

*REPTIL EN EL TIEMPO: EL MAL COMO LIBERTAD Y CREACIÓN*

JERSON JULIÁN DORADO RUIZ



Universidad  
del Cauca

UNIVERSIDAD DEL CAUCA  
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y LITERATURA

POPAYÁN

-2024-

*REPTIL EN EL TIEMPO: EL MAL COMO LIBERTAD Y CREACIÓN*



Universidad  
del Cauca

JERSON JULIÁN DORADO RUIZ

Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Literatura y Lengua

Castellana

DIRECTOR

DR. JUAN FELIPE RESTREPO DAVID

UNIVERSIDAD DEL CAUCA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y LITERATURA

POPAYÁN

-2024-

## AGRADECIMIENTOS

A la casa de la infancia, lugar perdido en la psique del tiempo, lo que soy se encuentra allí, en su configuración y en sus objetos. A la música, compañera fiel en la soledad y el encuentro de otras inusitadas sensibilidades, a “La ciudad de los niños tristes” y todo su panteón de artistas. A la legión de ángeles clandestinos que son los amigos de la U, desire path ante las dificultades, A Vicky y Ricardo por ser amigos excepcionales, a Juliet por amar singularidades que habitan entre lo no tan habitado, a Hugo por la bici, el ciclismo y todo lo demás, a Juan David por celebrarse a sí mismo. A Pilar, Brayan, Jely, Dayana, Angélica, Alejandra, María, Paola, Stefany y todos los demás por hacer de la Universidad una grata e inolvidable experiencia.

Quiero agradecer también a mi director de tesis, el Dr. Juan Felipe Restrepo David, por ayudarme a dar guía y término a este trabajo gracias a su paciencia, sus consejos y su grata sabiduría. De igual manera, agradecer a todos los docentes que hicieron parte de mi proceso académico durante todos estos años.

Por último, agradecer a mis padres por estar pendiente de mi proceso y a Jhon y Jeny por hacerme sentir como en casa en la foraneidad.

## **DEDICATORIA**

*A mis padres y a mi hermana, gracias por su apoyo y amor incondicional.*

## TABLA DE CONTENIDOS

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>1 LA MUJER REFLEJADA .....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 EL ÁNGEL DEL HOGAR Y EL MONSTRUO .....</b>	<b>15</b>
<b>1.2 LA MUJER, LA LUNA Y EL ESPEJO .....</b>	<b>19</b>
<b>1.3 TRANSICIÓN: DE LA IMAGEN A LA PALABRA.....</b>	<b>27</b>
<b>2 HORIZONTES CRÍTICOS Y CONSTRUCTIVOS.....</b>	<b>31</b>
<b>2.1 LITERATURA FEMENINA, FEMINISTA O DE MUJER ¿DÓNDE UBICAR A MARÍA HELENA URIBE? .....</b>	<b>32</b>
<b>2.2 REDEFINIR LO HEREDADO .....</b>	<b>35</b>
<b>2.3 LAS TRETAS DEL MAL Y REPTIL EN EL TIEMPO.....</b>	<b>38</b>
<b>2.3.1 Definir el lugar específico .....</b>	<b>39</b>
<b>2.3.2 Separar el saber y el decir .....</b>	<b>40</b>
<b>2.4 EL ÁNGEL Y EL MONSTRUO EN REPTIL EN EL TIEMPO .....</b>	<b>48</b>
<b>2.5 VIVIR EN EL MUNDO, VIVIR EN EL PAPEL: LA IMAGEN DE LA DUPLICIDAD .....</b>	<b>50</b>
<b>3 REPTIL EN EL TIEMPO Y JAULAS: ASESINATO Y SUICIDIO DOS CARAS DE UNA MISMA REALIDAD .....</b>	<b>54</b>
<b>3.1 ASESINATO, SUICIDIO Y LITERATURA COMPARADA .....</b>	<b>56</b>
<b>3.2 JAULAS Y REPTIL EN EL TIEMPO: LEER EL PALIMPSESTO DESDE LA TEMATOLOGÍA ....</b>	<b>59</b>
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>69</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>72</b>

## INTRODUCCIÓN

La mujer a través del tiempo ha estado sujeta al mal como forma esencial de su ser; los mitos religiosos, históricos y culturales se han encargado de transmitir esta simbología. En las mitologías de diversas tradiciones en las que se refiere el inicio del mal, las mujeres son las protagonistas y únicas responsables del origen de la maldad; se da así la simbolización de la mujer como la culpable de la maldad inicial. Ante esta lógica, si la mujer es responsable de iniciar el mal, entonces será el hombre el encargado de procurar por el regreso del bien. Bajo esta premisa y casi de manera ontológica, se ha definido el destino de las mujeres.

No es hasta mediados del siglo XX cuando se hace una revisión de la historia, de los mitos y los imaginarios femeninos en la historia. En ese proyecto emprendido en su mayoría por las mujeres se revelará la otra cara de dichos imaginarios; fragmentando la tendencia holística de ver la historia, en la que la misma se puede entender como un palimpsesto, es decir, una sucesión de capas que mantienen en su esencia patrones inmutables. Esta nueva tendencia exhibe un dato fundamental: hay mucha historia silenciada que debe ver la luz, entre ella, las representaciones del mal femenino dentro de una cultura patriarcal dominante, la cual se ha encargado de crear y reproducir a través del tiempo una imagen del mal que oscila entre dos arquetipos: “el ángel del hogar” y “el monstruo”. Por supuesto, queda mucha más historia por reconstruir: la historia de la mujer, sus luchas, su trasegar literario, su estética y, en resumidas cuentas, todo lo que implica su presencia en la historia.

Este trabajo investigativo tiene como finalidad rastrear la categoría del mal como estrategia literaria que permite la transgresión de las imposturas sociales y artísticas en la novela *Reptil en el tiempo* de María Helena Uribe. El análisis de su propuesta escritural sustentada en la teoría, crítica,

y estética feminista dejará ver el mal como un motivante de libertad y creación en su obra. Los resultados obtenidos darán pie a indagar desde un enfoque comparatista otras estrategias literarias que se aferran al mal como una acción necesaria que permite romper con lo establecido.

Así pues, y para agregar orden y sustento a la investigación, esta se divide en tres capítulos. El primer capítulo, titulado *La mujer reflejada*, tiene como objetivo realizar un recorrido por los imaginarios del mal femenino que el hombre ha creado. Iniciando con lo que propone Riane Eisler respecto a las representaciones artísticas de la gran Diosa en el Paleolítico y Neolítico, y sus posteriores cambios correspondientes a un nuevo orden social establecido que, en consecuencia, permitió la creación de un nuevo imaginario y otra forma de simbolización de la mujer.

Por otra parte, siguiendo a Lucía Guerra en su estudio del signo mujer dentro de la cultura patriarcal, se revelarán los imaginarios del mal en el transcurso del tiempo, luego, de la mano de autores como: Bram Dijkstra, Sandra Gilbert y Susan Gubar se enfatizará en el estudio de la imagen de la mujer en el siglo XIX. Se analizarán los arquetipos de “el ángel del hogar” y “el monstruo” representados en el arte, la filosofía y la literatura decimonónica y su posterior transformación en el siglo XX. Siglo en el que la mujer escritora utilizará estos arquetipos en sus propuestas escriturales, travistiéndolos, adaptándolos a voluntad y de acuerdo a sus necesidades.

El segundo capítulo, desde la teoría, crítica y estética feminista, principalmente latinoamericana, se establecerán los rasgos del mal y su puesta en marcha como estrategia literaria en la propuesta escritural de María Helena Uribe. Se rescata y se construye un trasegar de la crítica literaria femenina que ha propuesto nuevos métodos de análisis de la misma. El segundo capítulo se erige como una exploración de dichos postulados y su aplicación en el análisis de la novela *Reptil en el tiempo*.

El tercer y último capítulo, uniendo la literatura comparada y el modelo cultural de escritura femenina sugerido por Showalter, se emprende un análisis comparativo entre *Jaulas* de María Elvira Bonilla y *Reptil en el tiempo*. Desde un enfoque temático se indagará el mal en ambas obras, en las que el suicidio y el asesinato se convierten en acciones que propician el encuentro de los personajes femeninos con la escritura y, en consecuencia, con la libertad y la creación artística.

Al finalizar el trabajo investigativo, se presentarán las conclusiones como reflexión que condensa las problemáticas planteadas en los tres apartados mencionados anteriormente y los resultados de lo aprehendido en el desarrollo de este trabajo.



## CAPÍTULO I

### LA MUJER REFLEJADA

*“Pero aún ella goza cuando teje  
las mágicas visiones del espejo”*

Alfred Tennyson, “La dama de Shalott y otros poemas”.

El origen y evolución de la escritura femenina guarda relación con el juego que se establece entre los espejos, en ellos, cada generación se vio reflejada en la siguiente, desde que la mujer inició su carrera en la escritura y se atrevió a romper el silencio de siglos y siglos. Compartió la consciencia adquirida sobre la arquitectura de su mundo circundante. En cooperación tejió y teje a través de las palabras una verdad que las hará libres. Si bien es cierto que, dentro del ámbito artístico es constatable la situación de la mujer artista, quien, pasa por la historia como una sombra, mujeres aisladas unas de otras. Será el siglo XX el que instaure una nueva mirada del pasado y en consecuencia marque una agenda futura para la mujer artista.

Con el desarrollo de la teoría feminista y la instauración del concepto de género<sup>1</sup> como categoría determinante dentro de los estudios de las ciencias sociales, se abren nuevos campos de estudio, entre ellos, las investigaciones en torno a la literatura femenina. La crítica literaria feminista potenció los aspectos teóricos, generó un cambio en los métodos y procesos de análisis canónicos. Y, como resultado, rescata una tradición literaria esencialmente femenina ligada al mal desde sus inicios, característica difundida por un campo literario machista y falogocentrista.

---

<sup>1</sup> La síntesis que hace Gabriela Castellanos resulta pertinente, rastrea en el tiempo la evolución del concepto de género en la teoría feminista, analiza sus diferentes etapas y el aporte de este concepto a las ciencias sociales. (Castellanos et al., 1994).

Este capítulo, a modo de introducción, pretende hacer un recorrido por los imaginarios masculinos de mal femenino.

La revisión de la historia, o más en concreto, la revisión de la historia centrada en el papel de la mujer, da paso a establecer un origen desde el cual empieza el imaginario femenino y su vuelta de tuerca a través del tiempo. Ver la historia desde otro enfoque, centrándose en la otra mitad de la especie humana deja al descubierto la tendencia historicista convencional que omite el papel de la mujer, su pensamiento y actividad en la historia. En el siglo XX se amplía la perspectiva de la historia, se recupera la historia silenciada. Ejemplo de ello, es el libro de Mary Bread<sup>2</sup> denominado *Woman as force in history* (1946) trabajo pionero en reivindicar la posición de las mujeres y su papel en la historia. Sin embargo, estudios de esta naturaleza serán la excepción y no la norma, pues como lo expresa Eisler (1987):

La puerta para un análisis holístico de la sociedad humana se encuentra sólo ligeramente entreabierta en este momento. Se abrió un poco cuando los historiadores comenzaron a reconocer, como observó Lynn White Jr., *que el registro de la historia ha sido muy selectivo realizado característicamente por, para y sobre grupos históricamente dominantes.* (p. 125)

Mucha de la historia antigua que se enseña en los colegios y universidades parte desde la invención de la escritura en las sociedades sumerias. En su cultura, ya se puede notar una aversión hacia la mujer, el mal es una característica que se asocia a ella. Con el paso del tiempo adquiere diferentes rostros, miradas, desde las que se percibe, se piensa y se representa el mal en las mujeres. Estas representaciones vienen a ser un aspecto esencial del patriarcado, que desde su

---

<sup>2</sup> Referenciada por Eisler en *El cáliz y la espada* (1987).

instauración ha buscado definir a la mujer por medio de modelos y anti – modelos que tienen como finalidad establecer tanto su identidad como su deber ser.

Recientes investigaciones arqueológicas, antropológicas e históricas han abordado ampliamente la instauración del sistema patriarcal. Al respecto, Eisler (1987) sostiene que muchas de las regiones en donde se desarrollaron los primeros avances importantes en las tecnologías materiales y sociales de los grupos humanos que vivieron durante el paleolítico, el neolítico y lo que se conoce hoy en día como la Europa antigua; en cuanto a manifestaciones artísticas guardaban una veneración por la gran Diosa<sup>3</sup> y no por un Dios característico del patriarcado.

Algunas evidencias más vívidas de esta tradición artística ginocéntrica nos llegan desde las excavaciones de Mellaart en Catal Huyuk. Allí, en el sitio neolítico más grande que se conoce en el Cercano Oriente, hay trece hectáreas de restos arqueológicos. Se ha excavado únicamente la vigésima parte del montículo, pero eso bastó para develar un periodo de unos 800 años, desde el 6250 hasta el 5400 A.C. y encontramos aquí un centro de arte notablemente avanzado, con pinturas, murales, relieves en yeso, esculturas de piedra y grandes cantidades de estatuillas de arcilla de la Diosa. Todo ello enfocado a la adoración de una deidad femenina. (Eisler, 1987, p. 26)

La autora destaca que dentro de estas sociedades mayormente agrícolas no existían como tal las jerarquizaciones propias del sistema patriarcal, es más, el testimonio arqueológico indica

---

<sup>3</sup> Eisler se refiere específicamente a la Venus de Willendoorf, una estatuilla de mujer que fue tallada hace aproximadamente 30.000 años, descubierta en 1908 en la localidad de Willendoorf, en el valle de Wachau, en Austria. La estatuilla representa a una mujer de anchas caderas y grandes senos, mismas características encontradas en otras Diosas de la fertilidad como la descubierta en Catal Huyuk (Eisler, 1987).

que el predominio masculino no era la norma, pues las evidencias encontradas apuntan a una sociedad igualitaria y claramente no patriarcal.

Ahora bien, para Eisler (1987), esta transición de un sistema social a otro fue producto de decisiones y eventos históricos específicos como la guerra, la conquista y la dominación “en la Europa antigua, el rompimiento de las sociedades neolíticas que adoraban a la Diosa también parece comenzar en el V milenio A.C., con lo que Gimbutas denomina la Ola Kurga Número Uno” (p. 51). Los Kurgos, llamados también indoeuropeos, como alude Eisler (1987):

Caracteriza una larga línea de invasiones por pueblos nómadas, desde el norte asiático y europeo. Gobernados por poderosos sacerdotes y guerreros, trajeron consigo sus dioses masculinos de la guerra y las montañas. Y como los arios en India, los hititas y mitnios en la Fértil Medialuna, los luvianos en Anatolia, los Kurgos en Europa oriental, los aqueos y después los dorios en Grecia, ellos impusieron sus ideologías y modos de vida en las tierras y los pueblos conquistados. (p. 51)

Estas repetidas incursiones y, desde luego, choques culturales y desplazamientos de pueblos, se concentra en tres arremetidas principales: “Ola No.1, alrededor del 4300-4200 a.C.; Ola No. 2, hacia el 3400-3200 a.C.; y Ola No. 3, cerca del 3000-2800 a.C.” (Eisler, 1987, p. 51).

