

## EROTISMO Y CUERPO FEMENINO EN *MISIÁ SEÑORA* DE ALBALUCÍA ÁNGEL

Adriana Sánchez Gutiérrez  
*Université de Montréal*

Recibido: 15/01/2012 Aceptado: 17/03/2012

**Resumen:** este artículo hace un estudio de la construcción erótica femenina en la obra *Misiá Señora* de Albalucía Ángel. Un reconocimiento del cuerpo y el deseo enmarca las voces de la protagonista, quien moviliza la narración entre la conciencia e inconsciencia de la realidad que vive. De esta manera, las voces narrativas o las diferentes Marianas que habitan el texto debaten la representación de la sexualidad de la mujer en torno a las normas establecidas por la sociedad colombiana. Una visión crítica del placer y el erotismo femenino hacen parte de la conciencia histórica del texto.

**Palabras clave:** erotismo, cuerpo, deseo, poder y sexualidad.

### EROTICISM AND THE FEMALE BODY IN *MISIÁ SEÑORA* BY ALBALUCÍA ÁNGEL

**Abstract:** this paper studies the female erotic construction in the novel *Misiá Señora* by Albalucía Ángel. The voices of the main character, who moves between consciousness and unconsciousness of her reality, are marked by the recognition of the body and desire In this

way, the narratives voices or the different Marianas who are in the text, discuss about the representation of the woman sexuality around social norms established by the Colombian society. A critical view of female pleasure and eroticism is part of the historical consciousness in the text.

**Key words:** eroticism, body, desire, power and sexuality.

## 1. Introducción

*Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza. Insistamos en ello: este aspecto, que parece extraño al matrimonio, nunca dejó de notarse en él.*

(Bataille, 2010: 115)

En 1982 se publica *Misiá Señora* de Albalucía Ángel, una novela que nos lleva a una profunda reflexión sobre la conciencia del género femenino en la historia nacional. Dividida en tres capítulos, la obra nos relata la vida de la protagonista, Mariana, quien desde la niñez percibe comportamientos y juicios morales relacionados con el cuerpo y placer de la mujer. Así, *Tengo una muñeca vestida de azul* se convierte en el relato formativo de la identidad femenina como imagen a partir de otras u otros, es decir, la educación como formación o deformación de la feminidad es planteada desde el primer capítulo de la novela.

Luego, *Antígona sin sombra*, un capítulo que presenta el diálogo desde la intertextualidad de la figura mítica de Sófocles en contraste con una Antígona americana exploradora de los sentidos corporales y cuestionadora de las armaduras sociales y morales de las que se ha invadido al cuerpo como ser político y libre en una sociedad. Finalmente, *los dueños del silencio*, una mirada de la mujer adulta que visibiliza las construcciones sensuales y eróticas de los cuerpos en un contexto histórico político del país.

Esta tríada narrativa traza cuestionamientos hacia la identidad que se forja entre la norma educativa de madre, hija y esposa ideal. En estos espacios las voces de *Mariana* marcan aspectos sensoriales y psicológicos con respecto al cuerpo y su erotismo. Como consecuencia de esta polifonía consciente e inconsciente en la protagonista, se develan debates históricos y normativos acerca de las creencias corporales y comportamientos sociales que debe tener la mujer en una sociedad tradicional, como lo es la colombiana.

Uno de los temas que incluye la novela es el cuerpo como espacio discursivo que consolida al ser humano como un *ser político*, es decir, esa relación que establece el hombre o la mujer desde el nacimiento, no biológico sino social, y desde el cual se le permite poner en consideración sus deseos, ideas o creencias individuales y colectivas. Ese momento en que el ser humano recrea diferencias y diálogos entre las identidades “socialmente impuestas” y el deseo propio de la experiencia erótica a través del placer que produce el cuerpo. Esta carga social e individual se vuelve contra el sistema en la interioridad de la protagonista, el debate que lidera está marcado por el deseo y la esteticidad de un lenguaje corporal que se ve reprimido en medio de una sociedad marcada por las ideologías del catolicismo.

En relación con el aspecto mencionado, Navia (2006) focaliza en la obra, de manera especial, la identidad femenina que se logra a través de la *familia* como institución que vehicula las exigencias del conjunto social. Esta premisa quiere decir que el medio de socialización primordial para el individuo es el conjunto de creencias y prácticas que ejerce la familia en el individuo, para este caso las protagonistas serían el producto de una imagen que se reproduce en la familia, como el desarrollo “correcto” de lo que socialmente está bien visto. Sin embargo, desde mi apreciación, la focalización interna de los personajes muestra otro camino de interpretación de la sexualidad, dando en este discurso la posibilidad de trasgresión y cuestionamiento a la norma moral establecida y, de igual manera a la formación del erotismo y la sexualidad a partir del círculo filial.

