



Universidad
Tecnológica
de Pereira

Universidad Tecnológica de Pereira
Facultad de Bellas Artes y Humanidades

Maestría en Literatura

Trabajo presentado como requisito parcial para obtener el título de
Magíster en Literatura

Juegos discursivos en la obra de María Helena Uribe

Xiomara Elisa Cardona Orjuela

Director: Magíster. Juan Manuel Ramírez Rave

Pereira

2016

Tabla de contenido

Resumen	5
Presentación	6
1. Apuntes para una biografía de la autora	7
1.1 Aproximaciones al entorno familiar	7
1.2 Autores de cabecera	10
1.3 La tertulia	11
1.4 La mujer en Antioquia: Ideales en gestación	13
2. Bitácora para una inmersión en los juegos discursivos	19
2.1 La metaficción escenario de lo inefable	21
2.2 Rompimiento espacial y temporal del texto	23
2.2.1 El silencio	23
2.2.1.1 El silencio como contrapunto textual	24
2.2.1.2 El silencio espacial	24
2.2.1.3 El silencio del subtexto	24
2.2.2 Prolepsis y analepsis	25
2.3 Experimentos tipográficos	26
2.3.1 El título	26
2.3.2 La dedicatoria	27
2.3.2.2 El epígrafe	27
2.4 Estructura de cajas chinas	28
3.1 Figuras que rompen la espacio-temporalidad	30
3.1.1 El silencio	30
3.1.2 El monologo interior	41
3.1.3 Analepsis	47
3.1.4 Prolepsis	52
3.2 Experimentos tipográficos	54
3.2.1 El título	54
3.2.1.1 El subtítulo	56
3.2.4 Dedicatoria y Epígrafe	56
3.3.4.1 La Dedicatoria	56
3.3.2.2 El epígrafe	57
3.4 Cajas chinas	58

4. Conclusiones

63

Referencias

65

Resumen

Este trabajo de investigación se divide en tres capítulos, el primero se relaciona con el universo socio-cultural que rodea la vida y obra de María Helena Uribe; su entorno familiar, sus influencias literarias, el círculo intelectual y la experiencia que significó ser una mujer adelantada a su época. El segundo es un recorrido teórico por cada uno de los juegos discursivos, se tendrán en cuenta los aportes realizados por teóricos y críticos, como: Genette, Rodríguez, Barthes, Corral, Béjar, Merino, Boves Naves, Steiner, Said Sabia y Vargas Llosa. Ellos esclarecen los conceptos de posmodernidad, de metaliteratura y de metaficción, características indispensables para poder explorar los juegos en una obra literaria. El tercero es un trabajo interpretativo de la obra narrativa de María Helena a la luz de la teoría que se desarrolló en el segundo capítulo, es decir, se aplica la teoría en la creación literaria.

Presentación

María Helena Uribe de Estrada motiva un nuevo trabajo sobre la vigencia de los recursos narrativos que ella utilizó en su momento. Desempolvar su novela, sus cuentos, hace parte de una apuesta estética por valores que se consideran actuales en el quehacer literario. A pesar de los esfuerzos académicos y editoriales recientes para presentarla a los lectores contemporáneos, aún queda mucho por decir. Este estudio ahonda en las características de su narrativa, llena de juegos discursivos, propios de una necesidad de contar de una manera posmoderna, en la que la relación significante-significado se abre para dar al lector mayor participación en el proceso creativo.

Explicar cuáles son los juegos discursivos y cuáles pueden ser los autores que den pie para sustentarlos mejor, podría convertirse en un ejercicio sencillo, demasiado pragmático quizá. Así que, con la intención de hacer una lectura mucho más ambiciosa, se buscará que los juegos correspondan con cada uno de los estudios seleccionados en este trabajo, que hacen parte de la apuesta de críticos y teóricos como Genette, Barthes, Rodríguez entre otros, que aportan elementos clave para el desarrollo de este proceso investigativo.

Quiero que seamos dos reptiles jugando en la arena
y mirarnos, hasta convertirnos en hiedras;
trepar los muros del mundo,
llegar a las nubes y allí amarnos
hasta inundar la tierra de amor.

Martha Gantier Balderrama.

1. Apuntes para una biografía de la autora

1.1 Aproximaciones al entorno familiar

María Helena Uribe, autora del Valle de Aburrá, nace en el seno de una familia antioqueña en 1928, compuesta por su padre, su madre y sus cinco hermanos, tres mujeres y dos hombres. Su padre era el Jefe del Instituto Profiláctico fundado por él mismo en Medellín, fue el pionero de los médicos sociales y la salud social en Antioquia, también lo nombraron rector de la Universidad de Antioquia, motivo que despertó cierto malestar entre los liberales por devengar dos sueldos, la madre de María Helena era una dedicada ama de casa.

María Helena inicia sus estudios primarios en el Colegio Sagrado Corazón de Medellín. En 1937, su padre decide llevarse a su familia con él a Bruselas por inconvenientes que se presentaron estando como Rector de la Universidad de Antioquia. Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial regresan nuevamente a su tierra, de esta manera María Helena vuelve al colegio de sus inicios y termina toda su secundaria.

Desde muy joven se vio seducida por todo lo concerniente al ámbito cultural e intelectual. A sus 15 años comienza un diario en el cual escribe y escribe, sin miramientos, creando volúmenes de textos con vivencias personales, allí aparecen títulos como: *Cuando nació el amor*, *Derrumbes de un sueño*, *Sonando con mi ideal*, *Rasgos de amor*. La escritura se convierte en una compañera fiel durante el recorrido de su vida.

En entrevista sostenida con Augusto Escobar Mesa, cuenta a manera de anécdota su afición por las máquinas de escribir, dentro de sus deseos siempre estuvo tener varias pero en un inicio se tuvo que conformar con una muy vieja que tenía su padre. Escribir para ella era su mayor satisfacción.

En esta misma entrevista, se evidencia que los gustos de María Helena Uribe por el ambiente cultural no son gratuitos, pues su casa era un lugar de constantes encuentros de personajes importantes del acontecer social y cultural de la época, su padre sostenía charlas extensas con éstos, a las que María Helena Uribe asistía y se regocijaba en el hecho de escuchar; de esta manera se iba

apropiando de un lenguaje y tenía una visión más abierta del mundo que la rodeaba. Lo anterior es descrito por ella de la siguiente manera:

Entonces yo no aprendía a atender a la gente, sino a escucharla. Por mi casa pasaron muchos de los intelectuales de la época, dirigentes políticos y extranjeros. En ella estuvo Dámaso Alonso, Federico de Onís, Pedro Salinas, Pedro Nel Gómez, Luis López de Mesa, Héctor Rojas Herazo, Fernando Botero, muchas veces Fernando González, Gonzalo Arango. Así como los textos de Manuel y los de Arturo Echeverri nos tocó escuchar también la lectura de textos inéditos de otras personas que venían como invitados, por ejemplo, estuve en todas las idas de Fernando González, hijo, que nos estuvo leyendo la novela *El Puesto*. (Escobar, 2004, p. 32)

Así, ella se dedicaba a prestar atención a todas las historias que desfilaban por la sala de su casa, donde se generó una atmósfera cultural que muy pocas mujeres de su época tenían el privilegio de presenciar. Esto ayudó mucho a formar su carácter y a definir sus gustos y preferencias intelectuales desde muy temprana edad.

Entre los años 1946 y 1947 viaja a Nueva York; allí encuentra un lugar para estudiar inglés, paralelo a ello estudia algunas artes en el Marymount College de Tarrytown, muy cerca a Nueva York. Cuando emprende el viaje para realizar estudios en Estados Unidos junto con su prima, pide de regalo una máquina de escribir, así su pasión por este instrumento y por la escritura siguió creciendo. Cada noche se dedicaba a escribir páginas enteras de lo que viniera a su cabeza, incluso cartas dedicadas a su familia y amigos. Cuenta que su estadía en Estados Unidos fue muy solitaria, lo cual le abría espacio para cultivar la escritura; sintió la necesidad de escribir para sí misma.

Cuando regresa a su país de origen encuentra diversas ocupaciones que la forman integralmente, es así como pasa sus días entre la música, los idiomas, las artes plásticas y el deporte. En 1950 contrae matrimonio con Leonel Estrada quien tiene una larga trayectoria en el ámbito cultural y al igual que ella se inclina por emplear su tiempo en diversas ocupaciones, es odontólogo, escritor de relatos con tinte humorístico, curador y crítico de arte, del matrimonio surgen cinco hijos y diecisiete nietos.

Cuando nace su primera hija, María Luisa en 1957, María Helena, se dedica a estudiar italiano, a escribir poesía, pero en este género no tuvo mucho éxito sobre todo porque Manuel Mejía Vallejo y Carlos Castro Saavedra frustraron este anhelo, hecho que le costó lagrimas pero sirvió de motivación para dedicarse con más atención a la narrativa, en el año 1959, escribió treinta relatos, más adelante fueron compilados en el libro de cuentos *Polvo y ceniza*¹, publicado en 1963 con el que irrumpe la escena de la literatura colombiana, marcando diferencia por su estilo de escritura. No se sabía mucho de ella para ese entonces y de repente empieza a sonar su nombre, sus cuentos

¹ Pc en lo subsiguiente se empleará esta abreviatura.

comienzan a ser galardonados. El primer cuento de la autora *Polvo y ceniza*, escrito previamente a la publicación de su libro de cuentos, fue uno de los finalistas entre los 515 enviados al Concurso Nacional de Cuento promovido por el periódico El Tiempo de Bogotá en 1959.

Además de la narrativa también incursiona en el ensayo. Es así que dentro de esta vertiente, se dedica a dar cuenta de los aspectos que tienen lugar en la obra del filósofo, ensayista y novelista Fernando González; a quien profesa una profunda admiración y conocimiento de su obra. En 1969 publica *Fernando González y el Padre Elías* y en 1999 *Fernando González. El viajero que iba viendo más y más*. En este último, María Helena Uribe realiza una doble función, porque además de leer la obra de este autor se dedica a crear. Ya que al analizar la obra de González a través de fragmentos textuales del autor, de esta manera ella actualiza su propia obra. Este fenómeno se expone en el texto de Escobar (2001): “El texto de Uribe funciona como obra híbrida, ancilar²..., es decir, participa de la autobiografía, el ensayo, el testimonio, la “biografía filosófica, la biografía del pensamiento y hasta de la antología.” (p. 57)

De lo anterior se deviene que María Helena construye dicho ensayo a partir de diversas experiencias, múltiples lecturas y diferentes formas, sin que se ponga como elemento principal ninguno de estos aspectos; de esta manera se convierte en unidad, construyendo un texto rico en todo el arsenal filosófico del autor que nos es más que un programa de vida, por ello a Fernando González en palabras de Aguirre *hay que vivirlo*.

Por otro lado, María Helena escribe varios guiones para televisión. También publicó varios artículos periodísticos para revistas y periódicos nacionales, fue asesora de revistas sobre el tema de salud y familia, y jurado de concursos de cuento y novela. Uribe fue una mujer que se destacó por ser autodidacta en muchas de sus aficiones, esto se ve cuando se inicia en la pintura. Según Nora Helena Londoño, en la casa de la autora en Takna, ubicada en la ciudad de Medellín, se encuentran muchas de las pinturas realizadas por ésta, al lado de otras de quien fue su compañero de muchos años de vida: su esposo, Leonel Estrada. Es importante destacar que el gusto por el arte fue el vínculo que les permitió permanecer unidos por años. Londoño describe esta situación de la siguiente manera:

Ambos han dedicado mucho de su tiempo al cultivo de la expresión artística, y han luchado porque en Colombia se creen espacios e instituciones que permitan su promulgación. Uno de ellos es la Bienal de Arte de Medellín, cuya primera versión fue creada por Estrada con apoyo de la empresa privada en el año 1968. (2001, p.28).

² El concepto ancilar y de deslinde lo utiliza Reyes por primera vez en Latinoamérica para referirse a las fronteras imprecisas entre los géneros.

La casa de María Helena al igual que la de su padre fue un sitio de encuentro para grandes artistas y escritores, crearon un lugar al interior de su casa llamado La Taberna, en la parte baja de la casa. Sobre todo en las noches se generaba un espacio para realizar tertulias en torno a la literatura y el arte, así cada encuentro intelectual se daba entre los mejores representantes de la cultura nacional de mitad del siglo XX.

1.2 Autores de cabecera

Al pensar en María Helena Uribe es inevitable pensar también en el maestro Fernando González, autor que marcó gran parte de su vida y que influencia en gran medida su proceso escritural, el filósofo de *Otraparte*, como es conocido en el ámbito académico, permeó la vida y obra de la autora, al punto de dedicar buena parte de su producción ensayística al estudio de este autor y su pensamiento.

En *Reptil en el Tiempo*³ se puede evidenciar rastros de ésta influencia porque la protagonista encarna una mujer que reflexiona su vida constantemente; la culpa y la autocrítica la arrasan, temáticas que se abordan de un modo particular en la obra de Fernando González, por ejemplo: en el texto *El Remordimiento*, donde la culpa y la conciencia juegan un papel decisivo en la construcción de la existencia misma. Por lo anterior, Escobar ha dicho: “hay que escribir la angustia porque si no, nos quedamos con ella... y eso es el infierno” (1995, p.302), lo que define muy bien la producción literaria de María Helena Uribe.

Otro autor del que María Helena se vale para realizar la construcción de la novela *Reptil en el tiempo* es Julio Cortázar. Recién había salido publicada en 1963 la novela *Rayuela* cuando despertó curiosidad en ella, si bien no realiza la lectura completa de la obra, lo que pudo leer de ella y de los cuentos del autor argentino, le brindaron elementos importantes que le permiten trabajar mecanismos como el monólogo interior y la esfera introspectiva, los cuales eran representados con maestría por Cortázar, por ejemplo, en el personaje Horacio Olivera, protagonista de *Rayuela*, que despliega varios monólogos interiores a lo largo de la novela. Por otro lado la novedad formal en su misma construcción crea en María Helena la necesidad de contar de manera diferente.

María Helena Uribe tuvo especial cercanía con la literatura francesa producida de los años cuarenta a los sesenta del siglo XX, que era considerada como “la nueva novela francesa”, en ellas descubre que es necesario pulirse en su escritura porque dicha literatura evita expresiones encajadas en muletillas, suprime conectores innecesarios y los sobrantes de adjetivación. En sí lo que más

³ Rt en lo subsiguiente se empleará esta abreviatura.

admira es el estilo depurado de esta literatura, por lo que se exige al máximo caer en estas consideraciones de tipo estilístico que dan lugar a momentos de ambigüedad y rodeos.

Partiendo de lo anterior, la autora reconoce haber realizado lecturas de autores como Zola, Stendhal, Flaubert, Paul Bourget, León Bloy, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Alain Fourier. Gracias a estas lecturas además de definir un estilo propio también logra representar temáticas de corte existencialista. En su producción literaria recrea sobre todo el constante cuestionamiento, particularmente del que son protagonistas las mujeres que son seres que viven en permanente angustia, sumidas por la culpa, en la búsqueda constante de resarcir sus males a través de la escritura, elemento indispensable para realizar una catarsis liberadora.

Es importante reconocer que las obras de María Helena no son islas aisladas, es decir, no surgen por generación espontánea. Si se hace un recorrido por sus intereses particulares, se puede evidenciar que en su proceso de escritura tienen gran influencia las fuentes anteriormente descritas, que le brindaron herramientas suficientes para aventurarse al mundo de la creación.

Es por esto que, la narrativa de María Helena Uribe, ha permeado las investigaciones literarias de Augusto Escobar Mesa, la obra de esta autora le ha motivado a escribir variadas reseñas donde valora su estilo, además, se ha ocupado de hacer investigaciones que aportan a desentrañar la construcción de su narrativa.

1.3 La tertulia

Fue un espacio de discusión en torno a la literatura en el que se reunían un grupo de escritores de diferentes edades e inclinaciones literarias. Fue conformado a mediados del año 61 bajo el liderazgo del abogado Gonzalo Restrepo Jaramillo. No solo hacían parte de él las nuevas promesas de la literatura, sino también escritores con trayectoria lo que hacía más enriquecedor el trabajo, porque la experiencia nutría las expectativas de los que aún estaban explorando el mundo de las letras.

Entre los integrantes del grupo se cuentan a Sofía Ospina de Navarro, Pilarica Alvear, Olga Elena Mattei, María Helena Uribe, Manuel Mejía Vallejo, Rocío Vélez, Arturo Echeverri Mejía, Regina Mejía, Jaime Sanín Echeverri y Jorge Montoya Toro. El punto de encuentro para estas reuniones era la sala de la rectoría de la Universidad de Antioquia, un espacio propiciado por el abogado Jaime Sanín. Esta generación de investigadores y amantes de las letras no se dedicaban únicamente a realizar reflexiones en torno a diversos autores, también se preocupaban por realizar sus propias producciones. Muchos de ellos, antes de conformarse La Tertulia, ya tenían obras en marcha de distintos géneros, iban mostrando afinidad hacia el cuento, la poesía, la novela, el teatro y el ensayo.

La Tertulia sirvió de trampolín para publicar sus primeras producciones literarias, en las que se notaba el juicio y el deseo por marcar la diferencia de lo que hasta el momento se consideraba canon (La naturaleza idílica del romanticismo en *María* con Jorge Isaac o la denuncia de la violencia selvática de *La Vorágine* con Jose Eustacio Rivera). Entre 1962 y 1963 todos los miembros del taller publicaron obras que se compartían dentro de este espacio generando reflexiones importantes sobre las mismas. María Helena Uribe publica en ese momento *Polvo y Ceniza*, su compilación de cuentos.

De los escritores de trayectoria se destaca la labor de Manuel Mejía Vallejo, quien desde su cargo como director de la Imprenta Departamental de Antioquia, logró que se editaran los textos de este grupo de escritores, pero su aporte iba más allá de permitir que con el papel sobrante fueran posibles estas publicaciones, también desde su experiencia como escritor de cuentos y de novelas pudo aportar a los nuevos escritores que estaban haciendo sus pinitos en este campo.

Esta nueva generación de escritores tenía detrás de sí el peso de figuras representativas de la Literatura Colombiana: Tomas Carrasquilla, Porfirio Barba Jacob y Baldomero Sanín Cano. Estos eran referentes a los que había que recurrir y este camino ya andado no fue fácil de superar, se tenía el reto de crear una nueva literatura que hiciera la diferencia, para ello el rigor de estudio que se imponía La Tertulia. Escobar describe la exigencia que hacía parte de este grupo: “Esta idea de disciplina y de vocación excluyente que es la actividad literaria, era compartida por los miembros de La Tertulia. Ellos reconocieron que la experiencia no se improvisaba, supieron del compromiso adquirido y de la expectativa que estaban creando con cada nueva obra que aparecía en el mercado” (1995, p. 258).

Esta conciencia del oficio de la escritura lo demuestra María Helena Uribe en cada uno de sus escritos. El hecho de pulirlos y volver sobre ellos una y otra vez, hacía que se le reconociera dentro de la narrativa un estilo propio que hacía diferencia entre las escritoras colombianas de la época. María Helena se toma la literatura con la seriedad que se necesita, la asumió como un oficio que merecía la entrega total.

La escritura de María Helena Uribe, se caracterizó porque sus textos mostraban el mundo propio de una mujer y dejaban por sentado una posición crítica de sí misma y del acto mismo de escribir. Aunque parezcan sencillos estos atributos eran novedosos en su momento, por cuanto la voz de la mujer era tenida en cuenta para asuntos mucho más frívolos, en los que la reflexión y el cuestionamiento no estaban a su disposición; el papel protagónico lo asumían los hombres con total libertad, la ocupación de la mujer estaba destinada a actividades que implicaban la exclusión de todo ámbito intelectual.

Tanto para María Helena como para los autores que hicieron presencia en el grupo literario La Tertulia, su paso por éste, marcó el destino de su escritura. El hecho de compartir sus textos,

analizarlos y reflexionar en torno a ellos ayudaron a que su trabajo fuera más elaborado y con mayor conciencia. La lectura de otros autores y de sus propias creaciones les brindaba un espacio para la autocrítica y el conocimiento de lo que se venía creando, así poder reinventar su propia escritura.