Si bien, no se puede asegurar que existió en el pasado una sociedad matriarcal, más aún, hay numerosa evidencia a favor de un sistema social más igualitario en el que no existían las jerarquizaciones propias del sistema patriarcal.

En el arte neolítico, ni la Diosa ni su hijo-consorte portan los emblemas que hemos aprendido a asociar al poder lanzas, espadas o relámpagos, los símbolos de un soberano y/o deidad terrenal que se hace obedecer a través de la muerte y la mutilación. Aún más,

es impactante en el arte de este periodo la carencia de la imaginería gobernante/ gobernado, amo/súbdito, tan característica de las sociedades dominadoras. (Eisler, 1987, p. 30)

Como lo demuestra Eisler, en el pasado hubo un cambio dentro del sistema social que rigió las primeras sociedades humanas, producto de las invasiones indoeuropeas y de otros pueblos nómadas como los hebreos. En los nuevos sistemas de organización patriarcal se erigieron nuevas sociedades y formas de representación y simbolización en los que la mujer vendrá a ocupar un lugar secundario, pero el nuevo sistema mantendrá mucha de la simbología de la Diosa desarrollada por las sociedades neolíticas<sup>4</sup>.

Empero, estas nuevas representaciones se adecuarán de acuerdo con los valores y designios del sistema patriarcal, que, como lo expone Lagarde (2005):

En la cultura patriarcal la mujer se define por su sexualidad frente al hombre que se define por su trabajo. Además, se confina la sexualidad en el ámbito de la naturaleza, como una esencia más allá del hacer de la mujer. [...] La relación entre sexualidad y cultura ha sido enfocada ideológicamente como una relación entre lo inferior y lo superior, lo natural y lo civilizado, o como lo animal frente al progreso humano. (p. 81)

Guerra (2006) en su libro *La mujer fragmentada: historia de un signo* dirá que en los diferentes sistemas de simbolización, las oposiciones, el pensamiento dualista y dicotómico vienen a establecer jerarquías. En ese sentido, dentro del sistema patriarcal los procesos de simbolización han creado significados, identidades, diferencias y correspondencias entre el

---

<sup>4</sup> Eisner menciona que, en los principales centros principales de los orígenes de la agricultura en el neolítico: Asia menor y Europa sudoriental, Tailandia en Asia sudoriental, y más tarde también en América. Hay evidencia sobre la deificación de la mujer, quien, en su carácter biológico, da vida y nutrición al igual que la tierra (Eisler, 1987).

hombre y la mujer. En ellas, la mujer no ha salido de los arquetipos que la ubican entre el bien y el mal<sup>5</sup>. Vistas desde una perspectiva contemporánea, estas categorías están sujetas a cambios en el transcurso del tiempo. Como lo menciona Guerra (2006), “Ser hombre y Ser mujer son dos categorías sujetas a circunstancias históricas que van modificando aquello que se plantea como inherente, intrínseco e inmutable” (p. 13). No es hasta el siglo XIX cuando estas categorías vendrán a transformarse, a tomar nuevos rumbos y resignificaciones.

Retomando la idea de la imagen de la mujer como expectación y designios masculinos marcados por una clara actitud antifeminista y misógina, las dicotomías patriarcales Cultura – Hombre/ Naturaleza – Mujer, Actividad/Pasividad, Día/Noche, Logos/Pathos, entre otras, han permeado todos los ámbitos culturales. La religión, la filosofía, la literatura y la pintura hecha por los hombres se han encargado de difundir, culturizar y generalizar los modos de ser y de actuar de la mujer. Su naturaleza y su lugar dentro de la sociedad.

¿Qué ocurre cuando la mujer encuentra las grietas para oponer resistencia a lo establecido? A través de la mitología femenina, el hombre se ha encargado de ubicar a la mujer entre dos tópicos: la buena y la mala mujer. Respecto al segundo se ha considerado a la mujer como la representación del mal, un ser peligroso y amenazante para el hombre, de belleza fatal y culpable. Estas características forman parte de una simbología universal con un gran número de representantes: Lilith, Kali, La esfinge, Sirenas, Arpías, Medusa, Eva, Judit, Pandora, Circe, Helena, Dalila, Salomé, Cleopatra, Lucrecia Borgia.

---

<sup>5</sup> Lo que se propone en este texto es comprender el porqué del imaginario patriarcal y misógino que ha ubicado a la mujer en dichas categorías. Para luego desestructurar y dar otra mirada al mal. Como una elección, un espacio y una característica que permite la libertad y la creación en el ámbito artístico. Que a su vez es un reflejo de la libertad y autonomía que han venido adquiriendo las mujeres desde el siglo XIX periodo en el cual se crean las primeras organizaciones en pro de la libertad y el bienestar de las mujeres.

Dentro del gran silencio y la ingravidez en que ha flotado la mujer en cuanto ser reflejo, apartado del pensamiento y de la cultura, el siglo XIX viene a marcar un hito, un punto de inflexión. El creciente deseo de independencia de la mujer sumado a la aparición y el desarrollo de los primeros movimientos de revolución femenina<sup>6</sup>, dan como resultado la recia actitud de la mujer a cumplir ciertos roles sociales establecidos por una supuesta correspondencia de sexos. En consecuencia, se desarrolla una concepción hiperbólica del mal en la mujer, que será difundida desde todos los ámbitos culturales.

### **1.1 El ángel del hogar y el monstruo**

Una auténtica campaña cultural para educar a las mujeres será realizada por el hombre del siglo XIX; este intentará reconstruirla de acuerdo con sus intereses y conveniencias. Cuando la mujer se niegue a aceptar aquello que en nombre del progreso y de la evolución<sup>7</sup> el hombre le daba, su mala voluntad será vista como una actitud intrínsecamente perversa, alimentada y extasiada por las imágenes arquetípicas del mal que el hombre ha construido en el transcurso de la historia.

Lo interesante de esta campaña será la iconografía y los arquetipos subyacentes a la imagen de la mujer. Según lo expuesto por Dijkstra (1994), el hombre del siglo XIX buscará un arquetipo femenino que la mujer se niega reciamente a cumplir. En ese sentido, se crean dos

---

<sup>6</sup> Citando textualmente a Eisler (1987): “el feminismo como idea moderna sólo surgió a mediados del siglo XIX. Aunque muchos de los fundamentos filosóficos para el feminismo hayan sido articulados anteriormente por mujeres como Mary Wollstonecraft, Frances Wright, Ernestine Rose, George Sand, Sarah y Angelina Grimké y Margaret Fuller, su nacimiento formal se dio el 19 de julio de 1848, en Seneca Fall, Nueva York. (p. 137)

<sup>7</sup> Las afirmaciones más perjudiciales de la teoría evolucionista ayudaron a justificar y perpetuar toda una campaña en contra de la mujer, las obras de escritores, artistas y científicos como: Zola, Strindberg, Wedekind, Henry James, Moreau, Rosetti, Renoir, Spencer, Klimt y Darwin son un reflejo del ideario masculino en contra de la mujer. (Dijkstra, 1994)

prototipos que permean el ámbito cultural, los cuales establecerán una sugestiva relación entre la pintura, la literatura, la filosofía y la ciencia desarrollada hasta ese momento. Las imágenes de los pintores y las metáforas presentes en la literatura, las palabras de filósofos y científicos estarán cargadas de misoginia y de una clara actitud antifemenina.

Por ejemplo, el discurso científico de la época difundía el triunfo del más fuerte, este argumento sirvió para perpetuar la superioridad del sexo masculino sobre el femenino, así lo expresa Guerra (2006):

La mujer, como objeto de prolíferos estudios científicos, marca, por consiguiente, un hito importante en la evolución falogocéntrica de los significados y significantes atribuidos a ella. El hecho de que su cerebro pese menos será una de las pruebas fehacientes de su inferioridad y el tabú de la menstruación se convertirá en argumento científico y casual de su debilidad física e intelectual. (p. 73)

En ese sentido, no es raro encontrar afirmaciones de filósofos y escritores decimonónicos en las que se expresaba una clara supremacía en relación con la mujer, empezando por Schopenhauer quien afirma que “la mujer es un animal de cabellos largos y corto entendimiento”. Baudelaire, por su parte, dirá que “en toda mujer de letras hay un hombre fracasado”. Flaubert mencionó que “la mujer es un vulgar animal del que el hombre se ha formado un ideal demasiado bello”.

Por otro lado, Nietzsche (1886) en *Más allá del bien y del mal* en los aforismos 231 al 239 protagonizará una de las tantas arremetidas en contra la emancipación y la soberanía femenina que sufrió el movimiento feminista de la época, sentencias como: “¡Calle la mujer



acerca de la mujer!” (p. 162). Marcarán la tónica de las ideas desarrolladas, que tienden a defender la posición social preestablecida de la mujer y, por ende, su subordinación al hombre:

un varón que tenga profundidad, tanto en su espíritu como en sus apetitos [...], no puede pensar nunca sobre la mujer más que de manera oriental: tiene que concebir a la mujer como posesión, como propiedad encerrable bajo llave, como algo predestinado a servir y que alcanza su perfección en la servidumbre. (Nietzsche, 1886, p. 164-165)

El ángel del hogar<sup>8</sup> y el monstruo, serán los arquetipos en que se ubique a la mujer. Por un lado, el hombre decimonónico buscará construir a la mujer de manera conveniente, resulta llamativa y muy dicente la popularidad que tuvo el mito de Pigmalión en este siglo. Pigmalión al igual que el hombre decimonónico, ante la vida licenciosa de las mujeres, esculpió una estatua de mujer, enamorándose así de su propia creación. Obras que retratan o hacen alusión a este mito abundan en el siglo XIX tanto en la pintura como en la escritura<sup>9</sup>. En ellas se expresa el deseo y la necesidad de controlar a la mujer, de mantenerla sumisa en su estado repetitivo de ingravidez y docilidad. El otro lado de las representaciones retrata su contraparte el oculto terror detrás de las imágenes denigrantes, misóginas y patriarcales provocadas por el creciente poder de la mujer.

Los museos y los salones de arte se llenaron de pinturas femeninas, en ellas se plasmaron las incapacidades físicas de la mujer, (la tísica sublime: imagen de la invalidez femenina de ser ella misma, su pasividad y sumisión características del ángel del hogar), las necesidades animales de la mujer (la identificación de la mujer con la naturaleza, la creación de quimeras, mujeres fatales, el monstruo). Estos modelos exaltaban la idea del pasado bestial de la sangre de

---

<sup>8</sup> La creación de estos ideales, sobre todo el del ángel de hogar, tiene su origen en el siglo XVI con la publicación del manual de *La perfecta casada* escrito por Fray Luis de León en 1583. Manual que se encargaba de educar la conducta de las mujeres, cultivando en ellas las virtudes y los buenos modos, posteriormente estas directrices darán origen al arquetipo del ángel del hogar.

<sup>9</sup> Véase las obras de Balzac o de Zola *La pieza maestra* y *La obra*.

las mujeres transmitido por las ideas científicas y filosóficas a favor de las debilidades de las mujeres. Además, estas representaciones pictóricas del mal se alimentaban de los estereotipos difundidos en la literatura. Gilbert y Gubar (1998) mencionan que:

Descendiendo de misóginos de la patrística como Tertuliano y San Agustín a través de la literatura del renacimiento y la restauración mediante la Cecropia de Sídney, Lady Macbeth, Goneril y Regan de Shakespeare, y pecado de Milton (e incluso, como veremos, su Eva), el monstruo puebla las obras de los escritores satíricos del siglo XVIII. (p. 44)

Si bien fue la pintura academicista del siglo XIX quien más ejemplos proporcionó. Obras en las que no escondían su mala voluntad y contundente misoginia. Para Dijkstra (1994) hay una clara incapacidad en la pintura para ocultar ciertos arquetipos femeninos. Por ejemplo, el lesbianismo que llegó a ser un fenómeno hartamente difundido y representado durante este periodo. Este no trascendió más allá de lo visualmente directo. Es en la literatura en donde esta y otras representaciones adquirirán un verdadero desarrollo.

La mente prefiere jugar con ambigüedades aparentes; de aquí que el realismo en el arte sea fácilmente despreciado como “poco artístico” debido a su grotesca plasmación directa de las relaciones. Pero el lenguaje por otra parte es el reino del signo abstracto. Por esta razón, nos place ocultar nuestra propia pobreza imaginativa tras él. El escritor al apropiarse, al recrear con palabras un prejuicio cultural vivo, que ha visto su expresión más plena y simple en la pintura “realista” puede utilizar con facilidad el lenguaje para oscurecer, para difuminar la silueta de la imagen y hacer que su significado parezca más profundo. (Dijkstra, 1994, pp. 149-150)

## 1.2 La mujer, la luna y el espejo

La naturaleza imitadora y no creadora de la mujer viene a ser uno de los temas más difundidos en la literatura a mediados de la década de 1870. La capacidad imitativa de las mujeres niega la posibilidad de que esta tenga alguna cualidad poética, ella solo representa o refleja los arquetipos que han construido los hombres, solo refleja el alma masculina. “A ojos de sus autores, estas mujeres de ficción tenían la característica capacidad imitativa femenina de reflejar el mundo en el que vivían, pero, sin poder entender su significado más profundo, su dimensión intelectual” (Dijkstra, 1994, p. 121).

La comparación de la mujer con la luna es uno de los lemas que artistas y escritores desarrollarán en pinturas, novelas y poemas. La luna representará dentro del imaginario masculino la identidad estéril y auto-refleja de la mujer. A su vez, la oposición Sol/Luna simbolizan la lucha de sexos llevada a cabo por el hombre decimonónico. Bajo este imaginario, los intelectuales de la época se apropiaron de las artes autoproclamándose los únicos capaces de crear, de ser autores.

A modo de paréntesis, es curiosa la adjudicación del hombre como padre y creador frente a la mujer como imitadora. Dentro de los sistemas religiosos subyace una pregunta respecto a quién ha creado la vida, volviendo a la evidencia aportada por Eisler (1987) respecto a las manifestaciones artísticas del período neolítico, estas muestran que el rol de la creación se atribuía a la mujer. Guerra (2006) define estas expresiones de la siguiente manera:

Las diosas de la fertilidad asociadas con la luna y los cambios de las estaciones, acompañadas de aves, cabras y serpientes, representaban a la naturaleza. Como símbolo de un sistema de valores animista y monístico, esta figura femenina era símbolo también

de unidad configurada por la tierra y las estrellas en los múltiples entretejidos de todo lo natural. (p. 33)

Es decir, la imagen de la gran Diosa era caracterizada por su dualidad, contenía en sí misma la duplicidad de la naturaleza: día/noche, luz/oscuridad, vida/ muerte. A través de la historia se evidencia esta función creadora de la mujer.

