

Abstract

Female Adolescent Narrators in Colombian Literature explores representations of adolescents through the voices and perspectives of girls in some novels and short stories written by Colombian female writers.

It delves into the question of how these voices represent the tensions and contradictions between the comfortable beliefs of the adults and the enquiring perspective of the adolescent girls. It also looks at the characters' different levels of knowledge about themselves and the different means and possibilities they have in order to acquire this knowledge. These searches vary greatly according to the protagonists' families, their cultural and regional differences and the historical moment they are living in.

The authors considered are Simanca Pushaina, Vicenta Siosi Pino, Silvia Galvis Ramirez and Margarita Garcia Robayo.

Key words: Colombian female adolescent first person narrators, adolescents' process of learning about sexuality, narrative styles, historical contexts, cultural contexts: wayuu and urban narratives.

Resumen

Narradoras adolescentes en la literatura colombiana explora representaciones de la adolescencia por medio de las voces y perspectivas de niñas en algunos cuentos y novelas escritos por escritoras colombianas.

El texto indaga sobre la cuestión de cómo estas voces representan las tensiones y contradicciones entre las cómodas creencias de los adultos y la perspectiva inquisitiva de las adolescentes. También observa los diversos grados de conocimiento sobre las adolescentes mismas y los distintos medios y posibilidades con los que cuentan para adquirir dicho conocimiento. Estas búsquedas varían en gran medida de acuerdo con los antecedentes familiares, las diferencias culturales y regionales y el momento histórico en el cual viven.

Las autoras consideradas son Simanca Pushaina, Vicenta Siosi Pino, Silvia Galvis Ramírez y Margarita García Robayo.

Palabras claves: Narradoras adolescentes de primera persona, procesos de aprendizaje sobre cambios y sexualidad, estilos narrativos, contextos históricos, contextos culturales: wayuu y urbano.

I don't know all about things yet.

A Young Girl's Diary (1990:25)

Narradoras adolescentes en la literatura colombiana.

Jeannette Uribe-Duncan, julio, 2020

La narrativa colombiana escrita por mujeres ha abierto una nueva ventana hacia la complejidad y diferenciación entre los diversos períodos y experiencias locales femeninas en el país. Estas diferencias se acentúan aún más cuando son narradas desde voces y perspectivas de niñas adolescentes en procesos de transición, quienes cuestionan y presentan opiniones que socavan las establecidas por los sistemas a los cuales se acogen con mayor rigor los adultos.

Personajes como María (*La María*, 1867) de Jorge Isaacs (1837-1895) Laura Farina (*Muerte constante más allá del amor*, 1970), la Cándida Eréndira (*La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y su abuela desalamada*, 1972), Sierva María de Todos los Ángeles (*Del amor y otros demonios*, 1994) de Gabriel García Márquez (1927-2014) o Sayonara (*La novia oscura*, 1999), son algunas de los ejemplos donde la figura central de estas narraciones colombianas son niñas o adolescentes, pero sus historias no son necesariamente narradas desde sus perspectivas e interpretaciones personales, sino desde la visión de un narrador externo de tercera persona.

La propuesta de este artículo es una lectura de algunos cuentos y novelas colombianos, escritos por mujeres, pero narradas desde el punto de vista de adolescentes en sus procesos de cambio. De hecho la propuesta es tan sólo un decir, dado que los textos que se pretende analizar a continuación son escritos por mujeres adultas quienes intentan incluir para sus textos una visión no adulta, cambiante, periférica y carente de poder, para de esta forma develar la tensión establecida entre las creencias de los adultos y el 'relativo' conocimiento de los personajes acerca de su entorno, su materialidad (sus cuerpos) y sus cambios. Este relativo conocimiento por parte de las protagonistas es el que hace interesantes las narraciones porque gracias a ello se estimula la curiosidad y el constante cuestionamiento e indagación por parte de las protagonistas. Así mismo, esta narrativa incluye a su vez el valor de un lenguaje más relacionado con la oralidad y cierta espontaneidad que puede aproximar más al lector a las experiencias íntimas y precarias de las adolescentes, dado que lo contado se sabe a través de un conocimiento 'limitado' y no por medio de un narrador de tipo omnisciente. Son narraciones en las que la mirada adolescente, como lo explica Xóchitl-Partida Salcido en su tesis doctoral sobre la inclusión de la voz y perspectiva infantil y marginal en la narrativa, "guía la enunciación, pero están escritos por y para un adulto".¹

Con el ánimo de explorar cómo los cambios fisiológicos en las narradoras acarrearán alteraciones psicológicas y nuevos valores sociales para ellas, se seleccionarán las voces de personajes provenientes de diferentes edades, entornos y períodos históricos de Colombia para presentar un rango variado de experiencias adolescentes dentro de la cultura colombiana. Por esta razón se han seleccionado textos escritos por mujeres de localidades indígenas y urbanas.

¹ Véase Xóchitl Partida Salcido *De la inocencia al desafío: perspectiva infantil en la cuentística hispanoamericana del siglo XX*, página 6, en: <file:///C:/Users/user/Documents/Xochitl-Partida-tesis-.pdf>

Para iniciar, se observarán tres cuentos de dos mujeres de la comunidad indígena wayuu, de la península de la Guajira en el Caribe: Simanca Pushaina (1975) proveniente del clan Pushaina, y Vicenta Siosi Pino (1965) del clan Apshana. Posteriormente, se incorporarán las narraciones de otras dos escritoras cuyas protagonistas narran bajo la perspectiva de adolescentes en contextos urbanos. Estas escritoras son Silvia Galvis (1945-2009) y Margarita García Robayo (1980),

Siguiendo la clasificación de regiones de Charles Wagley y Marvin Harris presentada por Ángel Rama, se trata entonces de agrupaciones culturales bastante disímiles; la primera, relativa a la cultura de “indias modernas” y las otras dos a la clase media y alta metropolitana.² Las dos primeras escritoras de origen wayuu, han recibido premios por sus cuentos y ejercen profesiones diversas. Simanca Pushaina es abogada, investigadora cultural y diseñadora de textiles étnicos, mientras que Siosi Pino es educadora dedicada al trabajo audiovisual, a la literatura y al desarrollo regional y municipal.³ Observaremos en estas narraciones el modo de contar y el grado de conocimiento de las narradoras.

1. Escritura de referente indígena:

A diferencia de la escritura de Aminta Peláez Woulinyuu, quien escribe su cuento *Guajirita* (2014) en Wayuunaiki con traducción al español, Simanca Pushaina y Vicenta María (Apshana) Siosi Pino escriben en español, siguiendo la práctica común de muchos escritores de esta región.⁴ Sin embargo, a lo largo de la lectura de los textos de estas dos escritoras, el lector se encuentra con algunas palabras provenientes del Wayuunaki, lo cual le da cierta identidad bilingüe a las narraciones. Lindsay H. Perwak en su estudio a la narrativa de estas dos escritoras comenta que: “Ninguna de las dos habla Wayuunaki y ambas escriben exclusivamente en castellano” Esto no implica que escriban desde una perspectiva ajena a sus costumbres dado que ellas forman parte de las comunidades a las que aluden.

Pushaina en la entrevista realizada por Perwak manifiesta que no sabe Wayuunaiki y afirma que el objetivo de sus textos es principalmente para lectores quienes manejan el español. Señala los niveles de analfabetismo y el posible poco interés que tendrían sus cuentos en la comunidad wayuu pues conocen sobre el tema. Añade que con su cuento busca dejar un testimonio de sus tradiciones para otras generaciones que ya no practicarán el ritual de paso femenino en su cultura; es decir, busca dejar una memoria ya no oral, sino escrita de su tradición para generaciones futuras.⁵ Vicenta María Siosi Pino por su parte, utiliza el Wayuunaiki en algunos de sus cuentos con traducción al español como puede observarse en los títulos a sus varios cuentos en *Cerezas en verano (Jaipai Joutaleulojotu, 2017)*.⁶

Pushaina y Siosi son así escritoras wayuu quienes narran sobre sus costumbres para darlas a conocer a ‘otros’ que puedan desconocerlas. Los referentes de estos textos provienen de sus clanes indígenas localizados en la península de la Guajira (Wajiira) al norte de Colombia, y Zulía, al noroccidente de Venezuela; áreas limítrofes que comparten similar cultura y las cobija “un pluralismo jurídico”

² Angel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, Siglo XXI, Montevideo, Uruguay, 1989, pp. 57-66.

