

Bordeando el trauma a partir del archivo biográfico y la ficción En la escritura de Gloria Susana Esquivel y Juliana Borrero

María Ofelia Ros Maturro *

Universidad de la República del Uruguay

Recibido: 14/11/2024 – Aprobado: 18/1/2025

Resumen:

Desde estilos y géneros narrativos muy diferentes *¡Dinamita! Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo XX*, de Gloria Susana Esquivel, y *Las Extraterrestres*, de Juliana Borrero, habilitan en sus estrategias narrativas el advenimiento de lo siniestro freudiano, “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo” (Freud, 1919, p. 220) en relación al tratamiento de las mujeres en la sociedad colombiana del siglo XX y principios de siglo XXI. La extrañeza inquietante de lo siniestro replantea “la compleja relación entre estructuras narrativas y reivindicaciones de verdad” en torno a eventos traumáticos (LaCapra, 2005, p.39). Ambas autoras articulan, crítica y dialógicamente, eventos límite de violencia de género de la historia colombiana en un lenguaje retórico y estético-político. *¡Dinamita!* narra desde el género biográfico, aunque no exhaustivo pero utilizando archivos de diferente índole, obra y vida de catorce mujeres colombianas del siglo veinte transgresoras del lugar social de marginalidad y silencio que la sociedad y la cultura les deparaba. Por su parte, *Las extraterrestres* es una novela corta, que denuncia la violencia de género casi cien años después, escrita en una narrativa poética, discontinua y fragmentada, una violencia que ha adquirido la génesis de un mito.

Palabras clave: literatura colombiana, trauma, biografía mujeres, ficción, giro archivístico.

Abstract:

Bordering on trauma through biographical archives and fiction.

From very different narrative styles and genres, Gloria Susana Esquivel's “¡Dinamita! Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo XX” (“Dynamite! Rebel Women in 20th-Century Colombia”) and Juliana Borrero's “Las Extraterrestres” (“The Extraterrestrials”) enable the advent of the Freudian uncanny in their narrative strategies. They present the uncanny in relation to the treatment of women in Colombian society in the 20th and early 21st centuries. Both authors critically and dialogically articulate extreme events of gender violence in Colombian history using rhetorical and aesthetic-political language. “Dynamite!” narrates from a biographical perspective, although not exhaustively, but using different archives, the work and lives of fourteen twentieth-century Colombian women who transgressed the social marginalization and silence that society and culture imposed on them. For its part, “Las extraterrestres” is a short novel that denounces gender violence almost a hundred years later, written in a poetic, discontinuous, and fragmented narrative, a violence that has acquired the genesis of a myth.

Keywords: Colombian literature, trauma, women biography, fiction, archival turn.

Desde estilos y géneros narrativos muy diferentes *¡Dinamita! Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo XX*, de Gloria Susana Esquivel, y *Las Extraterrestres*, de Juliana Borrero, habilitan en sus estrategias narrativas el advenimiento de una “extrañeza inquietante”¹, en la que se visibiliza y desnaturaliza la violencia de género en la sociedad colombiana. A través de esta extrañeza inquietante replantean “la compleja relación entre estructuras narrativas y

*ofeliaros62@gmail.com

reivindicaciones de verdad” (LaCapra, 2005, p.39) en un lenguaje retórico y estético-político. *¡Dinamita!* narra desde el género biográfico no exhaustivo, utilizando archivos de diferente índole, obra y vida de catorce mujeres colombianas del siglo veinte, transgresoras del lugar social de marginalidad y silencio que la sociedad y la cultura les deparaba. *Las extraterrestres* es una novela corta con un lenguaje poético, que teje una trama discontinua y fragmentada, y que si bien referencia eventos de violencia de género de la actualidad colombiana, narra la génesis de un mito donde la violencia de género se exhibe como “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo” (Freud, 1919, p. 220), a la vez que abre la posibilidad de su subversión.

¡Dinamita! fue publicada con Penguin Random House en octubre de 2020 y *Las extraterrestres* fue publicada con la editorial independiente Cajón de Sastre, en abril del 2021, impulsada por la Beca para proyectos editoriales independientes, emergentes y comunitarios del Programa Distrital de Estímulos (PDE) del Instituto Distrital de las Artes, Idartes, de Colombia. Ambas autoras son profesoras universitarias, escritoras, feministas y activistas en comunidades de su entorno. Juliana Borrero es coordinadora de la Maestría en Literatura de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC), escritora, traductora y performer; fue ganadora de la residencia de traducción literaria en el Banff Literary Translation Center (2008), y de la Residencia Can Serrat en El Bruc, Cataluña (2019), y obtuvo el primer puesto en el concurso de cuento *El Brasil de los Sueños* IBRACO (2012). Gloria Susana Esquivel es profesora en la Maestría en Escritura Creativa del Instituto Caro y Cuervo, periodista, traductora y poeta; es conductora de *Womansplaining*, un podcast sobre feminismo y cultura, sus poemas han sido publicados en revistas y antologías nacionales e internacionales, y ha publicado el poemario *El lado salvaje* (Cardumen, 2016) y la novela *Animales del fin del mundo* (Alfaguara, 2017; Neón Ediciones, 2017; University of Texas Press, 2020).