Ninhursag e Inanna entre los sumerios, Istar y Kubab en Babilonia, Astarte para los fenicios y Artemisa en Grecia, sin embargo, posteriormente acompañadas por la figura de un Dios o un rey que las auxiliaba en su tarea y, en Mesopotamia, en el tercer milenio Antes de Cristo, la diosa creadora fue reemplazada por el dios del trueno o el dios del aire. (Guerra, 2006, p. 33)

Como ya se explicó, este cambio producto de las invasiones provocó una transformación en el sistema social. Lo interesante de este cambio es cómo en el transcurso de la historia el hombre se adjudicó el papel de creador y reproductor, incluso en las actividades como la escritura. De hecho, como lo menciona Eisler (1987) sería una tendencia del patriarcado la utilización y tergiversación de la simbología de la diosa que mantendrá ciertas características, pero amoldadas de manera conveniente. De esta manera, no es extraño que el hombre decimonónico haga uso de toda esa simbología a su favor, pues su capacidad creadora se fundamenta en una gran tradición religiosa, filosófica y artística que la respalda.

Las descripciones en torno al acto creativo, en donde el hombre con su luz ilumina e ilustra, como el sol, mientras que la mujer es solo reflejo, como la luna carece de luz, poblarán los ensayos, reseñas y críticas. Entre ellas, la más difundida en el campo de la literatura será la metáfora masculina de la creación literaria. “Así pues, en la cultura patriarcal occidental, el autor

del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo al igual que su pene” (Gilbert y Gubar, 1998, p. 21).

Esta metáfora es una sentencia de exclusión para la mujer en cuanto imitadora y no creadora. En ese sentido, el artista y escritor del siglo XIX crea un simbolismo que encierra a la mujer. Crea mitos que hablan de su supremacía como artista y como creador. En ellos se da a la mujer el papel de musa, fuente de inspiración y modelo.

En la literatura lo femenino ha sido el tema más utilizado por los escritores. Esto ha provocado que el hombre mantenga su poder y proyecte una imagen falsa de lo femenino. Para Botero (1994) hay una compleja mitología alrededor del oficio de la escritura, las metáforas de la pluma, la tinta, la página en blanco que equivalen al pene, la vulva y el semen, justifican la supremacía creativa, intelectual y estética del hombre.

Una de las imágenes que tomarán fuerza en este siglo y que usarán las escritoras del siglo XX, es el simbolismo del espejo. El simbolismo del espejo ha estado ligado a la esfera femenina; ejemplo de ello será la comparación del espejo y la luna, símbolos de la multiplicidad de alma, de su movilidad y adaptación, pero, en el transcurso del tiempo se le han adjudicado otros significados.

El espejo es, también, símbolo del conocimiento y la sabiduría. El espejo es el pensamiento en cuanto este es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo. En ese sentido, la mujer escritora usará toda esa simbología: la duplicidad, la inteligencia creadora, la autocontemplación, el conocimiento del mundo real y reflejado, para conocer y posteriormente salir de los imaginarios masculinos que la mantenían encerrada.

Si bien es cierto, esta imagen desde su aparición sirvió para representar distintos imaginarios femeninos de la época. Para efectos del texto se tomará aquella transición de la mujer como espejo y la mujer en el espejo. A través de esta metáfora se establece un claro movimiento hacia la trasgresión de las normas y de lo establecido en el ámbito artístico, más específicamente en el literario.

Al respecto, *Espéculo de la otra mujer* de Irigaray (1974), en su recorrido por la historia de la filosofía tomada de manera inversa, es decir, de Freud a Platón, demuestra cómo, a pesar de las diferencias históricas entre las teorías filosóficas, estas responden a la necesidad de postular un sujeto. En ese sentido, el hombre ha construido, a través de una única subjetividad, una lógica y un mundo según sus necesidades. El papel que juega el simbolismo del “*speculum*” o espejo es interesante y reafirma los hallazgos de Irigaray. Ugalde (2023) menciona que:

En lo que concierne al concepto mismo de *Speculum*, Irigaray señala al menos dos sentidos en los que podría entenderse. Uno de ellos, como espejo/especulación. El otro, se refiere a las obras de la Europa Medieval conocidas como *speculum mundi*, que tienen el sentido de una representación discursiva de la realidad. (p. 160)

Ante el encierro literal y simbólico en que se encuentran las mujeres, pues como lo expresa Beauvoir (1949), “la representación del mundo como el mundo mismo, es operación de los hombres; ellos lo describen desde el punto de vista que les es propio y que confunden con la verdad absoluta” (p. 58). Las mujeres vivían en una sociedad construida y dominada por los hombres en todos los ámbitos sociales. Habitaban espacios erigidos por los hombres y a su vez, también estaban sujetas y delimitadas por las esferas de ficción de los pintores y escritores. El espejo será el relato de su intento de convertirse en un todo curándose de sus contagios y

malestares. Un espejo creado por sí misma y las opiniones del mundo real ¿Cuál creer? Al espejo de la mente o al del mundo real.

Adhiriéndose a la pluralidad de significados que recaen en el espejo, lo que buscará la mujer artista guarda una estrecha relación con las consideraciones de Ciordia (2009) respecto a este como sustitución de una palabra por otra o en su defecto el revestimiento de una idea bajo otra más llamativa.

El espejo así considerado desde un topos, lugar, vehículo o metáfora que contiene de forma refleja una parte de o imagen que dice algo de la realidad. Esa refracción indirecta es precisamente el símbolo. Una imagen que dice algo de la realidad, que proyecta información sobre la misma pero no la contiene enteramente. Algo, en definitiva, que nos remite a lo que no está, a lo que falta, una realidad o imagen en la que es necesario penetrar y trascender para descubrir el sentido y significado de una realidad superior. (Ciordia, 2009, p. 296)

Mary Stevenson Cassatt reconocida pintora impresionista, considerada como la pintora de los espejos debido a que el uso de este elemento es notable en su obra, utiliza el espejo para dar perspectiva a sus retratos y escenas. En ellas plasma la vida hogareña e intimista de las mujeres. No obstante, las representaciones de Cassatt van más allá.<sup>10</sup> Los espejos sirven como ventanas de las cerradas habitaciones de las vidas de las mujeres. Dijkstra (1998), en el comentario de su obra *La niña en el espejo* (1905) expresa lo siguiente:

---

<sup>10</sup> Mary Stevenson Cassatt se caracterizó por introducir en sus pinturas una profundidad psicológica, además de una dimensión crítica que buscaba develar la prisión hogareña del tocador. Un ejemplo de ello es su pintura *Antoinette en su tocador* (1909).

Cassatt crea así un extraordinario mundo visual de círculos herméticamente cerrados: el primero por el dibujo que forman los brazos de la madre y la hija, simbolizando la unidad de su ser; el segundo, el círculo de ambas figuras y su reflejo en el espejo fijo, simbolizando la contención doméstica, interior, de su mundo; y, finalmente, el reflejo de la pequeña en el concentrado círculo urobórico del espejo de mano, en el que la hija se ve forzada a mirarse como si se la estuviese preparando para su inevitable futuro de encarcelamiento autorreflejado en el mundo-eco del cristal. Además, el enorme girasol prendido con alfileres al corpiño del traje largo de la madre es un emblema de la existencia de flor, estática, doméstica, y reproductiva que ambas estarán destinadas a padecer un aspecto de sus vidas todavía más reforzado por la manera de sentarse la pequeña desnuda en las rodillas de su madre, como si estuviera creciendo, ella misma flor gigante, de entre los muslos de su madre. (pp. 141-142)

El espejo urobórico mencionado por Dijkstra, viene a convertirse en el símbolo del solipsismo, de la autosuficiencia y del conocimiento interior. La mujer empieza a verse en el espejo literal y metafórico, a construir una imagen contradictoria. La de ella y la que el hombre y el mundo han creado de ella. Al ser consciente del destructivo simbolismo que la ha encerrado, en su intento de liberación de encontrar una imagen en la que refugiarse, entre el ángel del hogar o el monstruo, ella elegirá la segunda. Esta elección se convertirá en una de las más importantes estrategias literarias.

Las mujeres escritoras del siglo XIX y del XX explotarán este recurso en sus propuestas escriturales, las metáforas, imágenes del mal, de lo anómalo y diferente, darán cuerpo y sentido a sus textos. Así mismo, serán las connotaciones de la crítica literaria ante la inminente participación de las mujeres en la escritura. Al respecto Gilbert y Gubar (1998), argumentan que:



“No solo es una mujer que prueba la pluma una intrusa y una presuntuosa, sino que es absolutamente irredimible: ninguna virtud puede contrarrestar la falta de su presunción porque ha cruzado grotescamente los límites dictados por la naturaleza” (p. 45). Dentro del ámbito artístico se ha considerado a la mujer escritora como anómala, un ser que ha transgredido los designios de la naturaleza. Cuestiona la metáfora masculina de la creación literaria y en tanto individuo secularizado en los sistemas de simbolización patriarcales, su arte es menospreciado.

Afirmaciones como las que hace Lope de Vega: “Palabras de mujer llevan la firma del viento”, argumentan a favor de la condición de la escritura de mujeres dada por los discursos de las diferentes instituciones de orden patriarcal. Su carácter fugaz, perecedero, irrelevante e incluso vedado de la esfera cultural, ha concebido a la escritura de mujeres desde su aparición como inferior, diferente y en consecuencia marginada.

Desde el momento que la mujer se acerca al ámbito literario o deja de ser anómala, se descubre en su escritura una tradición literaria compuesta por imágenes comunes presentes en diferentes escritoras aisladas geográfica y culturalmente. Esta tradición va en contraposición a los valores artísticos definidos, a los principios y reglas que establecen aquello que debe ser considerado arte. En ese sentido, la transgresión de las normas estéticas supone para la mujer ubicarse dentro de lo injustificable. Que viene a romper a través de nuevas apreciaciones y perspectivas lo que se ha estimado como bello, artístico o poético a través del tiempo. Al respecto Weigel (1986) dirá que:

Sólo una estética que se define por oposición a lo “naturalmente bello” (que de hecho ya no es bello y, para las mujeres, es generalmente feo) permite el desarrollo de un lenguaje femenino de la experiencia sin pedir conformidad con el patrón dominante de percepción y de discurso. (p. 81)

El recorrido de la literatura escrita por las mujeres así lo demuestra, en la construcción de una poética femenina como lo mencionan Gilbert y Gubar (1998): las mujeres escritoras de los siglos XVIII y XIX tuvieron que adaptarse a los modelos impuestos por las normas literarias patriarcales, consiguiendo así una autoridad literaria femenina que acepta, pero, a su vez trastoca dichas normas. Esta tradición literaria es fundamental en el proceso y evolución de la escritura femenina.<sup>11</sup> En ella, la transgresión será su insignia distintiva. Por ejemplo, para Cixous (1995) un texto escrito por una mujer no puede ser más que subversivo; en él, se instaura un discurso que va en contra del discurso hegemónico falogocéntrico. Permite llevar a cabo las rupturas y transformaciones para que la mujer pueda expresarse libremente, infringiendo las reglas, códigos, retóricas y estructuras.

En el contexto colombiano se evidencia este fenómeno, las escritoras del siglo XIX construyen un discurso alternativo que buscaba mejorar las condiciones de subordinación que le habían sido asignadas. Por otro lado, deja de lado las representaciones clichés de la sensibilidad y el sentimentalismo, opta por redefinirlas, concibiendo los sentimientos y las sensaciones como experiencias individuales. En este periodo se destacan María Martínez de Nisser, Josefa Acevedo y Soledad Acosta. Jaramillo et al. (1991) en su comentario sobre estas autoras, mencionan que:

María Martínez de Nisser, al emplear la forma escritural del “diario”, plasma una serie de técnicas que le permiten decir abiertamente lo que piensa y aludir todo aquello que represente un peligro, para ella como mujer o como ciudadana. [...] Josefa Acevedo, insertada dentro de la cultura hegemónica, a la vez que pide a los maridos que constriñen a sus esposas, denuncia la violencia física y mental a la que ellas están sometidas. [...]

---

<sup>11</sup> Sigrid Weigel en “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres” argumenta que la tradición literaria femenina se puede describir como: la liberación de la escritura desde la perspectiva masculina hasta una escritura y un lenguaje auténticos de las mujeres (Weigel, 1986).

Soledad Acosta aboga por una mejor educación de la mujer en la tradición que la condenaba a permanecer en el ámbito de lo doméstico de la iglesia y del matrimonio. (p. 87)

La producción literaria de este siglo se ampara gracias a los diferentes factores económicos, políticos y culturales e impulsada por las plataformas liberales y distintas reformas. Por otra parte, sirvió como apertura para las mujeres escritoras del siglo XX. Ellas retomarán sus luchas y a través de la literatura profundizarán en el conocimiento de la individualidad, de percibirse como un sujeto autónomo, desligado de sus roles tradicionales (de esposa y de madre) que definían su identidad y subjetividades además de su deber ser dentro de la sociedad.

### **1.3 Transición: de la imagen a la palabra**

En el siglo XX, la mujer escritora tendrá a su disposición una tradición literaria y una poética esencialmente femenina desde las cuales partir. El desarrollo de su subjetividad superará el estadio de las contradicciones de su imagen y la que el hombre ha creado de ella. Pero dará paso al desarrollo de nuevas contradicciones y fricciones que oscilan entre el deseo y los códigos sociales.

Los sustentos de la tradición literaria femenina en contraposición a lo establecido por la masculina, supone una negatividad, no obstante, para la mujer será positivo un mal como principio de sensibilidad y de valores. Las obras de algunas de las escritoras colombianas de la segunda mitad del XX optan por la búsqueda de una nueva identidad que les permita ser libres, con posibilidades de nuevas formas de vida diferentes a las trazadas por los estereotipos femeninos. Con relación a lo mencionado, Navia (2021) indica que:

Es claro que algunas de las rupturas más radicales de las generadas en esta época fueron las que se dieron en todo lo que tiene que ver con los roles, el *status* y la conciencia de las mujeres en el país. Las mujeres empiezan a preguntarse por sus destinos, por sus herencias, por sus posibilidades. (p 75)

Las mujeres escritoras de la época ven lo obsoleto de las respuestas tradicionales, conscientes de sus posibilidades, saben lo que quieren y lo que no quieren, en ese sentido, ante esa encrucijada, vislumbran un horizonte que las llama.

En el contexto colombiano, las mujeres escritoras en su acérrima determinación contribuyeron a destruir los roles asignados a las mujeres y a desestabilizar los viejos patrones mentales. Para Escobar en Jaramillo et al (1997) en su ensayo “La Tertulia: seis escritoras antioqueñas en busca de su expresión”<sup>12</sup> argumenta que las jóvenes escritoras tuvieron una participación, un acertado criterio crítico de las tendencias estéticas vigentes. Utilizaron las posibilidades que les planteaba la modernidad para erigir un proyecto que les permitía participar, a la par con los hombres en el descubrimiento de un mundo repleto de posibilidades para abordar la realidad en el campo literario. La mujer escritora toma consciencia de lo que implica la escritura y su exigencia. Se vuelve un oficio, una herramienta con la cual mostrar los problemas que agobiaban a la mujer y a la sociedad.

