las representaciones tradicionales y el surgimiento de representaciones literarias de lo femenino y lo masculino desde la renovación y la relectura.

2.3 WENDY LARRAHONDO Y RODRIGO BENAVIDES: LA SINTONÍA DEL FRACASO

En el cuento “Manual de superación personal”, se nos presenta la historia de Rodrigo Benavides, un hombre desempleado, quien está pasando por una situación económica difícil, al que solo le alcanza para comer lo necesario. Está enamorado de Wendy Larrahondo, una mujer exitosa e independiente que permanentemente le cuestiona que sea un hombre fracasado y que a su edad no haya terminado ni siquiera una carrera universitaria. “Vas a cumplir treinta y cuatro (34) años y no has terminado una carrera” (Badrán, 2011: 54).

Al igual que en el cuento “Memorias de un vampiro”, en este cuento la narración también está a cargo de un personaje masculino, es Rodrigo Benavides quien nos deja conocer sus pensamientos y además nos entrega aspectos de los otros personajes tales como Almanza, su antiguo compañero de estudio; Wendy, su eterno amor; Susana, la prostituta con la cual sostiene relaciones sexuales ocasionalmente; Willi, el barman que atiende la whiskería de mala muerte a donde va a tomarse unos tragos invitados por Almanza, entre otros. En uno de esos pensamientos de Benavides, se nos presenta el primer rasgo que define a Wendy. Ella es una mujer ambiciosa, que anhela superarse, que posee una astucia para resolver los problemas y obstáculos que le coloca la vida. Wendy no se deja atrapar por los discursos moralistas de la iglesia o por las leyes de un país conservador como lo es la Colombia ficcional de Badrán. “Yo despreciaba a Almanza por falso y torcido, y no me importaba que él pagara mi cuenta. Wendy también había dicho que Almanza era un

taimado. A lo mejor Wendy era más torcida y astuta que él y que y yo. Y seguramente más ambiciosa que ambos” (42).

Este libro de cuentos sigue insistiendo en la representación de una mujer intelectual. Wendy es al igual que Ana una mujer amante de los saberes y de los negocios, le interesan los idiomas; se puede notar en ella un pensamiento que supera las fronteras de lo nacional pues decide irse al reino unido a estudiar inglés, el idioma del sistema capitalista. “Yo estaba pensando en Wendy cuando me empujé el segundo trago de whisky. La tonta se había ido a Londres. Y yo la había dejado ir. Ella decía que el inglés era una necesidad en el mundo globalizado de hoy. Así, tal cual” (43). Estas representaciones literarias permiten modelos emergentes de géneros, entendemos esto según lo que estima Del Valle y su grupo de trabajo. Por modelos emergentes se entiende “aquellos constructos sociales que incorporan nuevos significados y valores a los géneros, los cuales permiten que se den nuevas relaciones entre estos” (2002). Esto significa que son esas características innovadoras las que nos permiten eliminar esas categorías conceptuales y deterministas que asignan roles estereotipados para el género masculino y femenino: por ejemplo la fragilidad física y anímica de las mujeres y la racionalidad y autonomía de los varones. Valores que aquí son enteramente cuestionados puesto que en el libro de cuentos ocurren situaciones totalmente contrarias a las tradicionales, a las defendidas y patrocinadas por el sistema cultural patriarcal.

Otorgarles la voz principal a los personajes femeninos es una de las cuestiones que vienen preocupando a la narrativa colombiana a partir del siglo XX, ya lo percibimos en el caso de Genoveva Alcocer, la protagonista femenina de la obra *La Tejedora de Coronas* del

escritor cartagenero Germán Espinosa. El personaje de Wendy es construido bajo esta misma tendencia. Ella es una mujer a la que le gusta conversar, apasionada por dialogar porque esto le permite resolver los conflictos que puedan presentarse entre ella y Rodrigo. Esto es interesante ya que socialmente se ha considerado que el discurso de las mujeres son los sentimientos, que su especialización radica en la emocionalidad más no en la palabra.

Que a la palabra de estas mujeres ficticias se les conceda tanta importancia eleva indudablemente el compromiso de *Manual de superación personal...* con el debate para diluir la división vertical que se hace entre hombres y mujeres. Una de las convenciones preestablecidas socialmente es que a los sujetos femeninos se les vetaba de la palabra en los espacios públicos y en los privados su voz debía estar supervisada por agentes masculinos principalmente su esposo, su padre o algún hermano mayor. Todo esto se difumina en un cuento como “Manual de superación personal” donde Wendy es quien habla y Rodrigo simplemente calla ante sus decisiones. La idea de que los hombres dominan las conversaciones y controlan el contenido de estas, aquí es truncada pues es a Wendy a quien le gusta hablar. Rodrigo es más tímido, reservado e incluso monótono en su hablar: “Ella decía que había que conversar. O dialogar. El diálogo era bueno para las parejas. Decía” (51). “Wendy dijo que yo era un hombre muy primario. Básico. Esa fue la palabra. Ella siguió como siempre dirigiendo la conversación” (Badrán, 2011: 73).

La imagen de Wendy, de una mujer autosuficiente y con un poder económico que podría envidiar cualquier hombre, entre ellos el mismo Rodrigo Benavides, es re afirmada con el regreso a Colombia de este personaje. Wendy tiene que volver de Londres ya que debe ocuparse de los negocios familiares, negocios que los personajes masculinos no pueden

asumir, sus hermanos están imposibilitados (faltos de carácter y visión empresarial, cuestiones que Wendy tiene en gran abundancia) para dirigir la empresa de su padre; de ahí que ella se haga la administradora y asuma la carga económica de la familia. “Ella regresaba porque la guerrilla de las FARC había incendiado dos buses de la empresa del papá. El viejo tenía una empresa de transporte intermunicipal. Wendy venía a ponerse al frente del negocio porque sus hermanos no servían para un culo” (67). Esta sintonía del fracaso que hemos planteado en los personajes masculinos la construimos porque se ha considerado socialmente que en la vida de los varones debe haber prioridad por la autonomía y la realización personal, como bien queda visto estos no es precisamente lo que representan los hermanos de Wendy ni el mismo Rodrigo. A continuación ahondaremos más en este último personaje masculino.

La sintonía del fracaso que simboliza el personaje de Rodrigo Benavides se desarrolla en diversos niveles: la dependencia del personaje masculino a su ex novia Wendy, la falta de carácter y propósito en su vida, entre otros. En el cuento “Manual de superación personal” seguimos encontrándonos con esos nuevos valores que resignifican lo masculino. Por ello en este espacio, a través del personaje de Rodrigo Benavides podemos seguir en la tarea de escribir y presentar otras facetas de lo masculino, lo que Quaresma y Ulloa (2012) denominan como “masculinidades subalternas” en el sentido de que no se ajustan o adecuan al patrón de género y sexualidad dominante: Masculinidad con M en mayúscula. En este cuento se insiste igualmente en el carácter de inseguridad e indecisión por parte de los personajes masculinos, estos al parecer son individuos con poco carácter o con uno muy débil. Rodrigo por ejemplo se trazaba objetivos y propósitos específicos y al final terminaba haciendo cosas que no había planeado y que ni siquiera quería hacer, tal como lo

escenifica la siguiente cita: “Salía de mi casa con un objetivo claro pero algo o alguien se me atravesaba en el camino. Y al final terminaba haciendo lo que no quería” (39).

Como vimos el éxito y la independencia económica son rasgos que caracterizan a las nuevas feminidades, por lo menos personajes como Wendy así no los mostraron. Situación opuesta es la de los sujetos masculinos. Rodrigo Benavides aparece construido desde su voz misma como un hombre fracasado, desempleado y con una pena de amor que lo embarga. Su relación con Wendy había sido muy buena pero las cosas comenzaron a ponerse mal debido a las pocas aspiraciones de este hombre. “A lo mejor Almanza siempre se preguntaba como un tipo como yo, sin billete y sin relaciones, un levantado cualquiera que había empezado dos carreras, Contaduría y Sistemas, y no había terminado ninguna, hubiera podido levantarse a semejante hembra” (Badrán, 2011: 40).

La representación de un hombre fuerte, protector y autocontrolador de sus sentimientos es solo un espejismo en el libro de cuentos de Badrán. En esta narrativa nos topamos con hombres sensibles, que escuchan pacientemente a sus novias y compañeras de trabajo; varones que no ocultan sus afectos sino que los expresan libremente aunque sean objetos de burla por parte de las mismas mujeres o incluso por otros hombres. Rodrigo reconoce que desde la partida de Wendy a Londres y el rompimiento de su relación ha estado latente en él un estado de ánimo depresivo, no concibe realizar su vida si no es al lado de esta mujer; ha intentado sostener relaciones con otras mujeres, entre ellas Susana, la prostituta del bar, al que él asiste invitado por Almanza, su ex compañero de estudio, pero han sido intentos fallidos que lo han satisfecho momentáneamente pero que su verdadera plenitud se encuentra junto a su amada Wendy.

La tonta se había ido a Londres. Y yo la había dejado ir. Desde entonces un hueco se abría en mi pecho, o quizás era un peso, o un pantano en el cual yo chapaleaba. O algo así. Poco importa. Es difícil hablar de esas cosas. Por eso prefiero otro tipo de conversaciones en medio de la música y la baba de los borrachos. Me siento mejor cuando alguien dice: las mujeres son una mierda, lo mejor que se puede hacer es comérselas y salir a botar los huesitos de la calle (43).

Así como la vida del Maestro pasa a ser condicionada y dirigida por Ana; la vida de Rodrigo es determinada por Wendy, aunque ella no está con él debido a su viaje al exterior y a la ruptura sentimental, Wendy sigue determinando los pensamientos y la actitud frente al mundo de este personaje masculino: su nivel de percepción de la realidad depende por completo de ella. Este personaje de Rodrigo nos deja ver que cada vez que está en una conversación con Almanza o con Susana piensa en Wendy y en los consejos que ella le brindaba, se acuerda de las indicaciones que a diario esta mujer le regalaba: “Wendy me dijo que yo era una vaca, que me faltaba energía, buena energía. En esas huevonadas no creo. Sólo hay una ley: tienes suerte o no la tienes. Pero Wendy decía: –Debes tener fe y descubrir qué es lo que has venido a hacer en este mundo. Siempre hay alguien que aparece en el momento indicado. Como Wendy. Y cuando una puerta se cierra otra se abre. Eso era lo que decía Wendy” (Badrán, 2011: 53).

