

Procesos de *desidentificación* y metáforas de la resistencia en el personaje femenino de
El mismo lado del espejo (2016) de Lina María Pérez Gaviria.

Trabajo de investigación para optar al título de magíster en literatura

Por:

Andrea Figueroa Zapata

Asesora:

Dra. Claudia Patricia Acevedo Gaviria



Universidad de Antioquia

Facultad de Comunicaciones y Filología

Maestría en Literatura

Medellín

2022

Dedicatoria

Dedico esta investigación desde mí ser a mis hijos, Alejandro y Samuel, por su paciencia en este largo camino. Por los tiempos sin compartir, las historias sin contar, los parques sin visitar y los helados sin degustar. Por comprender que a cualquier edad se puede soñar y que ellos también nacieron para grandes hazañas.

Mi madre es luz, entrega y apoyo. Su ejemplo de luchas, sacrificios y proyectos por cumplir me enseñó que también puedo soñar en grande. Por eso para ella este triunfo; también para papá, quien con su discreto mutismo frente a nuestros caminos recorridos, no dejó de ofrecerme su larga y asincrónica garla del conflicto en Colombia.

Mis hermanos fueron mi apoyo, mi motor, el ejemplo que siempre he deseado seguir. Gracias por adueñarse de mis hijos en las largas jornadas de estudio, por hacerlos sentir seguros y acompañados. A ellos dedico esta victoria.

Hay en la historia de todos nosotros un pasadizo tortuoso por el que transitaron valientes, osadas y elegidas mujeres —con episódicos apoyos masculinos— para despejarlo de las rocas monolíticas de una sociedad acostumbrada a ignorar su existencia como sujetos. A ellas, a todas y cada una de las que hicieron posible que este mundo fuera más incluyente que el de sus épocas, a las que permitieron que yo viniera a esta universidad a recrear y analizar la lucha de una mujer — que es todas las mujeres— por su identidad propia; a ella y a las futuras lectoras que inquiete este trabajo y la novela que aborda, a ellas les dedico este tributo tímido por su papel en nuestra historia, en mi historia.

Agradecimientos

A mi Dios que es tan real en mí, aunque sea invisible para muchos. Él permitió que en medio de los sinsabores, desengaños, esfuerzos infructuosos e intentos fallidos, no me faltara el aliento para que este trabajo terminara en esta realidad. Te amo, mi Dios.

Profesor Pedro Agudelo, gracias por ofrecerme la frescura de esta novela, pues sirvió de aliento para resignificar la propuesta inicial de un proyecto de investigación difuso en las marañas de mis temores y desaciertos.

Para mi asesora Claudia Patricia Acevedo solo tengo sentimientos de gratitud por enseñarme a valorar la literatura desde otras contigüidades, por no desechar los retazos iniciales de este trabajo y por acompañarme en la larga travesía hasta un puerto seguro.

No puedo olvidar a Deisy Arroyave y Marisela Guapacha, compañeras de cohorte. Gracias por sus mensajes de ánimo y energía en este denso transitar de saberes, por sus enseñanzas y elogios pletóricos e inmerecidos luego de cada seminario concluido.

A Édinson Téllez por su acompañamiento, por cuidar a nuestros hijos en mis largas visitas a la biblioteca; hubiese querido que te quedaras, pero mis sueños no se sincronizaban con los tuyos. Te deseo lo mejor en tu viaje y quizá algún día nuestros caminos, aunque paralelos, contagien de amor y alegrías a nuestros hijos.

Gracias a la Universidad de Antioquia por ofrecer esta cohorte nocturna que me permitió cristalizar un sueño aplazado y ahora concreto, materializado en aprendizajes, no solo académicos sino —además— de vida, de luchas, de resignificaciones de quien soy como sujeto mujer, madre, amiga y hermana.

TABLA DE CONTENIDO

Introducción	5
Capítulo 1. Las Perspectivas de la <i>Memoria</i> y Ruptura del Tiempo en Clave de Lectura Narratológica.....	18
1.1. El relato desde dos proximidades	18
1.2. La <i>identidad</i> soñada: macroestructura y superestructura del relato	21
1.3. El tiempo narrativo: <i>Flashback</i> en el espejo de una artista	29
1.4. La voz en el espejo: Descubriendo la <i>identidad</i> del narrador	40
1.5. Las personas en el espejo: de actores a personajes	44
Capítulo 2. Un Despertar de la Conciencia Femenina a partir del Espejo de una Artista	56
2.1. Ser pintora: el devenir de un sujeto	56
2.2. La <i>memoria</i> como estrategia de <i>concienciación y desidentificación</i>	68
2.3. Mirarse en un espejo convexo	72
Capítulo 3. Desde una Resignificación Genuina de <i>Identidad</i> a la Creación Artística	80
3.1. Definiéndose para reinventarse	80
3.2. De genealogía mujer, indispensable para la construcción de <i>identidad</i>.	83
3.3. Una <i>identidad</i> no genuina	87
3.4. Metáforas de resistencia o nuevos cambios en el orden lingüístico	92
Conclusiones.....	102
Referencias.....	108