Para cumplir con este proyecto, la búsqueda de la expresión jugó un papel fundamental. Las mujeres escritoras tuvieron que recrear el mundo del cual iban a hablar, en él se reencuentran

---

<sup>12</sup> Este ensayo hace parte de uno de los estudios recopilatorios más importantes en el campo de la literatura escrita por mujeres en Colombia. Maria Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret y Ángela Inés Robledo, crean un libro con 37 ensayos que se recopilan en 2 volúmenes en ellos se habla de la literatura, pero sobre todo de la escritura de las mujeres del siglo XX. Para más información. Véase Jaramillo, M. M., Osorio de Negret, B. y Robledo, Á. I. (1995). *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Colombia: Ediciones Uniandes.

como mujeres y como escritoras. La respuesta que da Mesa es clara, el fruto de esa búsqueda significa para la mujer escritora dejar de ser subsidiaria del hombre, de sus estructuras, de sus valores estéticos, metáforas e imágenes.

La narrativa de María Helena Uribe, al igual que otras escritoras como Regina Mejía o Rocío Vélez, muestra, por un lado, la percepción y construcción particular de un mundo propio, y por otro, plantea una reflexión crítica del ser y del acto creador. Rompe así los estereotipos de la escritura femenina relacionados con el sentimentalismo, la banalidad y la simpleza de forma. Estas escritoras convierten su escritura en una propuesta literaria que tiende a subvertir los sistemas de valores en los que se ubicaba a la escritura de hombres y mujeres. Sus obras no se adhieren a ninguna de estas categorías.

La acción estética y la acción social serán rasgos importantes que definen, o al menos establecen puntos de encuentro en las obras comprendidas entre las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. En ese lapso temporal se ubica la obra de María Helena Uribe, escritora antioqueña considerada una de las voces más singulares de la literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX. Escobar (2021) considera su obra como:

La obra de ficción de María H. Uribe publicada es breve, pero se trata de textos densos, intimistas, reflexivos y autocríticos. En ellos se muestran mujeres sensibles que cuestionan, critican acerbamente el entorno social, se muestran asediadas por culpas de origen que buscan redimir a través de lo único posible: la palabra, la escritura. (p. 128)

Con su novela *Reptil en el tiempo* emprenderá un camino hacia el cuestionamiento de los destinos eternos e inmutables, al igual que la renovación de los cánones y las estructuras

narrativas. Por medio de su personaje femenino intentará rebelarse de todo aquello que la ata y que ha sido impuesto por un medio social ultraconservador, machista y falocrático.

La tarea de los siguientes capítulos estará encaminada a establecer, desde el acervo de imágenes y recursos estilísticos propios de la tradición literaria femenina, unos rasgos del mal que para el caso de la obra de María H. Uribe y de otras escritoras será un recurso literario que potencia los procesos liberadores de la mujer en el ámbito artístico y social. El análisis de su propuesta escritural amparada en la estética y la crítica literaria feminista sustentarán las bases y proporcionarán puntos de partida y dirección en la búsqueda del mal como libertad y creación en la novela *Reptil en el tiempo*.

## CAPÍTULO II

### HORIZONTES CRÍTICOS Y CONSTRUCTIVOS

Longoni (citando a Vengoechea, 1986, p. 2) en una entrevista a María Helena Uribe, en la que la escritora expresa su desacuerdo con algunas de las interpretaciones sobre su obra, principalmente, aquellas que consideran a la heroína de *Reptil en el tiempo* como una mujer que desde los derroteros del feminismo denuncia la opresión y los vejámenes a los que es sometida. Lo dicho por Uribe, “*Reptil en el tiempo* no es una crítica social. Es un retrato de la realidad. No me interesa criticar a nadie” (Vengoechea, 1986, p. 2). Deja sobre la mesa una de las problemáticas que, desde que se empezó a estudiar la literatura escrita por mujeres, ha suscitado un sin número de debates dentro de los círculos intelectuales especialistas en la crítica y la teoría literaria feminista.

Por ejemplo, Patricia González, en González y Ortega (1984), en la introducción al libro *La sartén por el mago*, hace un balance de lo que significó el encuentro de escritoras latinoamericanas, las discusiones en torno a la búsqueda y a su vez la imposibilidad de definir, de tener certeza sobre si hay o no una literatura femenina, y si la hay, ¿en qué se diferencia de la masculina?

La expresión: “la sartén por el mango” desde su uso popular figuró para las mujeres críticas y escritoras ser responsables de la cuestión que las convocó, darle salida al dilema de la escritura femenina y, sobre todo, cuestionar las tendencias de la crítica literaria feminista de

estudiar las obras de las escritoras latinoamericanas, desde teorías anglófonas y europeas que muchas veces desconocen el contexto latinoamericano<sup>13</sup>.

## **2.1 Literatura femenina, feminista o de mujer ¿dónde ubicar a María Helena Uribe?**

La necesidad de una especificidad femenina en el ámbito literario resulta pertinente para caracterizar y evaluar desde perspectivas que rescaten el valor de las escrituras de las mujeres. Si bien, esta especificidad ha traído consigo grandes detractores y críticas en su formulación, pues, supone la aceptación de la diferencia, que permea desde lo biológico hasta las condiciones moldeadas por esquemas culturales y la propia experiencia con las estructuras socioeconómicas y políticas.

La diferencia establece una oposición entre los sexos, lo masculino y lo femenino. No obstante, es importante matizar esta diferencia:

cuando se habla de *diferencia*, el objetivo político también en términos amplios aceptado por diferentes feminismos es lograr que la *diferencia* entre hombres y mujeres no tenga que implicar la inferioridad o subordinación de la mujer (de sus producciones artísticas, su estatus social, su posición ante los sistemas legales, etc.). (Olivares, 1997, p. 32)

---

<sup>13</sup> Al respecto, el ensayo de Sara Castro-Klarén: “La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina” hace una aproximación a esta problemática que será desarrollada posteriormente en otros ensayos por Eliana Ortega. Véase González, P. y Ortega, E. (1984). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán.



La diferencia como categoría de análisis propuesto por el feminismo de la diferencia<sup>14</sup> en la segunda mitad del siglo XX, amplía las perspectivas, se habla de la diferencia entre las mujeres: diferencia de clase social, raza, edad, preferencia sexual, etc.

Volviendo al tema que nos convoca: la diferencia en el ámbito literario. Resulta pertinente defender esta categoría, la concepción de una escritura femenina favorece el análisis de esta, puesto que resalta la subjetividad femenina, sus puntos de vista y rescata las condiciones bajo las que han escrito las mujeres.

En ese sentido, la escritura femenina como categoría de análisis proporciona las herramientas necesarias para reevaluar la literatura escrita por mujeres, su historia, lectura y análisis. Además, permite la exploración de nuevos métodos para hacer crítica de las obras, cuestionando así los modelos ya establecidos, el canon literario y sobre todo las críticas que los hombres han hecho de las producciones literarias femeninas. Sin embargo, se deben tener ciertas precauciones ante esta noción de escritura o literatura femenina.

La caracterización de la escritura o literatura femenina para el análisis que se propone realizar no supone una uniformidad de una experiencia común a todas las mujeres, tampoco se trata de definir la experiencia como un producto, sino, más bien, como un proceso y, sobre todo, más allá de apelar a un esencialismo lo que se busca es defender una subjetividad amparada en una experiencia única en la escritura. Al respecto, Ferré (1984) menciona que:

---

<sup>14</sup> Mientras que la crítica estadounidense parte de una preocupación por la experiencia, la identidad y las relaciones entre mujeres de distintas clases y razas, la crítica francesa o más exactamente tres de sus representantes más estudiadas, Julia Kristeva, Luce Irigaray y Hélène Cixous, quienes, por otra parte, niegan ser feministas se sitúa en el ámbito del lenguaje, de lo simbólico y lo imaginario, lo reprimido y la necesidad de hablar y escribir como mujeres subvirtiendo los sistemas dominantes-falocéntricos. (Olivares, 1997, p. 34).

Sospecho que no existe una escritura femenina diferente a la de los hombres. Insistir en que si existe implicaría paralelamente la existencia de una naturaleza femenina, distinta de la masculina, cuando lo más lógico me parece insistir en la existencia de una experiencia radicalmente diferente. (p. 153)

A través de una experiencia radicalmente diferente, las escritoras latinoamericanas han expresado su subjetividad. En su encuentro con el lenguaje y la escritura, han erigido un proyecto que les ha permitido reconstruir sus existencias históricas concretas. Lledó (1998), en su libro *El silencio de la escritura*, argumenta en favor de la supremacía del lenguaje y la escritura, para él:

No solo los actos de nuestra vida, nuestros gestos y decisiones, señalan esa defensa ontológica. El lenguaje, tal vez la única forma de cultura que verdaderamente se hace naturaleza, se enraíza en la misma sustancia antropológica, y, por ello, a pesar del amplio e imprescindible proceso de intersubjetividad, son los sujetos determinados, las existencias históricas concretas, que configuran individuos y grupos humanos presentes en el tiempo y aglutinados en instituciones, quienes instituyen el humus sobre el que se desarrolla eso que se llama la vida de los hombres. (p. 21)

Es claro que la literatura femenina, en el estadio diferente de su experiencia, se ha ocupado de abordar sus mundos interiores y ha estado alejada de los ámbitos históricos, sociales y políticos. No obstante, su literatura tiende a ser subversiva, en cuanto se atreve a abordar temáticas que transgreden los valores de una sociedad racional y utilitaria. Valorar la experiencia (la persona en situación: subjetividad y contexto) e incluso teorizarla, como lo menciona Richard (2008) es de vital importancia:

En su dimensión teórico-política, la “experiencia” subraya la localización crítica de un sujeto que interpela los códigos dominantes desde un lugar de enunciación, siempre específico, materialmente situado, y designa procesos de actuación que detonan a su sujeto de movilidad operatoria para producir la identidad y diferencia en respuesta a ciertas coyunturas de poder. (p. 34)

Esto es lo que hacen las escritoras latinoamericanas, a través de un proceso de reelaboración de las normas patriarcales del lenguaje y la cultura en su conjunto, que se traducen en un intento de expresarse a sí mismas.

En ese orden de ideas, ubicar la obra de María Helene Uribe, dentro de esta experiencia diferente y que, como tal, debe ser analizada desde otras categorías a las ya establecidas, será el objetivo del presente capítulo. Sin más, y para cerrar la discusión sobre la escritura femenina, resulta pertinente volver a la reflexión final que hace Ferré (1984):

Lo importante es aplicar esa lección fundamental que aprendimos de nuestras madres, las primeras después de todo, en enseñarnos a bregar con fuego: el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes. (p. 154)

## **2.2 Redefinir lo heredado**

Además de la discusión en torno a la escritura femenina, queda otra cuestión importante que atañe al ejercicio de la crítica literaria, reelaborar la teoría literaria feminista para adaptarla al contexto latinoamericano es una de las tendencias de las críticas literarias.

En el siglo XX y en lo que va del XXI, mujeres como: Helena Araújo, Eliana Ortega, Rosario Castellanos, Lucía Guerra, Patricia González, Nelly Richard, Josefina Ludmer, Sara Castro-Klarén, entre otras, se han encargado de llevar a cabo diversos proyectos, en los que se vislumbran horizontes críticos y constructivos que ayudan a pensar la crítica literaria feminista en Latinoamérica.

El trabajo de Araújo (1989) ilustra cómo la teoría feminista en manos de una crítica latinoamericana puede funcionar no como una imposición de modelos extranjeros, sino, como una oportunidad para la reutilización y la reelaboración de sus postulados.

La “Scherezada criolla”, figura pensada por Helena Araújo para representar a la escritora latinoamericana, pero, en un mismo sentido, representa, también, a la crítica y su actividad. Al respecto, Taylor (2008) menciona que:

En cambio, quiero prestar atención a la estrategia de la Scherezada en ella misma. Porque hay un significado adicional en ella. Scherezada figura de reelaboración de cuentos y paradigmas extranjeros o globalizados, y eso con relación a la propia crítica feminista latinoamericana. Porque, yo diría, Araújo misma se pone las túnicas de Scherezada en su práctica crítica; en el papel de reelaborar, adaptarse y crear específicamente una Scherezada Criolla, es exactamente lo que Araújo emprende a lo largo de este trabajo<sup>15</sup>.

(p. 96)

---

<sup>15</sup>“Instead, I want to pay attention to the strategy of the Scherezada Herself. For there is a further significance in the Scherezada figure of reworking tales and foreign or globalized paradigms, and that is with relation to the Latin American feminist critic herself. Because, I would argue, Araujo herself dons the robes of Scherezada in her critical practice; the role of reworking and adapting, of creating a specifically Creole Scherezada, is exactly what Araujo herself undertakes throughout this work.” (traducción propia).

En su estudio, Araújo toma una gran cantidad de teóricas feministas y críticas de la tradición francesa y anglófona. Incluye teóricas como Simone de Beauvoir, Adrienne Rich, Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Virginia Woolf, Nancy Friday, Sandra Gilbert, Susan Gubar, entre otras.

A través de sus postulados, hace una genealogía de la escritura femenina hecha desde inicios del siglo XX, pero, sobre todo, traza un camino de navegación para la crítica literaria latinoamericana. Evidencia, el tipo de relaciones que se establecen en el ejercicio de la crítica entre diferentes discursos; entre las herramientas teóricas elegidas y las especificidades de la obra a analizar; entre la necesidad de explicar los sistemas de dominación en términos de las estructuras de poder detrás de ellos y la necesidad de atender los casos específicos del individuo dentro de estos sistemas.

En ese orden de ideas, para el análisis a realizar en este capítulo, en el diálogo con la obra *Reptil en el tiempo* y para el caso de la escritura femenina, es claro que no hay un lenguaje idealizado disponible, no contaminado por el patriarcado, todo lo que las escritoras pueden hacer es reutilizar y reelaborar los códigos lingüísticos.

En el apartado anterior se defendía la especificidad y la diferencia en la experiencia femenina como categoría de análisis. Partir desde esta experiencia supone para el crítico literario, como bien lo demuestra Araújo, negociar entre los postulados teóricos, la obra y su contexto. En consonancia a lo expuesto, Richard (2008) afirma que, “Si trasladamos esta dimensión crítica de la ‘experiencia’ al campo del feminismo latinoamericano, debería entonces servirnos para defender un contexto de operaciones a partir del cual elaborar formas locales de producción teórica” (p. 34).

Hasta este punto se ha esbozado una ruta a seguir para el análisis de *Reptil en el tiempo*, lo siguiente girará en torno a la obra, iniciando con Josefina Ludmer y las tretas lingüísticas, luego caracterizando las imágenes de Ángel y Monstruo, propuestos por Gilbert y Gubar (1998) en la obra de Uribe, para contrastarlas con un texto de Charlotte Perkins escrito en el periodo decimonónico. Por supuesto, sin dejar de lado la categoría del mal; un tema harto difundido en la crítica literaria feminista y que se asocia al cuestionamiento de las leyes, el salto de la norma y la anulación de ciertos valores éticos, morales y artísticos.