La tipología de personajes que construye Badrán Padauí en el universo literario de *Manual de superación personal*: personajes masculinos y femeninos trastocados que ponen de manifiesto el deseo de un cambio y la emergencia de un nuevo orden social y cultural que evalúe los significados sociales que cada cultura ha otorgado a las diferencias

anatómicas entre hombres y mujeres. Estas estrategias y procedimientos alternos que activa Badrán para representar lo masculino y lo femenino tienen como locus ficcional las sociedades capitalistas con todas sus prácticas y problemáticas modernas: la distribución de roles sociales, las relaciones desiguales y de poder entre los sujetos masculinos y femeninos. El campo sobre el cual reposará nuestra investigación -en el último capítulo- será las estructuras de poder desde las cuales se elabora lo masculino y lo femenino. Para ello, debemos tener cuenta los valores del mundo moderno (jerarquía laboral, capitalismo, importancia de los objetos, cosificación de los sujetos, entre otros).

CAPÍTULO III

GÉNERO, CLASE Y CAPITALISMO: RELACIONES DE PODER EN LA “SUPERACIÓN” PERSONAL

El sueño de la razón moderna derivó en una pesadilla de terror y desesperanza. Si bien anunciaba grandes realizaciones, tanto para los individuos como para las sociedades: el capital como impulso de la libertad y la riqueza, como sugiere Margot (1999: 7), tales fracasaron. Este fracaso ha sido uno de los temas de mayor insistencia en la narrativa de Badrán Padauí, quien ha puesto de manifiesto en un libro de cuentos como *Hotel Bellavista y otros cuentos del mar* (2000) o una novela corta como *El día de la mudanza* (2001), los modos cómo el advenimiento de la modernidad y la transición del espacio rural a la urbe desarraiga social y espiritualmente a los sujetos.

Este mismo desarraigo es el que experimenta el Maestro, protagonista del cuento “Memorias de un vampiro”, cuando su amada Ana incorpora aparatos tecnológicos como computadores, televisor, máquina de afeitar eléctrica en la vida “medieval” de este personaje, provocando una agresión violenta en la vida de este ser, apasionado por los objetos antiguos. La modernidad tiene como premisa la actualización y el cambio permanente, y esto es lo que encarna Ana. En otro cuento, titulado “La nevera”, se narra la disputa de una pareja que se está divorciando; pero los conyugues no se pelean por quién debe quedarse con los niños, sobre cuánto es el valor de la manutención, sino por quién debe quedarse con la General Electric (marca comercial de una nevera) de catorce pies.

Esto nos dice mucho acerca de cómo se han constituido las sociedades modernas de acuerdo a la visión mercantil del capitalismo, que consiste en la producción de artículos para el consumo, y la compra y venta de mercancías. “Bajo el capitalismo, la producción mercantil se basa en la propiedad capitalista privada sobre los medios de producción y en el trabajo asalariado de los obreros. Pasa a ser dominante y general ya que se presentan como mercancías no sólo los medios de producción y los artículos de consumo, sino, además, la fuerza de trabajo” (Boríssov, Diccionario de economía política). Los valores han cambiado, han sido desplazados por las leyes de producción, consumo y acumulación. El capitalismo erige nuevos valores como la concentración de poder, acumulación de riquezas para la “felicidad” y “el predominio del capital sobre el trabajo” (Rozo, 2012: 1) y sus tensiones en las subjetividades son las que se ficcionalizan en *Manual de superación personal y otros cuentos*.

El agotamiento de las utopías y los grandes relatos de la modernidad, como el relato cristiano³⁰, relato ilustrado y el relato capitalista, conlleva a que los roles tradicionales de los individuos adquieran nuevas significaciones basadas en el vaciamiento y la disolución del sujeto. Este agotamiento obedece, según Solé (1998), a un proceso de desencantamiento del mundo, esto es, de secularización, que se traduce en la desaparición de Dios o de un fundamento último –el fin de la metafísica– y las promesas del programa cultural de la razón ilustrada –la propuesta liberal y la propuesta marxista (10)³¹–. Hartwell (1986: 11)

³⁰ Las máximas defendidas por estos tres grandes paradigmas de la modernidad son: el fundamento teológico, la razón y la economía capitalista (leyes de mercado).

³¹ La propuesta liberal es uno de los postulados de la modernidad. Dentro de ella, el capitalismo se levanta como la aplicación de los principios liberales. Es un sistema socioeconómico que se caracteriza por el predominio del mercado y de la propiedad privada, por el incentivo de la ganancia, el deseo y la voluntad del individuo de satisfacer en grado máximo sus necesidades. En las sociedades capitalistas existe un gran respeto intelectual e ideológico por el individuo y una fuerte protección legal a su persona y sus bienes. Esta visión

señala que la moralidad del capitalismo reside en la importancia que asigna al individuo, a la protección de su autonomía, la estimulación de sus aptitudes, la satisfacción de sus necesidades, el fomento de su desarrollo y la defensa de sus libertades. Pero otros críticos, ubicándose en una orilla opuesta, aseguran que es básica e irremediamente inmoral, que su desigualdad es inherente a la naturaleza misma de su sistema. “El capitalismo es inmoral porque la economía de mercado esencial para su funcionamiento recompensa en forma irregular, creando desigualdad e injusticia” (13). El capitalismo produce bienes destinados a los consumidores, sin tener en cuenta la calidad de dichos bienes, ni el efecto social que ejercen sobre el consumo.

Los procesos de modernización recreados en los cuentos de Badrán surgen en virtud de un progreso en las técnicas de reproducción y organización social. En *Manual de superación personal*, por ejemplo, hay una presencia significativa de los electrodomésticos, poniendo de manifiesto el predominio de una dimensión económica de la vida en la constitución histórica de la modernidad capitalista. Es decir, la afirmación de una visión materialista como una pieza clave en todos los proyectos de la existencia humana. Los personajes, orientados bajo los principios de la producción, son consumidores masivos. Tienden por lo general, a la adquisición y acumulación de bienes. El cuento “Reingeniería” expresa así los cambios que una empresa sufre y los costos que implica: “Era el octavo piso de un edificio de vidrios oscuros. Todos los muebles, archivadores y equipos de oficina habían sido renovados. La inversión, pensó, debió haber sido cuantiosa, y ahora la empresa estaba muy bien posicionada, aunque había escuchado que las deudas eran impagables”

del individuo, sin embargo, como anota Foucault, no consiste tanto en una liberación, como en una regulación y sometimiento (Hartwell, 1986: 1)

(Badrán, 2011: 93). Tales procesos de modernización son guiados por un espíritu de progresismo “utópico” y prometedor que desemboca en el fracaso de la racionalidad moderna a causa de que ninguna de las propuestas modernas se cumplió. Los metarrelatos ya no sirven para explicar “el desarrollo de la historia y el despliegue de la acción de los sujetos en el mundo” (Pérez, 2010:1) y por ello, los seres humanos y su historia se debaten en una crisis socioeconómica.

La última travesía de nuestra investigación confluye en reflexión sobre las estructuras de poder transversalizadas por el género y que a su vez lo transversalizan. Las asignaciones sociales generan relaciones desiguales de poder entre los sujetos masculinos y femeninos. De modo que en las sociedades modernas la sexualidad es el discurso construido sobre el sexo, y es precisamente en esta construcción donde surgen las relaciones de poder de la vida sexualizada: la máxima expresión es la heterosexualidad, erigiéndose en un sistema normativo excluyente que tiene como finalidad, entre otras cosas, la introducción de nuevas formas o modelos de estructura familiar que corrompen con las tradicionales, con padres y madres ausentes (por razones laborales, principalmente) e hijos relegados. Estos nuevos modelos surgen a partir de la influencia del consumo y el producto de las innovaciones tecnológicas. A esta expresión legitimada se le conoce como heteronormatividad, esto es, “considerar la heterosexualidad como un original de la cual la homosexualidad u otras sexualidades se derivan como una copia desviada, convirtiéndose en un sistema jerárquico, un medio de desigual distribución de poder en el cual se encarnan diferentes subjetividades” (Butler, 2001: 33).

La del género deja al descubierto el orden heteronormativo en las sociedades capitalistas y nos abre paso para entrar al tema de las relaciones de poder. La heteronormatividad se establece como un poder hegemónico socialmente naturalizado por instituciones como la Iglesia, la escuela y la familia, entre otras. Giraldo Aguirre (2007: 5) afirma que este poder ha construido un régimen de representación social que determina unos mandatos y normas que han sido incorporados por los individuos desde sus procesos de socialización primarios. Los mandatos heterosexuales se traducen en representaciones, actitudes, comportamientos y tipos de vínculos que acogen las personas cuando afrontan su vida sexual y afectiva, dejando que sean sólo esos mandatos los que se tengan como referente. Bajo esta forma universalizada emerge la matriz heterosexual como referente para la conceptualización del género, soportando una estructura sexual hegemónica.

Resulta necesario, pues, la integración de género y poder, para poder comprender que las representaciones literarias que hemos venido estudiando hasta ahora –tanto en el primer como en el segundo capítulo de nuestra investigación– están determinadas por relaciones de poder. Las imágenes de “hombres” y “mujeres” son el resultado de la imposición de discursos y prácticas sociales. En nuestro caso, el análisis de las relaciones de poder busca superar las dicotomías ontológicas de lo masculino/femenino, profundizando en cómo se utilizan las diferencias entre los géneros para construir la realidad. Algunos de los personajes masculinos de los cuentos de *Manual de superación personal* nos ayudarán en ello.