Ambos títulos dialogan con hechos históricos de los cuales se desprenden complejos procesos interactivos que comprenden cortes abruptos, impases de significación, desplazamientos o condensaciones del acervo significante que entrama la violencia de género en Colombia. En otras palabras, visibilizan la cadena metafórica que entreteje la memoria transgeneracional, en la cual acontece la transmisión de la violencia de género, y sus efectos a través de las generaciones; esta historización apuesta al desplazamiento y la reescritura de las subjetividades en una reconstrucción de la red social y comunitaria en torno a la lucha feminista por su desnaturalización, “manteniendo las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual” (Rivera 25).

En *¡Dinamita!* se acoplan las voces de las catorce mujeres a la voz de la autora en un reconocimiento y abrazo de su legado. Su escritura documental en prosa subvierte los usos tradicionales del material de archivo y reformula los límites del género biográfico. Las biografías de Débora Arango, Helena Araújo, Esmeralda Arboleda, Feliza Bursztyrn, María Cano, Beatriz González, Virginia Gutiérrez de Pineada, Emilia Herrera, Clemencia Lucena, Teresa Martínez de Varela, Marvel Moreno, Emma Reyes, Elisa Mújica y Ofelia Uribe de Acosta, “no son clásicas ni exhaustivas. Son biografías que van a lo esencial en relación con sus luchas para dejar atrás una vida en simulacro, es decir, una existencia construida por los dictados de ... mujeres fantaseadas por los patriarcas” (Thomas 15). En cambio, *Las Extraterrestres* integra discursos de políticos, periodísticos y de las redes sociales, de la actualidad colombiana, en una narrativa figurativa que explora el lenguaje y su acaecer social.

Desde un pensamiento lineal y cronológico de la historia, sostendríamos que la historia feminista constelada por las mujeres de *¡Dinamita!* posibilita la escritura de *Las*

extraterrestres; pero, pasaríamos por alto que, a la vez, en *Las extraterrestres*, el trauma estructural asociado a la violencia contra la mujer se entrama en la génesis de un mito: la espera de Penélope ante la ausencia de Ulises. En *La Odisea* de Homero, poema épico del siglo VIII a.C., en su versión latina, Penélope espera durante veinte años, junto a su hijo, Telémaco, que Ulises, padre y esposo, regrese de la guerra de Troya, tejiendo y destejiendo un telar para engañar a sus pretendientes. Desde el nombre de la protagonista, la autora propone una relación particular con el emblemático mito, donde la visibilización y la elaboración de lo reconocido abren paso a una reversión, y la construcción del origen de una sub-versión.

DICEN QUE SU NOMBRE ES ULIZA. Una mendiga. Pedazo de basura. Mata de pelo. Manta de perro. Ruina de mujer./ En cuanto a su edad es difícil saberlo./ La reconocerán por sus ojos Verdes. Como mundos. Saliéndose de su cara. Todavía se pueden ver en ellos las llamaradas./ Malnacida prendió fuego a su casa, tostó a su marido, vio arder a sus hijos, (luego echó a pique al Mundo), y se fue. Una Eva. Todos sabíamos que la historia se repetiría./ Lo arruinó todo. Por un capricho. Por una curiosidad. Estamos otra vez donde empezamos. En los tiempos fundacionales. (Borrero 14)

En la escritura de Borrero ambos mitos, el de Eva y el de Penélope, adquieren la forma de “un manantial sumergido o un lago desecado. No se puede andarles encima sin tener la impresión de que en cualquier momento podría volver a surgir el agua” (Freud, 1919, p. 227). En su reversión los significantes conocidos y familiares de la literatura religiosa y la literatura griega, como “Eva” y “Ulises”, que nos remiten a lo conocido en términos de las narrativas que constituyen el acervo significativo de nuestra cultura occidental, se desdibujan hasta lindar con lo desconocido, peligro y amenazante. Sigmund Freud en su texto “Lo siniestro” (1919), al desarrollar este concepto propio del campo de la estética, pero desde la construcción de la teoría psicoanalítica, advierte esta particularidad del vocablo *heimlich* en el uso de las diferentes regiones de habla germánica. *Heimlich*, que refiere a lo confiable y lo propio, a la entrañable intimidad del terruño, al bienestar de una satisfacción sosegada, de una calma placentera y una protección segura como las que produce la casa o el recinto cerrado donde se mora, coincide en su valor lingüístico con su opuesto, *unheimlich*, que nos remite a lo desconocido, lo ajeno, lo amenazante y peligroso. Encuentra así que en algunas regiones el significado de *heimlich* se modifica con el uso de suerte que cobra el sentido que suele asignarse a su antónimo, *unheimlich*. O sea que el valor negativo de *unheimlich*, que nos remite a lo desconocido y peligroso, se encuentra ya en el término positivo *heimlich*, su antónimo. De esta forma partiendo de lo entrañable, lo íntimo y hogareño el significado va hacia lo sustraído a los ojos ajenos, lo oculto y lo secreto, hasta lo peligroso y amenazante. En esta desviación del significado, lo conocido, íntimo y familiar, linda con “lo reservado, lo inescrutable [...] es en otro sentido lo sustraído del conocimiento, lo inconsciente” (Freud, 1919, 226).