1.4 La mujer en Antioquia: Ideales en gestación

Un acercamiento a la mujer desde los ideales que se estaban gestando en una época, necesariamente acerca al arte, la sociedad y la cultura, ya que van de la mano y definen una visión de contexto. Para comienzos del siglo XX, la mujer en Antioquia es un ejemplo claro de la inconformidad que venían presentando frente a lo espiritual. Inicialmente y gracias a este fenómeno se funda el Instituto Central Femenino.

Las mujeres de escasos recursos en Antioquia no tenían la posibilidad de acceder a una Escuela Normal sobre todo las que se encontraban en las provincias. Por tanto, a duras penas alcanzaban a cursar la primaria y salir del analfabetismo. El enfoque principal iba encaminado a dominar labores de aguja y a tener actitudes de bondad y servicio en el hogar.

En 1906 un abogado de avanzada llamado Pedro Pablo Betancourt, funda en Yarumal el Colegio de María, bajo la dirección a partir de 1910 de María Rojas Tejada, graduada de la Escuela Normal de Institutoras. Desde un comienzo el abogado quiso que este colegio femenino dejara atrás la educación anticuada y se inclinara por nuevos ideales.

El interés fundamental del doctor Pedro Pablo Betancourt era que las mujeres salieran del estancamiento intelectual, por ello siempre estaba estudiando nuevos métodos de enseñanza los cuales poco a poco y mediante sus docentes, iba transmitiendo también a la Escuela Normal de Medellín, un logro muy grande por cuanto era llevar de la provincia nuevos conocimientos hacia la capital Antioqueña.

El doctor con la ayuda de María Rojas Tejada, inicia por segunda vez un nuevo proyecto, en esta ocasión es encaminado a la creación de la educación secundaria a sus alumnas. Dentro de las materias académicas se encontraban: idiomas, modistería, sombrería, culinaria, además de una extensa cultura general que las facultaba para abrirse en el campo laboral. Este nuevo establecimiento comienza a funcionar en 1913 con el nombre de Colegio Central de Señoritas.

Las mujeres de finales de la década de 1920 empezaron a sentir descontento porque se observaba la diferencia con la educación de los hombres y la inquietud intelectual la tenían a flor de piel. Es así como bajo la dirección de Maggy Villa, inicia labores el Centro Femenino de Estudios, con un grupo de mujeres que semanalmente se reunían en torno a la reflexión de temas artísticos, intelectuales y políticos. Estaban al tanto de la movida cultural de Medellín. Como parte del proceso

intelectual en 1929 fundan la revista Letras y Encajes bajo la dirección de Teresita Santamaría de González, ésta revista sirvió como fuente de inspiración y producción intelectual a las mujeres que hacían parte de éste Centro.

En 1932 aparece la revista Atenea, fundada por Doña Susana Olózaga de Cabo y por Doña Ana Restrepo, la cual propiciaba a las mujeres lecturas diferentes y amenas que despertaban reflexión en torno a lo literario. Jiménez (1964) proporciona el siguiente fragmento de una carta de la época dirigida a Doña Susana Olózaga:

Desde hace días me ha acompañado la idea de pedirle a usted muy encarecidamente, que por Atenea y por el progreso de Antioquia y de la república entera, lanzara la iniciativa o propusiera la fundación de un Plantel donde la mujer, como el hombre, pudiera prepararse para hacer estudios profesionales; que no reduzcan solamente al Magisterio y conocimientos de Comercio y Literatura los adelantos de la mujer. Quizá que la poca seguridad en el futuro por la falta de medios, y este gran deseo de independencia en estos hijos, sea lo que me ha llenado de ambiciones no sólo respecto a los míos sino por todas aquellas personas que como yo, lamentarán por toda su vida el hecho de no haber podido hacer unos estudios siquiera rudimentarios.

Hoy he leído con entusiasmo grandísimo, en el Heraldo de Antioquia la noticia de que está en primer debate en el Congreso el proyecto de la fundación de Universidades para la mujer; así que esto es lo que me ha decidido a escribirle a Ud. Suplicándole haga algo muy especial por esta juventud que cuenta con talento, niñas que no temerán los sacrificios si se quiere, ante la perspectiva de un día dejar de ser unas ignorantes, anhelosas de servir a sus familias y también a la humanidad. (p. 612)

Lo anterior es reflejo de las ganas de avanzar que tenían las mujeres, querían tener las mismas oportunidades de los hombres y se sentían con las facultades de poder lograrlo, sólo les faltaba que la sociedad las reconociera capaces de alcanzar grandes logros en el ámbito intelectual y profesional.

El primer intento de la mujer por ingresar a la educación superior lo hicieron Mariana Arango, Amanda Guendica, Berta Restrepo y Rosa María Navarro que se presentaron en la Escuela de Dentistería de la Universidad de Antioquia. Desde ese momento sintieron el peso de la discriminación y el sentirse el centro de comentarios y conflictos internos, pero gracias al rector de la universidad de la época, el Padre Manuel José Sierra, pudieron lograr su cometido; ser admitidas al programa. Lo anterior se constituyó en un paso de gran importancia para la historia de la sociedad femenina Antioqueña de la época.

Para abrir nuevas posibilidades y desintegrar la brecha social entre las clases altas y las menos favorecidas se aprobó en 1935 la ordenanza de igualdad de condiciones para el ingreso a los establecimientos educativos de los niños y niñas de Antioquia, de esta manera todos tenían el derecho a estudiar sin distinción de raza, credo, política, situación económica o color.

Asimilar todo este proceso de renovación se fue dando paulatinamente, las mujeres en Antioquia, en la primera década del siglo XX, y en general en todo el territorio colombiano, tenían

serias dificultades para abrirse espacio en el ámbito académico, eran muy contadas las que se aventuraban a mostrar sus producciones y cuando lo hacían la crítica era muy fuerte hacia ellas.

Las mismas escritoras cuentan la discriminación sentida puesto que no eran llamadas a aparecer en antologías, en estudios críticos y en contadas ocasiones eran tenidas en cuenta para formar parte de la historia de la literatura, así como en artículos periodísticos reseñando sus libros. Una de las inconformidades existentes era que debían recurrir a seudónimos o nombres de hombre para encajar con mayor gracia en las convenciones sociales.

Jaramillo et al. (1991) exponen el caso de Berta Rosal, una escritora bogotana, que cuenta cómo fue su participación en el mundo de las letras de la siguiente manera:

Voy a acusarme de un crimen que he cometido: he escrito una novela corta. Digo que es un crimen, porque entre nosotras las mujeres de este país, sobre todo entre las que ocupamos cierta posición social, está mal todo aquello que se salga de la rutina y que rompa los moldes de la mecánica establecida.

A mí misma que soy un tanto traviesa me da miedo lanzarme abiertamente al campo de la literatura. Le tengo miedo a la malevolencia, y como buena mujer me preocupan la moda, el flirt, y el “qué dirán”. Perdóneme usted por lo tanto que vayan la obra con pseudónimo y el retrato con careta. (p.181).

Esta misiva dirigida al director de la publicación de su libro, Luis Enrique Osorio, en 1923, evidencia claramente el lugar de la mujer para ésta época, previniéndose de desafiar las reglas sociales.

Las mujeres estaban en lucha constante para que sus creaciones se reconocieran con una nueva simbología, en el que su lenguaje no se enmarcara con atributos como el sentimentalismo, la subjetividad, la ternura y la delicadeza. Tales atributos han hecho que sean encasilladas en estereotipos propios de la mujer desde su fragilidad y a partir de ellos es que tenían en cuenta sus producciones.

María Helena Uribe, a pesar de estar rodeada desde muy niña de un ambiente cultural y literario, relata que en la sociedad donde se encontraba inmersa era muy complicado que la voz de la mujer intelectual fuera tenida en cuenta, no se conocían escenarios donde ellas fueran participantes activas. En una entrevista con Escobar (2004) relata la manera como ellas fueron abriéndose un espacio con el grupo literario La Tertulia:

En esa sociedad no había espacio para el encuentro con mujeres escritoras. Entonces llamé a Sofía Ospina, Magda Moreno, Rocío Vélez, y yo sugerí los nombres de Olga Helena Mattei, Regina Gaviria y Mabel Escobar, que sabía que escribían pero no habían publicado nada. Con la Tertulia se dieron a conocer. Estas tres eran muy competentes e inteligentes. También se invitó a Pilarica Alvear, una adolescente que tenía creó diecinueve años y mucha capacidad para escribir. En la Tertulia ésta publicó su primer libro *Cuando aprendí a pensar*

cuando cumplió los veinte años y fue elogiado por la crítica de Medellín y de Bogotá, sobre todo, Eduardo Zalamea Borda. (pp. 31-32)

Gracias a la disciplina que caracterizaba al grupo de La Tertulia y su nueva visión de mundo, abrieron espacio a obras de fuerte peso estructural y estético escritas por mujeres, rompiendo las barreras que la sociedad les venía imponiendo por años: Esto los obligó a depurarse, a exigirse más, a rebasar los formalismos de la literatura tradicional que a veces el ambiente antioqueño demandaba. Había que abrir caminos, tomar el riesgo de lo nuevo, proponer alternativas estéticas distintas y fue eso lo que hicieron y lograron.

Las mujeres que hacían parte de La Tertulia, tenían claro lo que querían y se esforzaban por realizar un trabajo con la máxima exigencia posible, partiendo desde sus intereses literarios. Ellas no estaban exentas de las preocupaciones de su época y su literatura precisamente giraba en torno a ellas:

Al aceptar el reto que les demandó la modernidad –el cual significaba estar abierto a las nuevas tendencias del pensamiento–, participaron de igual a igual con los hombres en el redescubrimiento de un mundo que les permitía innumerables posibilidades para abordar la realidad. Al deponer el espíritu de frivolidad con que acogían la literatura y tomar conciencia clara de la exigencia de ésta, la asumieron no como divertimento, sino como oficio exigente. (Escobar, 1995, p. 263)

En la entrevista *Diálogo compartido con María Helena Uribe*, Escobar Mesa indaga a la autora el origen de su profesión literaria, cómo surge su relación con ésta y el momento en el que ella logra situarse en el mundo académico en una época donde no estaba reconocido el trabajo literario de las mujeres.

La participación de la mujer en este tipo de escenarios, como en el grupo La Tertulia, era limitada puesto que era complicado encontrar un espacio similar, sobre todo para las mujeres que no pertenecían a este tipo de círculos sociales y contaban con el privilegio de tener una educación diferente. Por ejemplo, cuando se le pedía la opinión a un hombre sobre las producciones literarias de las mujeres tenían un tono paternal y casi de conmiseración al evaluar sus obras. En el caso de la novela de Magda Moreno, *El embrujo del micrófono* (1948), Antonio Panesso la presenta afirmando lo siguiente:

La obra de Magda no va a tener repercusión sobre la bolsa de valores, ni es un acontecimiento para ser comentado entre gerentes. Es una obra del espíritu, del espíritu valiente de una mujer, igualmente capaz de prescindir de nuestro gris ambiente y del Diccionario de la Real Academia. Y por ambas cosas, ¡bien por ella!⁴ (Jaramillo, 1991, p.183)

⁴ En 1954 Eduardo Panesso hace la presentación de la obra *El embrujo del micrófono*, extracto tomado del libro: *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Publicado en 1991.

Todo este fenómeno de discriminación hacia la mujer no se da solamente en el ámbito literario de la época, se da también en todas las esferas sociales, donde a pesar de alcanzar títulos y puestos no se remuneran de manera justa. Siempre se relega el papel de la mujer al cuidado del hogar y si acaso se atreven a ocupar un puesto público no son vistas con buenos ojos y se cuestiona su eficiencia. Es decir, la desvalorización de la producción literaria es producto de todo el contexto social y no es gratuito que en la crítica escrita por hombres no se tome en serio esta incursión de la mujer en el mundo de las letras.

A pesar de las dificultades que enfrentaban las mujeres para irse abriendo espacio, la evolución social no se hizo esperar y con ella una nueva forma de ver el rol de la mujer. Con la Revolución Industrial y el surgimiento de la economía cafetera, las mujeres comenzaron a tener voz y todo aquello que hacia parte de su sentir desde lo erótico, lo amoroso, lo íntimo, lo reivindicaron desde su derecho a la pasión, surgieron textos donde se reconocían a sí mismas sin estar tras la sombra de ningún hombre. Autoras como Alfonsina Storni y Delmira Agustina tuvieron gran acogida en Colombia.

Por otro lado el nombre de una mujer es tenido en cuenta para otórgale el premio Nobel de Literatura en 1945: Gabriela Mistral, escritora Chilena que le dio un nuevo sentido a la importancia de la educación de la mujer. Este suceso de gran alcance para la literatura y sobre todo para la escrita por mujeres, permitió en cierta medida que éstas de un modo más abierto se reunieran en torno a la literatura femenina, ellas mismas propiciaron escenarios de reflexión y creación desde intereses estéticos e ideológicos particulares.

Al hacer una revisión por las motivaciones escriturales, que gestaron las mujeres desde finales del siglo XIX al siglo XX, según, la crítica británica Elaine Showalter se pueden definir tres momentos cruciales, el primero es el que tiene que ver con la literatura femenina que se adapta a su rol social y no se atreve a cuestionar lo establecido, la segunda es la literatura de mujer en la que existe un nivel de autodescubrimiento en un tono propio desde su sensibilidad, la tercera es la literatura feminista en la que la mujer se declara rebelde ante lo establecido. Realiza una crítica de las costumbres intelectuales y culturales. En esta última puede encajar perfectamente el trabajo escritural de autoras como Alba Lucía Ángel, Fanny Buitrago, Marvel Moreno e incluso la misma María Helena Uribe.

Como se evidencia a lo largo de este último aparte dedicado a los ideales que se estaban gestando en Antioquia nacidos desde la mujer, se puede destacar su lucha por ampliar su lugar en un entorno netamente patriarcal. Donde a punta de esfuerzos se ganó el reconocimiento intelectual con apropiación crítica frente a los sucesos de la época, sin perder su esencia femenina, volviéndose participe activa de toda la evolución social y cultural.

Para finalizar, cabe anotar que en la historia de Colombia, ya se tenían ejemplos de mujeres pioneras desde otros campos, como desde los movimientos políticos con María Cano, las artes plásticas con Devora Arango o Laura Montoya desde la educación. El trayecto de la mujer en el mundo intelectual se fue dando de a poco dejando huellas imborrables.

2. Bitácora para una inmersión en los juegos discursivos

Polvo y ceniza y *Reptil en el tiempo* se pueden considerar obras posmodernas y meta-literarias. Se entiende pos-modernidad como el movimiento cultural opuesto a la modernidad; especialmente a la exigencia racionalista de entender la realidad. Algunas de las tendencias que propone el movimiento son las siguientes: (a) la pluralidad artística y cultural; (b) el giro lingüístico establece al lenguaje como punto de partida, eso convierte al mundo en un conjunto de interpretaciones; (c) el concepto de verdad abandona la categoría de universal y se transforma en una referencia contextual.

Esto repercute en la literatura y se presentan algunos cambios en el artificio, por ejemplo: (a) el autor se involucra en la narración e instala perspectivas complejas; (b) los personajes adquieren psicológica autónoma, eso deriva en personalidades anómalas y peculiares; (c) el relato suprime el tiempo lineal y transcurre en el plano circunstancial.

Rt es una obra transgresora, no encaja en los parámetros modernos de construcciones bellas y armónicas. La novela se niega a una interpretación convencional, porque se identifica con ese “estado estético paradójico” (Corral, s.f., p.71) de la posmodernidad.

En consecuencia, Nora la protagonista de Rt y Cristina un personaje de Pc son creaciones circunstanciales, ellas deambulan entre *flashbacks* e instantes actuales y futuros que no se adecuan al registro del tiempo real; es decir, ofertan “una presentación equivocada, asistemática y fluctuante de los hechos” (Béjar, 1987, p.46). Para aclarar este punto se parafrasea a Rodríguez cuando ha dicho: el sentido de la novela meta-ficcional está implícito, por un lado, en nuevas referencias de la realidad, que se manifiestan mediante la multiplicidad, la yuxtaposición y la simultaneidad de los hechos. Por el otro, surgen técnicas innovadoras de ser, conocer y expresar los personajes. (1995, p.28). En el tercer capítulo se explicará cómo María Helena aplica estos componentes en Rt y Pc.

Rodríguez también ha señalado que una obra metaficcional está compuesta por juegos discursivos. Esta investigación demostrará cómo algunos de los juegos, que el profesor señala en *Autoconciencia y posmodernidad*, trascienden en Rt y en Pc. Los que se tendrán en cuenta son: (a) rompimiento espacial y temporal del texto con figuras como el silencio, la analepsis, la prolepsis y el monólogo interior; (b) los experimentos tipográficos mediante los paratextos: el título, el subtítulo, el epígrafe y la dedicatoria; (c) la técnica de cajas chinas, es decir, esa sucesión indeterminada de historias inmersas en otras historias.

Para seguir el transcurso de esta investigación es necesario especificar la distinción entre meta-literatura y meta-ficción. La primera equivale al discurso que se encarga de los elementos narrativos y la segunda corresponde “a los casos en los que una ficción (construcción ficcional) está inserta en otra ficción [construcción ficcional] o aquellos en los que el discurso ficcional trata de cuestiones relacionadas con la construcción de la ficción” (Calvo, Hernández y Ruiz, 2011, p.23). Asimismo, una obra ficcional puede contener dos tipos de reflexiones, como se observa en la figura 1: (a) sobre las técnicas narrativas y éstas encajan en la metaliteratura (b) sobre los componentes constructivos de mundos de ficción y esos se refieren a la metaficción.

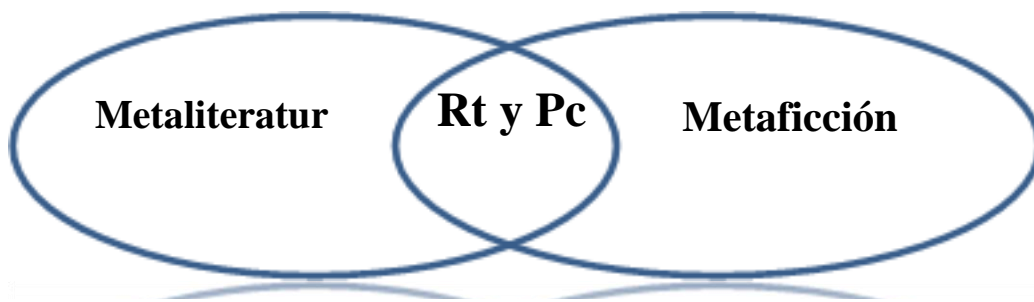


Figura 1. Metaficción literaria

En la posmodernidad este término incluye temas apocalípticos, artificios irónicos y anómalos, estos temas representan un cambio trascendental en la percepción de la realidad y se insinúa como una postura escéptica. Pineda (2006), lo ha concluido así:

Se habla entonces de metaliteratura, autoconciencia, fragmentación, collage, diversidad, multiculturalismo. Respecto de la crítica literaria, el análisis de las obras ya no se concentra en "las motivaciones" del autor o en la estructura de la obra y sus características, sino en los procesos que ocurren en el lector, cuando éste experimenta fenómenos de creatividad artística derivados de la lectura misma (p.25).

En este orden de ideas, la noción de metaliteratura se concreta en el metarrelato, este se fundamenta en reflexiones y en comentarios sobre el relato y el relatar; que el lector puede advertir en la obra. Eso implicaría que el metarrelato abarca a la metaficción; no son equivalentes porque hay metarrelatos que no contienen las características de la metaficción. Para esto es clave reconocer desde qué perspectiva se analiza la dualidad realidad-ficción de un metarrelato.