Como hemos tratado en el segundo capítulo, las relaciones de pareja juegan un papel transcendental en la cosmovisión del libro. Los nueve cuentos reconocen y relacionan las

imágenes de lo masculino y de lo femenino, expresando el problema de la polarización de los sexos como “una contraposición de lo masculino y lo femenino según la cuál no solo son diferentes, sino mutuamente excluyentes” (Castañeda, 2002: 26). Al abordar tanto las relaciones de poder y reconocer la existencia de ordenes sociales impuestos, como las consecuencias opresivas y los discursos y practicas reproductoras, estamos fijando un punto de partida, un intento más para cuestionar la ordenación de la realidad a través del binarismo sexual. En *Manual de superación personal*, las relaciones de género aparecen como el fundamento de las relaciones de poder. Los narradores masculinos del libro de cuentos organizan y expresan este mundo moderno mediante la capacidad de los personajes para actuar sobre dicho mundo.

Apreciamos las relaciones de lucha, enfrentamiento, dominio y estrategia en amplios ámbitos, y esto, según Foucault, son los elementos substanciales que nos permiten hablar de relaciones de poder. El poder opera con diferentes mecanismos, niveles o modalidades. En este caso particular, es el de la economía³²: principalmente las diferencias económicas que hay entre un personaje masculino y otro. Escogimos este sistema de diferenciaciones – prescindiendo de otros factores como las visiones de mundo, el lugar de procedencia de los personajes (ciudad/campo), ideología política, religiosa, etc.–, puesto que materializa la relación directa e íntima que hay entre poder y economía en personajes como Rodrigo Benavides, Sanabria, el doctor Alvarado en el cuento “Manual de superación personal”.

³² El objeto de la economía es estudiar la distribución de los recursos escasos para satisfacer las necesidades del ser humano (una definición más amplia es: la ciencia social que estudia los procesos de producción, comercialización, distribución y consumo de bienes y servicios escasos para satisfacer las necesidades ilimitadas de las familias, las empresas y los gobiernos). En otras palabras, analiza las decisiones relacionadas entre los recursos de los que se dispone (son de carácter limitado) y las necesidades que cubren (de carácter ilimitado aunque jerarquizadas), de los individuos reconocidos para tomar dichas decisiones. (Arrizabalo, 2011: 81).

Esto es lo que denomina Foucault como funcionalidad económica del poder: la posibilidad de que el poder o las relaciones tejidas por éste puedan deducirse por medio de la economía.

En todo caso, para Foucault (2008), el “poder no es considerado como un objeto que el individuo cede al soberano (concepción contractual jurídico-política), sino que es una relación de fuerzas, una situación estratégica en una sociedad en un momento determinado” (28). El poder opera entonces como relaciones de fuerza que se caracterizan por la intencionalidad de unos sujetos de determinar la conducta de otros, pero no de manera imperativa mediante la sujeción, la fuerza o la dominación, sino más bien en un espacio de libertad donde existan diversas posibilidades que estén al alcance de los sujetos y así pueda conseguirse el desencadenamiento de diferentes acciones. Casi todos los protagonistas masculinos, en este sentido, están desempleados, ubicándose en un estado de dependencia económica respecto a sus parejas. En los noviazgos y matrimonios de “Nubes negras” o “Ese maldito ataúd donde está metido mi tío” son los sujetos femeninos quienes sostienen el hogar, las que llevan el dinero a casa, las que pagan los viajes de vacaciones, las que le compran los juguetes a sus hijos.

3.1 ESTRATEGIAS “TÁCTICAS” Y STATUS ECONÓMICO COMO GARANTÍA DE PODER

En el juego de las relaciones de poder existen dos partes involucradas: una que ejerce dominio y otra sobre la cual recae el poder. “En la formación del poder se dan dos

elementos, los cuales son cooriginales e interdependientes: los dominados y los dominantes, que más que poseer el poder lo ejercen, ya que este no se puede adquirir, compartir ni perder, debido a que no es un elemento físico” (Foucault, 2008: 13). Pero, ¿mediante qué procedimientos se le da un lugar de privilegio a una de las partes por encima de la otra? La respuesta está en las diferencias existentes entre estas, es decir, la correlación entre dos personajes masculinos: uno con una posición económica privilegiada, lo que Foucault denomina en los procedimientos de poder un *status* y que le permite tener control sobre otros sujetos masculinos y otro personaje que no cuenta con una situación económica de privilegio, y la cual consiente su sometimiento. La relación de poder es garantizada y determinada por la posición económica o la apropiación de riquezas y bienes con las que cuenta el personaje. Los cuentos “Paloma” y “Manual de superación personal” así lo manifiestan.

En “Paloma” vemos a un joven que llega a la capital en busca de mejores ofertas laborales que las que les presentaba su ciudad de origen. Desconocemos el lugar de procedencia del joven –el cuento no brinda este registro–, pero es factible suponer que es de un pueblo del altiplano cundiboyancense, porque no le afecta ni molesta el clima frío de la capital Bogotana –pareciera que estuviera acostumbrado a un clima de este tipo–, aunque sí su constante humedad. Cuando llega a Bogotá sus primeros trabajos son en un supermercado, en un edificio, y luego en un restaurante, donde conoce al doctor Alvarado. El doctor Alvarado es un abogado de cincuenta años, de cabello blanco y uñas bien cortadas. El joven vive en un inquilinato, un edificio ruin y maloliente, con un conjunto de habitaciones poco espaciaosas. Además del pequeño tamaño y la suciedad de las

habitaciones, los inquilinos tienen que compartir el baño y llevar cada uno su jabón y papel higiénico. El nombre del joven, protagonista del relato, no aparece registrado.

El doctor Alvarado dará una reunión en su apartamento y necesita un mesero con mucha clase. Por ello solicita al dueño del restaurante donde trabaja el joven que lo envíe para que atienda el bufet y sirva los whiskies a los invitados. Antes de la reunión, el doctor Alvarado lleva al joven a donde su sastre para que le tome unas medidas, porque va a regalarle dos pantalones, y a una tienda, para comprarle dos camisas y una chaqueta. Camino al apartamento del doctor, compran en el supermercado algunos suministros para la reunión. El joven le ayuda con las bolsas y el señor parece feliz, caminando a su lado. Ya en el apartamento, suena el teléfono: los amigos del doctor dicen que no podrán ir a la reunión. Con la cancelación por parte de los invitados, el doctor y el joven se disponen a comer: “Sirvió otros whiskies. Yo estaba poniendo la mesa. Él me dijo cómo se debían poner los cubiertos y las servilletas. Luego dijo que a los colombianos nos faltaba elegancia. Mucha elegancia, agregó. Antes de servir la comida, el doctor me dijo cómo debía usar el tenedor, cómo debía cortar la carne y cómo debía cambiar de mano” (Badrán, 2011: 135).

Hay un progresivo intercambio entre estos dos personajes: el joven le ofrece compañía al doctor y éste le brinda vestidos, salidas a comer y apoyo económico. El doctor lo exhibe públicamente como su propiedad, se siente realmente feliz y complacido cuando las personas lo ven en su compañía: “Una hora antes habíamos ido a un supermercado. Lo vi caminar sonriente a mi lado mientras yo le cargaba las bolsas. Le dije que me ayudara con una de las bolsas pero él estaba cantando y no me prestó atención. Luego en el ascensor del edificio me tocó los músculos y me dijo que no fuera flojo, que yo no necesitaba ayuda. Y

se echó a reír” (135). Vemos en estas líneas cómo el cuerpo cifra una forma simbólica de entender la realidad: no pueden desligarse de sus contextos. En palabras de Negishi (2007), la modernidad surge como “producto de la caída, del quiebre de la representación del mundo regida básicamente por lo religioso” (3). Y si lo sagrado ha perdido su importancia, se requiere de otros elementos que permitan la construcción de representaciones: lo material –objetos, bienes y productos– se levantan como ese nuevo elemento.

El cuerpo moderno se asume como una distinción, como un valor de propiedad y consumo. El doctor Alvarado construye su relación con el joven en términos de pertenencia, como si lo hubiera comprado o como si el joven hubiese promulgado su propia venta, vuelto objeto de consumo. El “intercambio” entre estos dos personajes no es un contrato explícito pactado entre los individuos involucrados, pero desde su primer encuentro el doctor Alvarado deja ver la atracción que siente por el joven, y éste, aunque no lo corresponde directamente, no lo rechaza. “Cuando llegué a Bogotá primero trabajé como empacador en un supermercado, luego como portero de un edificio y ahora como mesero en el restaurante. Allá fue donde conocí al doctor Alvarado. Le caí bien y me dio su tarjeta de abogado. Era solo un señor cincuentón con el cabello blanco y las uñas bien cortadas. Pero Zoila una de las viejas de la cocina, me dijo: Ese doctor está enamorado de ti” (133). La reacción del joven ante las insinuaciones del doctor y los comentarios de la cocinera, no obstante, es la risa, lo que permite ver la aceptación disimulada del joven ante los cortejos por parte del doctor, si bien nunca se asume como un sujeto homosexual. “Fue un miércoles por la tarde cuando visité al doctor Alvarado. Tenía su oficina muy cerca del restaurante. Me preguntó cómo me había parecido Bogotá y yo le contesté que lo peor era la lluvia, no

tanto el frío. A un muchacho como tú, con esa presencia, le puede ir bien en esta ciudad. Entonces me preguntó mi edad y yo se la dije. Estás pollo todavía” (133).

El trasfondo de la relación es el pretendido ascenso social por parte del joven: accede a los encuentros con este hombre como un trabajo que tiene que hacer. Al punto de que antes de ir a su apartamento, se prepara mentalmente para ello, sin desconocer que siente temor al estar a solas con el doctor: “Voy a ir al apartamento del doctor Alvarado. Me estoy mentalizando para eso, como hacen los jugadores de futbol antes de entrar a la cancha. Le digo a Olga que quizás voy a regresar tarde o quizás no regrese porque tengo que hacerle un trabajo al doctor Alvarado” (133). Esta comparación entre su encuentro con el doctor y lo que hacen los jugadores de futbol nos habla de una planeación, de un posible entrenamiento mental y corporal, de un simulacro de sentimientos y emociones, pero que sólo hacen parte de su repertorio, de las técnicas que emplea en el juego que debe ganar, o por lo menos, sobrellevar.