No obstante, estas consideraciones dejan de lado un aspecto importante, la noción de libertad y creación en la elección del mal. La obra de María Helena Uribe apela a este mal dirigido hacia la libertad, hay una necesidad de violentar dentro de sí a los dioses, desembarazarse de ellos y de las tradiciones para crear, a través de la escritura, nuevos dioses, nuevas tradiciones y metáforas. Su apuesta es arriesgada: la ruptura de los cautiverios, la reconciliación de la conciencia escindida de la mujer, de ese mal que tiene su origen en su propio ser y con el que se encuentra a través de su historia.

### **2.3 Las tretas del mal y reptil en el tiempo**

“Las tretas del débil”, ensayo de Josefina Ludmer (1984) basado en la “Respuesta de sor Juana Inés de la Cruz a sor Filotea”, en el que demuestra cómo diferentes estrategias lingüísticas se convierten en prácticas de resistencia frente al poder hegemónico del discurso falocentrista.

Para Ludmer (1984), el texto de Sor Juana habla sobre el silencio femenino, la imaginación, los mecanismos y las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, en el que hay antagonismo y enfrentamientos. En dichas prácticas, la escritura se convierte en una máquina transformadora que, como lo menciona la autora:

siempre es posible tomar un espacio desde donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar nuevas territorialidades. Esa práctica del traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra científicidad y otro sujeto del saber. (p. 53)

Las tretas del débil, según lo expuesto por Ludmer se dividen en dos movimientos (la separación del saber y decir y el saber sobre el no decir). A partir de estos dos movimientos se hará un análisis sintético de *Reptil en el tiempo*.

### **2.3.1 Definir el lugar específico**

Para Ludmer, es importante caracterizar el contexto en el que se desenvuelve una mujer en el campo del saber, en una situación histórica y discursiva precisa. En ese sentido, se hace necesario caracterizar la obra de María Helena Uribe en el contexto colombiano.

En los numerosos proyectos emprendidos por la crítica literaria colombiana, en su gran mayoría hecha por mujeres, se ha constatado la participación de la mujer en la escritura, incluso desde los orígenes de la nación<sup>16</sup>. A través de estos estudios se ha podido observar un mosaico de escrituras ricas y diversas que han sido opacadas por el discurso patriarcal dominante en el contexto colombiano. Es más, Navia (2020) afirma que:

Si bien, como hemos dicho y mostrado, las mujeres escribieron con mucha frecuencia, sus prácticas de escritura pueden considerarse hasta mediados del siglo XX hechos

---

<sup>16</sup> Véase: Jaramillo, M. y Osorio, B. (1995). Escritoras colombianas del siglo XX, en *Las mujeres en la historia de Colombia*.

aislados y privilegiados, tímidas o audaces búsquedas de rupturas de un orden que, para las conciencias mayoritarias de la sociedad estaba claro y cerrado. (p.76)

No es hasta los años 70 cuando empieza a cambiar el panorama y como se mencionaba en el primer capítulo, en dicha época las mujeres ya perciben la escritura como un oficio y una herramienta con la cual se encaminan a renovar el orden establecido, los cánones sociales y literarios vigentes, las estructuras narrativas, así como también, los sentires propios de la vida de las mujeres.

*Reptil en el tiempo* se escribe en este contexto, en el que la mujer busca formular sus propias ideas, encontrar sus propias palabras, mantener el estatus que había obtenido y, sobre todo, liberarse de los cautiverios que persistían dentro de la sociedad colombiana.

### **2.3.2 Separar el saber y el decir**

El saber y el decir para Ludmer constituyen campos en continuo enfrentamiento para una mujer, pues, en el campo del decir está inmersa la ley del otro, mientras que en el del saber se encuentra la ley propia. La ley del otro para el caso de *Reptil en el tiempo* se tomará desde dos perspectivas: el ámbito cultural y social y, por otra parte, aquello que tiene que ver con el ámbito literario.

*Reptil en el tiempo* desarrolla uno de los tópicos más difundidos por la literatura femenina: la condición de encierro de la mujer y el o los caminos que permiten un escape a la represión que se sufre. Al respecto Lagarde (2005), comenta que:

El cautiverio caracteriza a las mujeres en cuanto al poder de la dependencia vital, el gobierno de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), la obligación de



cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin opciones. (p. 152)

*Rt*<sup>17</sup> construye de manera fragmentaria la imagen de una mujer buena, honrada y distinguida que en apariencia tenía una vida perfecta, un matrimonio, una familia feliz. Pero un día, en una discusión que se fue acrecentando, golpea a su amiga Martina María, ocasionándole la muerte. “—Le di un golpe en la mejilla, se me fue solo. Ella lo recibió a carcajadas. Entonces le arrojé el cenicero a la cabeza, como se lanza un bumerang” (Uribe, 1989, p. 15).

A raíz de esta acción, la protagonista de *Rt* cambia drásticamente su estilo de vida, pues, por el delito cometido, tiene que dejar atrás su vida y su estatus como madre y esposa. Siendo acusada de homicidio y encontrándose culpable, es llevada a un claustro o reformatorio custodiado por monjas.

Si bien, la acción del homicidio causa una ruptura que cambia el estatus de la protagonista de *Rt*, en aquella transformación está inmersa la ley del otro, es decir, desde un lugar de aceptación de lo socialmente definido, el estatus de madre y esposa que la protagonista consiente y en apariencia se siente conforme. Luego, el homicidio, que también está dentro de lo estipulado socialmente, el cometer un delito, significa someterse a un sistema de leyes de una institución que rigen la vida en sociedad y marcan límites a los sujetos.

No hay como tal una negativa ante estos dos lugares en los que se ubica la protagonista, los acepta tal y como les son dados. Ludmer (1984) argumenta que en la aceptación del lugar de subordinación se lleva a cabo un no saber decir que conduce al silencio. En *Rt*, este no saber decir o protestar ante su situación conduce al silencio hasta cierto punto de la historia.

---

<sup>17</sup> Desde este punto en adelante se usará la abreviación *Rt* para referirse a la obra *Reptil en el tiempo*.

Una de las tretas de la obra de María Helena Uribe consiste en alternar de manera simultánea los campos del saber y del decir en *Rt*; esto impregna la obra de una sensación de resistencia y castigo constante.

Por ejemplo, cuando la protagonista dialoga con la Madre Superiora a cargo del reclusorio.

—Calme su rebeldía.

—Digo lo que pienso.

—No olvide que depende de nosotras.

—Ya no, mi esposo paga este hotel. Si acepto su comida es por debilidad. Niéguemela, me haría un favor. (Uribe, 1989, p. 60)

O cuando en sus profundas reflexiones y su búsqueda de Dios cree tener una conversación con él.

PUDISTE HACER COSAS BELLAS. (¿del dolor?). CON DOLOR NACEN LOS HIJOS. PUDISTE HACERLOS BUENOS. Conocí a santos, con hijos como demonios). ¿SABES QUE ES LA SANTIDAD? (Tú fuiste Padre y Madre de Adán y Eva, y...) LOS HICE LIBRES COMO A TI. SI SUPIERAS QUE ES LA LIBERTAD, LA HABRIAS HALLADO EN TU CARCEL. (Mis hijos también son libres. Seguirán su camino a pesar de mis actos). TE QUEDAN DEMASIADAS PALABRAS, MUJER. [sic] (Uribe, 1989, p 58)

El uso de los paréntesis representa, en la novela, aquello que no se dice, o que está prohibido decir, y que se encuentra en el ámbito privado de la protagonista de *Rt*, de sus pensamientos. Se configura así un lugar propio, vedado para la ley del otro.

Por otro lado, el uso de mayúsculas representa los discursos hegemónicos que tienen poder dentro de la novela. En la cita anterior, el uso de mayúsculas es exclusivo para las respuestas que da Dios a la protagonista. Otra de las funciones que cumple tiene que ver con la descripción de algunas sentencias que son vistas como ley y que tienen bajo su yugo a hombres y mujeres, por ejemplo:

CUANTO NOS DOMINA HA SIDO CONSIDERADO COMO DIOS EN LA  
 ANTIGUA MITOLOGIA QUE AUN SIGUE EXCLAVIZANDONOS. TIERRA-  
 FUEGO-SOL-LUNA-MAR. EL POETA RESOLVIO LOS MISTERIOS CREANDO  
 NUEVOS DIOSES PARA EL VIEJO OLIMPO. ARREBATO AL HOMBRE SUS  
 INVENTOS, ENTREGO LA GLORIA A LAS DIVINIDADES. BELLA RESPUESTA  
 A LAS INCOGNITAS DEL HOMBRE-NIÑO, DEL NIÑO-SABIO.LA  
 INTELIGENCIA COMPRENDIO QUE NO PODIA EXISTIR SOLA. LA  
 IMAGINACION CREO EL MITO. LUEGO TE MOSTRASTE TU, SEÑOR. [sic]  
 (Uribe, 1989, p. 35)

Además, se utilizan para nombrar aquello que podría ser y que hace propio y real la protagonista de *Rt* y le ayuda a dismantelar las verdades absolutas en diferentes ámbitos como el literario.

Al respecto, Ludmer (1984) expresa que dentro de las tretas del débil se puede evidenciar estrategias en las que se dibuja otro u otros espacios dentro del texto, en donde se escribe lo que no se dice en las otras zonas del texto.

Así, en *Rt* se aplica esta treta, por medio de los paréntesis, se simboliza aquello que tiene que mantenerse en silencio, además, se puede hacer una distinción entre el mundo interno y externo de la protagonista.

En esta división se desarrolla una de las tretas más interesantes, la cual está relacionada con la inversión, es decir, el saber sobre el no decir. Por un lado, la autora acepta su lugar subalterno asignado socialmente (Madre, Homicida), pero llega a transgredirlo cuando opta por dedicarse a la escritura. La escritura se convierte en el mecanismo de transformación que le permite al menos desde un ámbito privado transgredir y hacer resistencia frente a lo establecido social y culturalmente.

La situación de cautiverio que vive la protagonista de *Rt* potencia la sensación de culpa, pues como lo anota Lagarde (2005), “la culpa se crea en la represión social y cultural de la agresión femenina, así como en la dificultad de hacer conciencia, y en las escasas vías de su elaboración y transformación con que cuenta las mujeres” (p. 768).

En el caso de *Rt* en la búsqueda de la protagonista para redimir su culpa, encuentra caminos para exteriorizarla de manera vedada y subterránea, no sin antes luchar con las enormes contradicciones encarnadas en su propia vida.

En sus reflexiones se puede notar su preocupación por la sugestión de los mitos femeninos, la maternidad, la dependencia del marido, la competición entre hombres y mujeres y sobre todo la separación de todo lo que está atado a su papel como mujer.

Por ejemplo:

Toda mujer padece el deseo imposible, las inhibiciones, la angustia de no poder, quiere volar, y su cuerpo anda a pie; pretende comprender el espíritu, y no logra atravesar la corteza de carne que lo sepulta. Las hay jovencitas, adultas, viejas; recién nacidos junto a sus madres. (No es cuestión de edad, la culpa original basta). (Uribe, 1989, p. 80)

En este apartado se puede evidenciar la conciencia de que tiene la protagonista sobre la condición de la mujer que tiene su origen a la mitología, en este caso, el mito religioso relatado en el Génesis, en el que se asocia a la mujer (Eva) con la desobediencia de Dios y en consecuencia con el origen del sufrimiento humano, del saber y del pecado. Otro ejemplo de sus muchas reflexiones es la siguiente.

(Muros, Mujeres por los cuatro costados. ¿Qué se produce en las entrañas maternas? ¿Qué falta en la mujer para que nunca llegue a ser hombre? Siempre me lo pregunté. Pero al conocer al hombre que hemos de amar toda la vida, algo nos dice y tranquiliza, que ahí está el error: un amor muy grande a él destinado y, para ser suya, soy mujer. ¿Qué más? Vale la pena, eso es todo [...] No importa el hombre y la mujer viven separados bajo un mismo techo, o con muchas paredes de por medio. La soledad es la misma. ¿Dónde estará el amor que cubra todas las distancias de un alma que nació infinita? Dos infinitos recónditos, ¿Dónde podrán encontrarse? Somos planetas solitarios. Formamos con los otros eclipses de sombras pasajeras, ay). (Uribe, 1989, p. 26)

A través de la escritura, la protagonista de *Rt* busca las rupturas de un orden social y cultural que sirve también para transgredir el ámbito literario. La novela *Reptil en el tiempo* lleva

como subtítulo “Ensayo de una novela del alma”, al calificarla de esta manera se establece un no saber decir. No es una novela, es un intento de novela.

Ese no saber decir es en realidad la punta del iceberg y concuerda con el sentir de De la Cruz (2012) que discurre entre las explicaciones sobre la dificultad que supone no saber que decir o responder en su caso. Entonces, toma como argumento un fragmento de II Corintios para sustentar sus ideas, el fragmento en cuestión es el siguiente: “Oyó secretos de Dios que al hombre no le es lícito hablar” (p. 12). Valiéndose de esa oración construye la siguiente respuesta:

No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, menester decir siquiera que no se pueden decir; para que se entienda que el callar no es no haber qué decir. Sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir. (pp. 12-13)

Al igual que Sor Juana, la protagonista de *Rt*, establece un no saber decir, un no saber escribir una novela, para la protagonista una novela no es un formato suficiente para agotar en el lenguaje y en el papel todas las posibilidades, más allá de las normas y las prohibiciones impuestas por los otros y por su propio ser.

La protagonista de *Rt* es una escritora en proceso que, como menciona, “solo tengo palabras” (Uribe, 1989, p. 238). Por medio de ellas explora múltiples formas de expresar aquellos pensamientos que le preocupan: la autobiografía, las cartas, los poemas, cuentos diarios, caligramas; hace uso de diferentes recursos estilísticos: la no linealidad de su trama, la hibridez en su escritura, la construcción de un mundo interno y externo, la metaficción, los silencios, las páginas en blanco, la polifonía textual, las diferentes tipografías en el texto, la

alteración de mayúsculas y minúsculas, el color de las páginas, su paginación, en fin, la lista es extensa.

*Reptil en el tiempo*, publicada originalmente en 1986, tuvo que sortear un montón de dificultades para ver la luz, una de las muchas versiones que para 1963 se tituló *Yo la maté*, novela que, como lo explica Escobar (2020):

la novela titulada *Yo la maté* enviada en 1963 para el concurso de novela Esso de 1964 no tuvo ningún reconocimiento porque, como lo afirmaba la misma autora, “yo creo que no la entendieron. Era una novela que iba más allá de ese tiempo.” (p. 132)

Desde una mirada contemporánea, es innegable la importancia de esta obra y los múltiples campos desde los que se puede analizar. Trabajos como: “Culpa y redención en la obra narrativa de María Helena Uribe”, “María Helena Uribe de Estrada: Intimidad y trascendencia”, “Adverbialidad locativa en *Reptil en el tiempo*: estudio de lingüística computacional” de Augusto Escobar; “La narrativa de María Helena Uribe de Estrada: feminidad y culpabilidad” tesis doctoral de Angélica María Vivas Betancourt; “Juegos discursivos en la obra de María Helena Uribe de Estrada” trabajo de maestría de Xiomara Elisa Cardona Orjuela, entre otros, así lo demuestran.