Así, al afirmar que el cuerpo es objeto de deseo y, a su vez, objeto de placer, Mariana descubre que la condición primigenia de la mujer nunca se ha escuchado y que sólo se liga con las voces de otros, los “otros” sociales que obedecen a tipologías de comportamiento “normativizadas”. En este descubrimiento que hace la protagonista se encierra la voz de la consciencia de “Marianas”, quienes hacen eco de la marginalización del discurso público por la mirada interna de la consciencia erótica de la mujer.

Se diría que el estado de letargo y ensoñación que conforma Mariana a su alrededor, rastrea las miradas entre la formación erótica de los cuerpos y el reconocimiento erótico de la mujer. Esta filiación literaria e ideológica en la narración aborda de manera contestataria las condiciones patriarcales, sin embargo, Mariana no asume una acción liberadora sino que deja los cuestionamientos en un silencio y sumisión de mujer tradicional.

Ángel nos propone una lúdica de la palabra a través del discurso interno de su protagonista, esta subjetividad y la estética de su lenguaje lírico abren caminos de interpretación entre la construcción del *cuerpo como objeto de educación en la norma sexual* y la *exploración del erotismo como estrategia de liberación corporal*. Estos dos temas son los que trataré de explorar en este artículo y los que anuncian a mi

modo de ver metáforas del reconocimiento corporal histórico del que ha sido objeto la mujer durante las últimas décadas. Para este propósito retomaré a Bataille (2010) quien plantea que el erotismo es el poder de trasgresión por excelencia, el cual es una experiencia de naturaleza divina, sagrada, que la Iglesia ha desvalorizado, por lo mismo, los términos de tabú y trasgresión están igualmente expuestos a los debates de la formación de una identidad. Ahora bien, lo que intento interpretar es: ¿cuáles son los referentes de identidad sexual femenina en la voz de Mariana y cuál es el referente de placer erótico que se tiene en la misma?

## 2. Cuerpo: objeto de educación en la norma sexual

Es evidente que una de las funciones primordiales que estableció la Iglesia para el cuerpo femenino se remonta a la famosa cita bíblica de Eva “Vuelto a la mujer, dijo: multiplicaré los trabajos de tus peñeces. Con dolor parirás tus hijos y, no obstante, tu deseo te arrastrará hacia tu marido, que te dominará” (Génesis 3:16). La historia de *Eva*, la *traidora*, es objeto de denuncia y arremetimiento contra las dominaciones normativas de la Iglesia Católica: son trazos de la voz interna de Mariana, quien denuncia desde su infancia identificaciones opuestas a la figura materna.

[...] Te vapulee en su casa porque eres la mujer y el que posee el mango, según San Pablo, es él, y tú sumisa, a la sartén, a tener hijos para el cielo, mientras él, el Supremo, se cree el ombligo del mundo pues le dijeron que su vergajo es oro en paño y que él es el rey Midas, la imagen de mi Dios, el Amo y el Redentor, el que posee la vara y se le entiesa para el goce absoluto de once mil o más vírgenes [...] (Ángel, 1982: 68)

Esta manera de concebir el discurso moral católico es la trasgresión que se da desde la infancia de *Mariana*, pues la imagen de una educación materna ubica a la mujer como parte del sistema de reproducción. De esta manera, la existencia social de la hembra se da por el estatuto del matrimonio, así, las características del discurso se validan en tanto el Estado es representado en la concepción familiar de mujer-sumisa vs. marido-Dios. Este valor del Supremo es designado por la construcción redentora de la Virgen María, en tanto la visualización del referente mariano, Mariana, lidera la imagen de identidad sexual en la mujer.

Por lo tanto, las versiones acerca del Paraíso y la pureza femenina que describe el personaje no legitiman el discurso oficial, sino que, a través de la ironía se busca la resonancia de diferentes interpretaciones de los evangelios y de la cultura pagana, como sucede con Lilith<sup>1</sup>, la Eva judía que no tenía referentes de pureza y

---

1 Lilith es considerada una figura pagana. Su leyenda se extiende a diversas culturas y se dice que fue la primera esposa de Adán en el Paraíso, de donde salió por su propia iniciativa. Ella representaba ritualmente en el

castidad. En el relato, esta imagen pagana podría estar representada por Yasmina, la mejor amiga de Mariana, quien descarta todo tipo de moral y prejuicio ante su cuerpo y su deseo.