Desde un principio, el joven sabe que la reunión en el apartamento del doctor Alvarado es un pretexto, pero aunque sabe que es una estrategia, no se rehúsa a ir. Por el contrario, antes de irse a la falsa reunión le comenta a Olga, su vecina, que el doctor Alvarado está enamorado de él, y ella le sugiere que le saque provecho a la situación. “Cuando me estrené las camisas quise que Olga me viera. Pero cuando yo salí de la pieza ella estaba durmiendo. Solo me pudo ver por la noche y entonces me dijo que yo estaba muy lindo, como un artista de la televisión. Le dije que el doctor Alvarado estaba enamorado de mí. Ella me dijo que aprovechara. Y yo me quedé pensando” (134). Entre las estrategias de acción dentro del juego diseñado por el joven en su relación con el doctor está la de la disposición o

predeterminación. El joven sabe que sus servicios como mesero no serán prestados, que dicha solicitud hecha por parte del doctor al restaurante era una formalidad para no levantar sospecha, o para que no comenzarán los rumores de pasillo.

Después de que suena el teléfono con la aparente llamada de los amigos del doctor que cancelan su asistencia, el doctor Alvarado se pone cómodo con una bata roja, sirve unos whiskies y pone un disco de Juan Gabriel. Rodea el cuello del joven y toca sus músculos. “El doctor Alvarado tiene una bata roja y está desnudo debajo de ella. Empezó a abrírsele como por descuido cuando empezó a cantar una canción de Juan Gabriel. Luego me sirvió un whisky, se sentó a mi lado, en el sofá, y me puso una mano alrededor del cuello. Amor eterno e inolvidable, me susurraba al oído. Yo me río del doctor” (134). Las caricias avanzan: “Se paró detrás de mí, me llevaba la mano como si me estuviera enseñando a escribir. Pero yo sentí que la bata del doctor se abría detrás de mí. Entonces comenzó a acariciarme el cuello y su cuerpo se pegó contra mí. Me dejé llevar hasta el sofá. Y cuando el disco de Juan Gabriel se acabó él no se levantó a cambiarlo. Ni yo tampoco” (135).

Al caer la noche, el joven se va del apartamento y el doctor le dice que, así como va, puede llegar muy lejos, sugiriendo acaso la idea de que una de las posibilidades que tiene un joven en la ciudad moderna capitalista para conseguir dinero y poder subsistir es estableciendo una relación sentimental y sexual con un hombre mayor o con alguien económicamente acomodado. Esto le permitirá, además, salir de una vez por todas del inquilinato miserable en el que vive. “Era noche cerrada cuando salí a la calle. Antes de abandonar su apartamento, el doctor Alvarado me dijo que iba a llegar muy lejos, y yo le pregunté que por qué lo decía pero él no me respondió” (136). ¿Es acaso la

mercantilización del cuerpo una de las ofertas –de supervivencia– que brinda el sistema capitalista? ¿Los sujetos se convierten en objetos que pueden ser comprados o alcanzados como se obtiene cualquier producto en un estante de supermercado? Al salir del apartamento del doctor, el joven se encuentra con una Bogotá fría, húmeda, pero sin lluvia. Mientras va caminando se da cuenta de que sus bolsillos están llenos del dinero que le dio el doctor Alvarado. Realizado el trabajo, su paga ha sido entregada. Afirma Fernández (2012):

En la sociedad del espectáculo, la mercantilización de los cuerpos es presentada como el ejercicio de una “nueva” ciudadanía, inscrita en un transgresor discurso emancipatorio de los cuerpos. Tal vez, podamos decir que la mercantilización de los cuerpos sea un síntoma paradigmático de determinadas coordinadas patriarcales que configuran nuestro orden social. Así, señalar dicho fenómeno pudiera servir como lupa de aumento ante una estructura mucho más amplia y compleja, en donde ese asunto sea una de sus múltiples manifestaciones” (259).

Un mundo violentamente globalizado trae consigo la “sexualización” y plasticidad de los cuerpos: su compra y venta. Así, en el mismo cuento, nos encontramos con que Olga es una prostituta. Olga presta servicios sexuales dentro del mismo inquilinato en el que vive. Tiene una hija de cinco años llamada Paloma, una niña que suele estar jugando con su muñeca en los pasillos del ruin edificio, mientras su mamá está atendiendo a un cliente. “Cuando Olga sube con un cliente ella deja a su hija en el pasillo. Entonces la niña entra en mi cuarto y comienza a saltar sobre mi cama. Me pregunta cómo me llamo. Me pregunta si tengo mamá. Paloma sigue preguntando, lo quiere saber todo. Muchas veces hemos

escuchado, ella y yo, cómo traquea la cama de Olga, trac-trac. Entonces nos reímos” (Badrán, 2011: 131). Los fines de semana, son los mejores días para Olga, ya que es cuando más aumenta el número de sus clientes. Deja a su hija dormida en el pasillo, tendida al lado de la puerta del joven, mientras trabaja para conseguir dinero y poder pagar la renta y comprar comida. “A veces he regresado a las diez de la noche y encuentro a Paloma dormida en el pasillo, tendida al lado de mi puerta. Entonces la cargo y la acuesto en mi cama. Antes de las once, su mamá toca la puerta, me despierta y viene a buscarla. Qué pena con usted, dice Olga, y me espanta el sueño. Y yo no le digo nada” (132).

Los individuos están atrapados en un orden materialista y lo único que les queda por hacer es jugar la partida de la manera más acertada posible, para que la ética capitalista no los suprima. Esta ética idealista “realza la libertad y la voluntad de cada individuo humano para alcanzar un fin” (Urdaneta, 2009: 1). Este postulado, oculta la oscura idea de que los individuos dentro de este sistema deben hacer lo que más les convenga o beneficie económicamente, sin considerar como sus acciones pueden afectar a los demás. Nos encontramos así, con la visión materialista en su máximo esplendor. Por ello la actitud de un personaje como La abuela, una mujer de edad avanzada quien es la dueña del inquilinato donde vive Olga y el joven, a la que no le importa lo que hagan sus inquilinos con tal de que le paguen puntual la renta. Pretende delante de sus inquilinos y vecinos ser una “buena” persona, pero vende drogas en la entrada del edificio. “Abajo vive La abuela, que es la dueña de la casa. Arriba están las piezas que ella arrienda. Le dicen La abuela porque tiene el pelo blanco y a todos los inquilinos les dice hijitos o hijitas, con esa voz gangosa que se enronquece cuando toca la puerta y quiere que le paguen el arriendo. Vieja maldita. Tranca

la puerta a las once y no le importa lo que hagan los inquilinos con tal de que le paguen. Se las tira de buena gente pero vende bazuco allá abajo” (132).

Susana es otra de las prostitutas que aparecen en el libro de Badrán, en este caso en el cuento “Manual de superación personal”, que da título a la colección, y con la cual Rodrigo Benavides se involucra sexualmente. Susana trabaja en el bar “Kassandra”, del que Sanabria es dueño. En este local nocturno las trabajadoras deben ofrecer a los clientes *shows* en una pista de madera con un tubo de metal en el centro. Deben lucir un atuendo sensual, los más usuales son el de “colegialas atrevidas y enfermeras pícaras” (40). Acceder a una prostituta en este lugar es sencillo: los clientes no tienen que preocuparse si no cuentan con dinero en el momento, puesto que los servicios de las chicas se pueden pagar por cuotas: “Willi, el barman llamó a una de las mujeres. Era una morena de pelo indio con los ojos rasgados y sin brillo. Se llamaba Susana y venía del Cauca. Era breve de tetas y con un culito de avispa que incitaba al ultraje. Si quieres lo puedo arreglar, dijo Willi. La muchacha no tiene complicaciones. Tú lo necesitas, chico y ese es el trabajo de ella. ¿Pero me harías un descuento, Willi? Claro, lo puedes pagar por cuotas” (Badrán, 2011: 45).

Los sujetos son cosificados en los diversos ámbitos sociales³³. En el caso particular del personaje Susana se da la cosificación sexual³⁴: su cuerpo femenino es percibido por Rodrigo Benavides como un objeto sexual. El ha separado los atributos sexuales y la

³³ La cosificación consiste en convertir a las personas en “cosas”, y esa conversión se puede dar en un doble plano: el metafísico y el ético (Lorda, 2008: 1). Es decir, podemos cosificar a la persona cuando, al intentar explicar lo que esta es, acabamos por convertirla en una mera cosa. Puede ocurrir lo mismo al no comportarnos con respecto a ella conforme a la dignidad que merece.

³⁴ El concepto de cosificación sexual y, en particular, la cosificación de las mujeres, es una idea importante en la teoría feminista y las teorías psicológicas derivadas del feminismo. Muchos feministas consideran que la cosificación sexual es censurable y que juega un papel importante en la desigualdad entre los géneros (*Sexualidad y conceptos feministas*: 2014)

belleza física de Susana del resto de su personalidad –de su existencia como individuo–, reduciéndola a un mero instrumento generador de placer.

Susana tenía veintiún años de edad y vivía con su abuela en Ciudad Bolívar, eso fue lo que me dijo. Un polvo con ella valía ochenta mil pesos. Le pregunté si incluía una buena mamada. ¿Sexo oral? Me preguntó casi molesta. Eso valía un poco más. Me lo dejaba en cien. Le dije que quizás sería mejor que ella fuera a mi casa. ¿Un domicilio? Sí, algo así. Susana llevaba un bluyín desteñido y raído en las rodillas. No le encontré gusto a que me lo mamara con preservativo. De manera que decidí ponerla en cuatro. Vi su espalda mestiza del Cauca, la espina dorsal y sus breves nalguitas de avispa. Era un polvo triste, tal vez yo también empezaba a serlo. *Susana no era una mujer, ni siquiera era un coño o un pedazo de carne, era un recipiente en el cual yo descargaba.* Creo que fingió venirse. Gimió un poco. Sus ojos estaban en otra parte. Yo también descargué y fue como quitarme un peso de encima (47, 48. Las cursivas son nuestras).