Introducción

Preámbulo

El mismo lado del espejo (2016) de Lina María Pérez Gaviria¹ inició como un proyecto de escritura que en 2010 recibió una Beca de Creación concedida por el Ministerio de Cultura en Colombia. En 2013, la *Napoule Art Foundation* en Francia le concedió a la autora la residencia literaria. Y la novela, pese a llevar pocos años circulando en el mercado, ha sido objeto de apreciaciones favorables; una de ellas de la escritora Gloria Guardia:

Acabo de terminar de leer *El mismo lado del espejo* y considero que con esta “novela de iniciación” o *Bildungsroman*, como se denomina este subgénero de escritura, has logrado un nuevo triunfo en tu brillante trayectoria literaria. Escrita con una deliciosa pulcritud y haciendo gala del tempo justo y por eso apropiado para narrar una obra como ésta, has logrado una novela de la altísima factura de *Damien* de Hermann Hesse, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *The Catcher in the Rye* de J. D. Salinger (Guardia, 2016).

Esta novela cuenta la historia de Antonia Otero Vélez, quien desde niña descubre la clave para conseguir lo deseado: mentir sin culpa. Estudia pintura en contra de los deseos de su madre quien intenta marcarle derroteros en su conducta moral, sentimental y profesional lo que deviene en una relación adversa y poco cordial. Antonia crece y gana independencia, consigue un empleo en el Museo Nacional y esta solvencia económica le posibilita el alquiler de un apartamento, en el que puede vivir sola y dedicar la mayor parte de su tiempo libre a pintar. Poco a poco se perfila con mayor seguridad, protagonismo e intensidad en su arte, animándose a exponer las pinturas en *La casa amarilla*, pero cuando las marchantes de la galería ven la exquisitez de la obra, insinúan que la autora no puede ser una mujer joven. Así, nace la idea de autofigurarse o autorrepresentarse

¹ Narradora colombiana de principios del siglo XXI. Es ganadora de varios concursos de cuento tanto en el ámbito nacional como internacional. Es autora de más de una docena de cuentos recopilados en antologías propias o de otros cuentistas; por otro lado, ha publicado dos novelas, *Mortajas cruzadas* (2008) y *El mismo lado del espejo* (2016), la cual se analizará en este trabajo de investigación. Actualmente escribe literatura infantil.

en una imagen masculina, de este modo, inventa y da vida a Gabriel Talero², su *Alter ego*, quien en adelante será su misma cara del espejo, la *identidad* artística, el dueño de todos sus cuadros.

Problematización

Estudios sobre la representación del sujeto femenino en la literatura escrita por mujeres han evidenciado — en las últimas décadas— estrategias narrativas para representar la experiencia femenina en los procesos de *identificación* y de *desidentificación*³. En concordancia, también se han considerado diferentes formas de resistencia que los personajes adoptan frente a la concepción impuesta por la familia y la sociedad, al perfilar un modo de ser mujer. Los resultados de las resistencias a esos modelos impuestos de feminidad es lo que denominamos *desidentificación*, un proceso de *concienciación* que muestra las transformaciones del sujeto femenino, ellas son una respuesta a las tensiones en las relaciones de poder entre lo masculino y lo femenino, incluso entre las mismas mujeres.

Es así como en *El mismo lado del espejo* se vislumbran estrategias narrativas mediante las cuales la protagonista se resiste a asumir los ideales impuestos por su madre y sus amigas, orientados ellos a cumplir con los tradicionales roles femeninos en la sociedad y que, en su caso, coartaban el deseo de ser artista. Ahora bien, la conflictiva relación que ha marcado la presencia femenina en las actividades artísticas ha sido el objeto de estudio de Linda Nochlin (2021) en el libro *¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?* (1971). Su respuesta se remite al siglo XIX, sostiene que los límites o barreras que tenían las mujeres para ser artistas se relacionaban, en su mayoría, con particulares condiciones ontológicas en sociedades regidas por posicionamientos moralistas y sexistas, entre las más contundentes: no tener libertad de pintar desnudos, no poseer dinero para comprar los elementos básicos para el desarrollo de su arte y, el más predominante de todos, el no acceso a la academia bajo el rol de estudiantes.