³ <https://www.proclamadelcauca.com/vicenta-maria-siosi-pino-en-santander-de-quilichao/> y <https://letralia.com/212/entrevistas01.htm>

⁴ Véase entrevista de Valeria Rojas Alonso a Juan Duchesne en http://investigaliteratura2.blogspot.com/2013/07/escritoras-en-la-guajira_5932.html

⁵ Véase la tesis de Lindsay H. Perwak *Gritos en el Desierto: Resistencia en las Obras de las Escritoras Wayuu Esterilia Simanca Pushaina y Vicenta María Siosi Pino* en https://pdxscholar.library.pdx.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=4017&context=open_access_etds, pp. 52- 101. Sobre el ritual de paso véase a Maya Mazzoldi en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/10946>

⁶ *Cerezas en Verano*, Universidad del Valle, Cali, Colombia, 2017.

esta forma adquirir una jerarquía superior dentro del clan.¹¹ Una narrativa visual acerca del mismo ritual de las adolescentes puede verse en el documental de Priscila Padilla Farfán en *La eterna noche de las doce lunas* (2013). En este documental etnográfico se narra la historia de Filia Rosa Uriana (Pili), por medio de una cámara que observa a distancia la preparación y el proceso del encierro. El documental, a diferencia de la narración de Pushaina, no entra en los pensamientos de los personajes, ni exhibe comentarios críticos como los de la narración de Pushaina.¹²

Partida Salcide y Perwak discuten la tensión creada entre las preguntas surgidas por las niñas y las creencias de los adultos. Perwak recalca que estos cuentos wayuu han sido erróneamente “encasillados como cuentos infantiles a pesar de contener una temática compleja y relevante para la población adulta”. Observa este fenómeno como una ‘infantilización’ por parte de los medios editores hacia la narrativa indígena. Perwak añade que este uso inadecuado de los mediadores artísticos contribuye a una errada presentación de estos cuentos. En una breve conversación telefónica que mantuve con Vicenta Siosi Pino (agosto 5 de 2019) la autora fue igualmente enfática en señalar que los cuentos: *Esa horrible costumbre de alejarme de ti* (1992) y *No he vuelto a escuchar a los pájaros* (2014), tratados aquí, son historias para adultos y no para niños.¹³

De estas narraciones puede inferirse que a las adolescentes wayuu no se les fomenta el interés por seguir sus propias escogencias, sino más bien se les inculca ajustarse a lo que los mayores del clan decidan para ellas.¹⁴ Es posible que por ello las protagonistas muestren algún desconocimiento sobre lo que les sucede, como en el caso del cuento de Pushaina, en el cual la niña parece desconocer la razón por la cual se le encierra durante su primera menstruación: “Para ese tiempo, aún no conozco los motivos que me llevaron a este encierro [...]”. A este respecto es interesante observar la opinión de la directora Padilla Farfán, quien en una entrevista seguida a su documental afirma que las niñas wayúu sí reciben información sobre este proceso. Añade: “A las niñas se les habla del encierro y de su primer sangrado desde los 5 años de edad. Los tres primeros meses del ciclo de las doce lunas, el encierro dura aproximadamente un año, son los más sagrados.” Pushaina, en contraste, lo señala como algo desconocido y difícil para la adolescente como forma de enfatizar el impacto de este proceso en las adolescentes wayúu.¹⁵

Para Iiwa-Kashí en *El encierro de la pequeña doncella* la narradora de tercera persona, con mayor conocimiento, señala que Iiwa-Kashí es obligada a abandonar a Jimaai, su pretendiente infantil y a cambiar su vida por el período de tres años: “Al tercer año de su encierro”. Durante su reclusión a las niñas se les prohíbe tener contacto con hombres y las únicas personas autorizadas para llevar a cabo el ritual de la preparación hacia su rol de mujeres, son personajes femeninos: su madre Ketchón, ‘la vieja Jierranta’ encargada de los brebajes para purificarla y su tía abuela materna Yotchón, mujer autoritaria quien realiza la mayor parte de la iniciación de Iiwa-Kashí.¹⁶ La narración señala que Yotchón trata con brusquedad a la niña, por ejemplo cuando se le hace el corte de pelo, parte

¹¹ Véanse Forero, op.cit., pp. 39-40; Maya Mazzoldi, op.cit. y María López Castaño *Tejido como escritura y orden femenino* en <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-ElTejidoComoEscrituraYElOrdenFemenino-2186814.pdf>

¹² Algunos de mis comentarios sobre este documental pueden verse en:

<http://babel.banrepcultural.org/cdm/ref/collection/p17054coll23/id/1017>

¹³ <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/agosto/no-he-vuelto-escuchar-los-p%C3%A1jaros-de-vicenta-siosi>

¹⁴ Véase las características de culturas de tipo “colectivas” e “interdependientes” mencionadas en *Cross-Cultural Psychology, Contemporary Themes and Perspectives*. Editado por Kennerth D. Keith, Blackwell Publishing, 2001, pp. 14 y 88. Véase también los comentarios de Lawrence Craig Watson sobre obediencia, el castigo y el desplazamiento que deben realizar los niños durante su pubertad, en *Guajiro Personality and Urbanization*, Universidad de California, Los Ángeles, 1968, pp.28-38.

¹⁵ Véase la entrevista a Priscila Padilla en <http://www.cinestel.com/documental-eterna-noche-doce-lunas/> Sobre el impacto de la menstruación en las adolescentes véase el artículo de Esther Blank Greif y Katheleen J. Ulman en <https://www.jstor.org/stable/pdf/1130069.pdf?seq=1>

¹⁶ Verrier Elwin anota que en la cultura Mala Pulayan en el sur de India también prohíben a las niñas menstruantes ver hombres. En *Essays of Anthropology*, Maxwell Co., Calcuta, India, 1924, p. 141.

importante del ritual de preparación.¹⁷ Para ello utiliza la técnica de la animalización para enfatizar el maltrato: “Era como si estuviera cortándole la lana a un ovejo”. Al quitarle el cabello, Iiwa-Kashí siente que la han despojado de algo importante en su belleza con lo cual cubría sus orejas que considera grandes y feas: “Yotchón no hace otra cosa que decirme Jucheé puliikú-oreja de burro”. Este proceso consiste en modificar a la niña no sólo física - “Su piel era cada vez más tersa y menos cobriza, sus cabellos negros y vírgenes habían crecido”-, sino mentalmente pues se le somete a aguantar situaciones similares a las de un castigo. Esta paulatina ‘metamorfosis’ iniciada con el confinamiento durante la pubertad será luego compensada y superada con la salida hacia la vida adulta y el conocimiento adquirido sobre los secretos del arte en el tejido a través del prolongado tiempo de silencio. Este conocimiento será el medio por el cual la adolescente marcará su estilo en el tejido o su ‘grafía oculta’, con el cual socializará presentando su arte ante su comunidad. El conocimiento sobre el tejido le es transmitido no sólo por medio de las enseñanzas de las otras mujeres, sino también por medio de los sueños que tiene con Waleket, una ‘Aracné’ wayúu.¹⁸ La narradora de tercera persona señala: “Cuando Iiwa salga de su encierro ya no será la misma [...] Iiwa había crecido. Estaba delgada y su piel era blanca”. Este cambio de niña a mujer en lo físico y en lo psicológico, se presenta igualmente en varios de los personajes infantiles que se tratarán aquí. La reclusión deviene un ‘segundo nacimiento’ para las niñas de la comunidad como lo anuncia la narradora cuando comenta que Jayarra, hermana de Iiwa, no regresó al colegio tres años después por la misma razón.

La narración de Pushaina, aunque breve, no deja de señalar las condiciones sociales de las niñas en estas rancherías. Debido a la falta de agua, animales o plantas, las comunidades no cuentan con los alimentos básicos y los padres deben llevar a sus hijos a internados donde son saqueados de sus pocas pertenencias por otros niños. Pese a ello, como indica la narración, los padres prefieren esto a tener que verlos sin comida: “[...] hay otro internado indígena al cual llegan las madres y le ruegan a los misioneros capuchinos que se queden con sus niños, porque en la ranchería no hay comida, no hay agua en el Jagüey, y las cabras no dan leche [...]”. Esta breve descripción del lugar señala una crisis ecológica cuyo resultado conlleva a una crisis cultural. Es bien sabido que esta región colombiana ha sufrido de la extracción minera de carbón por empresas nacionales e internacionales, destruyendo con ello las fuentes de agua, el ecosistema, los espacios sagrados indígenas y modificando así el comportamiento de la comunidad indígena. Este desequilibrio medioambiental y cultural es también corroborado por escritores wayúu como Philip Potdevin en su novela *El palabrero* (2016), al igual que las varias noticias en los medios sobre esta región en Colombia. Vicenta Siosi por ello escribió una carta de queja al presidente de la República en 2012 para evitar el desvío del río Ranchería de su comunidad para beneficiar a la multinacional carbonera de El Cerrejón.¹⁹

La historia *No he vuelto a escuchar los pájaros* de Vicenta Siosi Apshana es de cierta forma una continuación de lo que sucede a las adolescentes después del encierro durante su período de pubertad. El tema es sobre el casamiento arreglado y obligado por parte de los tíos maternos o padres de las

¹⁷ Sobre el proceso de preparación a las niñas wayuu, véase *Geografía humana de Colombia. Nordeste indígena*, Tomo II, Colección Quinto Centenario, Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, Santafé de Bogotá, Colombia, 1993, p. 255.