¿Tú crees en el diablo?

Claro que sí, yo le vendí mi alma hace ya tiempo.

¿Le vendiste el alma...?

Sí. Antes de hacer la Primera Comunión.

¡Burra...! ¿Y cómo se te ocurrió?

Pues no sé, me imagino que le oí contar a alguien la historia de que uno se la podía vender y aproveché un día en que la Virgen no me quiso hacer un milagro (1982: 38).

Es así como Ángel entra en el recinto de lo profano y desdibuja la metáfora de la Santidad, ya que la presencia del diablo en el texto se recrea a través de la voz de una niña. En este caso particular la nominación del ser maléfico se realiza con prudencia al igual que simula una plegaria, así: “¡Tonta...! Y cómo lo invocaste, cuenta... / ¡Ah, pues muy fácil! Le dije señor diablo... / ¿Señor diablo? Pues sí. Señor diablo, con respeto ¿no?” (1982: 39). En realidad el ritual de invocación al diablo no presenta los mismos tabúes que se generan en torno a la condición sagrada, la mirada inocente de la invocación busca jugar con la mentalidad tradicional de la palabra, se convierte en lúdica del discurso sacro y profano.

De vuelta al discurso corporal, el sacrificio y el dolor se construyen en la obra como características determinantes para la redención de la condición femenina, porque solo se instaaura el modelo legítimo del matrimonio o la castidad para la mujer. La única imagen que admite la Iglesia Católica es la Virgen María que se presenta en las voces narrativas de la madre y la abuela de Mariana, quienes insisten en “educar” bajo el silencio normativo que debe seguir una niña de buena familia.

Parte del juego de la “correcta educación” es la identificación temprana de los niños con sus juguetes, como bien se describe en el texto, Mariana tiene una muñeca llamada Lilita, elemento que utiliza como parte de su identidad. Aquella cultura lúdica que ejerce un papel importante en la vida de la protagonista se convierte en la metáfora sexual de una mujer que no procrea, ahondando en la singularidad de una imagen anticlerical.

[...] mejor Lilita que es de trapo y es de aquí de Colombia y es hecha por Caucanas y no se hace pipí no hay que cambiarla todo el día ni darle ese tetero porque a Lilita no le gusta la comida y yo la arropo para que no se enfríe y la saco a ventear por las

---

pueblo judío la creencia de la mujer-demonio, quien se consagraba a raptar niños y a engendrar hijos con la polución nocturna de los hombres (Marcos, 2009).

mañanas y le pongo su suéter cuando llueve [...] ¡Mariana...! no me jodan, carajo, dije que no me jodan, váyanse todos a la mierda.

Métanse su muñeca por el culo, estuvo a punto de aullarles, cuando siguieron insistiendo en que era la octava maravilla y que decía mamá si uno apretaba aquí o la volteaba asá, mira qué ojitos tan bonitos chirriquiticos azulitos y ella pensó azuritos trará lará larito, mirándola, mirándola, como una lechucita, sin pestañear siquiera, cuando ella acercó el clavo a dos centímetros, ¡Mariana! [...] (1982: 71-72)

Las representaciones de las dos muñecas como parte de la identificación sexual de la niña promueve la no maternidad; es decir, rompen con la institucionalidad del cuerpo femenino en el marco de la norma católica; por lo tanto, se invierten los roles de una voz que insta la norma asumida por la familia y la otra voz, Mariana, quien rechaza de manera agresiva pero silenciosa la presencia de un referente tradicional, producto de la estructura patriarcal. En este caso, la corporalidad erótica del juguete es el vínculo que asume la presencia de una libertad de identidad sexual en el personaje. Así, el lenguaje es la reacción contestataria a la subyugación de la verdad “interior” del sexo. Butler se refiere a este debate “Esa ley no se interioriza literalmente, sino que se incorpora, con la consecuencia de que se producen cuerpos que significan esa ley en el cuerpo y a través de él; allí la ley se manifiesta como la esencia de su yo, el significado de su alma, su conciencia, la ley de su deseo” (2001: 166)

Tal como lo menciona Betancur (2007), la religiosidad determina la forma más fuerte de represión de la educación sexual en la obra de Ángel, esa misma legitimidad que cobra el discurso del Padre cuando indaga en confesión sobre deseos eróticos abiertos de las niñas; sin embargo, la intención de una aceptación oficial por estos deseos se trunca ante la autoridad eclesiástica.