Si se hace desde el exterior de la obra, el relato es ficción; si se inspecciona desde el interior, la narración se convierte en la realidad para los relatos que están incluidos. Estas perspectivas cambian en la metaficción así: “se puede entender que la ficción es la realidad respecto de la ficción

inserta en el metarrelato [...] mientras que la realidad dentro de la metaficción, es decir, la ficción que es relatada como realidad es, desde afuera del relato, ficción” (p.23). Es necesario aclarar que la metaficción se conoce con otros nombres, Sobejano (2003) los ha presentado así:

William Gass, en 1970, fue el primero en utilizar el término metaficción para referirse a la estética narrativa practicada por autores como Jorge Luis Borges, John Barth y Flann O'Brien [...] A la par de estos estudios se ha inventado una variada terminología –novela autoconsciente, autorreflexiva, autorreferencial, narcista, surficción, paraficción, midficción, superficción, fabulación, antinovela, etc. – con la que, indistintamente, se alude a novelas que textualizan algún tipo de reflexión narrativa. (pp. 14-15)

Según el estudio de Merino (2005), estos términos se han empleado para “denominar ciertas formas narrativas que sobrepasan lo que aparentemente deberían ser sus límites naturales” (p.82). El escenario donde suceden los hechos narrados se contagia de realidad objetiva, es decir, lo que debiera expresar un simulacro verosímil, trasciende la ficción y se pone a la par del mundo real. Merino ha aclarado este punto, así:

Para que un relato entre en lo metaliterario, la trama misma, la invención, tiene que tener el propósito de transgredir los límites de la ficción. La metaficción ha de sugerirnos, sin infringir el principio de verosimilitud —una de las reglas básicas de todo lo novelesco—, que la ficción tiene capacidad para alterar dicha realidad [...] Para que una novela se lograra de verdad, debe llevar en su trama la pretensión de contaminar o invadir de algún modo la realidad. (p.82)

2.1 La metaficción escenario de lo inefable

Barthes ha estimado en la literatura dos planos: (a) el de la expresión y (b) el del contenido. Los dos se fusionan en el sentido de cada obra. De esta dualidad surgen dos sistemas: (a) el de la denotación; (b) el de la connotación. Los registros de la connotación corresponden a estructuras significativas, que se manifiestan en signos intrincados y complejos, se diferencian de las características del signo lingüístico porque permiten una interpretación individual. En consecuencia, el lenguaje literario es “un sistema en el que el plano del contenido está a su vez constituido por un sistema de significación, o también es una semiótica que trata de una semiótica” (Barthes, 1971, p. 91).

Rt aniquila esa relación arbitraria entre significado-significante. Sus oraciones no presentan una equivalencia lingüística entre lo que dicen y lo que significan. De este modo, las expresiones,

las frases y las proposiciones se liberan del significado enciclopédico y abren las puertas a significados inefables, es decir, aparte del significado convencional de las palabras, existe otro latente y que se contempla gracias al ejercicio hermenéutico. Por consiguiente, esa valoración no solo se enfoca en el argumento, también se preocupa por los detalles formales que unen la expresión con el contenido. Steiner (2001) se ha referido al tema de este modo:

Las palabras proferidas, lo que se dice, las convenciones que son respetadas por nuestros usos más recientes de la significación y de las reacciones, modifican las formas por venir [...] Por eso sostengo que las proposiciones generales sobre el lenguaje nunca pueden ser enteramente válidas. Su verdad es afín a la de una acción pasajera, a la hipótesis de un equilibrio. Toda afirmación, digna de algún interés es otro modo de preguntar [...] En cierto sentido, lo que mejor podemos decir del lenguaje, así como de la muerte, es una verdad que está fuera de nuestro alcance. (p.139).

María Helena Uribe ha dicho en una entrevista a Escobar (2004): “Me interesa el mundo de dentro, no el de fuera. Me preocupa la angustia del alma ante tantas preguntas imposibles de resolver” (p.36). La autora exhibe esta característica del lenguaje mediante el tratamiento que le da al tiempo en su obra. Esto lo entiende como una composición asistemática de momentos accidentales. Esto se evidencia en *Rt*, la duración del relato corresponde a constantes quiebres temporales.

Este estudio se enfocará en el resquebrajamiento de la estructura formal del texto. Esos elementos estilísticos que permiten al lector contemplar las figuras inéditas, interpretarlas de una manera desinteresada y recrearlas sin imposiciones canónicas. La meta-ficción es un proyecto auto-consciente, que se distancia del hacer-saber y se enfoca en los alcances del hacer, o sea, no solo comunica las experiencias inmediatas de un personaje, sino que la realidad ficcional brinda la posibilidad de crear un mundo propio. Rodríguez (1995) ha argumentado al respecto:

Podríamos definir el proyecto de la meta-ficción como ese intento por cambiar el tradicional énfasis de la función narrativa en el hacer-saber (esfera cognoscitiva) para empezar a destacar las otras dos esferas de su hacer: el hacer-hacer (esfera manipulatoria) y hacer-ser (esfera operatoria), es decir, como un intento por comunicar ya no sólo las complejidades de la acción y la experiencia humana de su ser-en-el-mundo, sino, además, la inmensa potencialidad de las fuerzas creativas, la posibilidad de todo ser humano de construir su propia ficción de la realidad, es decir de fabricar su propio mundo. (p.28).

La novela se construye sobre una estructura dual: (a) entidad racional; (b) entidad práctica. El hermeneuta extrae el significado que habita en la obra. La meta-ficción exige valorar la forma y el sentido, este procedimiento corresponde al carácter práctico, es decir, el intérprete recrea y le otorga vigencia al significado de la obra. Camarero (2005) lo ha sintetizado así:

El juego metatextual de la metaliterariedad incide en el proceso hermenéutico según el cual al menos dos sujetos interactúan en el seno del texto al modo de una maniobra transtextual. Así pues, en fin, la trascendencia metaliteraria de las operaciones estructuro-formales designan una intersubjetividad, una dimensión humanística de la literatura, ya que el lector puede retomar el sentido en su proceso de construcción textual y unirse así a la propuesta ontoestética del autor. (p.63).

2.2 Rompimiento espacial y temporal del texto

Los relatos que alteran o suprimen el transcurso secuencial del tiempo y que no especifican la ocupación espacial producen este rompimiento; que se puede evidenciar en la superposición de diferentes temporalidades, en las historias que juegan en dos planos, en la anticipación de hechos o acontecimientos, en las técnicas estilísticas y narrativas de la autora. Esas características rompen los modelos tradicionales del relato, en los que el tiempo y el espacio convencionalmente se representan por secuencias, categorías, imágenes y funciones.

Los recursos que emplea María Helena para generar el fraccionamiento son el silencio, la analepsis y la prolepsis. En el capítulo 3 se analizarán esos procedimientos, que la instalan como una novela metaficcional, Rodríguez (1995) lo ha explicado así:

Reptil en el tiempo, de su parte, es una novela que contiene muchos de los rasgos, problemas y aperturas del proyecto metaficcional: no solo esa conciencia ostensible de la escritura y esa expresión de sus piscodinámicas sino su dramático testimonio del mundo de la creación artística, la inclusión de la novela dentro de la novela [...] y esa *despreocupación* por la forma, que está planteando un horizonte novedoso (y que se manifiesta por el uso de técnicas que la autora, en coherencia con sus necesidades expresivas despliega: espacios en blanco, caligramas, señales tipográficas, páginas de colores) y que exige al lector atento y a la vez despreocupado por el sentido y la estructura del texto, un lector capaz de asumir “grado cero de recepción” que esta novela propone (pp. 124-125).

2.2.1 El silencio

En Rt se indagará desde dos perspectivas: (a) la estilística como los espacios en blanco y los puntos suspensivos; (b) la del contenido, o sea, en las oraciones. Según Steiner (2003): “el lenguaje solo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular restringido. El resto –y, presumiblemente, la mayor parte, es silencio” (p.38). El significado que habita en el silencio, simboliza la superación de la palabra. El lector emplea palabras para traducir el sentido de ese mutismo, no implica que lo haga en su totalidad, porque el silencio es “un espacio de apertura al mundo para el hombre, un espacio que se encuentra más allá de todo discurso, en la contemplación desinteresada”. (Acosta, 2006, p.27).

Con base en *El silencio en la literatura*, donde Boves Naves plantea 4 tipos y 3 formas del silencio literario; se tomarán 3 de esos conceptos, los cuales, posibilitan el rompimiento espacio-temporal: (a) el silencio como contrapunto textual; (b) el silencio espacial; (c) el silencio del subtexto. Se parafrasearán las definiciones que ha propuesto la autora en los apartados siguientes.

2.2.1.1 El silencio como contrapunto textual

La palabra y el silencio ocurren de manera simultánea, establecen la composición del texto. Ahora bien, gracias a la pragmática los silencios habitan en la palabra latente y le atribuyen sentido a la obra, se deben interpretar como silencios literarios. Estos eliden la definición de categorías sistemáticas porque presentan concurrencia de signos circunstanciales, en consecuencia, este silencio exige una interpretación en el contexto de la obra. Ese silencio permitirá corroborar el rompimiento espacial porque altera el transcurso habitual y lineal de los hechos narrados.

2.2.1.2 El silencio espacial

Representa los contenidos que componen de manera indirecta los significados de temas latentes, que por circunstancias disímiles aparecen silenciados en el discurso. El autor, adrede o sin querer contagia al texto de símbolos, de cualidades y de insinuaciones que lo identifican. Esos silencios obligan una valoración pragmática, porque ante análisis estructurales y estilísticos permanecerán escondidos.

2.2.1.3 El silencio del subtexto

Se presentan en paralelo a la voz del discurso literario, el lector debe capturar el significado del subtexto en las expresiones verbales de la obra. La palabra se reduce a voz, no existe correspondencia entre lo que se dice y lo que significa, es decir, la palabra simboliza un silencio latente. La autora señala a Carmen Sotillo que habla cinco horas con el cadáver de su marido, esto sucede en la novela de Miguel Delibes *Cinco horas con Mario*. Además, argumenta que lo que se dice y lo que no, posibilita interpretaciones disímiles, esto depende de las expectativas y el contexto del lector. Ahora bien, lo que se dice tiene como referencia la lectura, lo que no se dice se integra como signo literario en contraste con lo que se dice. Por consiguiente, el silencio del subtexto corresponde a los textos que a simple vista no poseen silencios o están saturados de palabras, el

lector debe percibir las señales y descifrar ese silencio profundo y complejo porque precisamente está compuesto de palabras.

2.2.2 Prolepsis y analepsis

Genette (1989a) las ha definido así: “prolepsis toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y analepsis toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (p.95). También ha explicado que existen dos tiempos: (a) el del significado o la cosa contada y que “una de las funciones del relato es la de transformar un tiempo en otro” (p.89).

La prolepsis en la novela genera ese rompimiento cuando la narradora se aventura a predecir lo que sucederá, por ej.: habla del futuro de sus hijos. La analepsis es más recurrente, porque Nora se alimenta de *flashbacks*. Los instantes de tranquilidad los experimenta en el pasado: los paseos con el padre, el perro que murió, el distanciamiento con la madre y el abandono de los hijos. Ese zigzag entre pretérito y futuro fija el presente de la novela.

Estas dos figuras retóricas representan un electrocardiograma temporal, aunque, se suprimen las fechas precisas, la manipulación del tiempo permite fusionar la realidad y la ficción. Steiner (2001) ha explicado el tiempo de este modo: “el eje pasado-presente-futuro es un rasgo de la gramática que sostiene nuestro sentido del yo y del ser como una espina dorsal. Las modulaciones de la inferencia, del carácter provisional, de la conjetura, de la esperanza a través de la cual la conciencia traza ‘mapas adelantados’ de sí misma, son hechos gramaticales” (p.146).

El relato está distribuido en unidades temporales, que difieren de las del hermeneuta; si en la novela aparece: “siguen pasando los días [...] Pasan las noches” (Uribe, 1989, pp. 39- 40), eso no implica que el lector experimente el transcurso de ese tiempo o que la novela sea contemporánea. Genette (1989a) lo ha aclarado de esta manera:

Comparar la ‘duración’ de un relato con la de la historia que cuenta es una operación más escabrosa, por la sencilla razón de que nadie puede medir la duración de un relato. Lo que llamamos espontáneamente así no puede ser, como hemos dicho, sino el tiempo necesario para leerlo, pero es demasiado evidente que los tiempos de lectura varían según los casos singulares y que, al contrario que en el cine, o incluso en la música, aquí nada permite fijar una “velocidad” normal a la ejecución [...] La velocidad del relato se definirá por la relación entre una duración –la de la historia– medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años, y una longitud –la del texto– medida en líneas y en páginas. (pp. 144-145)

2.2.4 La técnica de monólogo interior

En general el relato es una conversación unipersonal, Nora soliloquia con una presencia, que se convierte en su voz interna, que en la novela está encerrada en paréntesis y le habla en letra cursiva, también, le refuta, le aconseja y le recrimina. Genette lo ha explicado así: “La focalización interna no se realiza plenamente sino en el relato en ‘monólogo interior’ [...] en que el personaje central se reduce absoluta y exclusivamente a su posición focal, y se deduce rigurosamente de ella” (p. 247).

2.3 Experimentos tipográficos

Estos corresponden a los paratextos que aparecen en Rt y Pc. Sabia (2005) ha definido paratexto de este modo: el “término se refiere a un conjunto de producciones, del orden del discurso y de la imagen, que acompañan al texto, lo introducen, lo presentan, lo comentan y condicionan su recepción” (parr. 1). Genette lo entiende como un aspecto complementario y dinámico que revela rasgos genéricos de la intencionalidad del texto, por ej.: el título, el subtítulo, los prefacios, los epígrafes, las advertencias, los prólogos, las notas a pie de página, las ilustraciones, las solapas, la sobrecubierta, señales autógrafas, etc. El lector debe advertir y juzgar la simbología silenciosa que poseen esos complementos. No obstante, Genette (1989b) ha aclarado que: “paratextualidad es, sobre todo, una mina de cuestiones sin respuesta” (p.12).

La autora emplea la mayúscula sostenida en los títulos de Rt y Epn, esa técnica difiere con los títulos en minúscula de *Polvo y ceniza*, por ej.: *introducción, grietas o trece*. El epígrafe Rt: “Señor, Señor, desata mi cuerpo maniatado” y de Pc: “... yo que soy polvo y ceniza.” guardan una relación espiritual. Los paratextos que se tendrán en cuenta son: (a) el título; (b) la dedicatoria y (d) el epígrafe.

2.3.1 El título

Representa la identidad de la obra y la instala en el escenario académico. Ese nombre singular, inédito y propio le causa la primera impresión al lector; también resume la finalidad y el contenido semiótico de la obra. El título aparece en las formalidades estilísticas y en las conversaciones de café. Ese nombre propio estimula investigaciones, conjeturas, reflexiones y reminiscencias. Asimismo, permite almacenar, clasificar y valorar la carga significativa de una obra, es decir, el nombre de una obra leída es la referencia que tiene el lector de un conjunto de sensaciones e interpretaciones, que emergieron en el momento íntimo y privado de la lectura.

El vínculo entre la obra y título no opera de modo convencional, ese nombre visto por primera vez incita valoraciones, que pueden contradecirse después del ejercicio hermeneúutico. Sabia (2005) ha explicado esta relación así:

Las relaciones entre el título y el texto son complejas. Es, como se ha visto, la primera fuente de información de la que dispone el lector en relación con la obra, por lo que deberá presentar lo esencial de la información, orientar al lector hacia los contenidos, sea de modo explícito o, simplemente, aludiendo a ellos implícitamente. Su estudio puede emprenderse siguiendo tres enfoques diferentes y complementarios: el sintáctico, el semántico y el pragmático (parr. 21).

El enfoque sintáctico establece la estructura gramatical y cómo ésta expresa significado; respecto a lo semántico, el título se relaciona con la trama de la novela o de los cuentos e informa los contenidos. Sin embargo, el título “goza de cierta autonomía ya que constituye una unidad significativa autónoma que representa una actualización del tema que se desarrolla en la obra” (Sabia, 2005). El enfoque pragmático depende de los efectos, que el título le genera al lector; por ejemplo; los títulos de Pc que incluyen el sustantivo grieta insinúan un vacío, que se corrobora mediante la lectura.

2.3.2 La dedicatoria

Se ha utilizado en las obras literarias, sobre todo para ofrecer muestras de gratitud a las personas que acompañan el proceso de creación. La dedicatoria no puede pasar inadvertida, pues, “funciona como condicionante de la lectura y descodificación del texto ya que establece una relación directa entre, por una parte, el destinatario de la dedicatoria y/o su obra y, por otra parte, el contenido de la obra que el lector está invitado a interpretar teniendo en cuenta esta relación” (parr. 33). En consecuencia, ese homenaje le sugiere al lector implicaciones significativas que contagian a la obra.

2.3.2.2 El epígrafe

Anticipa rasgos característicos de la novela, por lo general guarda estrecha relación con el contenido y aparece como un anuncio de la temática que se relatará; es una manera tradicional de advertir o dar a conocer un punto clave de la obra. No se puede analizar solo como algo formal, dado que, se incluye con una intencionalidad significativa. Sabia lo ha explicado así:

Lejos de ser, pues, una práctica inocente, el epígrafe viene a ser parte de una estrategia intencionada de inscripción del texto dentro de un ámbito de pensamiento o una línea de

producción ideológica o estética. Por medio de ella, el autor inscribe su producción dentro de una corriente determinada o la entronca con la de un autor en particular, o varios autores con quienes su obra tiene afinidades o conexiones. (parr. 40).

Este paratexto también es un fenómeno intertextual y transtextual, permite descodificar información latente, pero, el impacto en el lector no transgrede el plano especulativo porque la importancia es a posteriori, cuando el ejercicio hermenéutico establece la perspectiva y el sentido de la obra. En ese momento se verifica la presencia y las implicaciones que tiene en el relato.

2.4 Estructura de cajas chinas

Es una técnica empleada por los autores para seducir y comprometer al lector con la narración, consiste en una historia que incluye otros relatos y de esos surgen otros, este fenómeno se puede producir de manera indeterminada. Para esclarecer el concepto se parafrasea a Vargas Llosa cuando ha dicho: Las cajas chinas son una técnica narrativa donde los personajes de la historia cuentan otras narraciones, de estas surgen otras historias, que son contadas por los personajes de la historia que se derivó de la primera. Este recurso introduce entre el lector y la obra intermediarios que transforman constantemente la materia narrativa, eso se produce mediante tensiones y emociones nuevas que maravillan, capturan y hechizan el espíritu del lector. (Pérez, 1998, p.80).

Esto se evidencia en *La Historia del mercader y el efrít*, una de las innumerables narraciones que Schehrazada le cuenta al rey para salvaguardar su vida. Todo inicia porque el rey Schariar descubre que la esposa lo engañaba, entonces, decide casarse todos los días con una doncella diferente, luego las asesina al amanecer. El visir era el encargado de conseguir las esposas, pero las mujeres empezaron escasear en el reino. Schehrazada la hija mayor del visir y una erudita consumada ideó un plan: le pidió a su padre que la casase con el rey y ella haría el resto. La noche que estuvo con el rey, le solicitó al monarca un último deseo, que la dejara despedirse de su hermana menor Dunyazad, él accedió y mandó por su cuñada. Dunyazad le dijo a Schehrazada que le contara una historia. Gracias a la inteligencia y la oratoria de Schehrazada esa petición derivó en historias sucesivas que entretuvieron al rey durante mil y una noches.

El primer cuento trata de un mercader, que de forma involuntaria asesina al hijo de un efrít con los huesos de unos dátiles; el efrít lo condena a muerte, por ser creyente le concede tiempo para que organice sus compromisos. Cuando regresa les cuenta la historia a tres jeiques, ellos se conmueven con la desgracia del mercader e interceden por él. Le proponen al efrít que si califica como extraordinarias las historias que contarán, le perdone la vida al mercader.