Hay que decir, igualmente, que además de la mercantilización de los cuerpos en el sistema de organización social de la modernidad-capitalista hay una caracterización primordial por la valoración del trabajo humano como mercancía, en la medida en que es fuerza de producción sujeta a las leyes del mercado. En el mundo moderno se mercadean los cuerpos y los trabajos. Esto deja ver la modalidad instrumental que adopta el pensamiento capitalista, bajo el criterio de utilidad, es decir, “lo importante es aquello que sirve”, aquello que es “útil”, “productivo”. Así las cosas, todo, absolutamente todo es objetivizado en este orden material, es convertido en objetos, en instrumentos para algo o al servicio de alguien. Estas condiciones impuestas por la racionalidad capitalista permiten, a

su vez que surja una jerarquización del trabajo llevada a cabo mediante la profesionalización. ¿Son profesionales los personajes de los cuentos? ¿Qué perspectiva aporta ello a las relaciones de poder en *Manual de superación personal*?

3.2 SOMETIMIENTO Y ASCENSO SOCIAL: LA CRISIS DE LOS IDEALES CAPITALISTAS

El cuento “Manual de superación personal” relata la vida de un hombre capitalino desempleado. La alternativa que le ofrece el sistema capitalista es ingresar a un grupo que lava dinero. Su vida cambiará con la participación en este grupo delictivo. Conozcamos con más detalle sobre este cuento y sus personajes. Los protagonistas de este cuento son tres personajes masculinos: Almanza, Benavides y Sanabria. Los tres trabajan en actividades ilícitas –el lavado de dólares–. Almanza es un hombre acomodado, trabaja en el negocio de la seguridad, tiene una agencia de vigilancia en compañía de su papá, un coronel retirado del ejército al que le habían negado el curso de ascenso para general hacía pocos años. Almanza está en una buena posición económica, a diferencia de Benavides quien está desempleado, un tipo con pocas relaciones sociales y que ni siquiera culminó sus estudios universitarios, pues había empezado dos carreras –Contaduría y Sistemas– y nunca las había terminado. Con esto comienza a manifestarse la crisis del capitalismo. Para el capitalismo la actividad profesional es uno de los deberes que debe cumplir todo hombre en su vida. Este precepto de la valoración del trabajo y de la profesión como norma de vida constituye uno de los pilares sobre los cuales se edifica el capitalismo: “laboriosidad del individuo, su abnegación por el trabajo” (Saavedra, 1986: 93). Efectivamente, ese valor

característico del deber profesional, entendido como un compromiso que la persona debe sentir en relación con su actividad “profesional” -sea cual fuere esta actividad- constituye la “ética social” de la cultura capitalista. Pues, este principio ha sido negado en un personaje como el de Rodrigo Benavides; Él no es profesional, no está trabajando; puede decirse que su personaje se formula como una antítesis a la figura del hombre idealizado³⁵ en el sistema capitalista.

La relación entre Almanza y Benavides es conflictiva, supuestamente tienen una amistad, pues fueron compañeros de trabajo durante un largo tiempo, pero en el fondo la situación es otra. Cada vez que pueden, tanto el uno como el otro, lanzan comentarios satíricos entre sí. Benavides siempre había sido un hombre orgulloso, pero en este momento de su vida no podía pensar en el orgullo, estaba pasando por una situación económica complicada. Tenía ratos que no se tomaba un whisky o salía a alguna discoteca, y aunque no estaba a gusto por la invitación de Almanza, a fin de cuentas tenía que aceptarla si quería tomar tragos gratis.

Esa noche no pude comerme el bistec a caballo en el pailón de la carne porque Almanza me convenció de visitar el *Kassandra*, una whiskería de mala muerte donde se ofrecían ‘colegialas atrevidas y enfermas pícaras’. ¿Quiere otro trago? Le dije que sí de una, y creo que se me notaron las ganas. Hacía rato que no me tomaba un buen whisky y aunque sabía que debía rechazarlo

³⁵ “Así surge un nuevo tipo de humano cuyo prototipo será el “self made man”: un individuo que vive para trabajar, que debe aprovechar al máximo el escaso tiempo disponible en la tierra, que ahorra y se enriquece, que forma grandes capitales, pero que a su vez ha renunciado a los placeres mundanos. En suma, un empresario ascético, y un trabajador eficiente y esforzado que pretende llegar a ser empresario” (Saavedra, 1986: 94)

no estaba para tirar orgullo. Al fin y al cabo, Almanza parecía ser de esos marranos a los que les gusta gastar con tal de ser aceptados. Yo lo despreciaba por falso y torcido, y no me importaba que él pagara mi cuenta (Badrán, 2011: 42).

Sanabria, por su parte, es el dueño del bar *Kassandra*, a donde van Almanza y Benavides. Almanza le dijo a Benavides que él era muy buen amigo de Sanabria y que se lo podía presentar con el fin de que le diera un empleo. El bar donde se encontraban estos dos personajes no es el único del cual es propietario Sanabria, sino que, por el contrario, era dueño de toda una cadena de discotecas y bares en Bogotá. “El barman cubano regresó y le dijo a Almanza que Sanabria estaba en el *Kassandra* del norte. Yo le pregunté a Willi cuántos *Kassandras* había y él me dijo que había uno en el norte, otro en la 68 y otro más en la primera de mayo. Toda una cadena, agregó.” (43, 44). El orgullo de Benavides ha desaparecido del todo, puesto que en el momento en que Almanza le dice que tiene que marcharse este le pide un préstamo, Almanza no le da dinero en efectivo, pero le pide al Barman Willi que le abra una cuenta a su amigo Benavides. “Almanza dijo que tenía que irse. Entonces le puse el brazo sobre la espalda y le pregunte si podía prestarme dinero. Hagamos una cosa, dijo, y de una vez implicó al cubano en la conversación. Mire, Willi, ábrale una cuenta al amigo y si no responde me avisa. El cubano aceptó. Acompañé a Almanza a tomar un taxi. Era casi la medianoche y una llovizna caía sobre la carrera 13” (44).

El primer encuentro entre Sanabria y Benavides no fue de manera directa, estaba mediado por Almanza. El primer trabajo que le hizo Benavides a Sanabria era hacer unas diligencias en la cámara de comercio y otras más en la DIAN, aunque Almanza le hizo

creer a Benavides que las vueltas que estaba haciendo eran para él, este siempre supo que eran un encargo de Sanabria, el dueño del bar.

Sanabria lucía una chaqueta de cuero, abierta, y una cadena de oro con un crucifijo de pequeñas esmeraldas engastadas que colgaba sobre su pecho. Su cuello era el de un bulldog. Pensé que Sanabria era un cliente pero dejé de pensarlo cuando abrió la puerta de un cuartico que había detrás de la barra y allí comenzó a hablar con Willi y con Almanza. El huevón de Almanza me llamó. Necesito que me hagas un favor. Tengo que hacer una vuelta en la Cámara de comercio y sé que tú me puedes ayudar. Sanabria parecía no escuchar la conversación. Pero yo me había dado cuenta de que el favor era para él. Le prometí a Almanza que me ocuparía de la vuelta y de otra más en la DIAN (55, 56).

Es aquí donde comienzan los vínculos entre Benavides y Sanabria. Este hombre le dará trabajo al joven desempleado en la parte administrativa de su empresa. Almanza y Benavides se reúnen para que éste le entregue los documentos de las diligencias que ha hecho y le dice que hay otros trabajos por hacer, pero que debe cobrar por sus servicios. Una oportunidad como esta no la podría dejar pasar el personaje de Rodrigo Benavides, pues recordemos que su situación económica no es la mejor, al punto de que no ha comido bien en las últimas semanas.

Sanabria y Benavides al fin están frente a frente, están hablando de negocios. Benavides se presenta ante Sanabria como un contador que está aburrido de su trabajo en una inmobiliaria en el centro de la ciudad. Esto es mentira. En la inmobiliaria, Benavides no

trabaja en la parte contable, pues como referimos en párrafos anteriores no puede laborar en esta área porque no está certificado. Realmente lo que hace Benavides en la inmobiliaria es mostrar los apartamentos y cuando vende o arrienda alguno se le da una comisión por ello. A falta de oportunidades laborales, e impulsado por el deseo de ascender socialmente y por los consejos de Almanza y Sanabria, el personaje de Rodrigo Benavides entra en negocios ilícitos y delictivos. Sanabria le sugiere a Benavides que entre con él al lavado de dólares.

Yo necesito alguien que certifique que este antro da mucha plata, y soltó la carcajada. Reía como un gordo feliz y elemental. A Sanabria se le inflaban los cachetes como si fuera un trompetista. Me explicó algunos asuntos sin entrar en detalles. Lo que quería era lavar dólares. No me lo dijo en esos términos pero era fácil deducirlo (57).

Benavides ha aceptado trabajar con Sanabria. Empieza a colaborarle con los libros de contabilidad, pero sólo los fines de semana. Sanabria quiere montar una casa de cambios y dice que Benavides es el hombre indicado y el que tanto ha buscado para que se la administre. Esta es la oferta que tanto ha esperado Benavides. La oferta laboral de Sanabria a Benavides incluye una oficina, un buen salario e incluso un carro. La obtención de este carro también sería de modo ilegal, puesto que Sanabria, junto con Almanza, se dedican a comprar autos robados que la policía o la fiscalía quitan durante procesos judiciales. “Se hacían las diligencias, se daban unas motivaciones a funcionarios del tránsito y la rama judicial (esas fueron las palabras de Almanza) y el carro nunca se devolvía al dueño, nunca aparecía como recuperado. Después se vendía entre clientes conocidos. Hay vehículos desde nueve millones hasta treinta millones de pesos” (56).