En consonancia con la reversión de los personajes míticos realizada por Borrero, Esquivel escoge para biografiar mujeres colombianas del siglo veinte marginalizadas, por los discursos dominantes de su época, “pedazo de basura”, “mata de pelo”, “manta de perro” para algunos grupos de poder, razón por la cual en su mayoría no fueron editadas ni sus obras o sus proyectos expuestos al público. Fueron silenciadas, violentadas y segregadas.

De esta manera, en la primer biografía nos enteramos de cómo a Débora Arango (1907-2005) “el monseñor de turno le prohibió que pintara más desnudos” (Esquivel, 2020, p. 28) y retiró del mercado la *Revista Municipal de Medellín* que dedicó todo un número a sus acuarelas. También de que Débora fue blanco del juicio de la prensa conservadora y la crítica desde su primer cuadro, el cual provocó un escándalo en una ciudad profundamente católica

como la Medellín de 1939. Una joven “tendida sobre la hierba, se cubre el rostro con una mano, protegiéndose de la ferocidad de la luz. En la otra sostiene una margarita deshojada. El vestido se le trepa y el espectador tiene un primer plano de sus muslos desnudos” (Esquivel, 2020, p. 26). Esta imagen del cuerpo femenino en el que una mujer goza de la sexualidad era el polo opuesto al imaginario rector de la época en el que el cuerpo femenino era solamente un vehículo de reproducción para la mujer esposa y madre de familia, ama de casa ejemplar. “A principios del siglo XX, Medellín tenía setenta mil habitantes, una prostituta por cada cuarenta hombres y una cantina por cada cien” (Esquivel, 2020, p. 27). Débora “pintó mujeres borrachas, a las que el amanecer las encuentra en compañía de hombres que negocian su precio” (Esquivel, 2020, p. 28). Sus obras encarnan “lo que estando destinado a permanecer en lo secreto, en lo oculto, ha salido a la luz” (Freud, 1919, p. 220; F.W.J. Schelling).

“*Amanecer y/o En el barrio, Friné o trata de blancas y La lucha del destino* fueron expuestas en la Medellín de los años cuarenta y rápidamente fueron descolgadas de las salas de exposición ante los reclamos escandalizados de los beatos” (Esquivel, 2020, p. 24). Su pintura rompía la ilusoria y aséptica separación de estos dos mundos entre los cuales sólo transitaban los hombres: el del hogar y el del prostíbulo. Por primera vez una mujer se atrevía no sólo a salir del hogar para visitar un prostíbulo sino a regresar a su hogar para retratar los cuerpos de las mujeres que allí trabajan. Pintó un mundo siniestro, en tanto que destinado a permanecer en lo oculto y, sin embargo, paradójicamente consabido de antiguo. Estas repeticiones históricas como la doble moral perversa en torno a la prostitución, nos revelan la presencia de procesos automáticos y mecánicos que asimilan el sujeto al autómatas, haciéndonos dudar de si en verdad es animado un ser en apariencia vivo.

“Débora por otra parte, se había atrevido a posar una mirada deseante, erótica y vital sobre las mujeres, y eso la hacía casi un hombre. Un remedo. Además, su pintura se atrevía a mostrar el cuerpo femenino en todas sus dimensiones, y eso la convertía en una hereje” (Esquivel, 2020, p. 28).

Sus cuadros rompían un código no únicamente masculino sino social; los artistas de la época jamás se había propuesto retratar los sujetos que escogió Débora, quien sobre todo “buscaba retratar vidas de mujeres que para los artistas hombres de la época eran invisibles” (Esquivel, 2020, p. 28), como *Anselma*, la mujer negra que la cuidó durante toda la infancia, o *Madona del silencio*, una mujer mestiza sacándose a solas a un niño de sus propias entrañas. Al igual que monstruosidades, fragmentos del cuerpo animados, figuras de cera, muñecas, autómatas y dobles, los personajes pintados por Débora son capaces de despertar la sensación de lo siniestro, visibilizando la presencia de alma en mujeres consideradas y tratadas por la sociedad como despojos de lo humano, como cosas inertes a su servicio. La visibilización y desnaturalización de este pensamiento era inaceptable para el statu quo de la época.

Al igual que las protagonistas de las biografías de Esquivel, Uliza encarna la visibilización y la desnaturalización de las narrativas que silencian la denuncia del abuso sobre los cuerpos femeninos; resiste la tendencia a deshistorizar y despolitizar los mecanismos ideológicos a través de los cuales se naturaliza “el eterno monólogo masculino de voz ensordecedora” (Borrero, 2021, p. 37). Borrero hace eco de las palabras de Victoria Ocampo: “desde hace siglos, toda conversación entre el hombre y la mujer, apenas entra en cierto terreno, empieza por un: ‘no me interrumpas’ de parte del hombre. Hasta ahora el monólogo parece haber sido la manera predilecta de expresión adoptada por él” (2).