¹⁸ En *Geografía humana*, Ibídem. Luis Delgado comenta sobre la importancia de los sueños en la cultura wayuu en <http://jievuuWayuu.blogspot.com/2007/09/una-sociedad-regida-por-la-sabidura.html> Sobre la conexión entre el tejido y la grafía véase Marta López Castaño <https://www.researchgate.net/publication/26498394> *El tejido como escritura y el orden femenino*

¹⁹ Mucho se ha escrito sobre este hecho. Véanse como algunos ejemplos la novela *Palabrero* de Philip Potdevin, op.cit.; <http://extractivismoencolombia.org/la-desviacion-del-rio-rancheria-un-crimen-de-lesa-humanidad/>; el documental *El río que se robaron* (2016) de Gonzálo Guillen Jiménez; la carta de Vicenta Siosi <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/vivir/carta-de-una-escritora-Wayuu-santos-articulo-338238>; Liza González Perafán Karen Ramírez Bosen, *Industria extractiva y derechos étnicos*, Instituto de Estudios para el desarrollo y paz, INDEPAZ, 2008. Referente al comercio extractivo y agropecuario en comunidades indígenas y afro-colombianas véanse las propuestas de Arturo Escobar en *Pluriversal Politics. The Real and the Possible*, Duke University, Estados Unidos, 2020.

familias.²⁰ Aunque la historia es narrada desde una perspectiva de una chica de diecinueve años, la tonalidad de varios pasajes la muestra como si fuera narrada desde la perspectiva de una adolescente.²¹ Este cuento narra la dolorosa experiencia de una niña llamada Bonita de catorce años obligada por el padre a casarse y a obedecer a lo demandado por el esposo, un hombre ebrio, mucho mayor que ella, quien la abusa. La situación es descrita así: “esa noche un hombre de medio siglo se posó sobre mis catorce lluvias. El hombre resopló, resopló, resopló y allá adentro sentí caer en un abismo sin fin. [...] Como esa noche fueron todas las noches y hasta los días se convirtieron en noche [...] Allá adentro hubo una guerra”.²² La violencia sobre su cuerpo es reiterada. Bonita ante esta situación de abuso, decide escapar a la casa materna pero es nuevamente devuelta por el padre a Peepés, su marido. El abuso de poder hacia las adolescentes es tema reiterativo en los dos relatos de Siosi. María Mercedes Ortiz Rodríguez señala que como resultado al maltrato, las niñas tienden a escapar y desaparecer: “[...] se ignora el paradero de las mujeres que encuentran en la huida la única estrategia para liberarse del matrimonio por compra [...]”²³

El hambre, como en la narración de Pushaina, vuelve a ser personaje en esta narración, pero aquí es descrita como un ser amorfo de tres manos que oprime el estómago, la conciencia y obstaculiza alguna luz de esperanza: “llegaba el hambre con sus tres manos y me apretaba el estómago y la cabeza y robaba la luz de mis ojos”. El hambre así descrita es una breve muerte que oprime, pero no mata. Ante estas circunstancias Bonita busca formas de subsistencia y se convierte en una pordiosera en el mercado del pueblo: “recogiendo lo que botaban y limpiando cebollín y así me acostumbé y conocí otras indias que hacían lo mismo”. La situación precaria y la explotación de las mujeres indígenas en esta narración no deja de ser una severa crítica tanto a la cultura local, como a la nacional que permite y patrocina el hambre y el abuso a las mujeres indígenas sin ninguna protección estatal.²⁴

El problema de Bonita se agrava aún más cuando comienza a tener hijos y su movilidad se limita. Ante esta nueva situación, busca comida en la casa de una blanca (arijuna o alijuna) quien le brinda algo de comida, pero luego de verla con más hijos, le dice: “Por Dios mujer no paras más y yo no sabía cómo no parir más, [...]”²⁵ La falta de empoderamiento sobre su propio cuerpo, y el desconocimiento sobre lo que debe hacer para interrumpir los embarazos, la llevan a un estado de total abyección donde ya no es posible reconocerse como persona. Bonita en sus últimos momentos pide prestado a la alijuna un espejo para mirarse, y al verse, comenta: “El cabello un rastrojo tostado por el sol, la piel tiznada, la boca mueca y los ojos infinitamente tristes en diecinueve lluvias vividas” El contraste con las primeras líneas de la narración donde la llamaban “Bonita” es notable. Decide entonces huir nuevamente y piensa que las alegrías que había tenido antes de su matrimonio obligado no volverán más: “ya no me alegraba recoger cerezas, ni había vuelto a escuchar los pájaros del mundo cantando en la aurora Wayuu”. Es consciente que los cinco años de matrimonio han sido el camino para ser desposeída de ilusiones o sentimientos de amor hacia cualquiera de sus hijos o familiares; su deseo es desaparecer.

²⁰ En la cultura wayuu la dote o pago para los matrimonios hecho por parte del hombre es acostumbrado. Algunos hombres lo malinterpretan como una posible “prostitución” patrocinada por los padres de las adolescentes. Sin embargo, algunas mujeres wayuu la defienden como una forma de garantía hacia la familia y protección futura para las esposas en caso de viudez. Véase <https://tubarco.news/tubarco-noticias-caribe/mujeres-wayuu-piden-respeto-y-explican-que-es-la-dote-la-mujer-wayuu-no-se-vende/>

²¹ Ana Mercedes Patiño señala que el personaje rememora su infancia y pubertad cuando era una niña hermosa en <file:///C:/Users/user/Downloads/Dialnet-LasCuentistasDeHoyEnLaLaGuajiraSanAndresYProvidenc-4808398.pdf>

²² <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/agosto/no-he-vuelto-escuchar-los-p%C3%A1jaros-de-vicenta-siosi>, op. cit.

²³ en *Cerezas en verano*, op.cit. p. 18.

²⁴ Sobre violaciones a niñas indígenas en Colombia véase: <https://razonpublica.com/la-violacion-ninas-indigenas-mucho-mas-caso-aislado/> y <https://www.semana.com/nacion/articulo/noticias-hoy-procuraduria-investiga-a-ocho-militares-por-presunto-abuso-sexual/684368>

²⁵ Acerca de los alijunas o arijunas, véase Forero, op.cit., pp 74-77.

Esta narración es intensa en señalar el abuso, el desarraigo y la paulatina pérdida de identidad de la protagonista. Muestra la degradación y el vacío sin ninguna luz de esperanza para recobrar su identidad. El ‘yo’ se desdibuja “[...] y yo ya no soy yo.”. La metamorfosis aquí, a diferencia del personaje de Iiwa-Kashí en el cuento de Pushiana, es fundamentalmente inversa y adversa. No se transforma en una doncella blanqueada, sino en una especie de engendro desposeído y desconocido. En este sentido, hace pensar más en personajes como el del Mudito (Humberto Peñaloza) de José Donoso en *El obscuro pájaro de la noche* (1970), simbolizando el proceso de reducción del personaje a un objeto abyecto y degradado.

La encrucijada de la identidad o lo relacionado con las peculiaridades físicas, familiares y culturales propias del personaje y su comunidad, es igualmente tema del cuento *Esa horrible costumbre de alejarme de ti* (1992) de Vicenta Siosi, siendo éste menos dramático que el anterior. Aquí la protagonista de siete años es obligada por su madre a dejar la casa materna para ‘civilizarse’ yendo a trabajar como doméstica a la casa de una comadre alijuna. El texto guarda cierta similitud con episodios de Rigoberta Menchú cuando va a trabajar como doméstica a la capital en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). La casa es habitada por tres mujeres (Guillermina, Natividad y Flor) quienes son las patronas. Flor es la madrina encargada de su educación. En este ambiente, la niña comienza el proceso de ‘blanqueamiento cultural’. Le es prohibido usar sus atuendos autóctonos y se le desconoce el rango social de su clan: “ ‘Indiecita’, me llaman, sin saber que soy princesa, y mi papá el cacique de la ranchería.”²⁶ Luego de romper algunas cosas en la casa de la madrina, la niña es castigada e intenta volver a casa de su padres pero la madre la devuelve a la ciudad aludiendo que: “Es por tu bien’ dijo mamá sin mirarme [...] Si te llevo a casa de mi comadre es por tu bienestar, te educarán y podrás ser otra persona de buenas costumbres”. El proceso de cambio dura ocho años al cabo de los cuales la niña asiste al colegio, es aseada y ordenada, y no vuelve a romper objetos. Como compensación, la madrina le da permiso para realizar fiestas. Es una adolescente transformada de forma diversa al personaje Iiwa de Pushaina.