La primera caja corresponde a Schehrazada y su ingenio para persuadir al rey vengativo; ella abre la segunda que obedece al mercader, el efrít y los tres jeiques; esos ancianos destapan la tercera caja con tres relatos sobre por qué los acompaña una gacela, dos lebreles y una mula; que resultan ser una sobrina, dos hermanos y una esposa. Obsérvese como Schehrazada cierra las cajas dos y tres:

He llegado a saber, ¡oh rey afortunado! que cuando el tercer jeique contó al efrít el más asombroso de los tres cuentos, el efrít se maravilló mucho, y emocionado y placentero, dijo: ‘Concedo el resto de la sangre por que había de redimirse el crimen, y dejo en libertad al mercader’. Entonces el mercader, contentísimo, salió al encuentro de los jeiques y les dió miles de gracias. Ellos, a su vez, le felicitaron por el indulto. Y cada cual regresó (s.f., p.64)

Al parecer la primera caja queda a la deriva, “pero –añadió Schehrazada– es más asombrosa la historia del pescador’. Y el rey dijo a Schehrazada: ‘¿Qué historia del pescador es esa?’ Y Schehrazada dijo”... (p.64). Esta técnica instala la duda, si la historia que terminó lo entretuvo tres noches y la narradora insinúa que tiene otra mejor; él no se pudo quedar con la incertidumbre de lo que ocurrirá con el pescador. Menéndez (2013) lo ha explicado de este modo:

En cada historia se siembra el germen de la que vendrá después. Como si fuésemos dejando pistas que luego van a desarrollarse. O haciendo una promesa que genera expectativas: si te gusta lo que estoy contando prepárate para lo siguiente. El efecto en el lector es de reconocimiento y familiaridad –le están contando algo ‘nuevo’ que forma parte de algo que ya conoce–, pero también es de sorpresa: ¿y ahora qué va a pasar con ese [pescador]? (p.5).

Audubert también ha explicado esa técnica, lo hace en *Mazurca para dos muertos*, así: “muchas veces dentro de esa gran voz de la conciencia del narrador surge otra voz de un personaje que a su vez refiere los dichos de un tercero” (parr. 27). Esa definición se evidencia en Rt con la carta que le escribe Mateo a Maligda.

En cuanto a Epn, esa novela inserta en Rt, corresponde a una “caja china”, es decir una estructura ‘en la que una historia principal genera otra u otras historias derivadas’ (Kobylecka, 2006, p.55). En este orden de ideas, Rt y Pc son relatos difíciles de clasificar, para explicar esta conjetura se parafrasea a Kobylecka, así: los términos vasos comunicantes, caja china o salto cuantitativo contienen metáforas e imágenes que se adaptan a las necesidades de la literatura (p. 50).

En la estructura de caja china el relato transcurre hacia adentro, las narraciones se entrelazan de manera indefinida, en algunas ocasiones esos relatos derivados consolidan la verosimilitud de la historia del personaje que la cuenta. Lo trascendental de Rt es que su construcción no impone límites a las cajas internas, cada narración es autónoma; no hay un fenómeno *mise en abyme* (puesta

en abismo) que constituya similitud significativa entre los discursos. La novela presenta transiciones radicales, hasta distingue en colores diferentes los relatos, salvo la carta de Mateo que se encuentra en las páginas cafés de Epn.

Genette se ha referido sobre esta técnica como niveles narrativos, eso implica una interpretación ascendente del término, cada nivel consecuente supera al antecedente. Genette ha estimado que el primer nivel corresponde a un narrador introductorio o extradiegético, que posiciona el relato en un plano diegético del que se generan fenómenos metadieгéticos. No obstante, *Rt* es una novela con un narrador autodieгético, eso la relaciona más con el estudio vargasllosiano que la ha definido así: “la caja china, tal y como la analizaba Vargas Llosa, suele aparecer como una grieta en la narración básica, sin que sea necesario ni corriente que el autor se valga de dicho nivel introductorio y, a menudo, artificial. Las cajas se abren muchas veces de improviso, dejando al lector perplejo o, incluso pasan desapercibidas.” (pp. 55-56).

3. Aproximaciones discursivas en la narrativa de María Helena Uribe

La novela y los cuentos de María Helena suprimen el tiempo lineal y transcurren en el plano circunstancial. Su obra está impregnada de silencios, analepsis, prolepsis y paratextos; mediante estos recursos las creaciones no se desplazan hacia un punto específico, son encrucijadas que licencian a cada lector para que imagine en lo no dicho. En lo sucesivo se explicarán las figuras en cuestión.

3.1 Figuras que rompen la espacio-temporalidad

3.1.1 El silencio

En la parte inicial de *Rt*, es evidente que se fracciona el tiempo y el espacio porque adelanta el argumento de la narración. Ese personaje protagonista, aún desconocido para el lector, explica que la agobia una dicotomía: “(Doble celda. La mía propia que me asfixia, y esta otra, con un espacio libre entre la ventana y mi cuerpo donde puedo estirarme o caminar en redondo para conservar la elasticidad)” (Uribe, 1989, p.11). Además de lo anterior, la cita presenta otra característica, se encuentra en paréntesis, ese signo ortográfico simboliza el espacio donde Nora soliloquia, en consecuencia, si los paréntesis son momentos de ensimismamiento, los tres párrafos introductorios son silencio del subtexto, puesto que en ese instante las expresiones verbales posibilitan construir todo un mundo de sensaciones internas, sin que sean explicadas de manera detallada.

Esa introducción exhibe el componente temporal de la novela, que consiste en un conjunto de circunstancias que se mencionan de manera aleatoria, lo que suprime el registro lineal y progresivo del tiempo convencional. Nora desde la habitación de un convento, habla de su vida, menciona los instantes o los trozos de la realidad que identifican su cotidianidad, sabe que no es necesario distinguirlos o jerarquizarlos, cualquier situación sirve como ejemplo. Así, un acontecimiento quiebra la monotonía: el homicidio de Martina María.

El homicidio representa la trama de la novela, obsérvese cómo Nora emplea el silencio para contar lo que sucedió: “No te lo dijo a ti, porque no la habrías dejado confesar. Ella tenía que confesar. Cuando publicaron mi muerte, no se acercó a mi casa por temor de gritar: (yo la maté). Y empezaron sus mentiras. Fingió estar enferma durante siete días” (p.13). Este fragmento corrobora que hay un traslado en el tiempo, los verbos en pretérito perfecto: dijo, publicaron, acercó y maté determinan que ha transcurrido tiempo entre el homicidio y el presente. Martina María habla con el álgter ego de Nora sobre Nora.

Esa doble negación implica que Nora confesó el crimen, lo significativo es que no lo hizo en el instante, decidió callar. El silencio se evidencia en los siete días que fingió estar enferma, durante ese período hay un testimonio escueto de una visita el miércoles, sin embargo, sobre el jueves - cuando la asesina-, no hay pruebas que la inculpen. Solo los niños lo saben y se lo expresan de este modo: “Tú estabas con ella, mamá’, dijeron sin preguntar, sin acusarla. Con una mirada descubrieron a la otra mujer que había en mí. (¿yo?)” (p.14).

Nora la amiga bondadosa y la vecina honorable no genera sospechas, su crimen está condenado al silencio o hasta que ella pueda soportar la presencia de Martina María, porque el cadáver la poseyó (p.13). De acuerdo a la acusación de los hijos y a esta posesión, se pueden explicar los diálogos constantes entre Nora, su personalidad perversa y la presencia de Martina María. Diálogos que se reducen al silencio porque dos de las tres interlocutoras no existen, ese fenómeno equivaldría a la expresión: está hablando sola.

El silencio al omitir el crimen, no solo retrocede el relato en el tiempo, también fracciona el espacio, esos vuelcos constantes entre lo que sucedió y quién lo cuenta, transforman el escenario de la historia. Estas oraciones lo demuestran: “(yo la maté) [...] (ahora es un cadáver dentro del mío) [...] (entonces me hundiría en el barro, en lo que soy)” (p.13). Esto ocurre porque hay voces de tres narradoras; los paréntesis representan la Nora cuerda, eso no quiere decir que sea siempre la Nora buena, algunas veces también se manifiesta el lado maligno. Ella tiene una personalidad dicótoma, la cara buena fue amiga de Martina María, la mala la asesinó. Esas tres voces, se trasladan entre la habitación del sanatorio y el vecindario del crimen.

La novela empezó por el final, que corresponde al presente de la narración, es decir, el momento actual de Nora es su permanencia en la cárcel. No obstante, ella sabe que insinuar un

estado dual, obliga una explicación y en este caso obedece a esclarecer el crimen. Esas continuas regresiones las distingue con espacios en blanco, por ej.: en las páginas 13 y 14⁵ Nora cuenta cómo ocurrió el homicidio y que ella prefirió omitir su responsabilidad; luego hay un espacio en blanco, en las páginas 15 y 16, donde se relata el día del juicio. La 16 presenta otro espacio en blanco, este simboliza que durante la audiencia Nora recuerda su niñez, la reminiscencia termina en la 19, donde otra zona en blanco aniquila el recuerdo y retorna al instante de la sentencia.

La página 20 exhibe otro espacio en blanco, esta vez no se emplea para distinguir el pretérito del presente, lo incluye para contar la alternativa que le propuso quien estaba encargado de la defensa: hazte la loca. Al final de la página 21 aparece otra zona en blanco, con esta se evidencia que Nora aceptó la sugerencia de su abogado, porque entra en escena el siquiatra. En esta página aparece el último campo en blanco de la secuencia, luego surge el diagnóstico del médico: 10 años sería el tiempo aproximado.

Esas zonas simbolizan silencios, Nora no ordena cronológicamente los sucesos, ella solo experimenta circunstancias inconexas. Los silencios omiten información, ella no especifica lo que sucede entre el día del homicidio y la fecha del juicio. Durante la audiencia opta por recordar y suprime detalles del interrogatorio. Esos silencios generan quiebres espacio-temporales en el texto, representan el transcurrir del tiempo y transforman el escenario del relato, en otros términos, Nora desde su celda cuenta lo ocurrido en el juicio, hasta lo que pensó en ese momento.

Martina María narra los detalles del juicio; que se podría confundir con un narrador omnisciente, pero, cuando dice: “–Nada justifica su acto. Salvo que no tenía la intención de matarme” (p.15), determina que la narradora es la muerta. La autora incluye los guiones para separar sus conjeturas de los hechos del juicio, así: “–le di un golpe en la mejilla, se me fue solo. Ella lo recibió a las carcajadas. Entonces le arrojé el cenicero a la cabeza, como se lanza un bumerang –dijo. Su voz sonó irónica” (p.15). Antes de explicar el silencio del interrogatorio, es lícito inspeccionar la última oración, ¿Por qué Martina no dijo tu voz sonó irónica? porque ella conoció la personalidad bondadosa de Nora, desconocía a la que estaba declarando.

El silencio crucial del juicio, corresponde a los motivos que la llevaron a matar a su mejor amiga, Nora se enteró que era víctima de una infidelidad, lo manifiesta así: “(*Nos amábamos. Eso es amor: discutir, charlar, dormir juntos, cuando la sinceridad entibia las sábanas y hace feliz el cansancio*). No, no te amó; o no me hubiera destruido en esa forma” (p.15). El apartado permite hacer una aclaración fundamental para entender las circunstancias del juicio. Desde la página 15 a

⁵ Las referencias corresponden a la edición de *Reptil en el tiempo*, colección de Autores Antioqueños, 1989.

la 21 se incluyen algunos diálogos con guiones, que determinan lo que se dijo en el juicio. Las partes que no están señaladas por guiones son las interpretaciones de la narradora.

Si Nora confesaba que era una homicida, también reconocería que fue traicionada. La vida de esa mujer bondadosa, conservadora y tradicional sería una farsa. Esto explica el cambio de actitud de Nora para con Martina María, quien soportó mucho tiempo ese engaño. Nora prefiere la locura que aceptar la nulidad. Las páginas son pruebas evidentes del silencio espacial porque la narradora es una muerta, que desconoce algunos detalles de los hechos, obsérvese esta intervención: “Sí, ella estaba conmigo [...] Tras mucho hablar, inventó que no nos conocíamos. Nuestras voces chocaron. De pronto, pensó: (una de las dos sobra).” (p.15).

Con base en lo anterior, surge un cuestionamiento ¿Con quién está hablando la narradora? se podría enunciar varias opciones, por ej.: es una muerta que habla sola; no obstante, eso sería muy fácil. El relato del juicio es un diálogo entre Martina y la personalidad dual de Nora, que se evidencia así: “Por eso fueron pocas las casas donde tomó café. Casi siempre en la tuya –contigo–, la comprendías aunque a ratos riñeran”. (p.15).

La cita insinúa que Nora no fue traicionada, más bien que ella se lo inventó, que solo fue una discusión lamentable o que en realidad estaba loca. La definición de amor se centra en la cotidianidad, se construye a partir de la rutina. El último diálogo si se lo dice Martina a Nora, le quiere explicar que si la hubiera amado no la habría convertido en la amante. En el caso de que lo diga Nora, implicaría el divorcio y no una vida de mentiras. Todas esas suposiciones serían acertadas si no fueran impulsadas por el momento del interrogatorio: “Hubo otra razón, díjala.” (p.15). Esta versión del asesinato se convierte en silencio, porque quien narra es producto de la imaginación de una mujer enferma.

Los hechos ocurren en simultaneidad, la protagonista nunca abandona el relato; no se habla de una historia autónoma que alguien está contando. Nora se entromete en las narraciones, ya sea en el juicio o en los recuerdos de la infancia, eso yuxtapone los tiempos y los espacios. Impedir el traslado completo al día del juicio simboliza un fraccionamiento en la estructura espacio-temporal de la narración, esto se corrobora con los paréntesis, el contenido encerrado en este signo ortográfico son intervenciones de Nora, por ej.: “Eran largos como el camino del recuerdo los que nos llevaban lentamente hacia el futuro, (o en carrera)” (p.17). Ella no se puede quedar callada ante situaciones que le exigen opinar, solo que no habla, piensa, lo que sería otra vez una forma de silencio espacial, por tanto, de manera indirecta quiere significar mucho más de lo que puede expresar con las palabras.

La simultaneidad se logra porque Nora dialoga con las presencias de su pasado: el esposo, los padres, los hijos, el hermano, etc. Esto se detecta con las múltiples voces, que pueden corresponder a una personalidad dual, este fragmento lo exhibe:

Pidió a una hermana que te encargue tres máquinas de escribir, doscientas cintas, y papel; mucho papel. Ella contestó que basta una máquina, una cinta, unas cuartillas.

–No volveré a molestarlo. Para toda la vida es nada lo que pido.

[...] –Ambas respiramos por la nariz, pero mi aire sale por la punta de este lápiz. Todos exhalamos veneno, cada uno el suyo, cada uno a su manera” (p.28)

El empleo de la tercera persona: ella pidió, implicaría un narrador omnisciente, en este caso se emplea porque es la versión de uno de los interlocutores; alguien cuenta lo que Nora, la demente, le comunica a una monja. Esa voz conoce muy bien al esposo de Nora porque no usa el tratamiento de usted, sino que lo tutea: que te encargue... Nora cuenta su historia, ella escribe la historia por eso especifica que su respiración sale por el lápiz. Esto determina dos Noras: (a) la que respira por el lápiz y permanece en estado atemporal; (b) la que respira por la nariz y está atrapada por el sinsentido de la realidad.

Esa dicotomía encubre un silencio del subtexto que transgrede toda la novela. En las páginas 28, 29 y 30 la narración tiene guiones, que señalan una narradora en primera persona, asimismo, hay dos intervenciones de una narradora en tercera persona. Lo interesante del diálogo corresponde a que Nora evade lo que realmente quiere decir, ella con respuestas irónicas rechaza los oficios del convento. Se citará una parte para contextualizar:

Pero la hermana tornó al tema:

–Escoja qué ocupación prefiere.

–No sé, tengo mucho que escribir.

–Si todas respondiéramos lo mismo, nos quedaría imposible administrar esta casa.

–Tiene razón, pero yo no pedí que me trajeran acá.

–Nosotras tampoco–. Bajó la voz para decirlo, como si se hubiera arrepentido de su frase desde la primera sílaba.

[...]–Si barro, mañana volverá a empolvase el suelo.

–Alguna ocupación le encontraremos a su gusto, déjeme hablar con la madre superiora.

Nada aceptó:

– ¿Lavar?, luego me traerán más ropa sucia. ¿Coser? las telas se deterioran, los hilos destiñen. No entiendo como entraron al convento para buscar lo trascendente, malgastan el tiempo en nimiedades, y dicen que loca soy yo.

–El trabajo nos permite subsistir.

–Con el dinero sucio de la mugre que lavan.

–Podría cocinar, entonces.

–¿Para que mi labor vaya al río? No, hermana.

–Y, a usted, ¿de qué le sirve escribir?

–¡Qué ocurrencia! Los libros perduran. (pp. 29-30)

Esto que en primera instancia pareciera un diálogo, simboliza la postura negativa de Nora. Ella no desempeñará oficios que convaliden una existencia cotidiana; responde irreverencias porque quisiera expresar otros argumentos, pero su posición actual se lo impide. Ella, en realidad está diciendo: no me molesten con labores de mujeres ordinarias, “(necesito escribir porque el silencio

me ahoga)” (p.30). Nora, la que respira por el lápiz, tenía mucho para expresar; sin embargo, todo dependía de que Nora, la presencia física, no se convirtiera en la empleada doméstica. Todo lo anterior apunta a un silencio del subtexto, dado que las expresiones verbales que caracterizan el lenguaje de Nora, expresan más de lo que se puede evidenciar a simple vista.

La oración de la cita “nada aceptó”, es fundamental para entender cómo se fracciona el tiempo y el espacio del relato. Esta afirmación de la voz narradora está precedida por otra en tiempo futuro. La hermana que discute con Nora, le dirá a la superiora qué oficio le delegará. Los dos puntos establecen el cambio instantáneo de tiempo, es decir, se trasladó a la oficina de la superiora, regresó con las sugerencias y Nora persistió en su postura de rechazo. La actitud de Nora es desafiante, tanto que hace tambalear la fe de la religiosa por un instante, eso ocurre en el doble espaciado que se observa en la cita. Nora le expone que si buscar la trascendencia de Dios corresponde a lavar, barrer o cocinar; concluye con sátira: que al menos ella es la loca. Esa situación de reflexión y de silencio, demuestra que la religiosa consideró los argumentos de Nora, los evade acudiendo a la práctica.

Se contrasta que las palabras de este diálogo encubren un significado latente. No es un diálogo casual, dado que, insinúa la personalidad dual de Nora, cuestiona la estructura del clero y exhibe un relato polifónico. Un elemento que puede pasar inadvertido es que la narración casi siempre está en pretérito perfecto, eso significa que la acción, el proceso o el estado fue terminado. Además, emplear este tiempo y no el imperfecto demuestra que los recuerdos de Nora son fijos, no posibilitan simultaneidad con otros recuerdos.

El silencio espacial se manifiesta en la escritura en cascada, que está acompañada de los espacios en blanco habituales. Esa técnica expresa la manera como Nora experimenta el transcurso del tiempo. Se analizará esta conjetura, aquí:

(Van
cayendo
las
horas
sobre
mis
espaldas.
Las
siento
venir
con
paso
intermitente
y
burdo.
Como
olas
golpean

mi
cerebro
por
segundos
continuos). (p.36)

El texto está compuesto por 3 oraciones, la primera fortalece la figura de una cascada gracias a la perífrasis: van cayendo. La oración intermedia conecta lo que en primera instancia son horas intrascendentes, que pasaron a segundos continuos, esta característica simboliza un descenso en las medidas de tiempo: de horas a segundos. La cascada golpea más fuerte a medida que se acerca al impacto, el tiempo golpea de manera proporcional a los instantes vividos. Nora puede omitir los oficios domésticos, ensimismarse en la escritura o declararse en huelga de hambre, no puede suprimir los recuerdos que la atormentan. La narradora describe el estado de Nora, así: “le duele la cabeza. Siempre le duele la cabeza. (Es el tiempo, bastaría detenerlo)” (p.36). La cascada anterior tiene una segunda parte:

Sigue
pasando.
Cae
a
chorros,
en
raudales
que
la
revuelcan. (p.37)

La primera oración responde: el tiempo nunca se detiene. La caída no solo genera sensaciones, ahora es más recia; que no puede alterar porque no es una suicida. La cascada representa el descenso vertiginoso de la protagonista, ella ni siquiera desea un retroceso temporal, lo que exhibiría un atisbo de arrepentimiento; ella exige una pausa, eso detendría su caída. Escribir una palabra por renglón acelera la lectura, porque la oración es la que impone el ritmo. Dejar los espacios en blanco ilustra los abismos que componen la caída de agua. Estas cualidades también explican que el tiempo del relato es circunstancial y no lineal.