Aun cuando la novela abordada en este estudio es escrita en el siglo XXI, ella describe a una sociedad (se deduce que es una representación de la sociedad colombiana) que todavía limita el ingreso de las mujeres al mundo del arte, aunque las artistas pueden pintar desnudos, acceder a

² El nombre masculino Gabriel Talero surge de la combinación de Gabriel Peñalba y Daniel Talero, dos personajes con quienes establece una relación amorosa en dos momentos diferentes de su vida de estudiante. Ambos influyen en su búsqueda de identidad.

³ Estas categorías conceptuales se definirán más adelante.

la academia y contar con un taller, sus obras no se incluyen profusamente —ni siquiera medianamente participativas— en las galerías y exposiciones, o se manifiesta una inquietante desvalorización al momento de pagar por ellas. En conformidad con lo anterior, *El mismo lado del espejo* devela los condicionamientos para el desempeño de las mujeres como pintoras pues, si lo hacen, entran a competir en clara desventaja en un círculo donde se les margina por su género. Para evadir dicha exclusión, la protagonista decide seleccionar algunos cuadros de la serie *Gritos de humo*⁴, presentarse en la galería *La casa amarilla*, vestirse de hombre, a modo de juego performativo, y acceder al círculo artístico de su ciudad bajo la sombra de su *Alter ego*.

En otra línea narrativa, la novela está estructurada a partir de dos tramas, las cuales se van construyendo en capítulos alternos mediante la técnica del *flashback* —con una narración en primera persona— la protagonista regresa a su infancia para recrear episodios significativos en el proceso de *concienciación*, mostrando que se siente libre frente a los roles y los comportamientos prefigurados para las mujeres, ya que las *memorias* arrojan vida entendida como una emancipación apacible. Así mismo, por medio de elucubraciones y recuerdos infantiles de libertad, se desvela un personaje que se resiste a seguir el ideal de mujer inculcado por la madre. Este distanciamiento psíquico con la figura materna se relaciona con los procesos de *concienciación* del sujeto femenino, lo cual implica el fenómeno de *desidentificación* que la impulsa a distanciarse para reconocerse como ser autónomo. Este proceso, no obstante, implica una deformación de la imagen inculcada y la construcción de otra —su alteridad—, su nueva concepción de mujer e individuo para desempeñar el rol que desea. Sobre dicho proceso, Ciplijauskaitė (1988), escribe: “Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual. De aquí la abundancia de novelas que revalúan el pasado desde el presente, es decir, desde una conciencia ya despierta” (p. 34).

Cuando Pérez Gaviria utiliza el yo-autobiográfico para representar el proceso de construcción de *identidad* y *desidentificación* de la protagonista, lo hace a partir de la aparición del espejo que funciona como un recurso narrativo para dar cuenta de la reconfiguración del Yo de Antonia, lo que también sería resultado del proceso de *concienciación* o posicionamiento de la protagonista. Aunque no sabemos las implicaciones de este juego performativo, esto es, entender

⁴ Todas las diferentes creaciones artísticas de la mujer artista dentro de la obra han sido tituladas, *Gritos de humo* fue la primera serie terminada de manera profesional y expuesta por primera vez en la galería *La casa amarilla*.

si la adopción de la figura de Gabriel Talero le garantiza lo esperado, un reconocimiento como artista.

En aras de precisar lo planteado en el problema y a modo de síntesis, *El mismo lado del espejo* nos pone ante un dilema, contemplado en la narrativa escrita por mujeres en los últimos años, relacionado con la *concienciación* del sujeto femenino. Se trata de un proceso donde la protagonista se identifica con aquello provechoso para su desarrollo personal y profesional, pero se distancia de lo que considera nocivo, es decir, se *desidentifica*, se construye como sujeto cultural, encuentra su *Yo* real.