Mariana... ¡Marianita...!  
Sí, padre, quiero decir, no padre, nunca...  
y se quedó escandalizada, se recuerda.  
¿Te has enamorado de una mujer...?  
¿Yo... padre...?  
tragando saliva.

Él hablaba y hablaba y ellas pendientes, de un hilito. Porque el placer carnal es lo más grande, maravilloso, único que Dios le ha dado al hombre, retumbaba en la iglesia, y ellas sin respirar, clavadas en las bancas, mientras él sin parar que eso era un don, por la nave central, de arriba abajo, sacando su pañuelo y enjuagándose, una gracia de Dios es el placer, mirándolas, tasándolas, ceceando con más fuerza en ésta última, que se volvió de pronto el centro de aquel círculo, de aquel sermón, del mundo: de aquel retiro espiritual para muchachas quinceañeras, que serán nunca vistos, advirtieron, porque este padre vino directamente desde Aragón, España.

panzón, tripudo, se le transparentaban las canillas.  
 ¿Nunca has sentido con una amiga tuya como si fuera un hombre?  
 las palmas de las manos como si las hubiera metido debajo de la ducha, ¿un hombre...?,  
 no creo, padre, no...  
 primera vez que oía mentar.  
 porque el placer el placer el placcer  
 jamás había oído a nadie hablar así de aquella cosa (1982: 48-49)

Como lo indica la cita, el cuestionamiento y afirmación del discurso corporal como objeto de deseo distorsiona la mirada eclesiástica, porque en estas circunstancias el reconocimiento del deseo proviene de la misma autoridad católica. Aunque, las actuaciones del padre llevan a considerar el lugar confesional de las respuestas, el mandato social augura una reacción inmediata de rechazo y asombro por respeto a una autoridad moral religiosa. Otro término que va a tener una amplia injerencia en los placeres del discurso es la *diferencia* o *différences* que anunciaba Lauretis en la dirección de su revista acerca de los estudios *queer*, pues cuando el padre pregunta por deseos lésbicos las identidades sexuales se quedan escondidas y de *ipso facto* las reacciones se vuelven mecánicas acerca de la “norma sexual”. Como se verá en el desarrollo de la intervención del discurso de este padre, la diferencia sexual se cuestiona, sin embargo, no se ha descrito en el texto que sea aceptada.

Teniendo en cuenta los riesgos que menciona la tradición del cuerpo como objeto de la norma sexual, la indagación es: si la autoafirmación de identidades homoeróticas ayuda a la deconstrucción del cuerpo como identificación sexual normativa, ya que es el clero el que aprueba el deseo por el mismo sexo. Creo que para este caso la apertura de un discurso hacia las diferencias sólo se da como parte confesional del señalamiento del pecado, algo que se practicó durante mucho tiempo en los juicios inquisitoriales. Como consta en las actas de confesión, las juzgadas cedían ante los dolores y preferían confiar en la bondad de su confesor, y curiosamente, en la obra de Ángel, el padre que indaga sobre esos deseos corporales proviene de Aragón, lugar en donde se fundó la primera Inquisición estatal de España en 1249.

La figura del confesor propone una mirada hacia el cazador, quien busca encontrar identidades y deseos sexuales prohibidos, haciendo referencia de esta manera a la búsqueda de presas o herejes, como sucedió con la gran cacería de brujas que asoló las ciudades europeas y americanas desde el siglo XIII hasta el XVIII; por lo tanto, el texto devela la profunda conciencia histórica que recuerda cómo aquellas mujeres que confesaban sus deseos, algunas bajo tortura, fueron marcadas bajo el estigma de herejes y sometidas a sufrimientos inimaginables. Esta fue la forma como la Iglesia Católica inculcó la moral cristiana y las normas comportamentales hacia el rechazo

corporal, como forma de prevención del pecado. En otras palabras, el objeto del rechazo es el cuerpo mismo de la víctima creando una atmósfera impregnada en el discurso del pecado.

Quizá la distinción más clara entre estas metáforas se observa en las dicotomías culturales de Dios y el Demonio, figuras que relacionan de manera directa los cánones de comportamiento social en cada individuo. Así, los preconceptos de lo que está bien y mal, siguiendo a Foucault (1996), han desarrollado diferentes estrategias de asimilación y distanciamiento frente a figuras representativas de su yo interior, las cuales le permiten ejercer un control acerca de la verdad.