Para cerrar este apartado, es importante destacar lo que ha significado esta obra en la literatura colombiana que, a pesar de no ser tan conocida como se esperaría, es una obra digna de destacar y leer, pues, como lo expresa Escobar (2020):

*Reptil en el tiempo* es quizá una de las novelas colombianas más novedosas realizadas por una escritora hasta ese momento y, desde todo punto de vista, una de las obras

representativas de la literatura colombiana que, pienso, no se ha valorado como se merece. (p. 133)

Hasta aquí se han definido las estrategias discursivas susceptibles al análisis en *Rt*. “Las tretas del débil” ayudan a leer entre líneas los textos, en ellos se instauran espacios en los que se tejen saberes y se dicen sin restricciones. Queda una cuestión más, recordando las palabras de María Helena Uribe, “*Reptil en el tiempo* no es una crítica social. Es un retrato de la realidad. No me interesa criticar a nadie” (Vengoechea, 1986, p. 2). Si se construye un retrato de la realidad, ese retrato es el de la escritora latinoamericana, el cual, guarda afinidad con el que Araújo (1989) propone:

Scherezada sería un buen nombre Kitch para la escritora del continente. Porque como Scherezada, ha tenido que narrar historias e inventar ficciones en carrera desesperada contra un tiempo que conlleva la amenaza de la muerte: muerte en la pérdida de la identidad y en la pérdida del deseo. Muerte-castigo. Seguramente también la latinoamericana ha escrito desafiando una sociedad que imponen el anonimato. Ha escrito sintiéndose ansiosa y culpable de robarle horas al padre o al marido. Sobre todo, ha escrito siendo infiel a ese papel para el cual fuera predestinada, el único, de madre. Escribir, entonces, ha sido su manera de prolongar una libertad ilusoria y posponer su condena. (p. 33)

#### **2.4 El ángel y el monstruo en “Reptil en el tiempo”**

El siglo XX pone en escena el conflicto de ser mujer en una sociedad fuertemente patriarcal, pues, ella se encuentra en los mitos religiosos, como en los históricos y culturales; estos, desde sus sistemas de representación, la marginan y discriminan. El dispositivo patriarcal



se ha encargado de difundir una imagen de la mujer que la ubica entre dos arquetipos: la mujer ángel y la mujer monstruo.

En el capítulo anterior se mencionó la predilección de la escritora latinoamericana del siglo XX por el monstruo que funge como recurso estilístico y permite llevar a cabo rupturas. En *Rt* se da la muerte literal y simbólica del ángel del hogar. La protagonista de la novela, en una discusión acalorada, accidentalmente golpea a su amiga Martina María. El homicidio, la elección del mal, le permite escribir.

Muchos de los análisis críticos y concienzudos han establecido que ambos personajes son la misma persona. En concordancia con estas interpretaciones, la muerte de Martina María, el ángel del hogar le da paso al monstruo.

Ayer murió Martina María. Estoy triste sin ella. Éramos una sola mujer que reía y lloraba en diálogo imperceptible [...] Martina María suavizaba mis dificultades, aclaraba mis motivos, me transmitía su fuerza. Era mi buen yo, mi yo respetable, mi yo amado. (Uribe, 1989, p. 70-71)

La protagonista de *Rt* la homicida y escritora, es descrita como una auténtica quimera decimonónica, carente de toda virtud, alejada de las actividades, las delicadezas y los cuidados propios de una mujer.

Los ojos de la monja la llevaron a observar el vestido: arrugas nuevas se sumaban a las viejas, las mangas pegajosas entorpecían el movimiento y un sudor viscoso junto a los labios, que no había advertido. Quiso callar para ocultar su repugnancia, pero no pudo. (Uribe, 1989, p. 60)

El juego ambivalente que se lleva a cabo entre ambas imágenes en *Rt*, confirma lo que Gilbert y Gubar (1998), mencionan sobre el conocimiento de estas y su destrucción:

Sin embargo, antes de que la mujer escritora pueda viajar a través del espejo hacia la autonomía literaria, debe aceptar las imágenes de la superficie del espejo, es decir, esas máscaras míticas que los artistas masculinos han fijado sobre su rostro humano tanto para aminorar su temor a su “inconstancia” como identificándola con los modelos eternos que ellos mismos han inventado para poseerla más completamente. (pp. 31-32)

La protagonista de *Rt* en su proceso de escritora y de encontrar su palabra tiene que superar ambas imágenes.

(ya se pueden venir los años, estoy en lo que quiero. Mi cuerpo es un tácito deseo de grabar las sensaciones en el papel, captar el sonido de la vida, traducirlo a percepciones íntimas. Siempre he ambicionado escribir sin obstáculos ni limitaciones. Amo mi cárcel hoy porque ha hecho posible este deseo). (Uribe, 1989, pp. 65-66)

Al final lo logra y puede crear la novela metaficcional *Estos pies nuestros*.

## **2.5 Vivir en el mundo, vivir en el papel: la imagen de la duplicidad**

Los hombres han acusado a la mujer de la duplicidad, cualidad que se convierte en una de las estrategias literarias más importantes y que, como mencionan Gilbert y Gubar (1998), “En parte, al menos, dichas acusaciones se encuentran bien fundadas tanto en la vida como en el arte” (p. 87). Así, pues, la mujer escritora ha tenido que utilizar tretas por medio de las cuales se ha encargado de adquirir experticia y dominio en el lenguaje ambiguo.

Interesa esta imagen, porque está presente en *Rt*, además, guarda relación con uno de los motivos decimonónicos, “la mujer desde la ventana<sup>18</sup>”. Y que representa aquella pulsión reprimida en constante búsqueda de horizonte.

Para hacer más clara esta imagen en *Rt* es importante contrastarla con una de las imágenes desarrollada en la época decimonónica, por lo que, se tomará el cuento “La mujer empapelada” de Charlotte Perkins. De igual manera, el análisis se desarrollará desde dos perspectivas: El espacio doméstico y la aprehensión del mundo desde el ámbito privado.

Desde ese lugar que representa la mujer en la ventana se logra percibir un movimiento característico que lleva a la duplicidad.

Desde otra de las ventanas gozo de una vista encantadora de la bahía y de un pequeño muelle privado que pertenece a la finca. [...] Siempre me imagino que veo gente caminando por los numerosos caminos y pérgolas, pero John me ha advertido que no me deje llevar por mis fantasías. (Perkins, 1982, p. 7)

En *Rt* se representa el mismo motivo de la siguiente manera:

Eran muchos cuartos, cada uno con paredes de distintos materiales, podía escoger, cambiar según el ánimo, o asomarme a la ventana para disfrutar los muros de la calle y las paredes ajenas. [...] Tantas paredes me habían robado el horizonte. [...] Martina María me llamaba pero seguí en busca de los sucesos que despejaran mi destino. (Uribe, 1989, pp. 218-219)

---

<sup>18</sup> La mujer en la ventana es una imagen recurrente en la pintura y en la escritura decimonónica. Algunos ejemplos de este motivo se pueden encontrar en poemas y cuentos como: “La dama de Shalott” de Alfred Tennyson o “La mujer empapelada” de Charlotte Perkins.

La mujer en la ventana representa, el cautiverio<sup>19</sup> y a su vez la pulsión, el deseo de salir de ahí. En ambos casos se puede evidenciar el mismo deseo, sin embargo, en *Rt* se llega a romper el cautiverio y se va en busca del horizonte.

La escritura en ambos textos juega un papel importante; en ambas historias se desarrollan dentro del ámbito privado. “Viene llegando John, tengo que esconder esto se altera cuando me ve escribir” (Perkins, 1892, p. 5). En el texto de Perkins, la escritura, además de realizarse en el estadio de lo privado, inclusive, en ese espacio, debe esconderse, pues es visto como inadecuado. Por su parte, en *Rt*, el ejercicio de la escritura, también, se desarrolla en la esfera de lo privado, no obstante, como lo menciona la protagonista, ese lugar le permite escribir con libertad. “Siempre he ambicionado escribir sin obstáculos ni limitaciones. Amo mi cárcel hoy porque ha hecho posible este deseo” (Uribe, 1989, p. 60).

Ahora bien, ¿cómo se establece la duplicidad? Partiendo de la noción inicial: en el espacio doméstico hay una transformación común; en ambas historias, deja de ser seguro.

En el texto de Perkins, esa inseguridad o amenaza proviene de los objetos, sensaciones y olores que evoca la casa; al final, esa amenaza adquiere una materialidad: la duplicidad. La mujer empapelada, se convierte en un reflejo de ella misma, de su cárcel, “¡por fin he podido salir, a pesar tuyo y de Jennie, he arrancado casi todo el tapiz, por lo que no podrás encerrarme de nuevo, allí dentro!” (Perkins, 1892, p. 24). Sin embargo, no hay una confrontación directa entre las duplicidades, entre el ángel del hogar y el monstruo.

---

<sup>19</sup> En ambos casos, si se quisiera resumir los textos, los dos hablan del cautiverio y de la forma de salir del mismo desde perspectivas diferentes. Perkins desde lo fantástico y Uribe desde una perspectiva realista.

En *Rt* si se da esa confrontación, la protagonista de *Rt* de manera literal y metafórica mata a su otro yo, al ángel del hogar, para darle paso al monstruo. La mujer escritora que en su ejercicio se atreve a romper con sus cautiverios y lo establecido.

tengo intenciones de anotar todo aquello que solo sintonizo con los diez dedos sobre las teclas. Cosas que esperan ser escritas antes que pensadas. Meditar problemas que se presenten en situaciones que pasen, sin saber si se encadenaran a ellas las posteriores.  
(Uribe, 1989, p. 66)

La protagonista de *Rt* aprehende el mundo desde el ámbito privado, a través de este crea un mundo de sentido, un microcosmos en el cual trata de reflexionar desde su duplicidad, a veces siendo ángel y otras siendo monstruo.

Ambos textos, a su manera, reproducen una misma imagen desde diferentes perspectivas, que, si bien pueden estar influidas por el contexto en el que se reproducen, hablan o expresan una situación en común: el encierro. Sin embargo, no se debe dejar de lado cómo la mujer utiliza el ámbito de lo privado para subvertir lo público, sobre todo, en el contexto latinoamericano, en donde dicha estrategia tiene una larga tradición y una de sus más grandes representantes, Sor Juana Inés de La Cruz.

### CAPÍTULO III

#### **REPTIL EN EL TIEMPO Y JAULAS: ASESINATO Y SUICIDIO DOS CARAS DE UNA MISMA REALIDAD**

*“Hay un principio bueno que creó, el orden, la luz y al hombre, y un principio malo que creó el caos, la obscuridad y a la mujer”*

Pitágoras.

Una mujer puede escribir su salida de los confines asfixiantes del espacio patriarcal, el asesinato y el suicidio, por ejemplo, son salidas que las mujeres escritoras del siglo XX traerán a colación en sus ficciones. Múltiples lecturas se pueden hacer respecto a cómo y por qué las mujeres hacen uso de estas temáticas controversiales. Empero, para efectos del texto, la opción de lectura más adecuada para el análisis a realizar en las obras *Reptil en el tiempo* y *Jaulas* de María Elvira Bonilla consistirá en categorizar las acciones de asesinato y suicidio presentes en ambas novelas como un elemento trasgresor en los ámbitos cultural y literario que permite la libertad y la creación.

Asesinato y suicidio, dos categorías presentes, aunque de forma relegada a lo largo de la historia literaria femenina, estudios recientes como el realizado por Ana Traverso (2020) pone en escena una tradición literaria latinoamericana del siglo XX dedicada a las mujeres que matan. Si bien, este estudio se dedica a rastrear esta temática en escritoras chilenas y argentinas, hay que destacar que los resultados obtenidos en el análisis y conceptualización del corpus revelan una temática latente y rastreable en todo el continente americano.

Frente a la pregunta hecha, ¿por qué matan las mujeres? La respuesta que da Traverso es múltiple: no hay una sola afirmación, al igual que no hay una sola manera de narrar esta

experiencia. Así pues, para Traverso (2020) hay tres nodos a partir de los cuales propone el análisis del corpus asesino:

El primero dice relación con leer el crimen como resistencia a la subordinación [...] un crimen cuyo gesto se dirige no solo al asesinado, sino que trasciende a un mundo experimentado desde la posición de víctima condicionada por el régimen patriarcal. La segunda escena que nos proponemos atender se encuentra en textos donde la violencia irrumpe sin lograr ser explicada en el orden del lenguaje. [...] Las obras literarias se transforman en un lugar de exploración para ese imposible, cuyo estatuto criminal no se configura nunca como tal. La tercera aproximación se focaliza en textos donde la violencia se esconde detrás de máscara que ostentan cierta inocencia [...] hay un juego con el absurdo, con lo surreal, donde el crimen cobra una cierta realidad, que solo el espacio estético posibilita. (p. 58)

La otra cara de la moneda corresponde al suicidio. ¿Por qué se suicidan las mujeres? En el contexto americano, sobre todo en el siglo XX, las escritoras Sylvia Plath, Anne Sexton, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik exaltaron esta problemática en sus obras pertenecientes a un contexto en el que la literatura se convierte en un terreno propicio para la introspección psicológica, la autodeterminación y la desmitificación artística. Ellas, a partir de sus posibilidades y circunstancias, construyeron obras a través de las cuales se pueden rastrear algunas pistas que ayudan en mayor o menor medida a dar respuesta al interrogante planteado.

Múltiples trabajos se han realizado sobre la obra de estas escritoras, en un intento por rastrear los indicios que esclarezcan las motivaciones que llevaron a este grupo de escritoras al suicidio, dejando de lado los aspectos psicológicos, sociales o filosóficos que rondan esta

cuestión, para el análisis que se pretende realizar interesa de manera particular la difusión del avatar literario del suicidio y su relación con la mujer.