Nora fundamenta estas especulaciones cuando dice: “(Soy esclava de los días. Siempre el presente recordándome que hay que vivir, y vivir no es pensar, no descansar de vivir. Es dejar que el tiempo nos cubra, sin quejarnos, sin huir. Ja. No me río, no) (p.37). Sorprende el argumento como distingue entre vivir y pensar: vivir depende del tiempo y pensar quiebra ese vínculo. A Nora solo le queda vivir, lo explica así: “(Todo terminó hace unas semanas. Maté el tiempo con el cristal de Martina María)” (p.39).

Después de explicar algunos significados latentes en la escritura en cascada; es necesario especificar de qué manera esa figura produce el rompimiento espacio-temporal. Se evidencia desde la estructura formal del texto, que las zonas en blanco simbolizan un transcurso temporal, por ej.: “Siguen pasando los días [...] Pasan las noches.” (pp.39-40). Estas dos referencias están precedidas y sucedidas por zonas en blanco, entre ellas hay unos párrafos separados de la misma forma, en consecuencia, esos párrafos equivalen a circunstancias que sucedieron entre esos días y esas noches. En cuanto al espacio, se podría decir que las citas anteriores no ocurren en un lugar determinado, son: metáforas, soliloquios y divagaciones.

La escritura en cascada es un juego de distribución del texto en el espacio, es decir, la página no está compuesta de una prosa común y corriente de izquierda a derecha, sino que se fragmenta la estructura, a medida que se fracciona la página en blanco, se va creando un silencio. Resulta instintivo asociar silencio con blanco, dado que, en muchas ocasiones un espacio en blanco significa un silencio, por ejemplo: el que producen los puntos suspensivos. Entonces, una cascada como aumenta el espacio en blanco, intensifica el significado del silencio.

Esta técnica se puede clasificar en los tres silencios que se están analizando: (a) silencio espacial, porque ahí se interpretan los espacios en blanco que genera la obra; (b) silencio como contrapunto textual, porque habla de nombrar y habla de contexto, entonces es poner en juego la palabra silencio; (c) el silencio espacial: Se presenta cuando aparecen los espacios en blanco; el silencio del subtexto porque todo se genera mediante soliloquios.

Hay otra escritura en cascada que está alineada a la derecha, con esta se establecen los límites del texto. Existen cascadas con el ángulo que proyecta la alineación a la derecha, solo que sería como leer al revés, si se lee de manera convencional las letras pareciera que chocan contra un borde. Respecto a las características de la técnica son iguales a las que se explicaron, ilustra una caída precipitada. Sin embargo, se puede evidenciar que la alienación a la izquierda se refiere al pretérito y la de la derecha al futuro, si se pusieran una al frente de la otra, la distancia entre la dos formaría un vacío, que correspondería al silencio del presente; como lo muestra la cita siguiente:

Martes

(Eso es. Escribir diariamente para que no se oxiden los dedos ni los labios de mis células grises. Escribir para que la vida no se detenga frente a la noche – cansancio físico– del alma. Escribir, para llevar el compás con que las horas marcan la caída al pasado.....de

un
presente
que
nunca
ha
sido
mío,
que
antes
fue
futuro
y
va
hundiéndose
en
el
olvido
sin
que
pueda
evitarlo
ni
recordar
si

alguna vez algo más que estos trozos de letras perdidas entre otras igualmente pálidas), humildes, como el orgullo inútil, exhausto, de su dueña. (p.120).

Si se atribuyen los paréntesis a un espacio de soliloquio, de reflexión o de monólogo interior, la cascada de la derecha es el último día de un silencio que se prolongó por 10 días. Ese trance simboliza el presente de Nora, es decir, una mujer inmóvil y callada por ese período. El vacío entre las dos citas es muy significativo, el presente para Nora ocurre por inercia. Ella se refiere al pretérito con la relación que tiene con el pasado o con el futuro, esas transiciones resultan paradójicas porque la devuelven al presente. Nora percibe el tiempo así: le urge que el presente “caiga” en el pretérito y el futuro se hunda en el olvido, no obstante, eso transcurre desde un instante actual.

Esa actualidad amnésica genera incertidumbre, porque fracciona el transcurso habitual entre los tres ejes temporales, es como si entre el pretérito y el futuro existiera un abismo, un quiebre o un agujero, las cascadas lo ilustran, todo eso corresponde a la información que la protagonista está ocultando. Es lícito recordar que los hechos son narrados por una asesina que finge estar loca o por

una loca de verdad, eso depende de la valoración del lector. El punto es que la protagonista altera los hechos, de ahí viene esta sentencia: “éste será el libro de las deudas; de las mentiras” (p.70).

En la cascada de la derecha el verbo oxidar es clave, denota que algo se deteriora a la intemperie o por falta de uso, sin embargo, Nora retorna al presente a través de la escritura. Escribe como es, un conjunto de enigmas, circunstancias y silencios. Ella destruye el espacio formal del texto, la zona en blanco que se creó con las cascadas representa no solo el presente de Nora, también simboliza la personalidad, que se encuentra en caída libre. Ese hundimiento equivale al silencio que la ahoga, cuando no aparecen los espacios la narración es fluida, tanto en el tiempo como en la espacialidad, Nora escribe, piensa, habla y existe.

El silencio no es una característica exclusiva de la novela, también está presente en los cuentos, de ellos se analizarán algunos momentos. Para empezar se toma la siguiente cita: “Iba abrazarla cuando recordé que nos separaba una distancia casi infinita” (Uribe, 1963, p.146). Esta distancia que las separa va más allá de la distancia terrenal, la protagonista como bien se sabe está ante un espectro, que le ha brindado compañía y la ha utilizado como intermediaria para relatar su vida corpórea. Es necesario mirar el contexto al que se refiere la distancia, conocer el origen de la persona a la que van dirigidas esas palabras. El verbo: “recordé” implica que la protagonista tenía un concepto formado acerca de lo que está aconteciendo, además, sugiere que no se puede abrazar a lo que carece de materia o cuerpo.

Esto se puede interpretar como un silencio de contrapunto textual, puesto que, es necesario interpretar el contexto, de esa forma se captura la idea a la que se refiere la protagonista con la distancia. Esto genera un rompimiento, porque las categorías de espacio y de tiempo que rigen a la realidad, no incluyen a presencias fantasmagóricas, se suponen que son atemporales e inmateriales. Si no existiera el diálogo entre al protagonista y el espectro, no habría narración y esta sí depende del tiempo y del espacio. Se podría especular que la protagonista a falta de una musa de la inspiración, tiene un fantasma.

Eso se conecta con: “Hubo un silencio entre las dos. Yo saboreaba cada palabra, cada silencio. Siempre había deseado una amiga como Cristina” (p.149). En este apartado no se menciona qué significa el silencio de Cristina, el cual, aparece intermitente entre las palabras, pero se evidencia que no es un silencio incomodo, puesto que, para la protagonista posee una gran carga semántica, es un silencio descifrable que genera paz y no inquietud, porque es un silencio cómplice. La presencia espectral de Cristina se ha convertido en la interlocutora de la protagonista; en esos diálogos las palabras y los silencios adquieren significados caóticos, pueden expresarlo todo y nada a la vez. Lo esencial de esa relación es la reciprocidad, se escuchan sus experiencias de vida.

Este es un tipo de silencio espacial porque entra en el ámbito de lo sobreentendido, no plantea de forma directa el significado de esos silencios entre las palabras de las interlocutoras, tampoco

especifica por qué la protagonista se saborea con ese encabalgamiento entre palabra y silencio, pero, se ha generado un vínculo entre ellas, que con este tipo de comunicación logran captar de manera certera el universo semántico que las caracteriza.

El hecho que la protagonista manifieste que siempre había querido una amiga como Cristina, insinúa dos aspectos de la personalidad de la protagonista: (a) la ingenuidad, ella crea un ente irreal con el que se siente identificada; (b) la soledad, ella necesita una confidente, que la escuche y que establezcan una conexión inquebrantable.

El diálogo constante entre la presencia y la mujer solitaria soslaya este cuestionamiento: “¿O será esto la muerte? Nadie lo ha experimentado nunca, y los que morimos ya no decimos nada en voz alta” (p.109). Cristina es espíritu, no puede hablar con autonomía y sonoridad, los espíritus pueden existir independiente del mundo real, solo que los vivos no los pueden contemplar. La comunicación que se establece entre Cristina y la mujer que le presta sus manos puede ser de orden psíquico, Cristina es una creación de la intermediaria y no al revés. Se pensaría que el espíritu domina a la mujer solitaria, también cabe la posibilidad de que la mujer, con vocación de escritora, cree una asistente imaginaria y que con el tiempo se transformen en amigas. Este silencio del subtexto permite contemplar las dos interpretaciones, si es el inframundo, todo esto es silencio y atemporal, si se habla del mundo real y temporal, Cristina, espectro con nombre propio, es la creación de una protagonista anónima; al menos eso dictaría el sentido común.

Lo anterior se corrobora con lo siguiente: “Si la vida es movimiento y comunicación yo he estado muerta siempre”. (p.114). Esto significa que la protagonista ha pasado inadvertida por la vida, eso equivale a estar muerta. Esa mujer estática y silente se opone al transcurso dinámico y expresivo de la vida, ella está imbuida en un círculo vicioso o una espiral ascendente, experimenta una repetición constante, todo sucede por automatismo, es un tiempo suspendido. Ese estado de nulidad e inactividad, la lleva a percibirse como un zombi o como un cadáver.

Esa mujer vacía se identifica con el inframundo, lo expresa en la voz de Cristina de esta forma: “Los muertos no podemos contrariar las leyes que nos rigen. Somos los seres más obedientes de la tierra”. (p.116). Esto corrobora que Cristina es una creación de la escritora, el espíritu no tiene una actitud anárquica e irreverente, es la personalidad de la escritora en versión muerta. La cita otra vez impone la dualidad vida-muerte: las leyes se establecen para ser obedecidas, quienes las acatan sin cuestionar las consecuencias, son muertos en vida. Ese silencio corresponde a la actitud de muchos para no infringir lo establecido.

La afirmación: son los seres más obedientes de la tierra, no quiere decir que entonces, están ocupando un espacio terrenal, más bien confirma que los muertos no se reducen a los cuerpos que suspendieron la respiración y el ritmo cardíaco. También son los autómatas que reptan por el mundo, se refugian en el miedo y en la intrascendencia. Dado lo anterior, se asiste a un silencio

espacial porque habla de la dimensión de los muertos, desde una experiencia propia, que ocurre en paralelo con la realidad, es decir, que combinan algunas características. Estas oraciones exhiben la relación: “–No hago contacto con las cosas. Si me prestaras tus manos...” (p.16). La intencionalidad del mensaje es paradójica, no toca los objetos, sin embargo, puede comunicarse.

Se confirma que Cristina es una creación de la narradora ¿para qué quiere las manos? Quien dicta no necesita sentir el proceso de la escritura. Desde la otra perspectiva todo tiene sentido, la narradora es una mujer pusilánime, lo único que necesita es un estímulo. Por consiguiente, hay un cambio respecto a lo espacial, pues, lo que en primera instancia era un diálogo entre una persona y una aparición, se trasladó al plano imaginativo, esta circunstancia repercute en el tiempo, porque estará condicionado por la subjetividad. El diálogo siempre ha sido un silencio del subtexto, habla en medio de soliloquios con una presencia imaginaria. Los roles de quien copia y quien dicta están explícitos en el fragmento siguiente: “La miré con pavor. Era capaz de robarse mis manos y dejarme mutilada. Tal vez para eso vino a visitarme. Ella rió con una risa larga que me atemorizó más aún. –¡No seas tonta! Quiero decir: yo dicto y tú lo pasas al papel” (p.17).

3.1.2 El monologo interior

Esta técnica narrativa se puede evidenciar en Rt, dado que, la protagonista y las voces imaginarias integran una circunstancia común, es decir, en medio de los soliloquios, el espíritu de Nora y las creaciones de su imaginación interactúan de manera simultánea. Nora es el eje de la narración e impone el pretérito, como el tiempo de la novela, esto hace que las intervenciones se yuxtapongan, porque Nora desde la actualidad habla del presente, entonces, las presencias se involucran en los dos relatos, que hacen parte de la misma narradora. Primero se inspeccionará el presente de Nora con la conversación siguiente:

Sacó el pan del fondo de uso hábito, con esa expresión infantil de picardía que ponen las monjas en sus travesuras. Lo traía envuelto en un papel blanco que fue abriendo como una servilleta de suspenso.

–Es sin permiso, no me vaya a delatar.

Había ruego en su voz. El tono era parecido al hambre de una urgencia rara. Quiso darle las gracias, pero no halló nombre a quién dirigirse.

–¿Cómo se llama?

La hermana no contestó, tal vez por ocultar su caridad.

(O su desobediencia)

–¿Entonces, cómo puedo agradecerle?

–Por favor, sea dócil. Es lo único que pido. (Uribe, 1989, p.55).

Nora estaba castigada por no desempeñar los oficios domésticos que le propusieron. Una monja quebrantó la orden de la priora, que impedía darle comida a la rebelde. Los guiones señalan las voces en primera persona, habla Nora contesta la religiosa y viceversa. Hay dos participantes

adicionales, cuando Nora le pregunta el nombre, la religiosa no contestó. Si hubiera sido Nora la que pregunta, la oración adecuada sería: La hermana no me contestó, tal vez por ocultar su caridad. La voz entre paréntesis es más crítica, infiere que omite su nombre porque está ejecutando un acto reprochable. La figura de los paréntesis cuestiona el relato, simboliza un quiebre en la estructura del texto, pues, Nora-personaje se transforma en Nora-interprete, ella se está leyendo, la disyunción agrega un componente a lo que dijo la narradora, no es una respuesta independiente a la negación del nombre.

De ahora en adelante, es indispensable asociar los paréntesis con un espacio confort. Nora menciona su pasado y se encuentra las tres voces: narradora, protagonista, recuerdos; véase este fragmento: “Nora canturreaba. ‘Guau, guau’, era la respuesta de Judas. ‘Yo aprenderé a ladrar para acompañar a mi hermanita’, decía Ramiro. Nora se quedaba rezagada. (No le gustaban las bromas)”. (p.17). Esto no invalida la técnica del monólogo interior, la consolida, puesto que, Nora soliloquia y crea esas tres instancias.

En la novela se emplean las comillas para establecer las intervenciones en primera persona, lo interesante de este suceso es que Nora vivifica los recuerdos, no utiliza el pronombre y conserva el nombre propio, eso ratifica que la reminiscencia es una persona. Los paréntesis exhiben que Nora: no tenía buen sentido del humor. No se puede omitir que este relato acaece en la interioridad de Nora, es decir, la apenaba ser malgeniada emplea el truco de los paréntesis, como si lo dijera otra persona. Además, este comportamiento permitiría replantear la versión de homicidio: ¿Fue por infidelidad o simplemente no soportó un malentendido de Martina? Esa irascibilidad se evidencia en la discusión con la priora, así:

Si fuera más organizada tendría tiempo de sobra. No olvide que es más importante ser útil, hacer su vida fecunda.

Captó la idea, pero la desvió por otro lado:

–Tengo dos hijos, ¿usted cuántos, madre? –soltó la carcajada, la que conoces. Arrugó el papel, lo arrojó hacia la basurera pero cayó en el rincón. Cogió otro.

–¿De qué se ufana, si no quiere verlos?

Fue al rincón, recogió el papel; lo echó esta vez sí, en la basurera. Contempló el vaso de agua que mantiene para beber. Lo hizo girar entre los dedos. ¿Qué cara pondría si se lo vaciara encima? De ningún modo podrían expulsarla, pensó. (Aquí una mala conducta alarga la condena).

(Estaba de pies, yo sentada. entrecerrados los ojos, me analizaba. Mi imagen cabía por las rendijitas de sus párpados). Tiró un zapato contra el suelo. El zapato se deslizó hasta rozarle los pies. (Así empezó todo con Martina María). (p.33)

Los paréntesis se presentan como un espacio reflexivo, explican no solo la situación, también las consecuencias. Los dos últimos paréntesis ofrecen una información detallada, Nora le cuenta al lector un dejavú, solo que esta vez se intentará contener. Después hay un espacio en blanco, eso demuestra que hubo cruce de miradas, quizá ideas temerarias, todo transcurrió en el plano

imaginativo, la escena termina cuando la priora le suspende la alimentación a Nora.

La novela quebranta los límites espaciales, el lector la mayoría de veces debe imaginar a Nora en un cuarto mugriento, mientras soliloquia durante horas, días y semanas. Sin embargo, esa imagen no correspondería a lo que está sucediendo en realidad, el ejercicio creativo exige que el lector fraccione los límites de la espacio-temporalidad y se entere que la conciencia de Nora, es un lugar de referencia para el relato. Primero se requiere capturar la imagen de Nora, esa mujer que incurre con asiduidad al monólogo interior, que parecía hablar con la priora, pero, en el fondo masculaba coraje para no cometer otro crimen. Ese monólogo simboliza la discusión entre la sensatez, que adopta varias posturas: cuestiona, refuta e ironiza, con la inestabilidad emocional.

El tramo citado exhibe esa actitud contestataria y sarcástica, Nora se burla porque la priora no tiene hijos. La religiosa entra en el juego, le manifiesta que rechazarlos es peor. Esa sátira alteró a Nora, deseaba acudir a los hechos, el vaso de agua se presenta como la opción inmediata, además, podía violentar a la superiora, pues ya estaba condenada. Esa inferencia fractura el tiempo, mediante ese diálogo unipersonal concluye que su permanencia en ese lugar aumentaría.

Nora justifica su vocación de escritora con el monólogo interior, este recurso le permite exponer sus pensamientos, sus sensaciones y expectativas sin censuras. Diez días evidencia ese fenómeno, ella inicia la secuencia de soliloquios un domingo, primer día de la semana litúrgica, termina un martes; se especifica sobre el significado del domingo, ya que los relatos de *Rt* y *Epn* se relaciona con la iglesia católica. No todos los días corresponden a reflexiones, en algunos demuestran que está escribiendo y la historia que se alcanza a soslayar guarda similitudes con su actualidad; el lunes lo corrobora de este modo:

(No tengo lengua para hablar ni manos para escribir.

Ignoro cómo quedan impresas estas palabras. Soy un pedazo de cuerpo sobre una cama y un cerebro adherido, con mi memoria incapaz de recibir más que sensaciones y recuerdos. La mente es lo único que no me arrebataron. Para quitármela habrían tenido que matarme, y aún así seguiría conmigo. Me alimentan con líquidos porque las mandíbulas no me obedecen. Si pudiera decirles que me aniquilen, que soy un estorbo, pero nadie me lee. Y si lee no oye. Seguiré viviendo porque en estas condiciones no hay desgaste ni peligros, sólo un cansancio mortal en el cerebro pero este no muere, se trastorna no más, y nadie se da cuenta de sus propias locuras). (p.116).

El transcurso del tiempo es evidente, ayer era domingo y mañana será martes. Cada oración fractura el espacio, la primera se relaciona con la sensación típica de los escritores ante la hoja en blanco, luego acepta que la creación se independiza e ignora el significado de las posibles interpretaciones. Asimismo, se manifiestan las similitudes de un texto autobiográfico: (a) el estado de nulidad, (b) la pérdida del juicio. Ella crea significados que la liberan, sus metáforas simbolizan el aburrimiento hacia su vida miserable y lo expone el viernes, así: “Presa del día en la luz obligatoria, presa de las ropas que se achicaban como cámaras de tortura. Presa de mi pecho hacía

la vida, y unos zapatos siempre demasiado estrechos)” (pp.117-118). Nora sabe que su escritura no es interesante, es la vida de una mujer ordinaria; si alguien la quisiera leer no la comprendería, porque ella escribe de sí y para sí. El monólogo interior termina con este párrafo:

(Nadie me leerá), porque no supo escribir. Escribir es la necesidad de todo ser humano, con la diferencia de que unos viven sobre un papel, y otros escriben sobre el día cotidiano. Ser leídos es urgente a los débiles y a los imbéciles. (Yo no soy débil ni imbécil, quiero ser leída para ser amada. Nadie me ama, solo yo me amo) y se detesta. (p.120).