Esta imagen de la mujer incitada a confesar sus verdaderos deseos es claramente corregida desde el subconsciente de Mariana, quien asume un distanciamiento acerca de su verdad y sigue los comportamientos de su colegio católico, en tanto logra identificar las estructuras de dominación masculina, las cuales niegan el reconocimiento corporal de la mujer.

Si en el colegio se enteraran habría un soponcio general. Absolutamente prohibido más de una niña bañándose en la ducha, por Dios y por la Virgen, pecado, sacrilegio, un día pillaron dos que andaban recocheando, tirándose el jabón, dando saltitos para mirar encima del muro, y armóse el acabóse, ¡expulsión *ipso facto!*, fue el alarido de la monja, la castidad, virginidad, *la virgen sus cabellos*, era la imagen inmediata, qué tal que ahora las vieran. Jamás mirarse el cuerpo. Nunca tocarse sino es indispensable (1982: 37).

Esta tradición de la negación corporal femenina dio paso a la heterosexualidad como lugar principal de donde emanan los dispositivos de opresión y culpabilidad de la mujer hacia su cuerpo. Es la razón principal por la que una mujer no disfruta sino que padece su cuerpo y, por principio, sus deseos eróticos son un castigo y no un placer. A pesar de los señalamientos patriarcales, Mariana logra abstraerse de la realidad y asumir una inconsciencia del sueño que le permite identificar y construir unas dinámicas hacia su cuerpo de una manera diferente.

Este movimiento constante de la narración permite que el lector atisbe una ruptura entre los acontecimientos, pues en el relato se transponen recuerdos, memorias, enseñanzas, dichos, moralejas o el sueño como elemento de desplazamiento de una configuración social. El regreso constante a los discursos de formación y educación sexual se convierten en un obstáculo del cual busca la salida Mariana, aunque admira la libertad de Yasmina, su sexualidad fue una imagen reproducida por los ecos de las tradiciones familiares, quisiera ser como su amiga pero sigue la norma de su familia.



### 3. Exploración del erotismo como estrategia de liberación corporal

Las concepciones de tabú y trasgresión en la obra lideran la construcción de una identidad sexual, que se erosiona con la voz de los otros a través de una focalización interna en la protagonista. Esta conciencia narrativa señala e indaga las normas establecidas acerca de las relaciones sexuales o interacciones corporales de su entorno social, en donde se incluyen condiciones económicas, culturales e intelectuales. Una de las primeras identificaciones de placer que tiene Mariana se realiza con su amiga Yasmina, allí descubre la libertad corporal hacia su propio espacio de mujer.

Yasmina se desviste y ella le ve los pechos duros, puro color canela. Le admira esa manera de quitarse la ropa, como si fuera muy normal, delante de otras niñas, pero es porque ella estudia en un colegio americano, sin monjas repitiendo que hay que tener pudor ni echando cantaleta porque en el baño hay que ponerse siempre alguna cosa, y fisgониando siempre a ver si tienen chingue, quién va a poder bañarse llena de trapos [...] El mohín de Yasmina la seduce. ¿Vamos al mar?, la invita nuevamente, y no se hace de rogar, se echa el aceite bronceador a la carrera [...] Yasmina el *crawl*, como un delfín rompe las olas, se zambulle, ella de espaldas puede pero jamás así, desmadejada, rítmica, se emboba viéndola tan linda, tan igual a Esther Williams (1982: 28-29)

Simbólicamente se puede leer el deseo homoerótico como una gran metáfora de la trasgresión sexual que asume Mariana, sin embargo, el carácter lésbico e idealizado de los encuentros son sólo las representaciones de espejismos que ella ve en otro cuerpo. Se establece así el encuentro de dos mujeres como la proyección que tiene de la *otra*, y no como discurso público de aceptación amorosa por su compañera. Este discurso se evidencia desde la distancia, pues nunca hay contacto entre los cuerpos y las introducciones polémicas conservan una mirada de placer escondido, que además culpabiliza el cuerpo. Entonces la construcción erótica de *Mariana* pasa de ser placentera cuando está con su amiga a ser un placer ininterrumpido que extraña y añora durante su vida.

En este deseo discontinuo, que refleja la imagen católica como represión del cuerpo, se instaura el concepto de signo cultural, tal como lo analizó Wittig (1981) la cuestión de ubicar el cuerpo desde el “sexo” implica la posibilidad de instaurar una noción históricamente delimitada. Como consecuencia de esa voz interna que asume Mariana, el deseo lésbico se reprime en el texto y sólo se atisba una estética corporal lesbiana a partir de otro cuerpo, otro yo.