La mujer escritora y el suicidio se convierten en una diada para descalificar o mitificar su papel en la escritura, se erige, así, una convencionalidad masivamente difundida en los círculos culturales y literarios del continente americano. Por ejemplo, la escritora uruguaya Cristina Peri-Rossi relata lo siguiente:

Había una biblioteca que para mí era fundamental, la de un tío mío comunista, soltero, intelectual. Tendría unos mil libros que fui leyendo en los ratos que él no estaba, porque los tenía en su cuarto (...). Un día me dijo, muy severo: Imagino que todavía no has leído todos los libros que tengo, pero sí te habrás dado cuenta de cuantos libros de mujer hay. Y le dije: solo tres. Hay uno de Alfonsina Storni, uno de Safo y uno de Virginia Wolf. Y me respondió: ¿Y te leíste las solapas para ver cómo murieron? Le dije: las tres se suicidaron. Y me contestó: Bueno, aprendé: las mujeres no escriben y cuando escriben se suicidan.<sup>20</sup> (Pérez, 2016, párr. 1)

### **3.1 Asesinato, suicidio y literatura comparada**

Lo expuesto anteriormente exhibe un dato fundamental de la literatura femenina que, sin embargo, no es de su uso exclusivo, de hecho, asesinato y suicidio son avatares literarios universales, empero desde el ámbito circunstancial en el que se desarrollan, tienden a configurarse y a tomar formas determinadas. Un hecho constatable por la crítica literaria

---

<sup>20</sup>Pérez, J.C. (2016, septiembre 1).



feminista latinoamericana es la búsqueda de la autenticidad femenina, Castro-Klarén (1984) la define en los siguientes términos:

En la búsqueda de la autenticidad femenina, la búsqueda de un lugar desde el cual se puede articular la palabra, se ha llevado a cabo en la recuperación y la re-inscripción de la experiencia de la mujer como sujeto a contrapelo en y del orden patriarcal, entonces la lucha de la mujer latinoamericana sigue cifrada en una doble negatividad: porque es mujer y porque es mestiza. Sin embargo, yo creo que esta condición latinoamericana (dependiente y / o suprimida) le ofrece posibilidades inusitadas. (p. 43)

Entre las posibilidades inusitadas se constituye el quiebre de lo establecido por el discurso dominante, para dar paso al lugar de una nueva palabra. Cabe mencionar que al igual que la mujer, el escritor latinoamericano en la búsqueda de una identidad latinoamericana, ha llevado a cabo los mismos procesos de acción desde una posición de subordinación ante un discurso occidental dominante. En ese sentido, el Boom latinoamericano es una muestra de que la forma de escribir en Latinoamérica no se equipara a la forma europea, y aún más es una muestra de que muchos de los textos se han vuelto universales, desde precisamente, los resquicios del conocimiento occidental.

Ahora bien, este particular contexto repercute en la organización de los textos, Castro-Klarén (1984) menciona que:

Es verdad que las escritoras se enfrentan a un sistema literario, a un lenguaje como sistema masculino cerrado. Pero es también verdad que los / las escritoras, es decir la escritura desde la Colonia, enfrenta y ha enfrentado problemas de similar configuración en el camino hacia la recuperación de contenidos históricos suprimidos por los sistemas

establecidos. [...] la subversión, la inscripción de lo suprimido, la visión histórica que propone la otra visión, la visión negada del ser que como sujeto, organiza la escritura, se manifiesta en estrategias de escondite, disimulos que dan lugar a la producción literaria de palimpsestos. (pp. 43-43)

Los postulados de Castro-Klarén guardan una estrecha relación con el modelo cultural de escritura femenina propuesto por Showalter, modelo que evidencia cómo la tradición femenina puede generar sus propias experiencias y símbolos. “Una implicación de este modelo es que la literatura puede leerse como discurso a dos voces, que encierra una historia dominante y una silenciada, lo que Gilbert y Gubar denominan palimpsesto” (Showalter, 2010, p. 403). La propuesta de Showalter abre caminos en cuanto al análisis comparativo de las obras, pues, suscita a encontrar dentro de las obras literarias escritas por mujeres aquello que se mantiene oculto, que se trabaja en un segundo plano y que, a manera de las tretas del débil, se usa para decir aquello que no está permitido decir.

En ese orden de ideas, a partir de un análisis comparativo, interesa rastrear esa huella en las obras ya mencionadas. Para ello, se estructurará el análisis desde la tematología.

La tematología es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones; estudia, en otras palabras, los temas y motivos que, como filtros, seleccionan, orientan e informan el proceso de producción de los textos literarios. (Pimental, 1993, p. 215)

Cabe mencionar que el complejo temático presente en una obra literaria se construye de un número considerable de elementos entre los que se evidencian similitudes y diferencias que

van de lo más visible a lo más profundo. “Los términos y materiales en cuestión son sumamente variados. ¿Tema, motivo, mito, tipo (o personaje, o actante), escena, espacio, lugar común, topos, imagen?” (Guillén, 2005, p. 234). Este método resulta adecuado porque permite reconocer una tradición literaria, ver su evolución y transformación en el tiempo.

El tema en su multiplicidad de significados como lo menciona Guillén (2005) estructura las sucesivas partes que conforman una obra y su vinculación con la vida y la literatura, en consonancia a lo expuesto, lo que se busca al proponer un análisis comparativo desde dos temáticas (asesinato y suicidio) diferentes, es ver cómo a través de dos acciones transgresoras se configura un texto palimpsesto, escrito a dos voces o desde espacios que rondan, lo público y lo privado, lo superficial y profundo sin dejar de lado el modelo cultural propuesto por Showalter que valora el contexto y la experiencia de la mujer.

A modo de cierre, es importante mencionar cómo esta tentativa de unión entre la crítica literaria feminista y la literatura comparada enriquecen el análisis de los temas a estudiar, en cuanto amplían las perspectivas que ambas disciplinas aportan en la tarea de descifrar las múltiples y complejas relaciones que se establecen entre *Jaulas* y *Reptil en el tiempo*.

### **3.2 *Jaulas y Reptil en el tiempo: leer el palimpsesto desde la tematología***

Las formas narrativas o figurativas de los textos aparecen en distintos grados de abstracción, para efectos del texto se tomará como punto de partida una situación de base: “el asesinato y suicidio como acciones transgresoras y motivadoras de la escritura” por medio de la misma se establecen conexiones entre las obras ya mencionadas que guiarán el estudio hacia el ejercicio comparativo de: la relación con la escritura, las imágenes de cautiverio y por último, la estructura de palimpsesto que subyace en ambas obras.

*Reptil en el tiempo* (1989) cuenta la historia de una mujer que asesina accidentalmente a su amiga Martina María, al ser declarada responsable del asesinato es encerrada en una cárcel custodiada por monjas, ante la culpa que experimenta por el delito cometido decide perder toda conexión con su vida anterior, su familia, sus hijos, su esposo. Quiere redimirse dejándose morir, no obstante, en el proceso de sobrellevar su condena, encuentra la escritura, herramienta con la que reconstruye de manera fragmentaria su vida en la que pasado, presente y futuro conviven casi sin distinción, superpuestos y a la par inicia su proyecto escritural de novela que titula *Estos pies nuestros*.

*Jaulas* (1984), por su parte, es una novela que empieza por el final, Kristal Ventura, una mujer que a través de un discurso audaz narra los acontecimientos que marcaron su vida desde su infancia hasta su adolescencia y luego el encuentro con el suicidio, un suicidio fallido que la deja en coma por diez años. Al despertar, tiene la necesidad de contar su historia, de desahogarse en el papel de su mente para justificar lo que hizo y retratar las jaulas que la asfixiaban y la mantenían cautiva, no solo a ella, sino a toda una generación.

Como se aprecia, la relación con la escritura en ambas obras inicia después de experiencias límites. Asesinato y suicidio viene a significar resistencia y un punto de fuga frente a situaciones extremas. Hay una necesidad imperiosa de romper el silencio y dejar constancia de lo vivido. En *Rt* (1989) esta necesidad se expresa de la siguiente manera:

Quiere sacar las palabras desnudas, envueltas en mutismo, aunque ya nada expresen.

¿Esperas que te diga algo? Cállate y escucha, te pido que hagas silencio. (sería la única manera de percibir todo lo que en este momento estoy callando). (p. 66)

Ese silencio representa el largo y tortuoso proceso de autoexilio que lleva a cabo la protagonista, en donde el tiempo se relativiza. “Los minutos cayeron como gotas de noche, en la continua sucesión del día [...] Tal vez perdió diez años en el espectro de una realidad que no existió, que no podía existir” (p. 221). Para asir esa realidad sumida en el mutismo, su respuesta es contundente, además de ser la escritura una necesidad la convierte también en herramienta para romper el silencio, si ella no puede hablar lo hará su escritura. “(Me enviaré a mí misma, a través de la tinta negra de mi máquina. Les daré mi verdad. La única que poseo. Esta cárcel de miserias)” (p. 72).

En *Jaulas* (1984) el mutismo de Kristal Ventura se rompe al despertar de un coma, escribir su nombre en el papel inaugura una lucha constante entre la imposibilidad de dejar constancia por medio de la escritura debido a sus condiciones y las imágenes que llegan a su mente sumidas en el deseo de expresarlas de alguna forma. “Y escribir su nombre fue como volver a nacer, renacer, y renacer fue recuperar su memoria y desvanecerse en retazos del pasado, de su pasado” (p. 33). Escribir su nombre funge como metáfora de iniciación frente a lo que tiene que soportar, digerir las experiencias de su pasado que saturan su mente y que de manera simultánea construyen su novela:

Me atraganté de imágenes. Lo visto, lo vivido, lo pensado, tanto rollo acumulado, es mi oportunidad, pero que va, de nuevo fracasé. Mi entusiasmo no aguantó y sin imaginación me quedé, sin comenzar siquiera, enclavada en la punta del camino, tan cretina yo, amarrada a la confusión de mi propia identidad. (p. 13)

La escritura en ambas novelas funciona como catalizador que exagera la necesidad de libertad frente al encierro que experimentan ambos personajes y, por otro lado, la expulsión de los malestares del cuerpo y sobre todo del alma.

Una huella rastreable en las obras, tiene que ver con las imágenes de cautiverio que construyen. *Jaulas* (1984), por ejemplo, como su nombre lo indica, es una clara referencia al encierro. “Y es verdad, lo tuve todo, como siempre él me repicaba, todo, pero atrapada, como canario fino en jaula de oro, con alpiste, pero sin alas” (p. 70). Desde la perspectiva de la protagonista, estos cautiverios se exaltan y los vive en todas las etapas de su vida:

Regresé casamentera, programar mi futuro yo debía, me trajeron sin consultas, sin más explicaciones, es hora de volver, quince años tenía, mamá tenaz, obsesionada a organizarme regresé [...] dime con quién te casa y te diré quién eres, y mamá no se retractaba, Kristal clave decisión. (p. 59)

Al ser consciente de los cautiverios dispuestos para ella, pues como mujer debía cumplir con ciertas expectativas, con ciertas tareas ya impuestas por su familia y la sociedad, como lo expresa Lagarde (2005): “Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de su autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger, y de la capacidad de decidir” (pp. 151-152).

Kristal Ventura, consciente de todo el entramado asfixiante que la circunda y la quiere apresar, buscará una salida. La encuentra temporalmente en *la orilla* un grupo de amigos que, al igual que ella, buscaban escapar de las jaulas y del sinsentido de sus vidas:

Y estábamos de acuerdo, hablar, la mejor manera de escapar a la consabida tragedia, cuando querer vivir resultaba drama, y vaya drama [...] seguros de que el futuro iba a ser nuestro, y entonces querer ocupar la primera fila de las manifestaciones y tirar piedras y hacer denuncias y romper vidrios y Vietnam y Cuba y Chile y la Unidad Popular y Mayo 68 y la Primavera Checa, no era más que nuestra propia forma de sobrevivir y de

aferrarnos a un sentido que no nos pertenecía pero que necesitábamos, obligatoriamente, hacerlo nuestro. (p. 81)

No obstante, en ese tránsito llegará a un punto en el que ya no hay vuelta atrás. Aprisionada y vencida ante una agorafobia que la persigue, el suicidio se convierte en la expresión sublime de la libertad.

En *Rt*, las imágenes de cautiverio son una tautología, su protagonista encarna literal y metafóricamente el cautiverio, se encuentra presa por su delito y a su vez lucha con los designios de su deber ser como madre y esposa:

(Doble celda. La mía propia que me asfixia, y esta otra, con un espacio libre entre la ventana y mi cuerpo donde puedo estirar o caminar en redondo para conservar la elasticidad. [...] Y me acuerdo del pececito de la biblioteca en su bomba de vidrio más pequeña que mi cabeza, donde giraba al compás de cualquier música. Decíamos que bailaba pero no era sino llanto, y dolor, y soledad. A medida que vivimos, vamos comprendiendo las actitudes de los otros. Ya he aprendido mucho y nada sé, aún. Esto me conforma con mi encierro). (p. 11)

En el proceso de hacer consciencia sobre su ser como mujer se inunda de preguntas, que la conducen a otras cada vez más complejas en las constantes reflexiones que hace, como ya se mencionó en el segundo capítulo, la llevan a desmitificar la culpa.

La culpa y el ansia que implica la escritura y la vida misma de la mujer, como lo expresa Araujo (1989), es un motivante importante en *Jaulas* y *Rt*, y también en una amplia tradición literaria. Por ejemplo, en el contexto literario mexicano, como lo expresa Bundgard (1995):

Rosario Castellanos, Elena Poniatowska y Elena Garro [...] la literatura es método de indagación y conocimiento y a la vez testimonio; la introspección, el análisis y la observación se entreveran en sus discursos y los personajes de ficción por ellas creados se escinden entre la opresión del sistema cultural que los rodea y el deseo de trasgredir las leyes de dicho sistema, transgresión que de forma inevitable desemboca en la culpa. (p. 130)

La culpa genera un problema de identidad en la protagonista de *Rt*, a través de la afirmación “La culpa original basta” (p. 80). Se involucran todos los mitos religiosos, históricos y culturales en los que la mujer es culpable, por su parte, *Jaulas*, la culpa representa, el problema de identidad de Kristal Ventura y la *aguzadora* “Kristal desconcertada en su ambigüedad de mujer dizque obviamente liberada, hostigada por la prohibición, la culpa, esa culpa, cuerpo reprimido deseos enjaulados” (p. 115). Ambos personajes se sienten culpables, en un principio, por no cumplir con los roles que le corresponden; luego, la culpa se transforma en un mal necesario y motivante de la expresión.

Como lo menciona Bundgard (1995):

El tratamiento de la culpa es personal, su origen, en cambio, es social. La acción que desemboca en culpa depende de una decisión del sujeto, por eso la decisión de actuar puede ir seguida de un sentimiento de angustia relacionado con el hecho de tener que elegir, o de haber elegido, una posibilidad entre muchas. El objetivo de la culpa es realizar la transgresión. (p. 139)

Para el caso de *Jaulas* y *Rt* las decisiones trascendentales que ponen en juego la culpa son el asesinato y el suicidio, acciones que, más allá de las consecuencias que acarrearán en la vida de



los personajes, son una treta perfecta para dar un testimonio, no solo de ese hecho, sino, también, de lo que es ser mujer en el contexto colombiano.

Ahora bien, queda una última cuestión a dilucidar dentro del texto, la lectura del palimpsesto en *Rt* y *Jaulas*. El Palimpsesto según la Real Academia Española (RAE) se define como: “manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente” y “tablilla antigua en que se podía borrar lo escrito para volver a escribir”<sup>21</sup> para Genette (1989) el palimpsesto remite a la presencia y resonancia que evoca un texto en otro anterior, las conexiones que se establece entre los textos la denomina “Transtextualidad” que a su vez remite a cinco niveles de relación entre los textos, la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y la architextualidad.

Para Showalter<sup>22</sup> (2010), el palimpsesto se da en los textos femeninos que ocultan bajo una trama ortodoxa la existencia de otra subterránea, en la cual se encontraría un subtexto subversivo. En *Rt* la trama y la subtrama están dadas por el mundo exterior e interior que construye su protagonista. En el capítulo anterior se mencionó lo relacionado con las tretas lingüísticas y el uso del paréntesis para marcar las diferencias de ambos espacios.