La descripción del reencuentro con su madre pasados ocho años sin contacto con su cultura, señala un rechazo hacia lo que su madre y su cultura representan: “Era mamá. Estaba curtida y arrugada por el sol. Me abrazó y sentí su olor a humo. Me separé rápidamente pensando que podía ensuciarme el vestido de la fiesta. La metí a casa por el portón del patio, para que no la vieran, pues había invitados en la sala.” Más tarde en la narración, su madrina la obliga a ir al caserío y ahora no se siente feliz con lo que antes añoraba: “Añoro la luz eléctrica y los programas de televisión [...] no me gusta bañarme en el río, veo el agua demasiado sucia”. El personaje pasa así por una crisis de identidad en el cual ya no quiere compartir con la gente de su clan, pero a su vez, se sabe igualmente extraña en la ciudad: “No soy feliz en la ranchería, mucho me he acostumbrado a la ciudad, pero tampoco ella me acepta. Los rasgos de la tribu me delatan. En cualquier fiesta soy la indiecita”. Esta tensión entre las dos culturas afecta el sueño y la tranquilidad del personaje hasta el final de la narración cuando en la ciudad es insultada y encuentra las palabras que tal vez le explican su nueva situación: “me han gritado las palabras que por años buscaba y no hallaba. ‘!India desnaturalizó y desgraciá!’”

Siosi es muy acertada en explorar las crisis de identidad de sus personajes. Expone la tensión que se desarrolla entre las dos culturas, lo que se pierde y se gana de cada una de ellas y la encrucijada entre estas dos fuerzas en sus adolescentes. Su narrativa apunta así a una indagación sobre la dinámica de los procesos transculturadores ocurridos entre las comunidades indígenas en los cuales los personajes muestran confusión e insatisfacción ante las nuevas circunstancias socio-culturales a las que son obligadas a permanecer por órdenes de sus mayores.²⁷ De ahí que Pushaina en la entrevista a Perwak

²⁶ https://lenguasdecolombia.caroycuervo.gov.co/ICCAadmin/ICC/documentos/CuentoLAV_Vicenta_Maria_Siosi.pdf, p. 104.

²⁷ Héctor Pérez Brignoli explica los procesos de transculturación como fenómenos multidimensionales en constante movimiento. Véase: https://www.academia.edu/33759545/H%C3%A9ctor_P%C3%A9rez-Brignoli_Aculturaci%C3%B3n_transculturaci%C3%B3n_mestizaje_met%C3%A1foras_y_espejos_en_la_historiograf%C3%ADa_latinoamericana

apunte a la importancia de los niños en estos procesos: “son los únicos que pueden ofrecer preguntas inocentes para respuesta[s] obvias y que los adultos ya no percatamos”

Estas narradoras wayuu por medio de la perspectiva de personajes en transición develan al lector los desafíos de ser adolescentes en ambientes culturales en los que convergen creencias ancestrales y modernas que invitan a un constante cuestionamiento acerca de su identidad y su cultura. Ambas escritoras desde perspectivas diversas presentan narradoras que desconocen los estilos de vida seleccionados por sus padres, trayendo con ello posiciones complejas para las adolescentes. Por esta razón, estos cuentos seleccionados aquí, como lo destaca Perwak, más que ser cuentos infantiles, son cuentos que presentan una visión adulta y crítica sobre procesos culturales wayúu, representados por medio de voces y perspectivas de adolescentes femeninas.

Otras fábulas de Vicenta Siosi como la de *La señora iguana* (2002), y otras en proceso de publicación como *Pedacito de tierra bonita* y *Danza de tortugas en el mar* corresponden más a lo considerado como literatura infantil. No obstante es interesante observar que ellas no dejan de mostrar gran interés por temas ecológicos que podrían incluso ameritar una ‘bioecocrítica’ tal como lo plantea Gisela Heffes en su propuesta ‘ecocrítica’ para ciertas narraciones latinoamericanas.²⁸ Pushaina, en entrevista con Perwak, insiste en que los cuentos no deberían encasillarse en una u otra clasificación dado que pueden ser objeto de críticas diversas. Pushaina afirma: “No deberían ser clasificados como infantiles [de] verdad, pero si eso es lo que cree el público lector yo los dejo. Considero que la literatura no tiene jurisdicción ni edad”.²⁹

2. Escritura de referente urbano:

Silvia Galvis Ramírez y Margarita García Robayo son dos escritoras que toman en cuenta la perspectiva y la voz narrativa de adolescentes. Sin embargo, debido a su locación geográfica y socio-cultural, cuentan con mayores mecanismos de difusión para sus trabajos. La obra de Robayo es ampliamente conocida en otros países dada la movilidad de la autora y la traducción al inglés de varias de sus novelas cortas, mientras que la de Galvis es conocida más a nivel nacional dado que no se han hecho traducciones de sus novelas o artículos periodísticos. Ambas escritoras incluyen en su narración adolescentes que exploran sus entornos y cuestionan lo que no entienden de formas diversas pero con gran humor. Las adolescentes de estas escritoras se encuentran en espacios urbanos: una en Cartagena, en la costa Caribe; la otra en Bucaramanga, en la región andina, al norte de Colombia. Sin embargo, el contexto político y social de las protagonistas tiene una diferencia histórica de cuarenta años; por ello, las adolescentes cuentan con formas de aprendizaje diverso sobre lo relacionado con la vida y su sexualidad. Para tal efecto las niñas se valen de la educación religiosa de los colegios, de los rumores familiares, y de los medios masivos de comunicación.

Los textos a los cuales nos referiremos son principalmente *Sabor a mí* (1994) de Galvis y *Lo que no aprendí* (2013) de García Robayo. Estas dos novelas cuentan con datos que tal vez puedan ser considerados autobiográficos pero, como muchos textos, lo son en parte pero no en su totalidad.³⁰

²⁸ Giesela Heffes refiriéndose al trabajo de Lúcia Sá sobre del impacto del espacio, la flora y la fauna en textos literarios latinoamericanos, señala que éstos enfatizan el “carácter específico de los territorios en que los pueblos nativos han habitado por siglos, [...] Se aborda la urgencia política de los indígenas de Sudamérica por luchar y defender tanto sus tierras como sus culturas, [...] en *Para una ecocrítica latinoamericana: entre la postulación de un ecocentrismo crítico y la crítica a un antropocentrismo hegemónico*, Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, Año 40, No. 79 (2014) p. 30.

²⁹ Perwak, op.cit., pp.44-45.

³⁰ Véase mi tesis *Historia y Periodismo en las novelas de Silvia Galvis*, 2011, p.134 en <https://sas-space.sas.ac.uk/5109/> Con referencia a García Robayo en una entrevista ella afirma que *Lo que no aprendí* es una novela más autobiográfica. Ver <https://culto.latercera.com/2017/11/15/margarita-garcia-escritora-creo-las->

Por esta razón, las familias a las que las dos novelas aluden reciben de formas distintas el impacto de los hechos políticos en los que se ubican las adolescentes. Para el caso de Garía Robayo debido a la temática, se hará también referencia a otras dos de sus novelas: *Educación Sexual: folletín adolescente* (2018) y *Hasta que pase un huracán*, traducido al inglés como *Waiting for a Hurricane* (2018).³¹

Galvis utiliza para su novela la técnica del diario íntimo que dura aproximadamente los cuatro años del gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) en Colombia. Anita Peralta Sotomayor, una de las protagonistas, decide escribir un diario porque ha leído el *Diario de Ana Frank* (1947), le ha impactado y busca registrar su vida como lo hace Frank. No obstante, las diferencias entre los dos diarios son notorias. Para comenzar, el diario de Anita Peralta no tiene un alter ego imaginario (Kitty) como la destinataria de Ana Frank, ni cuenta con fechas claras en orden cronológico. Por otro lado, la novela es un diario a dos voces: la de Anita y la de su amiga Elenita Olmedo Linares a quien Anita le pide hacer un diario conjunto para posteriormente leer y compartir, hecho que no se lleva a cabo. Así, el diario en *Sabor a mí* incluye dos perspectivas diferentes que ponen al lector como un testigo de los eventos que suceden en la vida íntima y en el contexto histórico de las niñas. De esta forma el lector logra una visión mucho más compleja y crítica sobre lo que acontece en las dos familias y en el entorno socio-político en el que toman lugar los acontecimientos.