Ese trazo homoerótico —que viene y va— de la protagonista, es producto del proceso evangelizador del cuerpo y su divinidad, su interacción corporal con otras

es un rechazo, aunque no se niega el deseo de la admiración. Disfruta con el desmantelamiento de los pechos y la estética corporal se nutre de elementos aromáticos y suaves con el agua, lo cual nos indica la liviandad de los cuerpos, en este sentido la mística se mezcla con el erotismo del momento y se convierte en un evento de sensualidad, como lo define Bataille: “[...] el deseado desfallecimiento no es sólo el aspecto sobresaliente de la sensualidad del hombre, sino también de la experiencia de los místicos. Volvemos a la semejanza entre misticismo y erotismo culpable, pero nos alejamos de la sexualidad idílica o lícita” (2010: 245).

En este universo del despertar erótico, el cuerpo se siente agredido si la interacción invade los espacios propios, es decir, si entra en contacto con *otra* u *otras* la dinámica del sujeto pasional se retrae y se padece retomando un pensamiento fundado en el origen. Trías aborda esta idea del sujeto pasional desde Hegel: “Sólo que lo que el sujeto quiere es esa misma pasión que padece y sufre (no en cambio un pensamiento fundado en una Actividad Originaria)” (2006: 35).

Dos de ellas reclinadas sobre la misma banca, cabeza con cabeza, hieráticas, terrosas, voltean ligeramente el rostro, para observar, reprobadoras, y les ves las pupilas dilatadas, los brazos muy huesudos, la boca semiabierta como pescados fuera de agua, y una que está de pie, muy cerca de ti, se acerca despacito, ¿por qué querías tirarte, niña linda?, ¿por qué, mi amor bonito?, pregunta zalamera y haciendo carantoñas mientras te besa el pelo, las mejillas, y sientes luego el beso en plena boca, donde da mordisquitos sin que tú ni te frunzas, bonita, adula, tocándote los pechos, bonita, insiste, salivosa, pero tú ya no sientes porque vas camino hacia la imagen del espejo [...] (1982: 22)

En la cita se muestra uno de los primeros acercamientos sexuales homoeróticos de los que Mariana huye porque la invasión hacia su cuerpo no es consentida, de alguna manera, la pasión se vuelve agresiva e invade no sólo las normas sociales sino que el discurso de la *otra* es una clara representación masculina que convierte el cuerpo en un objeto de deseo. Dentro de estos contextos lésbicos la identificación con la masculinidad es una nueva inclusión a la norma heterosexual y, como resultado, la significación erótica se retracta.

Por otra parte, la huida de Mariana hacia el espejo es la negación del sentir, es una apropiación del momento desde la inconsciencia, ella busca escapar de la réplica del hombre que asume la mujer. Sin embargo, las mismas creaciones de las voces internas crean confusiones eróticas desde diferentes estéticas del cuerpo. Así, el lenguaje simbólico rodea la postura de género en un cuerpo lleno de metáforas que aluden a la armonía del cuerpo y deseo femenino. Parte de esas estrategias narrativas se enlazan con elementos naturales y rítmicos que movilizan la sensualidad de los cuerpos en la obra.

Sabes que si te mueves será el final del hermetismo, quebrarás el encanto de las hojas, que sólo el viento mueve, con ritmo manso, armónico, y entonces miras su abanicar alveolado de plumas verduscas, verdilargas, no moverás el tiempo, tú ya sabes que no, Mariana, no lo intentes (1982: 13).

Este sentir y devenir del cuerpo se sumerge en un ambiente calmado, el cuerpo se funde con los elementos de la naturaleza y la metáfora se complementa en el aislamiento autoconsciente de la protagonista. De esta manera, la obra nos introduce en un juego de focalizaciones internas que se presentan durante todo el texto, pues surge la liberación corporal a partir de una auto-soledad. Esa mirada del inconsciente que es un juego de ensoñación se estudió desde diferentes ámbitos del psicoanálisis, Freud mencionaba que “la sexualidad humana es un lugar problemático, un lugar de desencuentro, donde el sujeto está descentrado de sí mismo por la aparición de ese lugar singular que es el inconsciente” (Sáez, 2004: 37). Allí las indagaciones por el exterior se debaten desde la correspondencia beligerante del silencio, por ello el llamamiento del hombre se responde desde la altanería y contrapartida de una voz que quiere gritar pero se enmudece.