Él:/ Ahora a todas les dio por vol-/ verse feministas. No me inte-/ rrumpas que no he terminado. La cura no puede ser peor que/ la enfermedad. Lo que les hace/ falta es un buen polvo. Mira,/ a los hombres también nos/ matan y más que a las mujeres./... ¿Qué/ va a decir aquella niña? Los indios huelen mal, carecen de/ educación y no hablan nuestra/ lengua. Si a las indias las violan/ es porque no usan braguitas./ No entiendo la relación. Mira,/ como buen colombiano, desde/ el primer día estoy compro-/ metido con la genuina verdad,/ justicia y reparación a las/ víctimas. Estamos haciendo/ un esfuerzo monumental/ para subir el salario mínimo y/mejorar el nivel de vida de los/ colombianos. Y las Colombia-/ nas, para que no digan que no/ las tenemos en cuenta. (Borrero 37)

Borrero articula fragmentos del monólogo masculino que se reproduce en los medios de comunicación, pero sobre todo en redes sociales ante hechos como la cuarta ola del feminismo, desencadenada por el movimiento #MeToo en 2017, la cual exigía ponerle fin al acoso sexual y a los feminicidios y la despenalización del aborto en su primera manifestación en Washington al tomar posesión Donald Trump como presidente. También recoge los comentarios sexistas y racistas ante la condena con máxima sanción a siete soldados del Ejército Nacional que violaron, en el 2020, a una niña indígena de doce años perteneciente a la etnia embera chamí en Risaralda, Colombia. También parodia el discurso de compromiso con la “auténtica verdad y reparación a las víctimas” de las mismas figuras públicas que reaccionaron de forma adversa y desacreditadora ante la publicación de *El Informe Final y la Plataforma Digital de la Comisión de la Verdad*, donde se recogen largos años de investigaciones para el esclarecimiento de las violaciones a Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario durante el conflicto armado colombiano. Por último, subraya, en este breve monólogo, el cinismo del discurso político populista que en el 2019 declaraba un esfuerzo por mejorar el salario mínimo, desestimando y reprimiendo brutalmente el estallido social en “una de las sociedades más desiguales de Latinoamérica” (Inna Anfinogenoba 2019)

En este monólogo se reproduce y perpetúa un estado de derecho desigual para la mitad de la población mundial, con persistentes indicadores sociales que configuran una realidad percibida como el estado natural y permanente de cosas; un sistema de formas que recorta una matriz generativa constriñendo el margen para el diálogo, el disenso y el cambio. Al igual que las protagonistas de las biografías de Esquivel, Uliza encarna eventos traumáticos de la historia de la mujer en Colombia. La experiencia de lo traumático amenaza con desarticular las relaciones de la población que ha sido víctima de esta violencia, pero más aún amenaza con desdibujar las distinciones entre el pasado y el presente. La continuidad de la violencia de género marcada por ambas obras, explicita cómo el patrón de violencia de género se transmite de generación en generación, marcando la subjetividad y naturalizando los cuerpos femeninos como receptáculos de la violencia. *¡Dinamita!* y *Las extraterrestres* materializan “situaciones en las que el pasado nos acosa y nos posee, de modo que nos vemos atrapados en la repetición compulsiva de escenas traumáticas, escenas en las que el pasado retorna y el futuro queda bloqueado o atrapado en un círculo melancólico y brutal en el que se retroalimenta” (LaCapara, 2005, p.45-46). Así mismo, ambas obras denotan el trauma como un intersticio entre lo colectivo y lo individual, trazando conexiones entre los casos particulares de estas catorce mujeres de la historia colombiana y las narrativas míticas universales y los discursos coloquiales en los que se entreteje la violencia de género.

Sin embargo, ambos textos no sólo trazan continuidades en las diferentes formas de una violencia de género histórica, sino que proponen diferentes estrategias narrativas para bordear

lo traumático a contra vía de la naturalización, la indiferencia e incluso la censura de la reconstrucción de la memoria, en una apuesta por la escritura y la conformación de comunidad.

La curiosidad, el capricho de Uliza de echar a pique al Mundo, y con él los preceptos imaginarios y las narrativas que silencian la denuncia del abuso en los cuerpos femeninos, visibiliza al cuerpo femenino tan sujeto al deseo como cualquier otro cuerpo humano, pero confinado “al gozo y la esclavitud que representa el cuidado del otro y los confines porosos de una vida que pareciera estar supeditada a lo doméstico” (Esquivel, 2020, p. 29). Uliza incendia su casa echando a pique la configuración subjetiva de Penélope en la narrativa clásica de Homero.