Curiosamente *Sabor a mí* guarda más similitud con el texto *A young girls' diary* en el cual son también dos amigas - Grete (Rita) y Hella - quienes deciden llevar un diario por separado, pero en este caso el lector sólo conoce la versión de Grete.³² La técnica usada por Galvis consiste en usar dichos proveniente de la oralidad femenina para la cual incluye chismes sociales, discursos religiosos de la época, comentarios sobre las películas de Hollywood de los cincuentas y, más importante aún, sobre la radionovela cubana *El derecho de nacer* (1948). Con esta técnica Galvis logra transportar al lector dentro de una sociedad ultra religiosa, pacata, racista y clasista, cuya condición contradictoria es cuestionada por las niñas y Trini Monsalve, la empleada doméstica. Es una novela que podría considerarse un registro histórico de los 'días de radio' y del cine antes del advenimiento de la televisión en Colombia (1954) durante el gobierno militar.

Las frases y dichos transcurren a través de los diarios de las niñas y son parte de la titulación de cada sección de la novela. La novela exhibe también la técnica de la negociación entre la niñera de Anita, Trini, y Anita para conseguir información sobre cuestiones relacionadas con los chismes acerca de infidelidades y relaciones sexuales entre los personajes de la novela en sí (la ficción) como también entre las diversas ficciones que las niñas leen, ven o escuchan (la metaficción). Este juego de 'te cuento si me cuentas' mantiene al lector en suspenso no sólo sobre lo que se va a contar u omitir contar, sino el efecto que tendrá en la otra persona. Alguna de la información obtenida por Anita es conseguida secretamente mientras escucha a escondidas las conversaciones de los adultos; pero otra, es obtenida por medio de la negociación con Trini. Por ejemplo cuando Trini quiere saber lo del chisme del papá de Anita con Elena, madre de Elenita, y Anita, por su parte, quiere saber sobre los novios de Trini, se presenta un diálogo directo:

- “- Cuénteme de sus novios Trinidad. ¿Cuántos tiene ahorita?
- Le cuento, pero si la niña también me cuenta lo que oyó en la casa de sus tíos” [...]
- Cómo, Trinidad, repítame lo que dijo...

[escritoras-necesiten-visibility-lo-suficientemente-buenas/](#) Véase también el estudio de Camilo Castillo Rojas sobre la autoficción en *Tres escrituras del yo: aproximaciones a las narrativas de Margarita García Robayo, Power Paola y Andrés Felipe Solano*, 2019, pp. 69-80.

³¹ Estas dos últimas novelas cortas de García Robayo se encuentran en *Fish Soup*, Charco Press, Edimburgo, 2018, pp.1-59 y 163-195. *Educación Sexual: folletín adolescente* se encuentra también en el texto *Primera persona*, Laguna Libros, Bogotá, 2018, pp. 117-166.

³² Véase el diario *A Young girl's diary*, entregado a Sigmund Freud por Hermine von Hug-Hellmuth; Editado por Gunn and Patrick Guyomard, Unwin Hymon Limited, Londres 1990.

- Sólo si la niña repite lo que oyó.”³³

Trini, con destreza, logra evadir entrar en detalles escuetos sobre lo relacionado con el sexo. Cuando Anita le exige mayor claridad en otras ocasiones, Trini sugiere preguntarle mejor a su mamá, evadiendo así cualquier información ‘indebida’. Este tipo de conversaciones son frecuentes y producen irritación especialmente en Trini puesto que le interrumpen la audición de la radionovela *El derecho de nacer* mientras hace las labores caseras.

Dado que la radionovela es un constante espejeo crítico de lo que sucede entre la novela y la radionovela, Trini representa a la empleada doméstica maternal, Mamá Dolores de la radionovela, quien ayuda a la protagonista María Elena de Junco a ocultar su hijo ‘ilegítimo’ encargándose de la crianza del niño para así salvar el apellido de la familia. Similarmente en *Sabor a mí* el padre de Elenita tiene una hija con la costurera de la familia quien es obligada a desaparecer del medio inmediato a la familia para cubrir el escándalo social. Así, estos enredos familiares de la ficción y la metaficción, se entrelazan y devienen fundamentales para el conocimiento de las adolescentes.

Otros medios de conocimiento para las adolescentes son el chisme casero, los textos leídos por Anita, y las películas de la época. De ellas se aprende y se copia, como lo observa Carlos Monsiváis³⁴ Anita por esta razón quiere escribir como Ana Frank. Elenita, por su parte, quiere copiar los patrones de belleza que sigue su madre, personaje comparado con Ava Gardner, según lo comenta María Cristina, madre de Anita: “María Elena tiene ojos de pasión y boca de pecado como Ava Gardner, lo dice todo el mundo”.³⁵ La madre de Anita, es lectora de las novelas románticas españolas como *Corín Tellado* (1934) y otras publicaciones de revistas de la época como *Vanidades* (1937) que modifican su comportamiento como se observa eventualmente en su sorprendente infidelidad y abandono del hogar. Los personajes femeninos están igualmente expuestos a las propagandas radiales para los productos de belleza. Beatriz Sarló comenta sobre el cambio que promovieron en las mujeres estos productos: “[...] además, Hollywood comienza a imponer el tipo de las modelos que ilustran los avisos. Estos anticipan o acompañan cambio en la cultura femenina de las capas medias [...]”.³⁶ Elenita, al ser la niña bonita de la narración sigue los consejos más tradicionales de la madre con quien tiene una buena relación. Anita, al contrario, es la niña rebelde y ‘sabionda’ en constante conflicto con su madre y con las monjas del colegio. Por ello su mejor confidente es Trini, quien también le confía algunos de sus secretos como el abuso por parte del abuelo materno de Anita.³⁷

Por otro lado, para el colegio religioso al que asisten las adolescentes, los productos provenientes de la cultura popular, como el baile del mambo, las películas, las revistas y demás productos masivos son censurados y asociados con lo diabólico y pecaminoso. El lector se ubica así en esta encrucijada entre lo que las niñas oyen, ven y aprenden de su medio familiar, la radio, y el cine, opuestos a lo enseñado en el colegio. El modelo ejemplar a seguir en el colegio debe ser el de la niña santa, virgen y mártir italiana María Goretti (1890-1902), quien rehusó el abuso sexual de un chico mayor que ella y por ello la mató. La paradoja perfecta del dilema que representan las creencias religiosas y el cine de Hollywood lo plantea Elenita en su diario en el capítulo *Sabor a mí* cuando escribe sobre su primer sangrado, los cambios de su cuerpo, sus deseos sexuales y la vergüenza y temor de sentirlos. Elenita registra en su diario comentarios sobre su tía Lucrecia: “[...] me hace sentir como...sucia; eso es, sucia.[...] me está creciendo el busto y cuando me baño me da placer tocarme las punticas [...] Nunca jamás se me había pasado por la cabeza que el día del Juicio Final todo el mundo verá nuestros

³³ *Sabor a mí*, op.cit, pp.75-77.

³⁴ Carlos Monsiváis, *Aires de familia. Cultura y Sociedad en América Latina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p.161. Véase tesis *Historia y periodismo en las novelas de Silvia Galvis*, op.cit. pp. 148-162.

³⁵ *Sabor a mí*, op.cit, p.81.

³⁶ Beatriz Sarló *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988, p. 22.