Es importante aclarar, para Nora escribir y hablar son equivalentes, esto posibilita detectar que la autora y la protagonista son la misma persona. La afirmación: unas viven en el papel, demuestra que Nora adquiere autonomía cuando se transforma en personaje y rompe la espacio-temporalidad del mundo real. Ahora bien, la necesidad del ser humano más que escribir, es comunicarse, entonces, surge otro elemento: el papel representan el escenario donde se crean seres excepcionales y la realidad se reduce a lo cotidiano. Si esto se aplica a la novela: ¿Quién escribe sobre lo cotidiano? Nora la mujer encarcelada, ¿quién vive en el papel? la vida negada de Nora.

En este orden de ideas, Nora quiere ser leída para que alguien la ame o al menos la contemple en su esencia. El problema corresponde a la autora, ella persiste en ver el aspecto ordinario de Nora y le impide la libertad absoluta en el texto, esto se puede leer cuando dice: “–Escribo para escapar. Acaso esté aquí por haber escrito. O para escribir no sé. Busco. Me gusta huir de lo común. Aún no he descubierto el personaje normal y perfecto, extraordinario para una novela interesante” (p.122).

La novela presenta el título: *Intermedio* lo curioso es que hace parte de las páginas en blanco, pero se vincula con Epn. Este recurso es la manera óptima para fraccionar el espacio y el tiempo del relato, en ese momento digresivo, ella discute con uno de sus personajes, porque no lo comprende, se le escapa, le molesta la personalidad; este es otro ejemplo de que Nora siempre acude al monólogo interior para expresar sus posturas. Ese soliloquio abstruso de 10 diez días, también expone los conflictos que surgen entre la autora y la autonomía de sus creaciones. Le molesta tanto la inclusión de Renato que la historia está detenida, lo manifiesta así:

Algo en las teclas se resiste cuando escribo de Renato. Hay conflicto en cada letra del capítulo anterior. Tiene detenida mi novela. La figura de Renato se me escapa. No quiere ser como lo siento, como sabe él que es. No habla, no piensa, y no puedo hacerlo por él. Me suena falso, da la impresión de que ni siquiera está apasionado por Maligda. (p.151)

La naturaleza del personaje se impone a la creadora, la discusión se sintetiza en el escepticismo de Maligda, él le propone que se casen y ella responde: “–Me repugna ese amor obligatorio, esa exigencia de amor mutuo cuando nada queda para ofrecer”. (p.145). La autora rechaza la postura retrograda y dogmática de Renato, él quiere mantener la imagen convencional de

un hombre casado y con hijos. No le interesan los sentimientos de Maligda, él ambiciona cambiarla, se ve en este diálogo: “–Entonces déjame ayudarte. Es fácil creer en Dios. –Porque te lo dieron desde niño. Yo no podría usar el cuchillo con la mano izquierda, ¿Comprendes?” (p.146).

Nora le ruega a Renato comprensión, que acepte los argumentos de Maligda, ella está segura que los dos se aman y sabe que el matrimonio puede deteriorar ese sentimiento. Es notable la sutileza con que critica el sistema clerical, se supone que las más ansiosas por casarse y reproducirse son las mujeres, al parecer Maligda es el personaje extraordinario del que hablaba y no quiere que corra su suerte: una vida mezquina.

¿Por qué no se entrometió en la conversación entre Maligda y Renato? Eso no alteraría la autonomía del personaje, bastaría con incluir más paréntesis, ella era devota de ese signo ortográfico. Nora comprende que el problema no se soluciona con una frase, un sarcasmo o una pregunta, un debate sobre Dios exige un dialogo directo. Eso evidencia la religiosidad de la autora, le molesta que la fe deba atender a directrices impuestas por hombres, por eso dice lo siguiente: “no disfruto a Renato porque no me deja escribir. No halla felicidad en Dios porque entendió que Dios y pecado son dos palabras ligadas a la boca de quienes lo educaron y no ha sabido separarlas.” (p.152). Renato es virtuoso, Maligda es nihilista, rebelde y adicta; él quiere formar un hogar, ella quiere disfrutar de su cuerpo hasta que el amor dure.

Esto plantea la enemistad entre autora y personaje, ella ha justificado su enojo, sin embargo, el motivo trascendental de este monólogo, donde se corrobora el rompimiento espacial y temporal del texto ocurre de este modo:

–¿Qué idioteces traes hoy? No te autorizo para hablar de mí en ese tono.

–¿Quieres que me refiera a la pulcritud del amor que deseas llevar a tu casa? te enseñaron que tu madre y tus hermanas son castas, pero que la mujer es perdición. ¿Si o no? Como si no lo estuviera viendo. A mí me dijeron lo mismo acerca del hombre. Recuerdo el sitio exacto, la hora precisa en que lo escuché. Y conste que no estoy contra Maligda. Mateo la ama con dilección.

–¡Vaya! Sermoneas a tus personajes en la mitad de tu novela. Vas a arruinarla. ¿No ves que yo mismo trato de encaminar a Maligda?

Solté mi carcajada.

–Te ríes, eres mala. No sé dónde pudimos encontrarnos.

–Somos retazos de una misma alma. Formas parte de mí, como Martina María, Mateo, Maligda, Dunia y los que vengan. El nombre no importa, somos muchos. Hemos convivido siempre. Juntos estamos. (pp.152-153)

El diálogo especifica que la autora suspendió la participación de Renato, sus ideas se tornaron inapropiadas. La primera frase insinúa una actitud grosera de Renato, se molestó porque la autora intervino y no lo dejó convencer a Maligda. Él quería una mujer que se casara y se dedicara a los hijos y los quehaceres domésticos, he ahí el quiebre, Renato solo exigía lo que le pertenecía por derecho propio. Si convencía a Maligda la novela tendría un desenlace convencional, por eso Nora

se carcajeó, a él no le importaba un final feliz, él quería un acto que certificara a Maligda como su propiedad privada.

La reacción de Renato es fascinante, si no aceptaba lo que él exigía ¿por qué lo involucró en la novela? porque en el espíritu creativo de una escritora habitan personalidades inverosímiles e indescifrables. Después de aclarar las desavenencias, Nora le explica que no se atemorice por los comportamientos de Maligda, ella comprende que se oponen a sus tradiciones y a sus expectativas, pero, Renato debe reconocer que esas diferencias es lo que realmente ama de Maligda y se lo aclara con este cuestionamiento:

¿Y te preguntas qué te atrae de ella? Pues eso, el sobresalto continuo, el temor de un futuro incierto frente a tu vida insegura. Si el mal fuera bueno y te diera la paz estarías buscando el bien para perderla, y seguir con tu angustia –digo, con tu paz–es tu destino.
Renato se quedó callado, ¿qué estará pensando? Aunque sean un pedazo mío, si yo todo lo supiera no necesitaría escribir. (p.153)

Una característica muestra que es una conversación fluida, cuando hace la corrección, dijo angustia y era paz. Él debe aceptar que Maligda hace parte de lo que considera malo, no obstante, esa es su felicidad, por más que busque, las circunstancias lo inclinarán hacia lo prohibido: Maligda. Renato se bloquea ante la sentencia, sería como vivir una doble vida: (a) la virtuosa con su padres; (b) la mundana con Maligda. Analiza la situación dicótoma, esas reflexiones son desconocidas para la autora, porque hacen parte de la autonomía de sus personajes.

El silencio de Renato corrobora que la voz de los personajes se proyecta a través de la escritura, se mencionó que escribir y hablar son equivalentes, el personaje necesita que las grafías se entremezclen y formen el texto, eso le permitiría hablar, asimismo, para que se amalgamen esas letras el autor necesita que el personaje le hable. No se sabrán las cavilaciones verdaderas de Renato porque su respuesta exhibe impotencia e incertidumbre: “– ¿Para qué discutir? Tú manejas la máquina, tú decides la última palabra” (p.154). Nora captura el mensaje de resignación y por primera vez en la novela detalla a uno de sus personajes en el párrafo siguiente:

Es fascinante su figura, la pequeña asimetría de su nariz y de sus ojos que le da aspecto de adolescente eterno. Parece hecho por mano de algún escultor impresionista. Los cabellos le caen disparejos por la frente, se alargan en la nuca, se desvanecen entre las sienas, se enredan un poco en las patillas. Su mirada ha empezado a envejecer. Tiene una chispa que prende y se apaga a medida que se enciende o se apacigua su escepticismo que aunque él quiera vencer, ya lo tiene conquistado. (p.154)

Este ejemplo especifica la intencionalidad del monólogo interior, Nora es el punto focal de la narración, extrae un personaje de su novela y empieza a tratar algunos asuntos de producción.

Rompe el espacio del texto, ¿Dónde está Renato en Epn o Rt?, ¿Ese lugar intermedio se refiere a una dimensión desconocida? *Intermedio* ilustra las vicisitudes que enfrenta la autora durante el proceso de creación, surgen como un respiro o como un detrás de bambalinas, ya que siempre el lector encuentra la obra completa y de ahí surgen las interpretaciones.

Este obsequio de la escritora integra significados inéditos, que serían imposibles de deducir desde el título anterior: *Renato*, donde no existen muestras de enojos entre autora y personaje. En cuanto al tiempo, el fraccionamiento también es evidente, se dificulta calcular la duración monólogo, se sabe que lo dividió en 10 días, se ignora qué tiempo empleó en cada jornada. Ante la imposibilidad de establecer la duración, surgiría que ese diálogo producto de los soliloquios de Nora se transforme en un instante atemporal. En consecuencia, sea *Intermedio* temporal o atemporal quiebra la espacio-temporalidad del capítulo antecedente: *Renato* y del subsiguiente: *Magdalena*, que componen la secuencia de Epn.

3.1.3 Analepsis

En vista de que este recurso aparece con asiduidad, se señalaran algunas de esas circunstancias, que quiebran la secuencia cronológica de la novela. Obsérvese el primer momento:

Dos maletas y dos máquinas de escribir, en su estuche. Se quedó mirándolas con expresión ajena, sin verlas. Recordaba escenas como está, cuando en el internado recibía frutas, golosinas, ropa limpia que enviaba mamá. (Y Pacho, el mandadero del colegio con la figura desgarrada, los labios hundidos entre las encías sin dientes, el pelo churrusco y corto como cositas de cerdo sobre la cabeza retinta de chocolate y nueces fritas en manteca fría) (p.64)

Los objetos la trasladan al pasado. El recuerdo se enquistó en la realidad, lo que modifica el escenario, se pasa de un convento a un colegio. La cita es atractiva gracias a la información adicional de la segunda voz, que está en paréntesis; si fuera por la narradora el flashback se reduciría a una encomienda, pero, los paréntesis involucran la coquetería con Pancho. Esta analepsis trastorna el presente, hay un espacio en blanco que separa dos párrafos, se insinúa un momento de reproches, la segunda voz le reclama a la narradora porque se empeña en omitir los hechos, por eso responde:

Esperó verlo regresar con su camisa ocre, pantalones ocre, piel ocre; las pisadas firmes bajo la carga. (Color de playa, viento, arena rizada por las olas. Olor de mar terroso). Admiró su armonía, los músculos tensos de sus brazos, su energía (de dios griego, y... yo quiero tocarlo, pasar mi mano por sus vellos tupidos). El hombre depositó los fardos en el suelo. (p.64)

Posterior al espacio en blanco, la narradora capta pensamientos concupiscentes, por eso desnuda al hombre que transportaba los paquetes, la segunda voz ante la nueva narración sigue viendo inconsistencias, por eso le dicta palabras más apropiadas, la narradora paulatinamente cambia el relato va del triple ocre a la armonía de su cuerpo, sin embargo, persiste la falta de escritura; ella no quería admirar, ella deseaba contacto. Las intervenciones de la segunda voz se pueden interpretar como un deterioro del juicio, un simple apetito sexual debido a la convivencia permanente con mujeres o un amor frustrado, ella instala la incertidumbre de esta manera: “– ¿Los abro de una vez? Dijo el señor que le ayudará. El señor eres tú... (que no me identifique, que no hable al señor de su señora). Imposible suponer que ambas seamos una.” (p.65)

Al recibir la máquina surge un problema: Martina María. Nora escribe sobre sus recuerdos, por eso ha dicho: “ya pueden venir los años, estoy en lo que quiero. Mi recuerdo es un tácito deseo de grabar las sensaciones en el papel captar el sonido de la vida, traducirlo a percepciones íntimas” (p.65). Además, no tiene justificación para evadir a Martina María, en la celda ha perfeccionado sus habilidades de escritora, dispone de tiempo y su creación emerge auténtica, porque ella ansia reflejar en el papel cosas que esperan ser escritas, sin pasar por un proceso racional.

Cuando inspecciona los paquetes que le enviaron, cada objeto representa un recuerdo, las maletas impregnaron la habitación de una fragancia familiar, con la almohada rememoró las noches conyugales, luego vio objetos irrelevantes: jabones, peines, vitaminas, etc. También habían unas fotografías de los hijos, no los reconoció, empezaba a perder la facultad del juicio. Por eso su escritura tiene dos cualidades fundamentales: (a) el pretérito, momento que corresponde a su estado de sensatez; (b) la espontaneidad, no detecta las inconsistencias de lo que escribe. Esto se corrobora con esta segunda analepsis:

(Ayer murió Martina María. No fui a su entierro, porque estuve enferma). Ya empezaron las mentiras, ay. Este será el libro de las deudas; de las mentiras.

(Ayer murió Martina María. Estoy triste sin ella. Eramos una sola mujer que reía y lloraba en diálogo imperceptible. Hermanas, fruto del mismo grito parturiento. Juntas aprendíamos a respirar, juntas comíamos). (p.70).

El primer intento no resultó, ella sabía que no estuvo enferma, si empieza a contar la versión del juzgado, el libro sería una farsa. La analepsis exhibe los detalles de la historia no contada de lo que ocurrió entre Nora y Martina. El rompimiento espacio temporal es evidente: Nora se encontraba en la celda que ahora tenía una sensación de hotel de verano, cuando empieza a teclear e inmediatamente se zambulle en el texto, esa técnica fascinante de la narradora en primera persona. Ahí se produce el quiebre, el escenario y el tiempo ya no son los del convento, sino los que se refieren a Martina María. La narración presenta varias aclaraciones, por ejemplo: Martina no era una simple vecina o una amiga cercana, Nora la amaba como a una hermana. La distinción más

importante corresponde al cambio que se produjo entre ellas, que se puede verificar en el fragmento siguiente:

Pronto nos sentimos más y más contaminadas del mundo y de la carne que crecía desde adentro pero soñábamos sumergidas aún en la inocencia que ya nos parecía perdida, sin remedio. Ahora somos dos, con dos rumbos opuestos. Trozos de una misma frase discontinua. Cuando yo estaba contenta, ella se ponía iracunda. Invalidaba mis motivos, yo los suyos. Tal vez por eso nos comprendamos y nos detestábamos. Si no hubiéramos peleado ayer nada habría ocurrido o, quizás; yo sería la muerta, ahora. Hago esfuerzos por revivirla pero sigue inerte como mi adolescencia aunque sus ídolos se hayan caído uno a uno desplomados. Dudo que sean ellos solos, los caídos.

Martina María suaviza mis dificultades, aclara mis motivos, me transmite su fuerza. Era mi buen yo, mi yo respetable, mi yo amado. Ahora no sé por dónde anda mi conciencia a estas horas y debo continuar sola, repartiendo en los hijos lo que no tengo. (p.71).

Se pensó por un instante que confesaría el crimen, pero, ella emplea el pretérito perfecto murió y enfatiza con el adverbio ayer, ella se refiere a un recuerdo cercano. Así mismo, se insinúa una despedida, ella no quiere seguir conversando sola, intenta recobrar la sensatez, por eso más adelante le replica a la monja de los panes: “-Te creí conversando. -¿Con quién puede saberse? - Con Martina María, tal vez. -Te comunicas tú, con lo muertos. Yo no” (p.78). Por eso no quería escribir sobre Martina, eso implicaba enterarse de que había muerto, ya no podría comunicarse con ella, lo que la depositaba en un escenario inédito. Martina simbolizaba su conciencia, la vigilaba, era un confort para Nora, paradójicamente esa amiga imaginaria representaba el último hálito de sensatez.

Esa figura de insertar sucesos pasados en el presente, también ocurre en Pc; este libro de cuentos posee una particularidad, los relatos se amalgaman y crean una especie de novela. La trama consiste en las experiencias vividas que el fantasma de Cristina le dicta a la protagonista, eso instala un escenario paradójico que combina lo real y lo místico. En vista de que la narración hace referencia al pasado, la analepsis se emplea con la misma asiduidad que en Rt; por lo tanto, se analizarán algunos ejemplos, este es el primero:

Hoy ya se me escapa el sentido de las calificaciones; esto prueba que tampoco captaré la realidad de mi pasado.

La primera claridad que encuentro es una niña en la cuna con su cobija de flores azules y rosadas. La veo fuera de mí misma, tal vez no sea yo aunque tenga mi boca apenas dibujada. ¿Será que robo memorias de mi hija mientras ella las ignora?

Una niña da sus primeros pasos. Esa sí soy yo: Cristina. Mi madre y Lorenza me siguen de cerca las veo como si mirara el álbum de familia. Allí fue donde recobré esta imagen y muchas otras. ¿Podrán llamarse recuerdos, las fotografías? (p.p. 27-28)

Cristina presenta dificultades para recordar, quizá sea porque los sucesos pretéritos los está rememorando desde un plano fantasmagórico, en otros términos, recordar es poner en escena lo que se tiene en la mente, facultad que se suprime con la muerte. Sin embargo, la característica

fundamental de la cita corresponde a la inseguridad, ella no distingue si la niña de la cuna es ella o su hija. Le urge aclarar la situación, ella no quería narrar hechos robados, las fotografías le proporcionan la certeza. Las imágenes generaron el recuerdo, se supone que es al revés, el recuerdo genera el significado de la imagen.

El interrogante final sobre la equivalencia es decisivo, lo hace porque infiere que son diferentes. Una fotografía puede estimular sensaciones en quienes participaron de ese instante registrado, eso la convierte en una valoración subjetiva, por consiguiente, las interpretaciones mutaran de modo proporcional de las exigencias actuales; en este caso Cristina solo necesitaba estar segura de cómo era en su niñez, eso la licenciaría a contar *Navidad*.⁶ Que sea navidad, que ella exija ser la niña y no la madre, las palabras, el escenario, los colores y las flores; todo insinúa un cuento nostálgico, Cristina echa de menos cuando la protegían y era feliz.

La analepsis produce el rompimiento espacio-temporal, hay un desplazamiento desde la tertulia de la escritora y el fantasma, hasta la infancia navideña de Cristina. Esto corrobora dos temporalidades y dos escenarios diferentes. Sin embargo, esas dos circunstancias hacen parte del transcurso de la vida de Cristina, una representa el pasado y la otra simboliza la actualidad, resulta extraño pensar la actualidad de alguien como espectro; esa figura la inventa la escritora, si algo le dicta la libera de ciertas responsabilidades. Cristina presenta el segundo ejemplo de analepsis en este diálogo:

Yo estudiaba química en casa de mi hermana. Eran las dos de la tarde, hora en que el mismo sueño parece dormir su siesta. El aire sosegado, los árboles inmóviles, el ruido en silencio. Mi cuerpo igualmente callado, casi entumecido; pero seguía estudiando mientras pensaba que acaso no existe otro reposo que el de la naturaleza dormida: no hay más silencio que el de los oídos, ni otra paz que la del agua.