Borrero nos relata, en seis cantos, la partida de Uliza, una fuga más allá de la sala del living prolijamente ordenado en sus rutinas de aseo matinales: una inversión de la epopeya de Ulises de retorno al hogar con un cambio de género en el que muta el sentido mismo de la epopeya. Esta ya no se significa en el campo de batalla de hombres contra hombres que luchan por la primacía de unos sobre otros, sino en la calle como escenario privilegiado para el encuentro de las mujeres con las mujeres, donde se consagra la libre expresión de la mujer en el ámbito de lo público, siguiendo las huellas de identificación subjetiva dejadas por las catorce mujeres de *¡Dinamita!* La lucha por la expresión en el ámbito de lo público permea las vidas de las catorce mujeres que nos acerca Esquivel de formas muy diversas.

Por ejemplo, Helena Araújo (1934-2015) intenta recuperar algo de la expresión en el ámbito de lo público perdida con el matrimonio a través de una negociación: “tal vez si se convertía en una criatura híbrida mitad madre mitad narradora, unas partes esposa y otras partes crítica literaria, podría ser capaz de encargarse tanto de los compromisos sociales de su hogar como de sus estudios de filosofía” (Esquivel, 2020, p. 35). Pero el costo de querer abrirse camino en lo profesional a través de la escritura fue alto para ella. Primero tuvo que enfrentar la interpelación de la sociedad bogotana sobre su ambición profesional, teniendo un buen hogar y no necesitando el dinero. Luego, “un juicio ante la corte Eclesiástica por ser incapaz de parir un hijo varón” (Esquivel, 2020, p. 37); y por último “fue recluida en un sanatorio mental en Barcelona y separada de sus hijas” (Esquivel, 2020, p. 37) al expresar su deseo de divorciarse. Estas experiencias traumáticas fueron material para su literatura, hasta que al llegar a Suiza “pudo soltar ese corsé conservador, bogotánísimo, que la mantenía en su lugar” (Esquivel, 2020, p. 37) porque la ideología dominante no únicamente se encuentra afuera sino que también nos constituye. Como lo expresa en una entrevista la misma Helena, “el sexo, el cuerpo, la política, el tema social eran prohibidos para jóvenes madres de familia como yo. [La sociedad bogotana] no cree en la mujer sino en función de la maternidad. Yo quería escribir viviendo, vivir escribiendo, pero estaba metida en una sociedad asfixiante” (Esquivel, 2020, p. 36). Su escritura metaforiza el desgarramiento que para la mujer es la conquista de la palabra, en un vuelo vertiginoso, en un lanzamiento de sí, en una “inmersión en una actividad renqueante llevada adelante por la que cojea ... la que ha perdido todo, incluso la condición de mujer ... la que camina y camina y no vuelve la espalda; si no puede caminar, reptar, se arrastra, se rasga, deja una estela babosa, persiste; aquella para la cual cada paso es un destino” (Borrero, 2021, p. 18).

Como lo visibiliza Esquivel en la biografía de Feliza Bursztyn (1933-1982), esta actividad renqueante no tiene como materialidad únicamente la escritura o la pintura; Feliza fue pionera en trabajar la escultura, que hasta ese momento había sido reservada para los hombres en Colombia, y en trabajarla no solamente con bronce sino con los materiales que tuviera disponibles. Trabajó con la combinación de materiales como cartón, cartulina, latas de

Nescafé, tornillos, tapas y piezas de chatarra, que se transformaba en esculturas vanguardistas, logrando la conmoción del público acostumbrado a las figuras clásicas. En la inauguración de *Las históricas* (1968) en el Museo de Arte Moderno del campus de la Universidad Nacional de Bogotá, los visitantes se encontraban con

la sala del museo a oscuras, y, sobre el techo y las paredes, treinta piezas de acero que colgaban, tenuemente iluminadas, lo que hacía que sus formas onduladas resplandecieran y se crisparan con el juego de luz y sombras. Las esculturas no estaban quietas, mucho menos silenciosas. Cada una de estas Históricas contaba con un motor de tocadiscos que las hacía moverse y chirriar, como si en esa bulla metálica, como si en esa vibración aguda la artista estuviera llamando la atención, alertando y riendo, sobre la ridícula idea de que una mujer, sólo por el hecho de tener un útero, estaba condenada a la enfermedad nerviosa. (Esquivel, 2020, p. 67)

En esta actividad renqueante, las catorce mujeres de *¡Dinamita!*, escritoras, pintoras, escultoras, abogadas, políticas y activistas, hacen eco de cómo Borrero atisba la actividad de escritura para la mujer: “lanzan al aire su cuerpo tembloroso, se sueltan, vuelan todas ellas, se convierten en su voz, en sus manos, expresan su verdad, arrastran su historia en la historia” (Borrero 2021, p. 18) a sabiendas de pagar un precio por atreverse. El 24 de julio de 1981, a las cuatro de la madrugada, una camioneta de militares se presentó en la casa de Feliza Bursztyn; “vestían de civil y debajo de las ruanas llevaban escondidas metralletas y una orden de allanamiento. Se llevaron a la artista a las caballerizas del Cantón... la interrogaron, con los ojos vendados y sin comida, durante once horas” (Esquivel, 2020, p. 69). Estas prácticas se encontraban avaladas por el Estatuto de Seguridad impartido por el presidente Julio César Turbay, “autorizando a los militares a cometer violaciones contra los derechos humanos bajo la excusa de estar ‘enfrentando el enemigo interno’” (Esquivel, 2020, p. 69). Las reiteradas violaciones a los derechos humanos contra su persona obligaron a Bursztyn a exiliarse en Francia.