Justificación

Pérez Gaviria es una escritora colombiana, exaltada por su pulcritud creativa y el ingenio de su prosa. Sin embargo, pese a los reconocimientos obtenidos, todavía es desconocida en el ámbito académico, pues su obra apenas comienza a despertar interés en él. Al inicio de la formación en la Maestría en Literatura, mientras cursaba el seminario de Teorías Literarias del siglo XX, conocí la obra *El mismo lado del espejo*, ella me motivó la lectura de otros cuentos de la autora, debido a que encontré un elemento común: algunas protagonistas procuraban la reivindicación de su papel en la sociedad, una temática de múltiples interpretaciones y abordada desde los intereses de la sociología, la psicología y la literatura, dadas las condiciones de lucha constante por defender los derechos de la mujer a ser reconocida, valorada y tenida en cuenta en diferentes ámbitos sociales, económicos, políticos y científicos, como lo exponen Duarte y García (2016). La trama permite una lectura consciente de la hegemonía del discurso dominante donde pesa el rol y la autonomía de lo femenino, problemática que me condujo a generar una propuesta de investigación sobre la *concienciación* y la *desidentificación* como procesos de resistencia en esos discursos de dominio sobre el papel de la mujer.

Por otro lado, al iniciar el rastreo de la obra de Pérez Gaviria, se encontró que sus cuentos figuraban en algunas antologías como la del Fondo de Cultura Económica, *Narradores del XXI. Cuatro cuentistas colombianos* (2005), con tres de sus títulos: *Los muertos tienen mala reputación* (2001), *Sonata en mí* (2001) y *Ni quedan huellas en el agua* (2003), acompañando a los escritores Pablo Montoya, Octavio Escobar Giraldo y Ricardo Silva Molina. También Luz Mary Giraldo incluyó su producción en *Cuentos y relatos de la literatura colombiana Tomo II* (2005), con el

cuento *Bolero para una noche de tango* (2003) y *Cuentan. Relatos de escritoras colombianas contemporáneas* (2010), donde incluyó *Partitura en clave de amor* (2006). Aunque, desde el campo del análisis y los estudios académicos, sea poca la atención que su obra ha generado, es posible leer las apreciaciones que hacen algunas críticas como Helena Araújo (2006), en *Rinconete, revista del Centro Virtual Cervantes*, quien describe el discurso de Pérez Gaviria como “riguroso y transparente”. También, en el artículo *La narrativa de Lina María Pérez: Una mirada en el asombro*, Carmiña Navia (2008), analiza algunos de sus cuentos, incluyendo la primera novela, *Mortajas cruzadas* (2008), lo hace desde una mirada estructural y estética, sin ubicar su estilo dentro de algún canon preestablecido, más bien elogiando a la autora como una narradora sobresaliente en la literatura reciente del país.

Igualmente, algunos medios de comunicación han informado sobre esta naciente escritora de inicio de siglo como la primera mujer colombiana en ganar el *Concurso Internacional de Cuentos Juan Rulfo* en 1999. De la misma manera, publicaron comentarios cuando en el año 2003 recibió el *Premio Internacional de Cuento Ignacio Aldecoa* con la obra “*Bolero para una noche de Tango* (2003)”. Curiosamente, Pérez se sumerge en un silencio discreto hasta el 2016 cuando, luego del lanzamiento de *El mismo lado del espejo*, ratificaron su potencial literario con esta segunda novela en la cual aborda el tema de la discriminación femenina en el arte, denuncia los roles de poder, describe los procesos de *concienciación* de la protagonista y celebra la autonomía sobre el cuerpo.

Por último, puede sugerirse que el corto reconocimiento dado a su obra le concede méritos para ser analizada desde el escenario académico, pues permite visibilizar a una escritora de estilo impecable y elegante, quien en esta novela narra —en dos líneas de tiempo— las aventuras mentales y físicas de una protagonista común, y a la vez compleja, describiendo a todos los personajes con una profundidad psicológica; pero, sobre todo, abordando una temática relacionada con la vocación del arte, los amores, los encuentros y desencuentros de la pasión y el deseo desde una perspectiva de género donde la *concienciación* del personaje es el clímax de la historia.

Más aun, al efectuar una revisión a profundidad de la obra y contrastarla a la luz de la narrativa femenina, se descubre que muchas de las estrategias narrativas usadas por la autora, corresponden a la comúnmente llamada *bildungsroman*, es decir, novela de formación o de

aprendizaje, por lo que servirá de referencia para los estudios de género, tan prolíficos en esta época.

Es así entonces que este trabajo de investigación asume como propósito central examinar los procesos de *desidentificación* y *concienciación* vividos por la protagonista de la novela objeto de estudio, teniendo en cuenta que en dichos procesos interactúan fenómenos *identitarios* que favorecen la comprensión de las *metáforas de resistencia* vividas por el personaje femenino.