³⁷ *Sabor a mí*, op.cit, pp. 99 y 120.

pensamientos más secretos” como en una película de Hollywood. Esta posible revelación pública de su intimidad aterroriza a la protagonista.³⁸

El colegio religioso es además el centro de vigilancia, castigo, control y espionaje sobre las niñas y sus familias. Estas funciones se ejecutan por medio de lo que las niñas escriben en las tareas y, especialmente, en lo que dicen en el confesionario. En este recinto íntimo y secreto, el padre confesor logra extraer información de las niñas y de sus familias. De hecho, la confesión también manipula y ejerce presión en los confesados como sucede con Trini cuando el cura le aconseja no mencionar nada sobre el abuso del abuelo de Anita: “Dijo que eso eran invenciones mías y que, de todos modos si yo decía algo se armaba la de Dios es Cristo y que precisamente a Dios Nuestro Señor no le agradan los escándalos”. De esta forma, el confesionario regula también a la sociedad a favor de las élites. El capítulo *Como una caricia en la piel* presenta la larga y honesta confesión de Anita con el padre Almeyda. En ésta, el padre se entera del secreto familiar del padre de Anita y le pregunta sobre qué otros pecados o tocamientos indebidos ha cometido a lo que Anita comenta: “Ese fue el día que supe que tenía partes íntimas y que uno se las podía mirar y tocar, pero cometía pecado. Se lo dije a Elenita y a ella también le interesó mucho [...]”.³⁹

A las adolescentes se les habla de ‘deseos impúdicos’ y de ‘partes íntimas’ pero no se les explican con claridad estos conceptos. Anita, por ejemplo pregunta a la monja Clotilde que le explique qué es un ‘deseo impúdico’, pero la monja la manda a callar. Posteriormente, cuando Anita descubre que el padre de su amiga Elenita ha tenido un amorío y como resultado una hija con Jesusa, la costurera, entiende el significado del deseo impúdico y la razón por la cual no quieren a su amiga Elenita en el colegio: “[...] descubrí que lo que quería el asesino de santa María Goretti era hacerle lo mismo que Octavio Olmedo a Jesusa Quiroga, la costurera [...] Octavio sufría de deseo impúdico y por eso no querían a Elena”.⁴⁰

La amistad entre las familias de clase media es otro fenómeno importante que develan los diarios de las adolescentes. Existe en estas amistades, tanto de las niñas como de las adultas, competitividad y rivalidad. Anita es la niña dominante que tiene conocimiento sobre novelas que lee a escondidas y pasa esta información a Elenita. Piensa que Elenita es “solapada y nunca dice las cosas como las siente sino con remilgos” Opina también que Elenita es, como la madre de ésta, muy bella y por eso tiene tantos pretendientes: “[...] si yo fuera tan bonita como Elena [...] nunca me suicidaría [...]”. Elenita por su parte piensa que Anita es una niña ‘sabionda’ de lecturas pero que en realidad no entiende nada de lo que lee: “[...] como siempre, para lucirse, ella quiere saber antes que todas [...] ni siquiera entendió el libro prohibido que se cogió a escondidas de la biblioteca de su papá. Se llama *Madame Bovary* [...]”. Según Elenita, es gracias a ella que Anita logra pasar los exámenes de matemáticas y la considera manipuladora por hacerse la mártir al dejarse castigar en el colegio por algo que Elenita ha hecho para luego echárselo en cara.⁴¹

De esta forma la novela representa amistades que mutuamente se estimulan y ayudan en diversas áreas (secretos, exámenes, novelas e ideas sobre la política del momento) pero a su vez sus diarios apuntan hacia la gran competitividad y celos que pueden desarrollarse entre las amigas. De esta forma, la narración se hace mucho más compleja e interesante al mostrar la dialéctica desarrollada no sólo entre las adultas, sino también entre las adolescentes. Dicha competitividad y cuestionamiento se observa en el grupo selecto de las madres quienes siguiendo los parámetros de *La Legión de la Decencia*, se reúnen para discutir asuntos sobre la inmoralidad de películas y las actrices, junto con los chismes locales. En una de esas reuniones deciden escribir entre todas una carta a Ingrid Bergman. Sin embargo, debido a la inseguridad en la práctica que la escritura les plantea, deciden recurrir al tío

³⁸ La menstruación es percibida por Elenita como algo antihigiénico. Véase al respecto Blank y Ulman, op cit, p.1415 y *Sabor a mí*, op.cit, p.233 y 237.

³⁹ *Ibidem*, p. 140. Ver sobre el ritual de la confesión en Michel Foucault. *The history of sexuality*. An Introduction, Volume I, Vintage Books, Nueva York, 1990, pp. 57-85.

⁴⁰ *Sabor a mí*, pp. 107,116

⁴¹ *Ibidem*, pp.11, 184; 190-191 y 235.

de Anita, director del periódico, para recibir sus comentarios; este hecho, indigna a una de las damas por dudar de su capacidad para escribir.⁴² La escritura es igualmente problemática para Elenita más no para Anita quien quiere ser escritora. La escritura le permite a Anita experimentar y aprender algo nuevo. Los diarios de las adolescentes son una auto-explicación crítica de lo externo e interno de sus vivencias y son una confesión íntima sin interlocutor inmediato, pero esperado. La escritura deviene otra forma de aprendizaje que, junto con novelas, películas y radionovelas, son los medios por los cuales las adolescentes logran salir del confinamiento familiar y escolar, a diferencia de lo que sucede con los personajes adolescentes más osados de Margarita García Robayo.

García Robayo selecciona para la estructura de sus novelas la numeración por partes y cada parte está subdividida en números y no en títulos sugestivos como en el caso de Galvis. La narradora de primera persona, Catalina, en *Lo que no aprendí*, es una adolescente de once años quien, como las narradoras de *Sabor a mí*, está involucrada en lo que narra. El tiempo de la novela corresponde a un mes de vacaciones durante el primer año del gobierno del liberal César Augusto Gaviria (1990-1994). La protagonista relata varios fragmentos acerca del proceso de negociación con el grupo guerrillero M-19, la modificación de la Constitución política del país (1991), y la captura y escape del narcotraficante Pablo Escobar (1949-1993). En esta novela, como en la de Galvis, los cambios políticos afectan a la familia pero en una manera menos impactante por no estar directamente conectada con el medio periodístico como sucede en *Sabor a mí*.

Para Anita en *Sabor a mí* y para Catalina en *Lo que no aprendí*, la figura paterna es importante. No obstante existe una gran diferencia entre los dos padres. El de Catalina, a diferencia del de Anita, es un padre bastante sui generis quien no está interesado en la política e incluso rechaza un puesto ofrecido por el político Álvaro Gómez (hijo de Laureano Gómez). Para la madre, un personaje frustrado, según lo muestra la narración, este hecho la lleva a la depresión. Las lecturas para Catalina en *Lo que no aprendí*, así como para Anita en *Sabor a mí*, son parte importante del aprendizaje y son igualmente estimuladas por su padre, Gabriel de quien luego se distanciará un poco: “A mi papá le encantaba darnos libros, pero ninguno del estilo de *Los siete principios* [...]”⁴³. Catalina una vez lee este texto, lo discute con su padre, y refuta algunos de los principios de esta filosofía, mostrándose así como una adolescente crítica. Gabriel es un abogado pensionado quien prefiere ayudar a personas más pobres por medio de sus métodos mentalistas que continuar con su carrera de abogado. De esta forma el texto muestra a un padre alejado de los roles sociales más tradicionales.

Catalina descubre la profesión ‘oculta’ de su padre al escuchar a escondidas una conversación entre su madre y la amiga de ésta, Melissa. La madre se molesta cuando descubre que Catalina la escucha a escondidas; la castiga, amenaza y regaña por ser ‘chismosa’. Luego de varias peleas entre la madre y Catalina, ésta sabe que su madre se arrepiente de cómo la trata y haciéndose la inapetente, sabe que puede manipularla un poco: “A mi mamá le daba culpa porque en las vacaciones no nos llevaban a ninguna parte.[...] ¡Qué quieres desayunar Caty? [...] No quería ponérsela tan fácil: bien perversa que había estado castigándome por algo que al fin y al cabo era su culpa”.⁴⁴ Estas conversaciones íntimas escuchadas por Catalina, son también fuente de información y conocimiento que posteriormente investigará sola, pues sus hermanas no están interesadas.

⁴²*Ibidem*, p. 60. La *Legión de la Decencia* fue una institución católica de censura norteamericana que se extendió por toda Latinoamérica. Véase *Sabor a mí*, p.70-71 Véase Carlos Monsiváis en *Aires de Familia*, op.cit., p. 63. Véase también Orielly Simanca Castillo *La censura católica al cine en Medellín 1936-1955* en <http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n28/n28a04.pdf>. Organizaciones de amigas de las élites sociales, pero con fines distintos, se encuentran también en Gran Bretaña por ejemplo en la *Legión Victoriana* (1901). Véase *Friendship. A History. (Critical Histories of Subjectivity and Culture)*, Editado por Barbara Caine, Equinox, Publishing Ltd, London, 2009, p. 286.

⁴³*Lo que no aprendí*, op.cit., pp.138-145 y 187. La relación de Catalina con su padre ‘se diluye’ una vez pasado el período de la pubertad. Blank y Ulman anotan sobre este cambio en las adolescentes, op.cit, 1415.

⁴⁴*Ibidem*, pp 26-29 y 38.