Los personajes, históricos y ficcionales, de ambos títulos analizados apuntan a adquirir una distancia crítica con el pasado de violencia de género en Colombia, que habilite una reconstrucción histórica, cultural y política, desde la voz de las mujeres; la articulación de sus voces permite reconocer ese pasado penoso y abrumador, y aún más, implica reconocer sus marcas en nuestra propia subjetividad. “Contarme el problema. He olvidado todo, he perdido las coordenadas... contar es morder la manzana del árbol del paraíso. Ser expulsada. Hablar en la lengua de ellos” (Borrero, 2021, p. 17). Apuntan a apropiarse de la densa y consistente trama del relato que sobre ellas construye el sexo dominante, siguiendo a través de un hilo frágil y escurridizo “la historia, disgregada y episódica, de las mujeres” (Gramsci 493). A la vez, la voz enunciativa de ambos textos se posiciona en un presente, aunque sea levemente distinto, a pesar de la repetición, impulsando la posibilidad de devenir agentes éticos y políticos de la realidad en la que se inscriben.

Sus personajes reconocen que “elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente” (LaCapra 157), sino aceptar, narrar bordeando los eventos traumáticos de violencia de género en su escritura, elaborando el trauma transgeneracional y combatiendo de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto, a repetir en acto lo que no ha podido ser puesto en palabras. Como lo expresa el mismo Freud, el paciente “puede no recordar todo lo que hay en él de reprimido, acaso justamente lo esencial... Más bien se ve forzado a repetir lo reprimido como vivencia presente, en vez de recordarlo, como el médico preferiría, en calidad de fragmento del pasado” (1920, 18-19). En esta dificultad

para narrar la experiencia traumática a la que puede sumarse un duelo incesante y melancólico en el cual la angustia amenaza con teñir todas las relaciones en una resistencia a la elaboración, las artes y la literatura cobran un rol fundamental.

Ambos textos trabajados, el de Esquivel inscribiéndose en el género biográfico y el de Borrero en el género *nouvelle* o novela breve, elaboran simbólicamente situaciones traumáticas de violencia de género, posibilitando una toma de distancia que revierte la implosión de los tiempos: ese “como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática” (LaCapra, 2005, 46) y habilitan la narración de los hechos límite experimentados por una persona o por una comunidad.

Por su parte, Esquivel expande la relación entre la historiografía y el lenguaje literario, más allá de una relación de identidad o de oposición o exclusión mutua. “En la historiografía, cualquier intento por llamar la atención sobre sí mismo sería reputado de algo fuera de lugar, una incómoda violación de las reglas de la escritura histórica” (LaCapra, 2005, p. 35). Si bien Esquivel utiliza material de archivo como fuente primaria de las biografías no exhaustivas que construye, la narración de las mismas no apunta únicamente a las reivindicaciones de verdad en términos de correspondencia o referencia. Esquivel utiliza lenguaje literal pero también figurativo para narrar los hechos factuales con los que construye las biografías. *¡Dinamita!* comparte con las narraciones propias de la ficción, como *Las extraterrestres*, reivindicaciones de verdad en un nivel estructural o general, aportando discernimiento acerca de la historia de violencia de género en Colombia. *¡Dinamita!* ofrece una lectura del siglo veinte y principios del siglo veintiuno en clave de violencia de género, apuntando a una sensibilización que sería muy difícil de conseguir a través de métodos documentales estrictos.

La articulación entre ambas obras no solo indica diferencias históricas sino que las visibiliza y las desnaturaliza, replanteando “la compleja relación entre estructuras narrativas y reivindicaciones de verdad” (LaCapra, 2005, p.39); de ellas podrían surgir líneas de investigación para los historiadores.

Por otra parte, en *Las extraterrestres* el lenguaje figurativo es preponderante sobre el lenguaje literal, predominando un lenguaje poético y retórico en su dimensión performativa, que clama reivindicaciones de verdad desde los procesos de ficcionalización del entramado de discursos sociales en torno a la violencia de género. La dimensión poética y performativa de la escritura, pertinente en el nivel de la estructura general, desarrolla una escritura traumática o postraumática muy cercana al mito, en la cual la trama narrativa cobra un carácter fragmentado y abstracto casi incorpóreo. Su escritura bordea el trauma fundacional en el que se reproduce y perpetúa la violencia de género, en esa enmarañada región de pensamientos y afectos; pero a la vez habilita para el personajes principal la posibilidad del origen mismo de su subversión. En otras palabras, construye un mito de origen de la violencia de género a través del cual otorga trama simbólica para la elaboración de los procesos transgeneracionales de acoso por los fantasmas en el *acting out* y la compulsión a la repetición.