Ángel utiliza los imaginarios tradicionales para debatir la mirada corporal de censura y construir miradas abiertas a lo que siente y desea la mujer, la consciencia histórica que rodea el discurso se subvierte cuando los personajes se relacionan entre sí sin miramientos de una figura de autoridad. Es entonces cuando el placer femenino tiene vida y se plantea abiertamente una realidad oficial de lo que vive y trasgrede la mujer.

No te asuste el color de tus entrañas amaranto cuando derramen vida al mar, al aire. Espárcelo. Pregona el canto de tu vientre. Goza la entrada al nuevo laberinto y olvida aquel castillo donde las pobres princesitas esperaban al príncipe encantado mientras tejían bufandas o telas en telares, el tiempo es ya, Mariana. Aflora al fin. Despréndete. Pero escucha el canto arrebuja. Muerde la piel lechosa del durazno, sin atreverse a abrir los ojos, los oídos (1982: 57).

Como vemos en la cita, la interioridad de la fémina se construye desde una nueva perspectiva, en la que otros personajes se unen para liberar el cuerpo desde un discurso abierto y crítico de lo que son los imaginarios sociales. El debate de las idealizaciones de espera al amor se subvierte a través de una sensación interna de las pasiones, es así como las condiciones sexuales se agencian desde una postura libre del cuerpo y lo que le rodea. En este caso, la maternidad, el vientre y el movimiento se unen para crear una atmósfera de intercambios limpios del placer. De esta manera, la metáfora entre cuerpo y erotismo se desarrolla en la obra como un proceso del devenir sexual de la protagonista.

Tal como lo afirma Jaramillo (1996) la lucha contra el régimen familiar y social establecido se evidencia en el diálogo interno que mantiene la protagonista durante toda la obra, un debate entre el sujeto de carne y hueso y lo que Mariana quiere ser. Ante esa marca psicológica que traslada al personaje a otros estados de ensoñación, la corporalidad se llena de un erotismo de continuidad que se fortalece con el pasar de los años en la protagonista. Es decir, una marca entre la autoconsciencia y el placer que se construye a pesar de los límites culturales que se imponen sobre la mujer.

Siguiendo a Bataille (2010), encontramos momentos en que la intensidad corporal se funde con el cuerpo y se libera una energía natural de los seres discontinuos. Entonces, la dicotomía entre lo prohibido y el placer se presenta en el texto dejando una mirada desnuda de lo que siente la mujer y el aislamiento del juicio social. Una dinámica que propone la liberación corporal y psicológica de los personajes.

Dos veces, no... Me lo hizo suavcito, sin romperme de un golpe, y la segunda vez sentí un cimbrón, una corriente bárbara, y él me enseñó a que me aflojara, y me llevó despacio, con mañita, hasta que me olvidé de un poco de vainas que me rondaban la cabeza, pues no podía pensar en mí sino en mil pendejadas, ¿pendejadas?, ¿en cuáles...?, le investigué, y ella, en los curas: en las monsergas de las beatas. No sé cómo ni cuándo me salté la barrera y comencé a sentir mi cuerpo: que ardía, disuelto, y se entregaba (1982: 173).

La descripción confidencial que se hace a *otra* mujer se convierte en el espacio de confesión, no religiosa, es decir una intimación no oficial. Ese discurso que está rodeado de señalamientos impuros nace como contestación a la ideología eclesial de la sociedad colombiana, porque, luego de quitarse el pasado coercitivo, el sujeto continúa en su evolución hacia el reconocimiento y sensación corporal. De esta forma, la barrera a la que se alude es la mirada histórica que negó el cuerpo de la mujer como elemento de placer hacia ella misma y la instauró como objeto de procreación.

Esas diferencias corporales y mentales del hombre y la mujer se vuelven lógicas opuestas de cuerpos complementarios, en las que lo masculino buscó la masturbación y eliminación del goce femenino en la relación sexual. Así, la conformación sensual del deseo se presenta en Ángel como una narrativa liberadora de la interacción corporal masculina y femenina. En este sentido, la obra despierta el placer y los deseos de la mujer como trasgresión de una conciencia erótica femenina, la cual fortalece la autoconsciencia de la protagonista y ayuda con la ruptura de esquemas tradicionales.