Catalina es representada como una adolescente curiosa que quiere entender sobre la situación de su padre e investiga los principios mentalistas; los asocia con dichos religiosos emitidos por mujeres y los cuestiona: “¿Cómo era posible el principio del mentalismo? Si uno pensaba algo y por pesarlo se hacía real, la causa era el pensamiento y eso no tenía explicación ni ley que lo justificara. Igualito a la voluntad de Dios”⁴⁵ El tema religioso es cuestionado en *Lo que no aprendí*, como en su novela corta *Educación sexual*, cuyo título es extraído de las clases de religión del colegio. Aquí, la narradora cuestiona los métodos utilizados por las profesoras para controlar el embarazo y el aborto en las niñas del Opus Dei: “[...] nos hacían tomar un curso de castidad importado de Medellín y antes de Washington. El curso se llamaba *Teen Aid*. El primer día del *Teen Aid*, hacía ya tres años, una paísa siliconada vestida de rosado nos dijo que la abstinencia era sana y cool. Lo dijo en un tono que rayaba el porno soft”.⁴⁶ La narradora burla así la enseñanza religiosa que enfoca exclusivamente en el autocontrol de los deseos de las adolescentes.

Educación sexual señala por otro lado la información distorsionada a las adolescentes por parte de algunos chicos para seducirlas. El personaje el ‘gordo Arias’ apoyándose en el catecismo y en una cita de San Anselmo, convence a algunas de las chicas a practicar la sodomía aludiendo que lo más importante en las mujeres es preservar el himen intacto dado que el resto del cuerpo es todo “zona liberada, un regalo bendito de Dios nuestro Señor”. No obstante, la narradora, consciente de ello, comenta que el personaje es un psicópata y reconoce que si uno es inventivo puede unir frases sueltas del catecismo y así toda teoría tiene un fundamento; por ello es tan útil el catecismo concluye la narradora.⁴⁷ Algo similar hace Anita en *Sabor a mí* con los discursos político-religiosos conservadores.⁴⁸ Así, todo discurso es susceptible de ser alterado para conseguir fines diversos.

Muy a diferencia de las adolescentes de Galvis, las de Robayo encuentran otras formas de saber y de experimentar sensaciones de placer y displacer. En *Lo que no aprendí*, en *Educación sexual* y en *Waiting for a Hurricane* las adolescentes exploran formas de conocimiento sobre el sexo menos teóricos y más prácticos. En *Lo que no aprendí* y en *Waiting for a Hurricane* las protagonistas salen de sus zonas de protección familiar para indagar acerca de la condición foránea, seductora y extraña de hombres mayores y externos a sus hogares. En *Waiting for a Hurricane* la narradora es abusada por Gustavo, un pescador de origen confuso, quien vive en una choza al lado del mar. Los padres de la protagonista nunca se enteran de esta experiencia pues a diferencia de las adolescentes controladas en *Sabor a mí*, las de Robayo son mucho más independientes y traspasan los límites permitidos explorando lo externo a sus entornos. En *Lo que no aprendí*, Aníbal, un hippy marihuanero sucio, quien también vive alejado en una casa abandonada con su compañera, seduce también la curiosidad de Catalina. En ambos casos, son las protagonistas quienes buscan a estos hombres misteriosos y de mayor edad. Aníbal y Gustavo representan para las adolescentes fuentes de conocimiento, no sólo de placer y deseo sexual como en el caso de *Waiting for a Hurricane*, sino también de ficción. Las historias de estos hombres ‘parias’ se convierten para las niñas en una obsesión y estimulan el deseo de saber y entender la razón por la cual estos personajes son como son. A pesar de las mentiras, el desaseo y el mal olor descritos por las adolescentes sobre estos personajes masculinos, ellos logran incitar sentimientos contradictorios de atracción, odio, asco e interés a la vez.⁴⁹ Son adolescentes seducidas por el deseo de sentir y escuchar sobre las intrigantes ‘vidas de los otros’, en contraposición al ámbito cerrado familiar y rutinario de las narradoras. Algo similar sucede con las historias de las

⁴⁵ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁶ *Educación Sexual*, op.cit., pp. 123 y 138.

⁴⁷ *Lo que no aprendí*, p.120, *Waiting for a Hurricane*, pp 3-4 y 15 y *Educación sexual*, p.131-132.

⁴⁸ *Sabor a mí*, p. 92.

⁴⁹ Lorena Amaro Castro comenta que las adolescentes de García Robayo rechazan ser inscritas en lugares comunes fijos y son adolescentes que prefieren hombres adultos, algo que “su entorno o desapruera o no entiende” en “*Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua*”: la escritura nomádica de Margarita García Robayo, Revista Letral, No. 22, Julio de 2019, p. 163.

empleadas de servicio en las niñas de *Sabor a mí* quienes funcionan como otras fuentes de conocimiento para las niñas.⁵⁰

El placer de escuchar historias ‘raras’ es corroborado en el caso de Catalina en cuanto al misterio de lo que hace su padre y la admiración que siente por la forma como él narra las historias. Catalina comenta: “[...] mi papá sabía cosas que nadie más sabía y las narraba con suspenso: eso a las mellas y a mí nos encantaba. [...]. Esta fascinación por lo corporal y auditivo lo comenta Karina Marín Lara así: “La relación de la protagonista con Gustavo es, en esencia, corporal [...] ella volverá para ser acariciada [...] la relación que inicialmente se afianzaba en esa cercanía sexual luego se estrecha en el abrazo que se apresta a escuchar las historias.”⁵¹ Para el caso de *Lo que no aprendí* la relación es inversa pues primero es auditiva y al final táctil: “Él se acercó más, se sacó la yerbita de la boca, me la pasó despacio por la cara. Sentí todo su olor encima, la sangre caliente y como un hormigueo en todo el cuerpo. [...] pegó su boca y me chupó. No me moví. [...] No sé por qué se me ocurrió que cuando mi papá cerraba la puerta con llave [...] mi papá chupaba a mi mamá, pero no en el cuello sino en alguna parte que no se notara tanto.”⁵² La intensidad de la escena con Aníbal es interrumpida y el lector queda en espera de saber qué pasó después. Sin embargo, Robayo utiliza la técnica de suspender el hilo narrativo para presentar otros eventos a continuación y evitar así una conclusión inmediata. El lector eventualmente se entera que el desenlace no fue impactante gracias a que Catalina miente para cubrir la marca dejada en su cuello. Esta técnica de interrumpir el desenlace del episodio puede ser la razón por la cual en la segunda parte de *Lo que no aprendí* la protagonista, ya adulta, experimenta con su amigo Bruno la técnica de narrativas alternas para contar una historia posponiendo un desenlace final y narrándola de formas diversas.

El voyerismo es otro medio de aprendizaje para las adolescentes de Robayo, como sucede en *A young girls’ diary* donde mostrando los prejuicios del momento histórico, Resi la empleada, Grete y su hermana Dora observan a una pareja de judíos haciendo el amor. Catalina también observa a su madre dejándose ‘manosear’ por el señor Piñeres y luego a su hermana Isabel con su novio: “David Alvarado le subió la mano por la cintura, le tocó una teta como si fuera de plastilina”. Como todas las descripciones en la narrativa de Robayo, ésta además de humorística es cruda y directa. Una descripción similar se presenta en *Educación sexual* cuando la narradora observa a Lucía con Mauricio. Esta escena estimula el deseo en la protagonista quien posteriormente con el mismo Mauricio comenta “[...] estábamos echados en la arena, metiéndonos las manos por debajo de la ropa como dos hippies inmundos.”⁵³ Cita que señala una estrecha intertextualidad con el personaje Aníbal y su sucia novia en *Lo que no aprendí*.

El ambiente de competitividad entre las amigas mucho más adultas en *Educación sexual* es muy conectado con la sexualidad activa de las chicas a diferencia de lo que sucede entre las dos amigas de *Sabor a mí*. Así mismo, Robayo tiende a ubicar a sus adolescentes en ‘zonas de peligro’ donde el abuso, la violación y la muerte son latentes. En *Lo que no aprendí* por ejemplo existe el caso de una chica asesinada en el barrio de la protagonista y en *Educación sexual* una chica del colegio ha sido violada por unos chicos quienes, por pertenecer a las élites, nunca serán juzgados.⁵⁴

El humor en las descripciones es una característica en ambas escritoras urbanas. En *Sabor a mí* cuando Anita escribe sobre Tulia, la nueva costurera chismosa de las familias anota: “Tulia no dice tocar, sino tentar [...] Yo le pregunté qué quería decir eso de dejarse tentar todo el cuerpo y me contestó que no me hiciera la santica. Esa vieja es horrible, tiene los ojos pequeñitos como uvas pasas pero brillantes de malicia y de burla. [...] Tulia saca un espejito de la cartera y con la tapa de la caja de

⁵⁰ *Sabor a mí*, pp. 158-159.

⁵¹ Karina Marín Lara, *Perturbando certezas: cuerpo y ficción en la obra de Margarita Robayo*. Kipus No. 44, julio-diciembre 2018, Revista Andina de Letras y Estudios Culturales, Bogotá, Colombia, p.44.

⁵² *Lo que no aprendí*, op.cit., p.154-159.