Los discursos sexistas de medios de comunicación y redes sociales se mezclan con, las letras de varias canciones populares, que actúan a manera de banda sonora de la novela. Varias de ellas se conocen en Colombia como “música para planchar”, dado que era la música escuchada por las empleadas domésticas en el momento de planchar la ropa seca antes de guardarla. Más allá de la denominación clasista eran escuchadas en las emisoras, y tarareadas por mujeres de todas las clases sociales. Entre ellas se encuentra, por ejemplo, “Olvidame y pega la vuelta” de los hermanos Pimpinela, muy popular en la década de los años ochenta en varios países de habla hispana en Latinoamérica. Utiliza performativa, desde su nombre, una

inversión significativa de estas narrativas de engaño, abandono y espera de la mujer, pero también una subversión subjetiva del anti-amor de la mujer hacia la mujer. En palabras de Cixous es el peor crimen que se ha cometido contra las mujeres, “las han arrastrado insidiosamente, a odiar a las mujeres, a ser sus propias enemigas, a movilizar su inmenso poder contra sí mismas, a ser las ejecutoras del viril trabajo” (1995, p.21).

Uliza trasgrede subvierte en su discurso el anti-amor de la mujer hacia la mujer, articulando en su voz narrativa discursos feministas que convocan a la unión y la lucha de las mujeres en el siglo XXI. Conforman una narración de narraciones en la que poesía, propaganda, diálogo, letra de canciones, prosa poética, flujo de conciencia y soliloquio, encarnan una voz y varias voces, que nos cuentan la historia de una marginal, una outsider que nos invita a “reconocernos, a sumarnos, a engrosar el margen hasta que sea centro... Nos identificarás por la pañoleta. La bicicleta. La pancarta. El bicarbonato. Los ojos brillantes. La algarabía... Como una banda de pájaros que deja el nido pero al revés. Todas vuelven. Volvemos. Y en la calle nos encontramos” (Borrero, 2021, p. 118).

Este encuentro en el espacio de lo público es así mismo *leitmotiv* de las mujeres *¡Dinamita!*, por él fueron víctimas de exilios, torturas físicas y psicológicas, atentados, juicios, exclusiones y borramientos; porque una mujer que pinta, escribe o esculpe a otras mujeres, que las representa en sus luchas cotidianas, “es también cómplice, amiga y hermana de sus modelos” (Esquivel, 2020, p. 29) de sus personajes, de sus partidarias, de sus seguidoras.

En la convocatoria del encuentro, su arte y su escritura deviene caballo de Troya en el entramado de una matriz de género basada en la división binaria hombre – mujer base de una sociedad estructurada jerárquicamente. Desafía “el hilo o trenza doble que nos conduce, si leemos o hablamos, a través de la literatura, de la filosofía, de la crítica, de siglos de representación, de reflexión” (Cixous, 1995, p. 14). Su escritura encarna una extrañeza inquietante que interpela esta trenza doble: hombre/mujer, masculino/femenino, activo/pasivo, racional/natural, guerrero/reproductor, público/privado. El ejercicio de deconstrucción del género femenino se encarna en mujeres extravagantes, bizarras y desviadas de la normalidad de su época. Uliza y las catorce mujeres de *¡Dinamita!* dejan por donde pasan una extrañeza inquietante, encarnan “el paso, la entrada, la salida, y la estancia del otro que soy y no soy, que no sé ser, pero que siento pasar, que me hace vivir – que me destroza, me inquieta, me altera” (Cixous, 1995, p. 27).

En suma, tanto *¡Dinamita!* como *Las extraterrestres* consolidan su escritura en el encuentro con el otro, en una polifonía de voces desde la construcción de biografías no exhaustivas con variado material de archivo, o desde la construcción ficcional de un mito de origen de la subversión de la violencia de género. En términos de Cixous, la escritura en el encuentro con el otro “no se produce sin riesgo, sin dolor, sin pérdida de momentos de sí, de conciencia, de personas que se ha sido, que se superan, que se abandonan” (Cixous, 1995, p. 27); no se produce sin un gasto de sentido, de tiempo, de orientación, análogo al gasto del sentido que se disemina en la palabra feminista, tan debatida, dentro y fuera de la academia, por ser reformista y no revolucionaria, por excluir de su definición a otras minorías sexuales, por accionar dentro del paradigma heteronormativo, por no ser suficientemente radical y por ser demasiado radical.

La palabra feminista, “tan fea”, aún ahora, suele hacer cosquillas en las almas humanas. Cuando se dice “feminista”, para aquellas, se encarna por sobre la palabra una cara con dientes ásperos, una voz chillona. Sin embargo, no hay mujer normal de nuestros días que no sea más o menos feminista. Podrá no desear participar en la lucha política, pero desde el momento que piensa y discute en voz alta las ventajas o errores del feminismo,

es ya feminista, pues feminismo es el ejercicio del pensamiento de la mujer, en cualquier campo de la actividad. (Storni 73)