—Cristina, te presento a Javier —dijo alguien.

Cuando alcé los ojos comprendí el significado de esta simple frase: ‘te presento tu vida. Y sin vacilar acepté. Puse mi mano con sumisión desconocida en la mano más extraordinaria de la tierra. (p.123).

Cristina conmueve con esta figura de transición: pasa de ser una muchacha que estudiaba y especulaba con las ingenuidades de la adolescencia, a una mujer con la vida resuelta. En la primera fase del relato se emplea el pretérito imperfecto, que implica un aspecto imperfectivo y un rasgo temporal relativo porque implica coexistencia y simultaneidad en el sentido de superposición y no el de coincidencia, es decir, Cristina antes de conocer a Javier, experimentaba sensaciones disimiles en un instante, v. gr.: estudiaba y especulaba. Javier trajo consigo el pretérito perfecto, sí, las situaciones completas y acabadas.

⁶ Tercer cuento de Pc

Se produce un cambio drástico, Javier aniquila las metáforas sobre el silencio y la paz, entrega seguridad, lo demuestra con esa actitud de sometimiento, que ratifica con el rótulo de hombre extraordinario. Ella insinúa aspectos de una mujer ordinaria: no recuerda quién le presentó a Javier, asiente sin chistar, ella percibe a Javier como un regalo del destino. Sin embargo, el adjetivo desconocida instala la duda: ¿Aceptó por conveniencia o simplemente se enamoró? El desplazamiento temporal contagia de romanticismo el relato, no tendría sentido crear esta figura para referirse a una historia interesada. El fantasma de Cristina es preciso, antes de Javier su vida era incierta, él le atiborró de sentido la vida. Ahora bien, toda buena historia de amor tiene un final infortunado, Javier muere y Cristina se siente en deuda, entiende que no supo amarlo, esto lo manifiesta así:

Y ahora ¿es mi tristeza el dolor de haberlo perdido o la amargura de no haberle amado suficientemente? Pesan en el alma las sobras que guardamos para más tarde como lastre de plomo que nos abre en mil grietas.
Y me quedé sin Javier. Es absurdo definir las vivencias que compartimos durante tantos años. Ya todo pasó. La memoria se hace un sueño ante la realidad presente: me quedé sin Javier. (p.125)

Los cuentos y la novela poseen una similitud esencial: la relatividad temporal. Cristina y Nora narran aleatoriamente circunstancias pretéritas, ellas consideran al pasado como la mejor época de sus vidas, hacerlo desde la actualidad satura las historias de melancolía y de remordimiento. Sin embargo, esos retrocesos constantes encubren una particularidad: el ahora se transforma en el futuro. Las dos narradoras emplean una figura con cargas semánticas equiparables, Nora es un zombi y Cristina un fantasma, las dos simbolizan un presente-futuro de nulidad. Por eso los exiguos comentarios sobre el futuro, ellas se enteraron que no es el tiempo donde los sueños se concretan, solo es otro momento de la cotidianidad. Nora lo ha soliloquiado así:

(¿Para qué, si cada uno se repite indefinidamente vacío? ¿Si nada tengo para llenarlos fuera de movimientos monótonos, necesarios, inútiles?) [...] (Cuando se detiene el futuro hay que recobrar los recuerdos y chuparlos y, como limones maduros mascarlos en la sed) [...] (La vida es un error continuado, una línea compuesta de dos puntos diminutos. Solo recuerdo el último y el primero. Queremos olvidar, y amamos). (p.40).

La manipulación de tiempo es sobresaliente, la demente y el fantasma son las versiones del futuro de Nora y Cristina. Nora, la que duerme en ese cuarto estrecho y hediondo, se encuentra suspendida en el final de su vida, como no puede transgredir el futuro, solo le queda recordar. Ella aclara el tema con esta reflexión: “El futuro no puede defenderse del pasado, el presente es inerme entre ambos (pero el presente no existe, es ausencia como yo)”.

Hay una contingencia en el argumento, si el futuro es consecuencia del pasado, de ahí que se encuentre indefenso, ¿Cómo se produce la transición causa-efecto si los separa el vacío del presente? porque está mintiendo, ella no es ausencia, tampoco el presente; lo especificó desde el inicio de la novela: “Soy una homicida, pero temo la muerte. Sería incapaz de atravesar el límite que me separa de mí misma” (p.12). Se corrobora el tiempo y la identidad, la sensación de ausencia se genera por el estado de quietud en el que se encuentra, es decir, el presente-futuro insinúa un vacío.

Otro elemento que abriría el debate sobre el presente como ausencia sería la inexistente secuencia cronológica. Nora relata varias circunstancias de su vida, generalmente emplea el pretérito perfecto, no acostumbra las medidas convencionales de tiempo, lo hace porque intenta transcribir la espontaneidad de los hechos. Esta técnica también aparece en los cuentos, Cristina lo ha explicado con esta conjetura: “Es un desorden este relato. Quisiera hacerlo cronológicamente pero no puedo. Los recuerdos se salen del almanaque. El tiempo se convierte en papeles amarillos y sus huellas se colocan indistintamente en la memoria” (pp. 33-34).

Cristina rechaza que el tiempo lo circunscriba un conjunto de unidades medidoras, ella lo valora como la duración de los hechos, lo corrobora con esta intervención: “una vez me detuve a mirar por la ventana. Ignoro cuánto tiempo transcurrió. ¿Cómo iba saberlo si yo no tenía reloj?” (p.51). A Cristina le preocupa el caos de su relato, sabe que una noción convencional del tiempo lo ordenaría, pero, comprende que la duración de un estado anímico no equivale a lo que dicte el reloj, quizá los recuerdos se manifiesten de acuerdo a la trascendencia y no a la cronología. Sin embargo, la cita del reloj tiene una segunda parte, que posibilitará aclarar el asunto: “En la casa opinaban que una niña le basta el reloj de la familia, y tenían razón: ellos siempre se encargaron de ordenar mis movimientos” (p.53). Esto explica el desorden de los recuerdos, Cristina no dominaba su vida. Por lo tanto, al conceder la autonomía de su tiempo, únicamente rememora lo que se relaciona con lo que ella haría.

3.1.4 Prolepsis

Se analizaron algunas circunstancias del pasado, con las que Nora fracturaba su actualidad. Ahora se examinarán los pasajes donde involucra anticipaciones temporales. Los adelantamientos en general se relacionan con sus hijos; Nora imagina el desenlace de la vida de sus hijos; lo infiere desde una perspectiva costumbrista, puesto que, describe un crecimiento rutinario, no incluye momentos extraordinarios; asimila que el tiempo transcurrido entre la infancia y la adultez corresponde a la monotonía, como sucedió con ella. Los hijos están condenados a un futuro predeterminado: se casarán, serán padres y aumentarán una generación intrascendente, porque las

expectativas de los hijos dependen de la formación de los hombres. Las generaciones de la familia de Nora, precisamente carecieron de una educación que les permitiera quebrar la cotidianidad. Esto se puede observar en la cita siguiente:

Los hijos se hicieron hombre y mujer (mediocres como los padres y abuelos, bisabuelos y almejas...). No recuerdan a su madre porque vivió recluida, en ti no pensarán porque estás muerto y la amaste.

Siguen los nietos. Precoces, como todos los niños. Vasto horizonte de promesas. Goza en ellos la infancia perdida mientras sus padres inventan teorías para educarlos, porque las nuestras no forman superhombres. (Educación experimental). Confiemos. (p.52)

La referencia sobre ella y su esposo es sustancial, expone que debido a las repercusiones exiguas en la formación, los hijos olvidan a sus padres. Ella demuestra que ante una madre loca y un padre que se refugió en el amor de su esposa, las únicas víctimas son los hijos, que no puede evitar crecer y que en algún momento serán padres, en ese instante cometerán el mismo error: no sabrán educar, esto se repetirá generación tras generación. La finalidad de la procreación no es el resultado del proceso formativo de los hijos, es la conservación de la identidad familiar, esa necesidad de perpetuar un apellido la expresa Renato así: “-Quiero que mis padres puedan abrazarte, entrar contigo a mi casa. Quiero hijos tuyos. Se quedó mirándola. Reencontrándose con ella en cada hijo, unidos en otra memoria hecha por los dos. Eternizados a través de quién sabe cuántas generaciones.” (p.144)

Otro adelantamiento se produce en el primer martes de los diez días que estuvo aislada. En esa abstracción contempla los sucesos de su muerte; distingue que con la pérdida de lo emocional y de la sensatez inicia su desaparición, luego se degrada el cuerpo y al final se transforma en ausencia. Es pertinente traer a colación ese pensamiento visionario:

(Primero morirán las manos, luego el pecho, y yo. La agonía seguirá lentamente hasta que la boca la expulse, entonces se gastarán los pies y habrá un grito de adiós silencioso. Ahora mismo mueren equis-cientos de personas sin que nos enteremos del drama solitario y personal, pero veré el amanecer. Me será dado mi espectáculo favorito cuyo teatro es el patio sin horizontes y la soledad del público. Me iré tal como viví. No se cambia de vida para morir. Nos acabamos con el viejo traje puesto, el mismo que se recibió sudores y arideces, y no podré llevármelo. Se quedará entre estas rejas, estas paredes, estos techos, como un esqueleto sin carne, como un disfraz sin dueño. La tierra me hará suya. Pertenece al conglomerado humano cuyas cenizas pueblan el suelo bajo el asfalto y la hierba, pisado por generaciones que nos precedieron y la nuestra y las próximas, como hormigas que somos y seremos porque es eterna la especie de la hormiga, siempre igual y siempre otra). (p.116).

Cuando menciona la despedida silenciosa y lo conecta con un registro estadístico de muertes, se puede inferir que la etapa terminal suprime la identidad de las personas; ya no importan los estados anímicos, porque el individuo no aporta en esas condiciones, únicamente es un cuerpo que se roba un pedazo de espacio. La figura del deceso, la sepultura y las cenizas; se refiere al protocolo

que la humanidad eligió para renovarse, o sea, Nora muere, la inhuman y su cadáver se desintegra. Todo simboliza el ciclo de la vida: pasado-presente-futuro, cada individuo piensa que es indispensable para la preservación de especie, enterarse de que es mentira, es lo que mortifica a Nora. Emplea la analogía con las hormigas, porque al igual que los humanos son numerosas, diminutas, trabajadoras y fuertes como colectividad, pero, indefensas e insignificantes desde la singularidad.

3.2 Experimentos tipográficos

Desde el comienzo *Rt* muestra una serie de elementos que orientan al lector hacia una dirección determinada, se analizarán los siguientes: (a) el título, qué está compuesto por la cubierta y el subtítulo en paréntesis de la contra-portada; (c) la dedicatoria; (d) el epígrafe;

3.2.1 El título

Rt suprime la postura vertical de la protagonista, la transición de caminar a reptar indica el desvanecimiento de la personalidad. Esa metamorfosis advierte al lector de alteraciones emocionales; además, el tiempo no es un elemento decorativo, ese sustantivo circunscribe la problemática central de la novela: Nora es víctima del pretérito.

El título de esta novela tiene características comunes: (a) es corto; (b) es elíptico (b) los elementos constitutivos son reconocibles; (c) omite elementos verbales; (d) no combina nombres propios con sustantivos y adjetivo; (e) las portadas representan un argumento confuso. El título *Rt* se relaciona con la trama e informa los contenidos de la novela: quiebres temporales, recuerdos constantes y un estado de suspensión. Esto se insinúa con la imagen de esa especie vertebrada, que zigzaguea arrastrando su barriga, ese serpenteo es lo que se podría relacionar con los desplazamientos entre pasado, presente y futuro. Además, una serpiente se extiende y representaría una línea recta que uniría dos puntos: el primero y el último. La horizontalidad simboliza la interrupción en el tiempo.



Figura 2. (Cubierta de Rt).



Figura 3. (Cubierta Rt 2)

El título está incrustado en una portada, este elemento editorial insinúa algunas características de la obra. Las Figuras 2 y 3 son dos portadas, se observan dos semejanzas de edición: (a) el nombre de la autora está en mayúsculas sostenida, una práctica infrecuente en la actualidad; (b) la silla. Las diferencias son más numerosas, por un lado, la figura 3 exhibe el acento ortográfico correspondiente en el nombre de la autora, el título de la obra expone una escritura actual: mayúscula inicial y el resto en minúscula; La figura 2 posee mayúscula sostenida en los dos elementos. En cuanto a las ilustraciones, la figura 2 tiene más elementos que la dos.

Las portadas encumbran dos relaciones trascendentales: (a) la ausencia y la sombra; (b) el escritorio y las páginas amarillentas. También, hay un elemento esencial que se repite, la silla. Esa sombra que se proyecta simboliza la autenticidad de Nora, que corresponde al plano ficticio, por eso la sombra emerge de las la hojas. La realidad es la silla, que equivale al vacío. Los pies de la sombra no están definidos, un rasgo interesante, pues, a la autora la obsesionaba esta parte del cuerpo humano, se podría interpretar que veía a los pies como la identidad del ser humano. En este

sentido, la sombra desnuda proyectaba su negación. Según el ángulo de la sombra, se infiere que la ventana o el lugar por donde entra la luz, se encuentra la misma ubicación de la Figura 2.

Sobre el escritorio hay una pluma y un tintero, sobre la silla las páginas amarillas, las dos portadas demuestran que el oficio de la escritura había terminado. Esto corrobora la tesis de que los relatos se plantean desde el futuro de la protagonista, las manecillas de reloj seguían avanzando, solo que ese tiempo extra de Nora en el convento, representa un periodo de ausencia y vacío. Su cuerpo aún presentaba constantes vitales, esto implicaría un transcurrir del tiempo pasado-presente-futuro, sin embargo, ella no era consciente de su instancia en el convento, el homicidio detuvo su vida y la encerró en una jaula temporal. La postura de la sombra evidencia ese estado de suspensión y de angustia.

3.2.1.1 El subtítulo

Expone el sentido principal de la novela, lo encierra en paréntesis esto lo asocia con la segunda presencia en el relato, es decir, (Ensayo de una novela del alma) equivaldría al sentimiento que le genera recordar lo sucedido. La palabra *ensayo* corresponde a un trabajo en construcción, donde la carga de la conciencia representa la mejor forma de aproximarse al alma. La autora presenta un relato dicotómico, por un lado está Nora, la mujer convencional que sufrió un cambio extraordinario; por el otro, Martina María, esa figura condena a los paréntesis, que es la voz de su conciencia, ya sea en la forma de la amiga que asesinó o simplemente como instantes de *sensatez*

Cada palabra recrea los momentos vividos y cuenta el proceso de agonía de una mujer, que expía las implicaciones del homicidio a través de la escritura, Nora construye un mundo donde existe ella y el recuerdo culposo de su amiga del alma. La voz se transforma en su conciencia, interviene para comprender y para reconstruir el pasado. Esa presencia, creación del mundo del inconsciente de Nora, orienta y resuelve los interrogantes de la realidad. El subtítulo advierte el sufrimiento del alma, de esas psiques solitarias, atormentadas y doloridas en búsqueda de verdades, de explicaciones, de pasados recónditos y de futuros frustrados.

3.2.4 Dedicatoria y Epígrafe

3.3.4.1 La Dedicatoria

Se ha utilizado en las obras literarias desde tiempo inmemorable, se emplean sobre todo para ofrecer muestras de gratitud a las personas que acompañan el proceso de creación. La de Rt reza así: “A Leonel, a nuestros hijos”. Si se hace un recorrido por la narrativa de la autora, se evidencia una preocupación constante por la familia. Ella problematiza los lazos familiares, esta figura personal contamina la creación literaria de sensaciones y de sentimientos reales; para ella la familia simboliza el soporte de su discurso. Leonel fue un cómplice en sus creaciones, sus hijos indirectamente representaron muchas de las reflexiones que aparecen a través de los ojos de sus personajes.

Dora Cecilia Ramírez escribe en la reseña *Una novela como música polifónica* sobre Rt, lo siguiente: “Y esa mujer, que ‘si estuviera mentalmente enferma nadie la condenaría’, es una madre también, y desde sus cuatro paredes con un espacio libre entre la ventana y su cuerpo piensa en sus hijos y siente culpa como pellizcos en el estómago por robarles la paz” (p.113). Este paratexto autorial manifiesta que la familia no cumple un rol protocolario, la mujer que está recluida instala una verdad, solo la locura suprimiría el amor de una madre.

3.3.2.2 El epígrafe

Este para-texto también es un fenómeno inter-textual y trans-textual, permite descodificar información latente. El impacto que genera en el lector, en la primera incursión, no transgrede el plano especulativo. La importancia es a posteriori, cuando el ejercicio hermenéutico establece una perspectiva de la obra, en ese momento se verifica el sentido, la influencia y los alcances que tiene en el discurso.

Respecto al epígrafe de Rt: “Señor, Señor desata mi cuerpo maniatado” (Uribe, 1989, p.9). Si se lee desprevenidamente solo se percibiría una súplica de alguien amarrado; que le está pidiendo a Dios la liberación. Sin embargo, en las primeras páginas se evidencia una correlación entre el epígrafe y la novela. Nora expresa un doble encadenamiento (a) el subjetivo, que simboliza la angustia, la culpa y la locura; (b) el objetivo, la celda que la desprende de la sociedad. Obsérvese los párrafos sucesivos al epígrafe:

(Doble celda. La mía propia que me asfixia, y esta otra con un espacio libre entre la ventana y mi cuerpo donde puedo estirarme o caminar para conservar la elasticidad [...] 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. Esto me conforma con mi encierro)

(me protegen para que no me escape, como si fuera posible saltar desde aquí. No comprenden. Soy homicida, pero temo la muerte, sería incapaz de atravesar el límite que me separa de mí misma. Si me quitaran los barrotes no peligraría mi seguridad, en cambio podría respirar mejor). [pp.11-12].

La liberación que anhela obedece al plano espiritual. Ese aspecto vincula a Leopoldo Panero con María Helena Uribe; el poeta español, miembro de la Generación del 36 y de la corriente poética de posguerra reflejan en sus obras que Dios es un factor importante, un dador de impulso y de sosiego; escuchador de suplicas, portador de consuelo y redentor de cualquier mal. En consecuencia, la situación de Nora le exige encomendarse a Dios, al menos para lograr la paz interior.

3.4 Cajas chinas

Se evidencia al pasar las páginas de la novela, con esta estrategia la autora atrapa al lector en la historia. En el capítulo 2 se mencionó que esta técnica narrativa es un juego de crear historias dentro de la historia. En este caso se corrobora que dentro de Rt aparece un nuevo relato: *Estos pies nuestros*⁷. Ella, la protagonista, durante su encierro empleó la escritura para canalizar la desesperanza y su situación actual, se lo manifiesta a la hermana de los panes cuando le preguntó: “¿Por qué escribes tanto? –Me gusta. La hermana se quedó mirándola. Ella entendió el gesto, y continuó: –No sé si alguien me leerá por el momento me hace bien a mí, la tensión disminuye” (p.122).

Eso demuestra la obsesión de Nora por la escritura, sin embargo, el relato de Mateo, un sacerdote impío y enfermo, es el único registro auténtico. Nora con esa novela abre la primera caja china que anida en Rt. La escritura la transforma en dueña de su conciencia y de sus pensamientos, obsérvese la autoridad con la que inicia Epn: “Por la noche se inventó un sacerdote triste que agoniza entre achaques y sueños caducos” (p.82). La historia de Mateo involucra un pasado libidinoso, culpa y arrepentimiento, representado por Maligda, una joven universitaria, que se muestra como la prueba de la ruptura de los votos del sacerdote.