De igual manera, la obra afirma el colectivo femenino como una forma de contraste entre mujeres de edades, culturas y sociedades diferentes, para develar esa conciencia histórica tradicional que sólo se subvierte cuando surge la diferencia de autoconsciencia corporal y semántica de los cuerpos en el grupo de amigas, madres o educadoras. Así, la narrativa de Ángel aboga por el cuestionamiento de una identidad

corporal desde las marcas del placer y no como interacción biológica con los *otros* o las *otras*. Los cuerpos se convierten en metáforas de la naturaleza y el fluido de los cuerpos moviliza los imaginarios de Mariana.

Con la misma polifonía de los cuerpos, la narradora se acerca a una liberación de lo que le sucede a las *otras*, en la que el dialogismo entre el adulterio no se sufre y, más bien, se afirma una respuesta de complicidad y autosugestión de un movimiento continuo ante la sensualidad de los cuerpos y la mirada trasgresora de la conciencia femenina, que ya no observa su cuerpo como castigo, sino que se convierte en una peregrinación y recorrido hacia sí misma.

Quando la penetró, manso y violento, luego de haber deshecho palmo a palmo esa especie de yelmo, de rigidez musgosa que le cubría su cuerpo desde la madrugada en que Arlén entró al cuarto donde ella lo esperaba, toda velos, rubores, el corazón en agonía, núbil doncella y casta, como lo había exigido el Evangelio, la sociedad, los curas, las pancartas, cuando entró en ella como corriente dulce y lleno de ternura, sin arrasar, sin ir en busca de su sexo como quien va por un trofeo, todo en ella se abrió como un clavel del aire, y sumergió su cuerpo, la arena tibia entre los muslos, su aliento entrecortado, la curva tensa de su vientre y la boca ahogando sus gemidos, porque empezó a sentir como él estaba dentro, los bulbos tiernos abriéndola, jugosa, y en el cielo vio a Orión, y oyó su propia voz, llamándolo, en apremio, y él la rodeó, la solivió y la atrajo con más fuerza, y se sintió pariendo de sí misma [...] (1982: 199).

Toda palabra dirigida con fuerza hacia la intencionalidad de la liberación corporal semantiza en Mariana un efecto de sexualidad en continua interacción. Un diálogo móvil que tiene un prediscurso libidinal del sexo y del placer, porque son los fluidos narrativos que se relacionan con elementos naturales los que agencian una visión subvertida de su corporalidad. Esta conciencia erótica de lo femenino rescata el papel identitario de la protagonista, quien en su discurso oficial decide constituirse como esposa y madre ejemplar.

## Bibliografía

- Ángel, Albalucía. (1975). *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*. Bogotá: Instituto colombiano de cultura. Subdirección de comunicaciones culturales. División de publicaciones.
- . (1982). *Misiá Señora*. Barcelona: Argos Vergara.
- Bataille, George. (2010). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores.
- Betancur, Adriana. (2007). "La mujer represora: análisis de los mecanismos femeninos de represión en *Misiá Señora* y *Estaba la pájara pinta sentada en su verde limón*"

- de Albalucía Ángel”. *Divergencias*, 61-69. Recuperado el 8/12/2011 en: <http://www.coh.arizona.edu/divergencias/archives/verano2007/mujerrepresora.pdf>
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Díaz-Ortiz, Oscar. (2000). “G. Álvarez Gardeazábal y A. Ángel: insubordinación del género sexual para establecer una identidad gay”. En: *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*. Jaramillo, María Mercedes; Betty Osorio; Robledo; Ángela (Comp.). Bogotá: Ministerio de cultura, vol. III, 225-257.
- Foucault, Michel. (1991). *Historia de la sexualidad. I*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- . (1996). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- Jaramillo, María Mercedes. (1991). “Albalucía Ángel: el discurso de la insubordinación”. En: *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura Colombiana*. Medellín: Universidad de Antioquia, 203-38.
- Marcos, Manuel –Antonio. (2009). *Lilith: evolución histórica de un arquetipo femenino*. León: Universidad de León.
- Navia, Carmiña. (2006). “Misiá Señora de Alba Lucía Ángel. La femenina identidad imposible”. En: *III Encuentro de escritoras colombianas. Homenaje a Albalucía Ángel. Memorias*. Bogotá, 28-39.
- Sáez, Javier. (2004). *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- Trías, Eugenio. (2006). *Tratado de la pasión*. Barcelona: Random House Mondadori, S.A.
- Wittig, Monique. (1981) “One is not born a woman”, *Feminist issues*, Vol. 1, N.º 2.
- . (1971). *Las Guerrilleras*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- . (1977). *El cuerpo lesbiano*. Valencia: Artes gráficas soler.