A pesar de todas las cosas que le brinda Sanabria –en una oportunidad Sanabria se llevó a Benavides de compras. Quería regalarle un par de vestidos de marca, pero al final terminó obsequiándole un par de chaquetas de gamuza que iban más acordes al estilo particular y la personalidad de este hombre–, Rodrigo Benavides no se siente enteramente a gusto trabajando para este señor, pues él tiene conciencia de que va a incurrir en actividades delictivas que pueden poner en peligro su vida, o que lo dejaran inmerso en una situación desagradable como es el encarcelamiento. “Le pregunté a Sanabria por los empleados pero el hombre siguió hablando de las mujeres y de la biblia. Cuando acabó su discurso tomó la pequeña cruz de esmeraldas que siempre estaba sobre su pecho y la besó. Y desde ese día comencé a trabajar con Sanabria. Sabía que no debía hacerlo pero terminé haciéndolo” (61).

Evidentemente, el ascenso social deseado por el personaje de Benavides se consigue cuando comienza a trabajar con Sanabria: su situación económica da un vuelco sorprendente. Ahora tiene “cosas” con las que antes no contaba, como un celular, ropa nueva, una oficina y un excelente sueldo. En definitiva, su vida empezó a cambiar cuando se cruzó con Almanza aquella tarde y éste le comentó que le presentaría a un amigo suyo llamado Sanabria, el cual podría darle empleo. La vida de este personaje empieza a marchar bien y lo mejor era que ni siquiera se lo había propuesto. Tal vez en esto radicaba su éxito, en dejar que las cosas fluyeran y no proponerse nada. En el cuento no aparece ningún registro de que esta ascensión social sea percibida por los personajes en términos negativos. Por lo menos, Sanabria y Almanza no lo consideran así. La valoración negativa a veces se manifiesta desde el mismo Rodrigo Benavides, aunque es apaciguada por los beneficios económicos conseguidos mediante el progreso social.

La fuerza y el dinero de Sanabria parecían arrastrarme, era una deliciosa corriente, algo que caía del cielo como un maná. Ahora tenía oficina, sueldo decente, celular, vestuario renovado y acceso a unas cuantas putas. Tiraba cierta elegancia. Como debe ser. Me había mudado a un apartamento más grande, cerca al estadio El Campín. Disponía de un par de empleados que me llamaban “jefe”. Uno era un muchacho que estudiaba contaduría y al que yo mandaba a comprar cigarrillos, y la otra era una secretaria que pertenecía a una iglesia cristiana y hablaba siempre de San Pablo y los corintios. En el *Kassandra Willi* divulgó que yo era el hombre de los números y muchas putas me lo mamaban gratis, pero empezaba a aburrirme de eso (62, 63).

Entre las labores de Benavides está la de registrar las whiskerías de Sanabria como si fueran centros de masaje y relajación. Sanabria tiene un prontuario delictivo, estuvo preso durante seis años en los Estados Unidos. Cuando salió de la cárcel, regresó a Colombia donde intentó ser instructor de ejercicios en un gimnasio, pero terminó trabajando en lo mismo por lo cual fue encarcelado seis años atrás: enviar droga a los Estados Unidos. Esta actividad le permite a Sanabria ser lo que es: un hombre respetado. Ser el propietario de una cadena de bares le ha permitido tener buenas relaciones en la ciudad capitalina, se ha ganado el respeto de trabajadores, socios e incluso de sus jefes. “De vez en cuando se apuntaba en unos envíos. Era el sistema en línea, según me explicó, una invención de Pablo Escobar en los momentos de iliquidez. Varios inversionistas se asociaban en torno a una operación, pagaban el uso de una pista clandestina, coronaban la mercancía y luego se repartían el billete” (64).

En el juego de las relaciones de poder, según Foucault, todos estamos sujetos a algo o a alguien. “El poder siempre está asociado a una relación dual, en donde uno ejerce poder sobre otro, por ejemplo, el cura con el confesado, el maestro con el estudiante, el policía con el delincuente. El poder es una relación asimétrica que está constituida por dos entes: la autoridad y la obediencia, todo esto se da en una situación estratégica, ejercido en relaciones no igualitarias” (Foucault, 2008: 18).

En el cuento “Manual de superación” el personaje masculino Rodrigo Benavides tiene que someterse a Sanabria, quien es su jefe y el hombre que lo ha ayudado en medio de una crisis económica. Como aparece descrito Sanabria en algunas ocasiones del relato pareciera que no tuviera que rendirle cuentas a nadie. Esto no es así. Sanabria no es el jefe superior de las operaciones de narcotráfico; es simplemente una pieza más dentro de todo el entramado que constituye a este complejo negocio. “¿Cómo se llama su socio? Le pregunté. No es mi socio, es para quien trabajo. Todos tenemos jefes en esta vida. Y hay una cosa que uno debe entender. ¿Qué? Todos los jefes están donde están porque así lo quiere Dios. Me caía bien Sanabria. Ni siquiera estaba en la cumbre. Era apenas una ficha más, alguien que le hacía unas vueltas al patrón y le ayudaba a lavar dólares. Y sabía hacer su trabajo” (Badrán, 2011: 64).

Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904) dice que el trabajo es el ejercicio constante de una profesión: la manera privilegiada para adquirir dinero, que debe convertirse en un hábito para alcanzar el éxito económico. La situación que se pone en cuestionamiento en *Manual de superación personal...* es que los trabajos de estos personajes masculinos no están enmarcados en un perfil profesional, es decir, sus trabajos

no son el resultado de una carrera profesional ni de una educación técnica sino que son producto de actividades delincuenciales. Además, de maquillar la contabilidad de los bares de Sanabria, Benavides se apunta a lavar dinero para ganar una plata extra a su sueldo. Cuando accede a participar en esta actividad ya su conciencia ha dejado de preguntarle si está bien o mal aquello que está haciendo. Sanabria lo motiva diciendo que debe ser un hombre ambicioso, que debe tomar riesgos, que debe pensar en grande, que si invierte el dinero y les va bien puede comprarse un mejor carro. Todas estas motivaciones son determinantes para Benavides al momento de decidir que sí va a meter un dinero suyo en la próxima operación que vayan a hacer Sanabria y su jefe.

El gordo Sanabria fue directo al grano. Me preguntó si quería apuntarme, es decir, meter plata en un envío. El gordo dijo que estaba democratizando el financiamiento de una operación. Si coronamos, el billete es triple. Sencillo. ¿Y si nos va mal? Le pregunté. No nos puede ir mal. Pero si algo sucede yo le devuelvo su inversión. La flecha es apuntarse, coronar y luego comprarse un Toyota Corolla. A usted le queda bien ese carro. Si no le alcanza, yo le presto. En la vida hay que tomar riesgos (65).

En esta sociedad de consumo, los objetos pierden su valor constantemente, por ello hay que renovarlos con frecuencia, de ahí que los sujetos estén siempre deseosos de un nuevo carro, uno mucho mejor que el anterior. Recordemos que uno de los déficits del capitalismo es que produce bienes destinados a los consumidores, sin tener en cuenta la calidad de dichos bienes. “Voy a comprar un carro. ¿Un carro? ¿Y qué carro piensas

comprarte? No sé, tal vez un Nissan Sentra o un Toyota Corolla. Cuando quiera le consigo uno, dijo Almanza” (70).

En el cuento “La nevera” ocurre una situación similar a la anterior. A Karina, la esposa, no le gusta la General electric que tiene en su hogar, le parece muy pequeña; por eso ella decide que al divorciarse lo primero que comprará será una nevera nueva, una más grande, de muchos más pies que la que le había regalado su esposo. “Cuando Karina vio su pequeña nevera *Centrales* dijo: no cabe un mercado. Tienes que venderla. Mi papá me va a regalar una bien grande. Una que funcione adecuadamente” (116).

La operación resultó tan exitosa que a Benavides le quedaron ganas de invertir de nuevo. Así, Benavides decidió apuntarse a una segunda operación que resultó igualmente exitosa a la primera. Las cosas comenzaron a ponerse difícil en el negocio cuando uno de los amigos de Sanabria en el cual había confiado lo había traicionado con la competencia. Todo apuntaba a que era Benavides, lo que ocasionó un gran temor para este personaje. Su estabilidad tanto económica como emocional se vendría abajo si Sanabria le quitaba su respaldo. Al final, el sapo fue Almanza. Sanabria tenía que hacerle ver que quien lo traicionara debía morir. Para ello le pide a Benavides que lo mate, a fin de cuentas siempre le cayó mal el tipo. Esta petición por parte de Sanabria a Benavides refleja más que un ajuste de cuentas una prueba de valor para Rodrigo Benavides, con el fin de saber de qué es capaz este hombre, saber de qué lado se encuentra y si puede contar con él incondicionalmente. “A usted siempre le cayó mal este huevón, ¿sí o no? Siempre, dije casi triunfal, como si consumara una secreta venganza. Se volvió a uno de los hombres y le pidió el arma. El hombre se la dio. Tiene que archivar a este sapo, me dijo. ¿Archivarlo? Si

archivarlo. Me puso el arma en la pierna. ¿Qué quiere mijo, que lo haga yo? Yo no me voy a ensuciar las manos. Soy un hombre con búsquedas espirituales. Y de paso quiero saber de qué lado está usted. ¿Sí me entiende?” (85). Nótese que en vez del término matar, se emplea el verbo archivar, esta transposición hace parte de la lógica que mueve al personaje Benavides, quien se encarga de llevar los libros de contabilidad de Sanabria: archiva sus cuentas, recibos y pagarés. Se hace una transposición semántica con este término para darle una mayor riqueza simbólica al acto homicida.