Mateo se encuentra en una circunstancia límite, por eso decide escribir una carta para su hija. Entonces, emerge otra vez la escritura como un ejercicio catártico, porque le urgía decirle a Maligda los sentimientos que se guardó, no obstante, decidió omitir algunos. Eso se asemeja a las narraciones de Nora sobre el homicidio, se supone que Nora y Mateo están en condiciones donde mentir ya no tiene incidencia en sus vidas. Las de Nora se señalaron en el 3.1.3, las de Mateo se pueden analizar en el párrafo siguiente:

⁷ Se emplea la abreviatura Epn en referencia a *Estos pies nuestros*

‘Perdona si te escribo como si fueras mi madre, estoy triste, Maligda...’ Hasta aquí todo es cierto. Sigue leyendo: “No te veré veintitrés...” Empiezan las mentiras. Tal vez sea un simple malestar, vivirá muchos años. O una infección crónica en su garganta gastada. Conocerá a los hijos de Maligda. Un diagnóstico falso, ¡Eso es! Falso como su carta. Gran parte de ella se le quedó en la mente. (p.111)

La carta se convierte en otra caja china, esa nueva historia obtendría dos categorías, sería el primer nivel en referencia a Epn y de segundo nivel respecto a Rt. Mateo le cuenta su pasado a Maligda, lo reconstruye de este modo: “quiero contarte pedazos de mi vida, pero no los menciones cuando vengas. Son hechos que quisiera dejarte ignorar, pero no puedo callarlos. Me leerás durante el día, entonces recuerda que la noche acobarda. Eres mi hija, perdona que te escriba como si fueras mi madre, estoy triste, Maligda.” (pp. 95 -96).

Rt, Epn y la carta de Mateo se pueden distinguir con facilidad. Epn está escrita en páginas cafés, la carta tiene una tabulación adicional respecto al cuerpo de la novela. Existe una segunda caja china en Rt: Maruja. Esta caja china también es sencilla de detectar, porque exhibe una alineación diferente a la de novela. Maruja está escrito en mayúscula sostenida y se encuentra en las páginas blancas. La monja de los panes le dice a Nora que esa interna por la que pregunta, antes trabajaba como empleada doméstica, se embarazó, ocultó su estado y perdió al bebé.

La dueña de la casa la acusó de asesina, pero, Maruja no era culpable, el bebé se asfixió con el cordón umbilical. La monja utiliza esta estrategia para relacionar a Nora con las demás internas, de este modo: “Así la pasan. La hermana contándole historias, ella haciendo conjeturas. Toda mujer tiene un relato íntimo, otro público, y el que figura en los expedientes de los tribunales. (Más el mío), y el mío.” (p.184)

En la edición de Rt objeto de este estudio, hay decisiones editoriales que evidencian la vocación de estilo que tiene María Helena y que al lector le permiten, de una manera mucho más didáctica comprender la idea de las cajas chinas, lo que no quiere decir en ningún momento que le hagan más sencilla su tarea, pues esas decisiones también son objeto de profundas exegesis.

Quizá la más evidente es la del tipo de papel escogido para las páginas de la novela que escribe Nora, Epn, ya que su calidad y su color, evidencian cierta “precariedad”, el papel entregado a Nora para su catarsis es más áspero; el tono café refuerza también esa idea de que se le cumple el “capricho” a la interna con desdén. Desconfianza que supera muy bien Nora ya que la coherencia y la cohesión de este relato, con menos presencia de juegos, permiten una lectura lineal que no por serlo, deja de apelar a la filosofía moral del atormentado sacerdote que la protagoniza.

Como si no bastase la selección del papel, la numeración de las páginas también permite entrever un deseo explícito de marcar las diferencias: las páginas de Epn conservan la numeración secuencial que empieza en el número 1 y avanza de manera creciente. Las de Rt, en cambio,

además de tener en el inferior el número de página (que hemos utilizado en este estudio), se encuentran “numeradas” por un par de letras en el borde inicial (al lado derecho en las páginas impares y en el izquierdo de las pares). Ese par de letras está conformadas por un doble abecedario: una “a” que va contando el resto del abecedario: *ab, ac, ad...* hasta finalizar en *az* y continuar entonces con *ba* y así sucesivamente. La novela está compuesta de dualidades, por ej.: Nora está loca, pero escribe Epn, esa historia que amalgama 6 monólogos y el elemento transitivo de *El parque*.

En este orden de ideas, existe una caja china principal: Rt, que contiene dos cajas secundarias: Epn y Maruja; la carta de Mateo corresponde a una caja que está incluida en Epn. Maruja –como relato- es el único que Nora no cuenta como una de sus creaciones, sin embargo, las conecta el estilo de María Helena, que emplea este juego para desviar la atención del lector y de cierta manera liberarse de responsabilidades, narra sus historias en segundo plano, emplea diferentes situaciones, estados anímicos y sensaciones intrincadas, se creería que son personajes diferentes, pero, cada uno guarda un trozo de María, la autora de carne y hueso.

En los cuentos, *Matilde* se trata de un relato incrustado en *La buhardilla*, este cuento es la historia de Cristina, una anciana que fue recluida en asilo. Matilde hubiera preferido compartir hasta el fallecimiento de su madre, el alejamiento ocurrió por una orden de su esposo Jacinto, quien por instancias paradójicas del destino, se divorciaba de Matilde justo el día que murió Cristina. Se mencionó que el espíritu de Cristina le está dictado a una escritora anónima sus anécdotas. No obstante, había una circunstancia pendiente, desconocía el motivo por el cual Matilde no la visitó.

Esta historia exhibe varios temas en común, para empezar los personajes se desinhiben mediante la escritura, Mateo lo exhibe así: “Hija, no pensaba escribirte. No quería perturbar tus estudios con problemas de tu viejo padre [...] Estoy triste, Maligda, por eso te escribo como nunca lo he hecho. Ya habrás notado que no es mi estilo de costumbre, mejor dicho sí lo es, pero lo disimulaba” (p.95). Julian de este modo: “Son las nueve. Inmediatamente después de cenar, me he propuesto disculparme con usted. Dudo que quiera verme de nuevo, por eso le escribo, y resulta que todas las ideas quieren salir al mismo tiempo cada una más urgente que la otra” (p. 204). Nora lo demuestra en este fragmento: “Te rogué con llanto, con besos, sin éxito. Entonces, me senté a escribir: Hombre pequeño, mi pesadilla. Escribo esta carta que tampoco te llegará” (p.225). Cristina así: “Cuando más necesites de tu madre. estaré junto a ti. Por eso quiero dejar en algún rincón, estás páginas; y cuando me busques sin hallarme, registrando baúles y cajones que fueron míos, tu tristeza y soledad se apaciguarán al encontrar estas líneas escritas para ti” (Uribe, 1963, p.135).

Las cartas simbolizan las aperturas de las cajas chinas, siempre se relacionan con sentimiento de impotencia, Mateo está desahuciado y se arrepiente de su actitud como papá; Julián otro sacerdote, hijo biológico de Daniel y adoptivo de Alfredo, escribe una carta a un destinatario

anónimo, no se trata de Dios porque la autora omite el uso de la letra mayúscula. Julián cuenta la frustración que le producen las funciones clericales, al considerarlas hipócritas y rutinarias. Epn expone las complicaciones del sacerdocio desde dos perspectivas: (a) la senectud de Mateo y los pecados ocultos; (b) la juventud de Julián y la inconformidad ante una vida preconcebida. Mateo rompió los límites, en su estado canceroso concluye que fue un sacerdote y padre desastroso. Julián teme repetir los errores de Mateo.

Cristina y Nora representan el segundo tema en común: la relación con los hijos. Las dos están asiladas, una por asesina, la otra por vieja, asimismo quieren dejarles un legado a sus hijos, el único talento que les pueden transmitir corresponde a las verdades crueles o justas de la escritura. Por un lado en Rt las páginas blancas se puede atribuir a una postura pesimista de Nora, los hijos están condenados a la cotidianidad: casarse, ser padres, envejecer y morir. Las hojas cafés se vinculan con una perspectiva optimista, en esos monólogos que se distinguen con un nombre propio, salvo *El parque*, se inclinan hacia un desenlace extraordinario, debido a los amores prohibidos, las infidelidades y las intrigas, en estos temas el final es incierto.

Por otro lado, Cristina relata una autobiografía a través de los cuentos: su infancia, el matrimonio con Javier, su viudez, la manera como fue echada por insistencia de su yerno Jacinto y la relación que sostuvo con Matilde. Las cajas chinas múltiples, que se presentan en Rt no se diferencian de la caja que instaló Cristina con la carta a Matilde. Los hijos crecen y se independizan de las madres, el tiempo que ellas invirtieron quizá no sea correspondido. Los hijos también mueren, sucede con la hija de Matilde y con el hijo de Maruja, este suceso infortunado origina la historia de Mariana.

Los hijos pueden ser legítimos como Matilde, Cristina nieta, Renato, frutos del pecado como Maligda y Julián. El tema de los hijos está por doquier, un fragmento que puede pasar inadvertido y demuestra de lo que están constituidas la novela y los cuentos, o sea, de las palabras que se amalgaman para crear la escritura y de los hijos como el foco del asunto, es el siguiente: “Y los pasos y los pozos y los pesos y los besos y los vasos y los bozos y las tazas y la tizas y los ajos y los ojos y los hijos” (1989, p. 21).

Lo dramático de esta situación corresponde al alejamiento entre padres e hijos. Magdalena quizá no huya de Maligda, lo hace de su pasado impío; Nora reconoce que el homicidio le extirpó la autoridad materna, Mariana le otorga dos padres a Julián, esto imposibilita una relación saludable. Maruja presencia el estrangulamiento de su hijo; Cristina fue aislada por vieja o inútil. La hija Matilde murió, lo que representa una doble ruptura: Matilde con su hija, Cristina-nieta con su madre. Los padres de Renato intentan reparar el vínculo, pero el joven ya eligió perseguir el amor de Maligna.

Salvo Nora y Cristina, el nombre de todas las madres inicia por Ma- como el de María Helena: Magdalena, Mariana, Maruja, Matilde. Maligda no es madre, personifica la única mujer de nombre propio con una historia, pues, los hijos de Nora cumplen el ciclo normal y son condenados al anonimato, Matilde hace parte de Pc, Julian es hombre y los demás hijos murieron. Las cajas chinas constantemente se abren y se cierran respecto a las relaciones padres e hijos, se explicó en 3.1.2 cómo Renato se escabullía de Epn e ingresaba a Rt. En ese momento fue una especie de celestina. La incursión más estrepitosa y paradójica de Nora es cuando se cuelga en Epn, esta vez no saca a Magdalena a un cuarto intermedio, ella se mezcla en ese espacio café, necesita advertirle a Magdalena que se reconcilie con Maligda. Nora no acepta, como si estuviera moralmente incapacitada para involucrarse en estos temas, que Magdalena sea la madre que describe Mateo, eso motivó su aparición en Epn, quedó registrado en este fragmento:

Magdalena no es así, no puede ser así. Está viviendo a través del inconsciente de Mateo que me la trasmite con sus ondas propias y la llena de mutismo y de estrépito, sin él siquiera entrarse de lo que sucede. No logro aceptar a Magdalena viviendo como puede, comiendo cuando le dan con qué y no sé verla independiente de Mateo. Tal vez esté con el hombre que la comprendió y con los hijos que tuvieron juntos, o es maestra de cincuenta niños a su alrededor, o se fue a un convento donde envejecer es más suave porque allí ese proceso es un simple ir llegando [...] ¡Son tantas las posibilidades! Maligna tendrá que buscar toda su vida. Yo me niego a encontrar la Magdalena que me comunica Mateo, pero se me llenan las ideas con su fondo nublado que él mismo desconoce, que su rencor crea, aunque la revista de amoroso deseo. (pp. 158-159).

Se soslaya una semejanza entre las cajas, las mujeres deben compartir con un hombre y cumplir con el mandato divino, por eso la mayoría de los hombres o padres de las cajas son uno: Jacinto, Javier, Jenaro y Julián, la jota inicial lo demuestra. Mateo se acopla más a la conjetura de que todos los nombres que inicia por M- son María Helena, que se sorprende ante la posibilidad de un destino serpenteante. María Helena, Nora o Cristina, necesitan que esas historias intrincadas se fusionen y expongan las peripecias que afrontan las mujeres. Si el neonato muere en el parto, se diría: “Termina mi historia cuando principia el purgatorio de Maruja” (p.189). Si una madre decepciona a la hija, la mejor manera de describir la sensación es: “¡Qué triste resultó buscarla! Debimos dejarla en la incógnita de su ausencia bella, noble, dolorida. En literatura, como en todo lo mejor es callar.” (p.165).

4. Conclusiones

La obra de María Helena Uribe está constituida por estrategias narrativas que la ubican en el escenario de la metaficción. La novela y los cuentos ofrecen un universo inagotable de significados, lo que le permite al lector enfrentarse a un artificio complejo e intrincado, que conlleva a la necesidad de hacer interpretaciones agudas, ya que la trama distorsionada se niega a ser capturada en un argumento convencional, plagado a su vez de relatos múltiples y oníricos.

El proyecto de posmodernidad estudiado por Rodríguez (1995) alrededor de la novela colombiana, ha permitido constatar cómo Rt y Pc son narraciones enmarcadas en dicho proyecto ya que evidencian un juego entre el lector y el texto, que demandan una disposición a buscar el significado, no sólo más allá del significado de las palabras, sino también más acá, en la misma “forma”, en la manera en que se estructura el relato, como los silencios, las cajas chinas, entre otras.

La metaficción, como reflexión misma sobre el arte de la narración, nos presenta personajes agónicos –que padecen la existencia- que construyen sus alter ego, también agónicos. Por lo que resultan personajes críticos que, contruidos con recursos experimentales, interrogan el interior del ser humano desde el silencio, la demencia, la mística y el soliloquio. De ahí que en los cuentos de *Polvo y ceniza*, se encuentre una imagen global que puede representar muy bien a María Helena: el espíritu de Cristina que dicta a unas manos historias que se amalgaman, se superponen en un intento por dar cuenta de la vida y sus distintas facetas.

Rt nos presenta a una mujer que omite hablar y prefiere escribir, de ahí el subtítulo: Ensayo de una novela del alma; la escritura como un ejercicio catártico, en el que los personajes cuestionan el conservadurismo y el sistema social establecido. Reconocer la voz de Nora o Martina María no es un ejercicio sencillo y demanda que el lector otorgue un tono, una voz distinta para lo que se encuentra entre guiones, entre paréntesis, en cursiva. De hacerlo, logrará diferenciar las distintas posturas que convergen en un mismo espacio, en torno de un mismo asunto, es decir, encontrará la polifonía al interior de una persona acosada por fantasmas interiores que la obligan a escribir como un exorcismo.

La construcción de la novela no se guía por los convencionalismos tradicionales: expresar el mundo interior obliga a desprenderse de la forma como se venía narrando. La apuesta radica en que una novela que ausculta el plano introspectivo, sin proponerse una filosofía de corte existencialista, pero sí nombrando, permitiendo ver al sujeto en crisis que se escucha a sí mismo a través del contraste, necesita ser contada con mayor creatividad. De ahí el empleo del monólogo interior, la superposición de tiempos, de voces, que le dan ese carácter novedoso.

Así también se supera la conclusión de algunos críticos que en su momento plantearon que Rt era valiosa por su innovación formal. Ahora, con el valor que las obras posmodernas le han dado al

lector como constructor de sentidos, la obra de María Helena adquiere nuevamente su carácter pionero ya que precisa la existencia de un lector competente para no perder el hilo, abierto para comprender lo que encierra su composición y valorar ese ritmo de la prosa poética que impregna la obra estudiada.

María Helena Uribe con una obra aunque pequeña en volumen, puede considerarse como una de las autoras más destacadas del siglo XX ya que en ella se supera el afán de la anécdota y su preocupación por el lenguaje casi al mismo nivel de un poeta, abre camino para la comprensión de la escritura como una solución al interrogante por la vida ordinaria, la cotidianidad de sus personajes, sus fracasos, sus desaciertos, conllevan a preguntarse por el papel que la comunicación cumple en nuestros días: quizá la falta de dialogo interno menoscaba la posibilidad del encuentro con el otro. Temas vigentes en nuestra sociedad donde las redes sociales pueden leerse como una escritura colectiva, llena de artificios, de juegos, de cajas chinas, de silencios, de caligramas en los que se sigue intentando una novela del alma.

Referencias

- Acosta, M. (2006). *Silencio y arte en el romanticismo alemán* (1ª ed.). Bogotá: Colección sin condición 8
- Aristizabal M., P. (2005). *Panorama de la narrativa femenina en Colombia en el siglo XX*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Audubert, R. (julio, 2000). Mazurca para dos muertos: la historia o el retorno de las voces y los discursos. *Espéculo Revista de estudios literarios*, 6(15). Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero15/cela.html>
- Barthes, R. (1971). *Elementos de semiología* [Méndez A. trad.]. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Béjar, E. (1987). *La textualidad de Reinaldo Arenas*. Michigan: Editorial Playor
- Boves N., C. (1992). *El silencio en la literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calvo, A., Hernández, J.L. y Ruiz, M. (2011). *Estudios de narrativa contemporánea española*. Madrid: CEU Ediciones.
- Camarero, J. (2005). Principios formales de la literatura. *Revista Anthropos*, (208). 59-64.
- Corral Q., R. (s.f). Qué es la postmodernidad. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/98_mar_abr_2007/casa_del_tiempo_num98_67_73.pdf
- Escobar M., A. (2003). *Adverbialidad locativa en Reptil en el tiempo: estudio de lingüística computacional*. *Revista Estudios de Literatura Colombiana*, (12). 49-70.
- Escobar M., Augusto (2004). *Diálogo compartido con María Helena Uribe*. *Revista de literatura y filosofía UTP*. (2): 21-37
- Escobar M, A. (Noviembre, 2013). *María Helena Uribe la palabra afanosa y silenciada*. Universidad de Antioquia. Recuperado de http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/perfil17.pdf
- Escobar M., A. (Octubre, 2014). Las escritoras de 'La tertulia' de Medellín (1960-1964). Recuperado de http://www.colombiaaprende.edu.co/recursos/superior/handle/literaturacolombiana/pdf_files/tema9.pdf
- Genette, G. (1989a). *Figuras III* [trad. Manzano, C.]. Barcelona: Editorial Lumen.
- Genette, G. (1989b). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* [trad. Prieto, C.]. Madrid: Taurus.

- Jaramillo, M., Robledo, A. y Rodríguez, F. (1991). *¿Y las mujeres? Ensayo sobre la literatura colombiana*. Medellín: Otraparte.
- Jaramillo, M., Osorio, B. y Robledo, A. (1995). *Literatura y diferencia, Escritoras colombianas del siglo X*. Medellín: Ediciones Uniandes.
- Jimenez, S. (1964) *Surgimiento y desarrollo de la educación femenina en Antioquia*. Revista Universidad de Antioquia, (158). 609-624.
- Kobylecka, E. (2006). Mario Vargas Llosa: una realidad desdoblada o el procedimiento de los vasos comunicantes. *Hipertexto*, (4). 50-64.
- Londoño M., N. (2001). Edición crítica de la novela *Reptil en el tiempo* de María Helena Uribe de Estrada. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Las mil y una noche* (s.f.).
- Merino, J. (2005). *Qué es metaliteratura*. Revista *Anthropos*, (208). 82-91.
- Pérez, E. (1998). Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. Recuperado de <http://www.digitaliapublishing.com.ezproxy.utp.edu.co/visor/822>
- Pineda, A. (1994). *Del mito a la posmodernidad. La novela colombiana de finales del siglo XX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Pineda, A. (2006). *La esfera inconclusa: novela colombiana en el ámbito global*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Ramirez, D. (1987). *Una novela como música polifónica*. Boletín Cultural y Bibliográfico, (Vol. 24 No 12). 113-114.
- Rodríguez, J. (1995). *Autoconciencia y posmodernidad*. Bogotá: Si Editores.
- Sabia, S. (2005). *Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas*. *Espéculo Revista de estudios literarios*, 10(31). Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero31/paratext.html>
- Sobejano-Morán, A. (2003). *Metaficción española en la postmodernidad*. Barcelona: Edition Reichenberger.
- Steiner, G. (2001). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. [trad. Castañón, A. y Major, A.]. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2003). *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano* [trad. Ultorio, M]. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Uribe, M.H. (1963). *Polvo y ceniza*. Medellín: Granamérica.
- Uribe, M.H. (1989). *Reptil en el tiempo*. Medellín: Autores Antioqueños.