⁵³ *A young girls’ diary*, op. cit., pp.82-83. *Lo que no aprendí*, op.cit., pp.178-179. *Educación sexual*, op.cit., pp. 141 y 157.

⁵⁴ *Lo que no aprendí*, p. 96 y *Educación sexual*, p.164

los alfileres, que es de lata, se pone a encrespase las pestañas y mientras se las enchurca, estira los labios como si le estuvieran dando un beso [...]. La atención al detalle y la burla al personaje descrito hace pensar en lo que Catalina dice sobre la empleada doméstica en *Lo que no aprendí*: “Es que a Mery le daba vergüenza hablarle a Melissa y le entraba como una piquiña en los ojos que la hacía espabilar más rápido [...] Y se ponía más fea de lo que era. A mí siempre me impresionó que Mery pudiera ser más fea de lo que era. Ya con ese bigote que tenía le sobraba fealdad, pero cuando le entraba la espabiladera parecía como un troll de esos de cuerda”.⁵⁵ Ambas autoras utilizan el humor para describir a otros personajes femeninos a quienes buscan caricaturizar.

No obstante, la narrativa de Robayo es única en mostrar la obsesión olfativa de sus adolescentes: “Ese olor a plástico nuevo [...] yo adoraba ese olor”; “Tenía grajo, pero no me molestaba tanto como el de la hippí [...] olía a orín”; “El olor de mi papá no se parecía al olor de nadie”. Esta última cita está muy relacionada con su novela corta *Amar al padre* contenida en los relatos de *Primera persona*. Allí describe cuando la niña descubre a los padres en una escena sexual: “Ahí, en la fantasía del olor de mi papá en su boca – o sea mi olor y el de todos mis hermanos y el de ella misma después de haberse llenado tantas veces de él – debió empezar oficialmente nuestra competencia.”⁵⁶ Así, el olfato sirve también como un elemento vital de la identidad y deviene una forma más de aprendizaje sobre el mundo que rodea a las adolescentes. Desde ese olor, se percibe incluso el inicio de la competitividad entre la madre y la hija por conseguir la atención del padre, caso interesante para una lectura de tipo psicológica. El olor está así mismo asociado a las escenas de deseo, asco y sexo en los que las protagonistas se encuentran.⁵⁷ Con referencia a la relación con el padre, Lorena Amaro Castro comenta que: “[...] de aquí pareciera extraer argumentos para explicar su preferencia por hombres mayores, [...]” esto explicaría el rechazo en *Lo que no aprendí*, al adolescente Junior.⁵⁸

Las adolescentes en la narrativa de Robayo son inconformes y opuestas al rol de ‘remilgadas’ de Elenita en *Sabor a mí*. Muy al contrario, son narradoras que sacuden al lector mostrando su capacidad de traspasar y romper barreras. Exploran, observan, cuestionan y actúan en situaciones un tanto inesperadas para el lector. Son adolescentes que incursionan en lugares deteriorados y abandonados, con personajes masculinos mayores y extraños, bajo el peligro de ser abusadas o violentadas. Al explorar lugares y personajes desconocidos presentan una constante tensión entre el miedo y el placer. Por igual, son adolescentes que exponen cierta violencia, maltrato físico psicológico y verbal hacia otros de su misma edad como en la escena final entre la protagonista y Dalía en *Educación sexual*, y como sucede con Junior en *Lo que no aprendí*.⁵⁹

Hemos visto así representaciones bien disímiles sobre la adolescencia desde voces y perspectivas diversas. Para el caso de las primeras narradoras, la intención de preservar la memoria de prácticas ancestrales y de mostrar las encrucijadas de los procesos dinámicos de cambios en las adolescentes en sociedades indígenas, también cambiantes, es fundamental en cuanto denotan las complejas y constantes transformaciones de su materialidad y las de su misma cultura. Estos cambios traen consigo confusión y tensiones entre las costumbres ancestrales indígena y las modernas planteando desafíos para los personajes y las comunidades sobre qué rechazar y qué aceptar y cómo lograr que estas fuerzas dinámicas socio-culturales logren acoplarse por medio de alteraciones y negociaciones

⁵⁵ *Sabor a mí*, p. 113 y *Lo que no aprendí*, p. 174.

⁵⁶ *Lo que no aprendí*, pp.39, 85 y 182 y *Primera persona*, p. 23

⁵⁷ El sentido del olfato es uno de los sentidos más primitivos. Véase

<https://books.google.co.uk/books?id=PLDQoRgu5ZYC&pg=PP135&lpg=PP135&dq=lo+primitivo+en+el+sentido+del+olfato&source=bl&ots=unAPmZ4fLW&sig=ACfU3U3HtsJoiJxSGApnIDj4sawsqbQWTO&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwiCm9uS5rrpAhXVtHEKHWEHCrcQ6AEwAHOECAYQAQ#v=onepage&q=lo%20primitivo%20en%20el%20sentido%20del%20olfato&f=false> y <https://www.yorokobu.es/olfato-sentido-emocional/>

⁵⁸ Revista Letral, op.cit., p. 163. Véanse otras opiniones sobre la obra de Robayo en presentaciones a sus textos en <http://blogs.exeter.ac.uk/translatingwomen/2018/08/28/fish-soup/>

<https://lareviewofbooks.org/article/revolt-and-revulsion-in-margarita-garcia-robayos-fish-soup/>

⁵⁹ *Lo que no aprendí*, pp. 99-100 y 178. Junior es representado como un Oscar Wao en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) de Junot Díaz.

implícitas constantes. Se aprende por medio de órdenes de los adultos: algunas protagonistas obedecen a lo demandado por la tradición cumpliendo con los ritos necesarios dentro de su cultura; otras desobedecen volviéndose personajes abyectos y marginales y otras, deciden llevar a cabo la ardua tarea de conciliar entre estilos de vida disímiles, pero esperando el rechazo por parte de ‘otros’ quienes desconocen e irrespetan su raza y su cultura. Estas voces narrativas wayúu muestran así un gran valor no sólo literario sino socio cultural de estas comunidades al develar la compleja situación de las adolescentes quienes resaltan, critican y cuestionan algunos de los rituales de iniciación exclusivos para las mujeres en estas comunidades. Sus voces enfatizan los duros procesos y cambios a los que las adolescentes son obligadas a aceptar y respetar para seguir o no con las tradiciones culturales de sus clanes y los conflictos de identidad y rechazo hacia su cultura que pueden surgir al verse contrastadas con la ‘otra’ cultura moderna y hegemónica que las percibe como inferiores.

En cuanto a las narradoras urbanas, son voces que, a diferencia de las primeras, evaden y traspasan de cierta forma las obligaciones y restricciones impuestas por las instituciones familiares y educativas. En ellas hay gran énfasis en señalar la hipocresía de los adultos siempre cuestionada por las adolescentes. Son adolescentes más críticas y autónomas provenientes de grupos urbanos más independientes que las anteriores. Para éstas los medios de aprendizaje son más amplios, variados y asequibles y ninguna de ellas muestra escenas de pobreza y hambre como las reflejadas por las primeras narradoras. Estas circunstancias abren para las narradoras del segundo grupo más caminos para explorar, escribir, indagar y descubrir otras experiencias diversas a las de su entorno familiar y escolar. Así mismo son voces que reflejan la competitividad típica de sociedades de tipo más individualista en las que la competitividad entre las adolescentes es notoria, a diferencia de lo narrado por las niñas de las comunidades indígenas.

Las voces adolescentes vistas aquí develan edades, lugares, entornos familiares y contextos socio-culturales disímiles entre sí dentro de la narrativa femenina colombiana. Son voces críticas de sus contextos religiosos, políticos, familiares y culturales. En ellas, se plantea el despertar hacia la sexualidad y el encapsulamiento hacia normas rígidas y leyes familiares de las cuales no siempre se logra evadir o escapar. Son narraciones que representan adolescentes que se preguntan y exploran sobre su sexualidad y sus entornos familiares y sociales desde distintas vivencias. Así mismo, son narraciones que develan la vulnerabilidad a la que pueden estar expuestas las adolescentes dentro de sus familias, dentro de las instituciones educativas y religiosas a las que deben acudir, así como también la vulnerabilidad al abuso de hombres mayores con quienes se vinculan por obligación o por curiosidad durante el complejo período de transición hacia la adultez. Cada una de ellas afronta las adversidades bajo mecanismos distintos. Cada narración deja entrever al lector el intricado período de la pubertad femenina en el cual surgen preguntas que socavan las creencias de los adultos en grupos sociales y momentos históricos diversos, representando así experiencias únicas dentro del contexto colombiano y revelando a su vez una sociedad plural y carente de equidad social.