En definitiva, el poder que ejerce Sanabria sobre Benavides es de tal envergadura que hace que este asesine a su compañero. Una cuestión en la que hace énfasis Foucault cuando nos habla de las relaciones de poder es aquella que dice que “en todo ejercicio de poder hay una *conduite*, esto es, el acto de llevar a los otros de acuerdo a mecanismos de coerción más o menos estrictos; llevar a los otros es ‘conducir sus conductas’ en un terreno más o menos abierto de posibilidades” (2008: 15). Sanabria estructura y determina las acciones de Rodrigo Benavides, tal evento es manifiesto cuando le pide que mate a Almanza por sapo y este cumple con dicha ordenanza. Benavides acata lo dicho por Sanabria no por temor a este hombre, sino que ha interiorizado que debe sometimiento hacia aquel hombre que le ha brindado una ayuda económica y que lo ha situado en una posición social de privilegio. “De regreso a Bogotá Sanabria me hablaba del verano de esos días. Parecíamos un par de adolescentes que acabaran de jugar un partido de fútbol. Estaba pensando en la mirada de Almanza. En los sesos que habían caído sobre su camisa. Y en cómo el estallido del disparo había hecho volar un pájaro. No pude verlo pero sentí el aleteo entre las sombras” (87).

Después de esto, Benavides sabe que su vida está gobernada por aquel hombre ex presidiario. Aunque no está cautivo ni encadenado a Sanabria, sabe que le pertenece, que de ahora en adelante puede solicitarle cualquier trabajo criminal que requiriera para la conservación y extensión de su monopolio de lavado de dólares y él tendrá que llevarlo a cabo. En este juego de las relaciones de poder, la libertad de los individuos aparece efectivamente como condición primordial para la existencia de poder (este uno de los principios foucaultianos básicos). Como vemos, el personaje de Benavides es libre, puede renunciar al empleo ofrecido por Sanabria, pero no lo hace, aunque lo desee. No lo hace porque Sanabria ejerce un poder sobre él que necesitaría ser sustraído para lograr salir de dicho sometimiento. “Sanabria dijo que iba a recoger a Wendy porque la iba a llevar a cenar. Sanabria y ella querían que los acompañara. Pero les dije que estaba muy cansado y era mejor que me dejaran cerca de mi apartamento. Necesitaba ducharme. Cuando detuvo el auto, el gordo me dijo: gracias por todo, hombre. Yo lo miré. Ahora mi vida le pertenecía a Sanabria” (88).

Gracias a Foucault, podemos analizar los mecanismos de donde surge el poder; el modo en que se ejerce el poder en las prácticas disciplinarias, en este caso particular, las laborales. Foucault afirma que las fuerzas de poder se definen por su capacidad de afectar a otros, articuladas por diagramas de imposiciones. Sanabria le encomienda a Rodrigo Benavides la tarea de asesinar a Almanza. Esta situación, devela un diagrama “disciplinario” ya que se imponen tareas o conductas como la de silenciar (matar) a Almanza por traicionar al jefe.

Las sociedades capitalistas están caracterizadas y atravesadas por múltiples relaciones de poder que no funcionan sin una acumulación, circulación y funcionamiento del discurso. El poder lo exige para mantenerse. Además, el poder necesita, según Foucault “producir la verdad” (2008: 5) para funcionar. Lo que cuestionamos, es que esta verdad o “discurso verdadero” transmite, promueve efectos de poder como el sometimiento de los cuerpos (registro de posturas y gestos) y la asignación de comportamientos. E igualmente, pone de manifiesto cómo se han constituido materialmente los sujetos a través de las fuerzas, los pensamientos y los objetos.

Estas formas de poder categorizan a los individuos, les imponen una “ley de verdad” que deben interiorizar y que los otros deben reconocer en ellos; todo esto permanece al servicio de la construcción y constitución de los sujetos. Aunque, en una etapa posterior de la modernidad capitalista (modernidad desencantada), esto no cobra el mismo sentido: el sujeto pierde protagonismo, es relegado a una ubicación menor, porque el lugar central es ahora ocupado por las estructuras. En ellas se ubican a los sujetos pero no como constituyentes de la realidad sino como actores constituidos por las estructuras con todas sus determinaciones, por ejemplo, la apropiación y conquista de los objetos. Esta descentralización del ser, tal vez, gracias al “el "impulso emprendedor" y el "afán de lucro" del sistema conduce a la pérdida de los referentes tradicionales (masculino y femenino); lo que significa que más allá de la dominación de los sujetos (unos sobre otros), sea cual fuese la forma (dominación masculina/sumisión femenina o su reverso) es sustituida dentro de la lógica capitalista por la instrumentalización de los sujetos. Esta última afirmación, sostiene el historial de hostilidad que ampara el capitalismo arraigado en las irremediables injusticias, angustias y promesas incumplidas del proyecto moderno.

CONCLUSIONES

Las producciones simbólicas son el resultado de las actividades discursivas de una sociedad. Las obras literarias se sitúan en la sociedad y en la historia, representando y formando una identidad para esta misma. Esta afirmación sustenta la razón por la cual nuestro análisis literario consideró el texto y su contexto en un “continuum discursivo” (Elgue, 2003: 11), teniendo en cuenta que las obras literarias no son realidades ficcionales aisladas, sino que en ellas se describe o cuestiona el orden y la estructura de una sociedad.

En efecto, este vínculo estrecho entre literatura y sociedad permitió darnos cuenta de que las representaciones que se hacían de lo femenino y lo masculino en el campo de las letras colombianas en el siglo XIX y las primeras décadas del XX estaban condicionadas por un conjunto de supuestos políticos, sociales, económicos construidos en el orden social del patriarcado clásico. Analizar la influencia de la sociedad patriarcal en las producciones estéticas nos ayudó a descubrir la contribución que muchas veces realiza la literatura en la definición de las identidades de los sujetos masculinos y femeninos o en su subversión.

Las condiciones socioculturales del siglo XIX impulsaron a algunos escritores a presentar unos modelos de masculinidad y feminidad determinados. Modelos que, más tarde, acabarían convirtiéndose en una influencia para las producciones literarias del siglo siguiente. La admisión errónea de lo masculino como lo equivalente a la experiencia humana configuró las imágenes de las mujeres como personajes literarios, y dicha asunción delimitó también las percepciones de los hombres en la literatura.

Manual de superación personal y otros cuentos, de Pedro Badrán Padauí, hace una relectura de las masculinidades y feminidades desde la distorsión motivada por la modernidad occidental capitalista y su racionalidad instrumental. Los personajes masculinos de los cuentos aparecen contruidos con valores “femeninos”, y por su parte, los personajes femeninos son dibujados con rasgos “masculinos”. Esta propuesta literaria permite re-examinar aquellas concepciones de masculinidad y feminidad hegemónicas que se levantaron como referentes culturales y estéticos para definir a los géneros.

Las relaciones entre hombres y mujeres en el libro de cuentos de Badrán advierten importantes cambios culturales y estéticos en las definiciones y conductas asociadas a lo masculino y a lo femenino. El mundo masculino se transforma, abandonando los rasgos que tradicionalmente se han marcado como pautas para su construcción: el poder económico, la orientación heterosexual y el rechazo a las emociones. Lo mismo sucede con las mujeres, las cuales amplían sus horizontes de sentido, alejándose de lo materno y lo doméstico - como aquello que simboliza la constitución de lo femenino- hacia otros ámbitos y significados. Estos cambios en las representaciones literarias evidencian “otras” feminidades y masculinidades; sin embargo, no implican necesariamente la mutación de relaciones de género desiguales.

La caída de los grandes relatos de la modernidad: la igualdad entre los sujetos, las ideas de progreso, felicidad, bienestar y humanidad, y la propuesta de un capitalismo que incluiría libertad y riqueza a todo el conjunto social, son las constancias de la realidad capitalista de *Manual de superación personal*... Un capitalismo que levanta unas máximas “válidas” (consumo, individualismo, afán de lucro) y obligatorias, que orientan las acciones

de los sujetos en función de modelos de conducta. La creencia en la validez de estos estamentos o principios -lo que Altomare (2005: 29) llama “la fe de los sujetos en los poderes mágicos del capitalismo y su creencia en el conjunto de imperativos”- es lo que permite la continuación de la estructura económica (capitalismo) en las sociedades modernas. Esta investigación ha analizado los modelos de masculinidad y feminidad alternativos propuestos en los cuentos de *Manual de superación personal...* Gracias a ello, pudimos comprender que masculinidades y feminidades son constructos culturales basados en estructuras jerárquicas de poder relacionadas con el género, la raza y la orientación sexual. Esta interacción entre género y literatura visibilizó las contrariedades de las representaciones hegemónicas y consintió la proyección de nuevas masculinidades y feminidades más dialogantes y atentas a “el otro” sexual, de género (gay, lesbianas, transgéneros): lo que supondría una amenaza a las jerarquías sociales de occidente, pero todo ello inserto en una estética capitalista donde se realiza un permanente acto económico: transacciones, consumo de cuerpos, mercado simbólico, etc.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS LITERARIAS

Acosta de Samper, S. (2007). *Una holandesa en América*. Bogotá-La Habana: Ediciones Uniandes/Casa de las Américas.

Badrán Padauí, P. (2011). *Manual de superación personal y otros cuentos*. Bogotá: Editorial Ramdon House Mondadori S.A.

Díaz Castro, E. (1985). *Manuela*. Bogotá: Círculo de lectores.

Espinosa, G. (2002). *La tejedora de coronas*. Bogotá: Alfaguara.

García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Bogotá: Asociación de Academias de la Lengua española – Alfaguara.

Isaacs, J. (1986). *María*. Madrid: Cátedra.

Stoker, B. (2001). *Drácula*. Chile: Edición electrónica: El Trauko.

GÉNERO

Bermúdez, S. (1993). *El "bello sexo" y la familia durante el siglo XIX en Colombia. Revisión de publicaciones sobre el tema*. Revista Historia Crítica de la Universidad de los Andes. Pp. 34-51.

Bermúdez, S. (1988). *Mujer y familia durante el Olimpo Radical*, op .cit; Londoño P., *Mosaico de Antioqueñas del siglo XIX* y Gómez Ocampo, Gilberto, *El proyecto feminista*

de Soledad Acosta de Samper: Análisis del corazón de mujer, Asociación de colombianistas norteamericanos, Revista de Estudios Colombianos, #5, Bogotá. pp. 13-23.

'La mujer santafereña en el siglo XIX', op .cit., Londoño.

Bonilla, G. (2004). *Género, historia y feminismo: reflexión histórica y metodológica*. Cartagena: Historia y cultura: Revista de la facultad de ciencias humanas de la Universidad de Cartagena. ISSN: 1794-0850.