A través de este encuentro con el otro en la escritura, *¡Dinamita!* y *Las extraterrestres* no solo engrosan la genealogía de textos feministas, colombianos y latinoamericanos, sino que replantean “la compleja relación entre estructuras narrativas y reivindicaciones de verdad” (LaCapra, 2005, p.39) habilitando el advenimiento de lo siniestro freudiano, de una extrañeza inquietante en la cual aquello destinado a permanecer en lo oculto sale a la luz. Interpelan así prácticas cotidianas y procesos de legitimación de los silenciamientos históricos y actuales sobre los cuerpos y las voces femeninas, y reivindican modos de significar el lugar y el derecho de las mujeres en el espacio público a través del arte, la escritura, la política, el trabajo y la militancia. Proponen una escritura necesariamente subversiva, “propia de a quien se le ha dicho que no puede transitar ese camino: ‘Resonante y porosa, capaz de transmitir emoción sin trabajo, incandescente, indivisa, naturalmente creadora” (Araújo: Esquivel, 42). Responden al llamado a crear un nuevo lenguaje capaz de dar cuenta de la experiencia femenina a través de una ruptura con los estereotipos de mujer, de la vida social y familiar, alojados en los intersticios de la normatividad del lenguaje y de la homogeneización de las diferencias bajo un mismo nombre.

En su escritura la palabra mujer no nos remite a una existencia ontológica, sino a un grupo heterogéneo de sujetos con marcadas diferencias políticas surcadas por desigualdades de clase y por el peso de las diferencias étnicas y culturales, por los énfasis diferenciales que producen las orientaciones sexuales, los abismos de las lenguas y las ubicaciones geográficas. Pero la palabra mujer que aloja todas estas diferencias, nos remite a una misma condición de subalternidad en la diferencia política y social con el hombre, teniendo éstas “que hilar muy delgado para conseguir cualquier cosa” (Esmeralda Arboleda: Esquivel 2020, p. 49), estando expuestas a “comportamientos hostiles y amenazantes que buscan desincentivar la participación de las mujeres en cargos públicos” (Esquivel, 2020, p. 90) haciendo mella en sus redes de afecto, generándoles ansiedad, depresión y miedo.

Ambos libros nos habilitan el encuentro con mujeres subalternas en su propia lengua, donde la marca del género masculino es sinónimo de una universalidad que habitan como extranjeras, pero que toman por asalto. Porque para una mujer, “la única manera de contar no es contar. Para una mujer la única manera de existir es cambiar la historia” (Borrero, 2021, p. 17), adquiriendo la sororidad que nos fue vedada; allí donde se inscribe el sueño de Ofelia Uribe de Acosta, “que la mujer surgiera por todas las arterias del país, aportando ideas nuevas, programas nuevos, modificando toda esa cosa podrida y sucia que subsiste” (Esquivel, 2020, p. 222), haciendo eco del llamado a la unidad de María Cano: “Seamos un solo corazón, un solo brazo. ¡Cerremos filas y adelante!” (Esquivel, 2020, p. 91).

Bibliografía

Afinogenova, Inna. (2019). “Inna Afinogenova analiza la situación de Colombia”. CAECO Noticias. <https://www.youtube.com/watch?v=ZW0dUbqDKTM>

Borrero, Juliana. (2021). *Las extraterrestres*. Bogotá: Cajón de Sastre. 259 pags.

Cixous, Hélène. (1975). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* Barcelona: Anthropos, 1995.

Esquivel, Gloria Susana. (2020) *¡Dinamita! Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo XX*. Bogotá: Penguin Random House. 235 pags.

El Informe Final y la Plataforma Digital de la Comisión de la Verdad en Colombia <https://www.comisiondelaverdad.co/hay-futuro-si-hay-verdad?page=1>

Freud S. (1917–1919). “Lo ominoso”. De la historia de una neurosis infantil. *Obras completas* XVII. 24 vols. Buenos Aires: Amorrortu, 1979. 215-251.

Freud S. (1920–1922). Más allá del principio del placer, Psicología de la masas y análisis del yo, y otras obras. *Obras Completas* XVIII. 24 vols. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.

Ocampo, V. (1936). “La mujer y su expresión”. *Testimonios*. Segunda edición 1937-1940, Buenos Aires; Ediciones de la Fundación Sur. p.171- 182.

Odisea. (2004). Traducción de Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial.

Gramsci, A. (1975) *Cuadernos de la cárcel*. Edición crítica del Instituto Gramsci. Tomo 5. Puebla: Ediciones Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires.

Rivera Garza, C. (2014). *Escribir no es soledad*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Storni, A. (1917). *Un libro quemado*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.

Thomas, F. (2020). “Prólogo”. *¡Dinamita! Mujeres rebeldes en la Colombia del siglo XX* de Susana Esquivel. Bogotá: Penguin Random House. 235 págs.

ⁱ El concepto freudiano de *Das unheimlich* fue traducido al español como “lo siniestro” en la edición de Luis-López Ballesteros de las obras completas de Sigmund Freud, y como “lo ominoso” en la edición de James Strachey. Si bien sigo el texto de Strachey, utilizo el término lo siniestro para referirme a este concepto freudiano, y en ocasiones utilizo su traducción al francés “inquietante extrañeza” o “extrañeza inquietante” y su derivado “familiar extrañeza”.