Entonces, si se clasifica los niveles o las historias que se van borrando y superponiendo por otras, en el primer nivel se tendría la historia de la protagonista, una mujer homicida que se adhiere a las normas culturales y sucumbe a las leyes generales. En un segundo lugar, se dibuja la subtrama que inicia con la condena por su delito y la culpa que siente la protagonista por la

---

<sup>21</sup> RAE Real Academia de la lengua. Diccionario de la lengua española 2016.

<sup>22</sup> Por otro lado, valiéndose del *dialogismo* de Bajtín y del término de *intertextualidad* acuñado por Kristeva, usa ambas terminologías para proponer un estudio de la escritura femenina que, como lo menciona Showalter se expresa desde dos voces, por otro lado, establece una relación entre las mujeres escritoras y lo intertextual, construyendo así un corpus de imágenes, metáforas, temas y argumentos que conectan la escritura de las mujeres a través del tiempo y el espacio (Showalter, 2010).

acción cometida, como ya se mencionó, la culpa representa la búsqueda de la identidad, en esta subtrama se encuentra el origen del texto subversivo, un discurso de la protagonista presentándose capaz de interpretarse y conceptualizarse a sí misma y al ambiente que la rodea, encontrando su palabra y encontrándose en los demás y en los personajes de sus ficciones. “—somos retazos de una misma alma. Formas parte de mí, como Martina María, Mateo, Maligda, Dunia y los que vengan” (p. 77).

En *Jaulas* se da una situación particular, toda la historia en sí se configura como una subtrama y un texto subversivo en su máxima expresión. No obstante, siguiendo con la línea argumental, un primer nivel en la trama de la novela sería la historia de Kristal Ventura, una joven universitaria que decide suicidarse lanzándose al vacío. De inmediato, esta trama es absorbida por una subtrama que habita y se desarrolla en la mente de la protagonista y que se puede resumir en el despertar de Kristal Ventura de un coma de diez años producto de un suicidio fallido. El único elemento que conecta a Kristal Ventura con el mundo, es su nombre. “Kristal Ventura. Diez años me ha costado escribir este nombre. El esfuerzo ha sido grande. A máquina mucho mayor. Aún estoy casada” (p. 11).

A raíz del despertar surge un pasado, tan vivo y audaz que pareciera que la protagonista lo vuelve a vivir, pero desde la perspectiva de la *aguzadora*, seudónimo que adopta Kristal Ventura y que se convierte en su verdadera identidad, pues en la historia funge como transición hacia la liberación de las expectativas expuestas por su familia y la sociedad y al no identificarse con unos apellidos y un nombre se siente fuera de sus dinámicas, escribiendo su propia historia, negándose a ser el canario en jaula con alpiste, pero sin alas, participando activamente en la historia convulsa del país y del mundo, luchando por ideales que le den sentido a su vida y sobre

todo hablar y debatir con sus amigos de *La orilla* y teniendo la convicción de que la vida está en la calle.

*La orilla: guarida de cobardes donde el naufragio amenaza pero las olas salpican solamente*, decía la placa de la sede, y allí nos reuníamos. Y las reuniones se estiraban, prolongadas, horas enteras, noches sucedidas de mañana, de madrugadas lúcidas, de caminatas viendo despertar la ciudad, desperezarse con el hormiguo hostigante, pegados a esa sensación que produce el amanecer con yerba y aguardiente en la cabeza, la garganta seca de tanto hablar, los ojos sin sueño y la culpa. (p. 78)

La historia de *Jaulas* sin duda es un relato de la *Aguzadora*, una heroína de carne y hueso que lleva hasta el límite el anhelo de libertad.

Me llamo Kristal Ventura pero me gustaba más el tiempo cuando me llamaban la *Aguzadora* y punto, terca hasta el final, porque aún tengo energías para insistir, escribir, contar mi historia habría justificado mi dolor, este miedo de levantarme de la cama, dejar esta postura, la quietud, la que conozco, el silencio, hablar, contar. (p. 126)

Las imposibilidades físicas la llevan a encerrarse en su mente, a escribir en sus pensamientos en los que solo el lector puede acceder, construye así un texto subversivo, íntimo y desgarrador; en ambas novelas ese relato que enfrenta a la mujer, con su verdad y su voz de denuncia se vive por dentro como una procesión dolorosa en la que el mal, la culpa y la libertad marcan su impronta en todo su recorrido.

Por medio de transgresoras temáticas, las autoras en sus obras especulan sobre una necesidad que se adhiere a la mujer, el deseo imperativo de liberarse del malestar que parece estar ligado a su condición genérica. En ese sentido, el mal como libertad y creación se convierte

en un intento de salir de la subordinación, esa salida, como lo evidencian ambas novelas, no siempre se realiza en los mejores términos. La autodestrucción, por ejemplo, es la salida que toman las protagonistas como medida desesperada, atentando así, contra los demás y también contra sí mismas. Un acto de doble impronta que muestra dos caras de una misma realidad.

## CONCLUSIONES

La noción de género como categoría de análisis en el estudio de las ciencias sociales ha abierto puertas para hacer una reconstrucción de la historia de la mujer; hacer una revisión de esta permite evidenciar los imaginarios del mal femenino construido dentro de la cultura patriarcal. Así, se comprueba una tendencia en la construcción de ciertos arquetipos que se mantienen en el tiempo, los cuales son transmitidos por medio de la religión, la ciencia, la filosofía, la literatura y la pintura. La simbolización que se da dentro de la cultura patriarcal utiliza un sistema de representación dicotómico, dual y de comparaciones, en el que a la mujer le han sido asignadas características y funciones menos elevadas a las del hombre; separada del ámbito cultural, político y económico, es el hombre el que se ha encargado de pensar y definir su deber ser dentro de la sociedad, el cual se condensa en los arquetipos de: “el ángel del hogar” y “el monstruo.”

Los siglos XIX y XX sustentan las bases y la posterior evolución del feminismo, así como también su influencia en diversas áreas de las ciencias sociales como la crítica literaria con perspectiva de género. Esto ha hecho posible el rescate y la reivindicación del oficio literario de las mujeres, creando métodos de análisis diferentes a los canónicos que permiten analizar las obras literarias desde sus especificidades, rescatando su valor, literario, estético y poético. En el contexto latinoamericano, desde la segunda mitad del siglo XX, diversas autoras han pensado en la necesidad de crear métodos propios, que tengan en cuenta las características del contexto latinoamericano dentro de la crítica literaria. La noción de una experiencia diferente en el ejercicio escritural y vivencial de la mujer latinoamericana en relación con las dinámicas históricas, políticas, económicas y sociales dadas han sido importantes en la clasificación de las

autoras y el seguimiento de una fuerte tradición literaria que se remonta desde el periodo de la colonia.

El mal como categoría de análisis dentro de la propuesta escritural de María Helena Uribe y de otras escritoras colombianas y latinoamericanas, evidencia una de las tendencias de la literatura escrita por mujeres en abordar temáticas densas. En donde el mal, más que ser una característica o una esencia que se ha asociado a la mujer, se convierte en acción, que motiva la toma de decisiones, el autoconocimiento, la autoexpresión y en consecuencia la libertad en el ámbito literario. A su vez, se convierte en una voz de protesta que busca redefinir las normas sociales establecidas, los cautiverios que aún persisten y que limitan la libertad de la mujer.

La crítica literaria con perspectiva de género se ha encargado de adaptar los postulados de otras disciplinas como la literatura comparada, por ejemplo, los trabajos realizados por Gilbert y Gubar o Showalter con relación al estudio de las imágenes de la mujer o el estudio temático han funcionado como puntos de partida que amplían el análisis a fondo de aquellas estructuras culturales y sociales que, a su vez, han servido para excluir y silenciar a la mujer escritora. Por otro lado, ponen en cuestión lo normativo y canónico que muchas veces se tiene como única verdad en el estadio de la literatura.

En el mito y la imaginación popular, las mujeres han estado ligadas al mal como forma esencial de su ser. Ante esta afirmación, la mujer se ha visto en la necesidad de construir una identidad dentro del mundo falocentrista. La reconsideración de esa idea del mal que atañe al ser femenino como esencia se transforma en acción. Algunas concepciones filosóficas respecto al problema del mal, como la mencionada por Safranski quien considera el mal como el drama de la libertad humana. Esta idea guarda afinidad con uno de los objetivos de la lucha feminista: buscar la libertad de la mujer.

Ahora bien, como ya se ha mencionado, la historia ha ignorado de cierta forma la condición histórica de género o, en otras palabras, ignoró un género y se le dio total importancia al otro; bajo esta lógica y entendiendo que muchos de los grandes problemas en los que el hombre se ha puesto a reflexionar ignora la experiencia diferente de la mujer. En ese sentido, queda un problema y algunos interrogantes para una futura investigación enfocada en el mal femenino desde una perspectiva filosófica; entre ellos los siguientes: ¿cómo experimenta la mujer el drama del mal?; ¿es una experiencia impuesta por diferentes instituciones o se da manera libre?; ¿bajo qué circunstancias se propicia el encuentro del mal en la mujer?; ¿cómo expresa sus experiencias con el mal?

## REFERENCIAS

- Araújo, H. (1989). *La Scherezada criolla: Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Universidad Nacional de Colombia.
- Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Siglo XX.
- Bonilla, M. E. (1984). *Jaulas*. Editorial Planeta.
- Botero, A. P. (1990). *Del mito a la posmodernidad*. Tercer Mundo Editores.
- Bungard, A. (1995). La semiótica de la culpa. En A. L. González, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX* (págs. 129-148). El colegio de México.
- Cardona, X. (2016). *Juegos discursivos en la obra de María Helena Uribe*. [Tesis de maestría, Universidad Tecnológica de Pereira]. Obtenido de <https://repositorio.utp.edu.co/items/b5f5a26f-72d6-4328-9ed6-377a2747b15d>
- Castellanos, G., Accorsi, S. y Velasco, G. (1994). *Desarrollo del concepto de género en la teoría feminista*. Universidad del Valle.
- Castro-Klarén, S. (1984). La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina. En P. González, & E. Ortega, *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (págs. 27-46). Ediciones Huracán.
- Ciordia, J. V. (2009). Enciclopedismo especular en la Baja Edad Media. La teoría pedagógica del espejo medieval. *Anuario de Historia de la Iglesia*, 18, 295-309.  
<https://doi.org/10.15581/007.18.9820>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de Símbolos*. Editorial Labor, S.A.



- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa*. Editorial Anthropos.
- De La Cruz, J. I. (2012). *Carta a sor Filotea de la Cruz*. (G. Cifuentes, & C. Silva, Edits.)  
Universidad Nacional Autónoma de México.
- Dijkstra, B. (1994). *Ídolos de perversidad*. DEBATE.
- Domínguez, C., Saussy, H., y Villanueva, D. (2016). *Lo que Borges enseñó a Cervantes: Una introducción a la literatura comparada*. TAURUS.
- Eisler, R. T. (1987). *El calíz y la espada*. Editorial Paz México.
- Española, R. A. (2016). *Diccionario de la lengua española*. Grupo Planeta Spain.
- Ferré, R. (1984). La cocina de la escritura. En P. González, & E. Ortega, *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (págs. 137-154). Ediciones Huracán.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos la literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gilbert, S. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván*. Ediciones catedra S.A.
- González, P. y Ortega, E. (1984). *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ediciones Huracán.
- Guerra, L. (2006). *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Dykinson.
- Guillén, C. (2005). *Entre lo uno y lo diverso*. Tusquets Editores.
- Irigaray, L. (1974). *espéculo de la otra mujer*. (R. S. Cedillo, Trad.) Akal, S. A.
- Jaramillo, M., Robledo, Á. y Rodríguez-Arenas, F. (1991). *Y las mujeres?: ensayos sobre literatura colombiana*. Editorial Universidad de Antioquia.

- Jaramillo, M. M., Osorio de Negret, B. y Robledo, Á. I. (1995). *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*. Ediciones Uniandes.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres, madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lledó, E. (1998). *El silencio de la escritura*. epublibre. Obtenido de <https://ci.nii.ac.jp/ncid/BA40245754>
- Longoni, B. (2020). De tergiversaciones y remordimientos: Reptil en el tiempo de Uribe de Estrada. *Folios*(56), pp. 17-30. <https://doi.org/10.17227/folios.56-12621>
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En P. González, & O. Eliana, *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas* (págs. 47-54). Ediciones Huracán.
- Mesa, A. E. (2011). Adverbialidad locativa en reptil en el tiempo: estudio de lingüística computacional. *Estudios de literatura colombiana*(12), 49-70. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.10536>
- Mesa, A. E. (2021). *Ensayos al filo del desarraigo*. Fondo Editorial.
- Moi, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Navia, C. (2021). *NARRADORAS EN COLOMBIA*. Sial Pigmalión. S.L.
- Olivares, C. (1997). *Glosario de términos de crítica literaria femenina*. El colegio de México. Obtenido de <https://doi.org/10.2307/j.ctvhn0bdw.20>
- Pérez, J. C. (1 de septiembre de 2016). "Las mujeres no escriben. Y cuando escriben se suicidan": las escritoras latinoamericanas durante el Boom. *BBC Mundo*. Obtenido de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37176102>

Perkins, C. (1892). *la mujer empapelada*.

Pimental, L. A. (1993). Tematología y Transtextualidad. *NRFH*, 41(1), 215-219.

Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia (s)*. Editorial Palinodia.

Ricoeur, P. (2008). *El conflicto de las interpretaciones*. Fondo de cultura económica.

Showalter, E. (2010). La crítica feminista en el desierto. *Textos de teorías y crítica literaria: (del formalismo a los estudios coloniales)*, 381-404.

Taylor, C. (2008). Latin American feminist criticism revisited: Helena Araujo's La Scherezada Criolla. *Iberian & Latin American Studies*, 14(2-3), 93-100. Obtenido de [https://doi-org.acceso.unicauca.edu.co/10.1080/14701840](https://doi.org/acceso.unicauca.edu.co/10.1080/14701840)

Traverso, A. (2020). Alzar la mano contra otro: Mujeres asesinas en la literatura latinoamericana. *Revista de humanidades*, 45, 45-83. Obtenido de <http://repositorio.unab.cl/xmlui/handle/ria/19668>

Ugalde, A. (2023). Horizontes críticos y constructivos en el pensamiento de Luce Irigaray. *Eikasía*(114), 149-166.

Uribe, M. H. (1989). *Reptil en el tiempo*. Medellín: AUTORES ANTIOQUEÑOS.

Vivas, A. M. (2017). *NARRATIVA DE MARÍA HELENA URIBE DE ESTRADA: FEMINIDAD Y CULPABILIDAD*. [Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid]. <https://doi.org/10486/680815>

Weigel, S. (1986). La mirada bizca: sobre la historia de las escritura de las mujeres. En G. Ecker, *Estética feminista* (págs. 69-98). Barcelona: ICARIA Editorial.