Bonilla, G., Castrillón, C., Cera, R. y Ortega, N. (2011). *De lo oculto que se les permite y de la visibilidad que se les niega: las mujeres en las letras y artes de Cartagena de Indias (1940-1949)*. Universidad de Cartagena. Visitas al patio No. 5, pp. 45-66.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama, S.A.

Carrera, M. (2013). *Heteronormatividad, cultura y educación*. InterseXiones. ISSN-2171-1879

Castañeda, M. (2002). *El machismo Invisible*. México: Grijalbo.

Castellanos, G. (2008). *Releyendo el segundo sexo*. Cali: Universidad del Valle.

Connel, R. (1995). *La organización social de la masculinidad*. California: Universidad de California Press.

Costa, M. (2006). *Distintas consideraciones sobre el Binarismo Sexo/Género*. A parte Rei: Revista de Filosofía.

Del valle, T.; Apaolaza, J.; Arbe, F; Cucó, J; Díez, C. (2002). *Modelos emergentes en los sistemas y relaciones de género*. Madrid: Narcea, S.A.

Dueñas Vargas, G. (2004). *La Educación de las Élités y la formación de la Nación. Siglo XIX. En Mujer, Nación, Identidad y Ciudadanía: Siglos XIX y XX*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Facio, A. *Feminismo, género y patriarcado*.

López, A., Guida, C. (2002). *Aportes de los Estudios de Género en la conceptualización sobre Masculinidad*. Montevideo: Ediciones Psicolibros.

Mabyeka, K. *Género y desarrollo*. Recuperado de www.setem.cat/CD-ROM/idioma/setem_cat/mo/mo0304B08e.pdf

Montero, M y Nieto, M. (2002). *El patriarcado: una estructura invisible*.

Quaresma de Silva, D. y Ulloa, O. (2012). *Masculinidades en Cuba: legitimación de una dimensión de los estudios de género*. Bogotá. Revista de estudios sociales No 42. Pp. 93-103.

Rauber, I. (2003). *Género y poder*. Argentina:

Reyes Cárdenas, C. (1995). *Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Revista Credencial Historia. Edición 68.

Stevens, E. (1977). *El marianismo, en Hembra y Macho en Latinoamérica*. México: Diana.

LITERATURA Y SOCIEDAD

Alzate, C. (2011). *Otra amada y otro paisaje en nuestro siglo XIX*. Medellín. Universidad de Antioquia: Revista Lingüística y literatura No.59. pp. 117-135.

Arango, M. (2002). *Imágenes de la mujer en cien años de soledad*. Diálogos latinoamericanos, No. 006. Universidad de Aarhus.

Bornay, E. (2009). *¿QUIEN TEMA A LA “FEMME FATALE”? Génesis y desarrollo del mito en el siglo XIX*. Barcelona: Universidad de Barcelona.

Cantero Rosales, M. (2007). *De “perfecta casada” a “ángel del hogar” o la construcción del arquetipo femenino en el XIX*. España: Universidad de Granada.

Elgue, C. (2003). *La literatura como objeto social*. Universidad Nacional del Comahue.

Escobar, A. (2006). *Literatura y sociedad: derecho y revés de una misma realidad paradójica*. Medellín: Comfama.

Espinoza Pérez, B. (1996). *Genoveva Alcocer, liberación imposible en el siglo de las luces*.

García Bernal, D. (2011). *La catarsis de la denuncia en “la octava del corpus” en Manuela de Eugenio Díaz Castro*. Medellín. Universidad de Antioquia: Revista Lingüística y literatura No.59. pp. 159-179.

Hoyos, M. (2010). *Erotismo velado y decoro en María, de Jorge Isaacs*. Cali: Universidad del Valle.

Jaramillo, M. Osorio, B y Robledo, I. (1992). *Literatura y diferencia. Estudio preliminar y presentación*. Bogotá: Ediciones Uniandes.

Montoya, Víctor (2004). *La mujer en América, antes y después de la conquista*.

Recuperado el 29 de Octubre de 2006 de <http://www.rodelu.net/montoya/montoy47.htm>.

Navas Ocaña, M. (1999). *Las mujeres de cien años de soledad. Estudios Humanísticos. Filología*, Universidad de León. No. 21.

Navia Velasco, C. (2005). *María, una lectura desde los subalternos*. Cali: Universidad del Valle.

Ortiz, Carlos D. (2007). *La idealización del amor y la mujer en La Vorágine*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

Ortiz, N. (2000). *Manuela: problemas políticos-sociales en el movimiento de transición literaria en Colombia*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez Arenas, F. (2011). *Eugenio Díaz Castro y Manuela en el siglo XIX*. Medellín. Universidad de Antioquia: Revista Lingüística y literatura No.59. pp. 13-20.

Rodríguez Imbriaco, L. (2008). *Una lectura arquetípica de los personajes femeninos de Cien años de soledad*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid.

Rózańska, K. (2011). *Los arquetipos de la mujer en la cultura latinoamericana: desde la cosmovisión precolombina hasta la literatura contemporánea*. Universidad Adam Mickiewicz.

Sánchez, F., Pérez, V. (2011). *Terror y placer: hacia una (re)construcción cultural del mito del vampiro y su proyección sobre lo femenino en la literatura escrita en lengua inglesa*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.

Sommer, Doris (2004). *El mal de María: (Con)fusión en un romance nacional*. En *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: FCE.

Velasco, A. (1994). *La sociocrítica de Edmond Cros. Algunas consideraciones sobre esta teoría* aparecido en la compilación de Blanca Cárdenas, *La Metodología en la enseñanza de la Literatura*. México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Vinatea Recoba, M. *Cien años de soledad: Úrsula Iguarán, paradigma de la mujer latinoamericana*.

MODERNIDAD, PODER Y CAPITALISMO

Altomare, M. (2005). *Modernidad y subjetividad en la sociología de Max Weber: la racionalidad puritana y la racionalidad capitalista*. Argentina: Universidad Nacional Quilmes.

Ávila-Fuenmayor, F. (2007). *El concepto de poder Michael Foucault*. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/avila53.pdf>

Arrizabalo, X. (2011). *El imperialismo, los límites del capitalismo y la crisis actual como encrucijada histórica*. En *Economía política de la crisis*. Madrid: Editorial Complutense.

Chaux, C. (2006). *Una mirada a las relaciones de poder en las organizaciones con una perspectiva compleja*. Ibagué: Universidad Nacional de Colombia.

Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Buenos Aires: Tinta limón.

Fernández, M. (2012). *La mercantilización de los cuerpos. ¿Paz social entre los hombres, guerra no declarada a las mujeres?* Investigaciones feministas. ISSN: 2171-6080.

Foucault, M. (1984). *Como se ejerce el poder*. Paris: Editions Gallimard.

García, J., Reyes, O. (2008). *La problemática del horizonte de sentido entre la Modernidad y la Posmodernidad*. Chile: Universidad del Mar.

Giménez, G. (1997). *La sociología de Pierre Bourdieu*. Instituto de investigaciones sociales de la UNAM.

Hartwell, R. (1986). *La moralidad del capitalismo*. Buenos Aires: Instituto universitario ESEADE.

Michelet, J. (2010). *La bruja*. Título del original francés: *La sorcière*. Traducción de Estela Canto.

Moreno, H. (2006). *Bourdieu, Foucault y el poder*. México: Voces y contextos (UNAM)

Rizo, M. (2005). *Conceptos para pensar lo urbano el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales*. España: Universidad Autónoma de Barcelona.

Rodríguez, A. (2008). *Miedo, capitalismo y masculinidad: Sobre la Niebla de Frank Darabont*. Madrid: Universidad europea de Madrid.

Weber, M. (1904: Edición original). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Edición electrónica (2009). Traducción de Denes Martos.

Witto, S. (2001). *Reseña de microfísica del poder de Michel Foucault*. Chile: Universidad Bolivariana.

OTROS TEXTOS

Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el Origen y Difusión del Nacionalismo*. México: FCE.

Ayala, F. (1984). *Manual de Literatura Colombiana*. Bogotá: Educar Editores.

Bubnova, T. (2006). *Voz, sentido y diálogo en Bajtín*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Caldas, Carmen R. *Crítica literaria feminista*. En: SOUZA, Eneida M. de; PINTO, Julio C. M. (Orgs.), (1987) 1º e 2º Simposios de literatura comparada, UFMG, Belo Horizonte.

Criado, E. *Diccionario crítico de Ciencias sociales*. <<Habitús>>.

De león, Fray L. (1987). *La perfecta casada*. Madrid: Taurus.

García, A. *La Iglesia Católica: Crítica de sus doctrinas fundamentales (XVII). La jerarquía católica considera la sexualidad como pecado si no va dirigida a la procreación*. <http://www.unidadcivicaporlarepublica.es/laicismo%202008/sexualidad%20secta%2017.htm>.

García Maffla, J. (1988). *La poesía romántica colombiana*. En: *Manual de literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Procultura-Planeta. pp. 267-303.

Giraldo, Martha L. (2012). *El concepto de romanticismo en la historiografía literaria colombiana*. Universidad de Antioquia.

Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Instituto de Estudios Sociales y Culturales, Pensar. Universidad Javeriana.

KEY, Bryan. **ESTEREÓTIPOS - CONCEITOS**. Disponible en <http://www.unit.br/marcoss/arquetiposeestereotipos/estereotiposconceitos.html>

Quijano, A. (2000). *Que tal raza*. Revista de economía y ciencias sociales Vol. 6 No.1. Pp. 37-45.

<http://www.archetipos.com/archetipos.html>.

<http://lema.rae.es/drae/?val=representacion>. Diccionario de la lengua española - vigésima segunda edición.

<http://perso.wanadoo.es/fcomorillo/catolico/influencia.htm>: La influencia pagana en la tradición católica.

<http://www.traficantes.net/noticias-editorial/la-persecucion-de-las-brujas-permitio-el-capitalismo-entrevista-silvia-federici>.