Estado del arte

Después de realizar un rastreo en diferentes bases de datos, no se encontraron investigaciones literarias relacionadas con la obra de Pérez Gaviria, pese al interés especial, de la prensa nacional y los críticos literarios colombianos a comienzos del siglo XXI, por conocer a esta autora y su obra — galardonada tanto en el exterior como en Colombia—. Se colige entonces que esta investigación sobre los procesos de *desidentificación* y *metáforas de la resistencia* en el personaje femenino de *El mismo lado del espejo*, sería el primer estudio que analiza las estrategias narrativas de esta reciente novela que expone el tema de construcción de la *identidad* artística de la protagonista en su transición de niña a mujer como sujeto cultural plenamente constituido.

Si bien el análisis de las estrategias narrativas se ha aplicado con regularidad a la publicidad y al desarrollo de narrativas audiovisuales (Marfil-Carmona, 2013 y Rodríguez Fidalgo, M. I., et al, 2017), los estudios literarios también han mostrado interés en las formas como los personajes femeninos narran su historia. Algunos de esos trabajos son considerados a continuación.

Por ejemplo, Carmen Lucía Garavito (1995), en la crítica hecha a la obra de Marvel Moreno *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, se apoya en la noción de “convenciones literarias”, entendidas como hábitos de arte que entregan posibilidades de composición a los escritores y crean algunas expectativas en los lectores. Así, para Garavito, el texto literario no refleja una ideología, sino que es producto de ella, por eso considera que en la obra de Moreno se encuentra una especie de “tratamiento subversivo de los recursos narrativos con miras a desenmascarar el texto social, de naturaleza patriarcal [...] y a mostrarlo en directa oposición al curso de la acción individual y social que la mujer ha concebido para sí misma” (pp. 402-403).

De la misma manera, la escritora de la serie *Ritos de muerte* (1996), Alicia Giménez Barlett, usa la voz narrativa en primera persona para situar a la detective Petra Delicado en una institución policíaca donde se expresan, de forma vehemente, las relaciones de poder. Así, “Bajo este ambiente machista, Petra procura deconstruir las representaciones estereotípicas negativas femeninas que suelen dar énfasis a la pasividad de la mujer, por un lado, y por otro, cuestionar y criticar su participación en el sistema patriarcal” (Yang, 2010, p. 596). Algunas de las formas como la protagonista lucha por las “reivindicaciones elementales de la mujer” es manifestando su inconformismo hacia el lenguaje sexista, protestando en contra de la discriminación sexual en la policía y mostrando descontento con las víctimas de violación por no denunciar al agresor. En esta obra se narran los procesos de *desidentificación* de la protagonista con un sistema de relaciones que procura mantener las asimetrías entre hombres y mujeres.

Es así como Chung-Yong Yang (2010), en el artículo *Petra Delicado, la (de)construcción del género y de la identidad*, establece la *identidad* y su construcción como una línea de sentido que abarca varias de las narrativas contemporáneas. Al mismo tiempo, analiza cómo la inspectora Petra Delicado cuestiona las formas clásicas de representación de las mujeres en la literatura en tanto rompe con las estructuras falocéntricas de las novelas policíacas.

En esta misma línea de sentido, Mariela Herrero en *Por fuera del esencialismo. Dispositivos desidentificadores en Clarice Lispector y Nicola Constantino* (2016), se interesa en las fronteras disciplinares existentes entre el arte contemporáneo y la literatura, el desborde y la liminalidad de estas dos autoras. La primera, a partir de la obra *Un soplo de vida*, se inquieta por la palabra y su incapacidad para nombrar y dar cuenta de la referencialidad, en tanto Constantino, a través del video *Vanity/Tocador* (2011), explora la textura ficcional de la cual se ayuda quien crea arte. Este artículo académico permite observar la *desidentificación*, no solo desde los roles de género, también tomando en cuenta los soportes de la obra y de la palabra, la cual no alcanza a representar la experiencia narrada. Se trata de la apertura hacia lo otro mediante “el gesto de destacar la singularidad presentándola como algo común que pertenece a todos, responde a la necesidad de encontrar una singularidad que aparece en la relación constitutiva con el otro” (p. 112).

En resumen, dado que la novela de Pérez Gaviria ha sido poco abordada, no se dispone, por el momento, de material académico de largo aliento para contrastar, afirmar o refutar las

hipótesis propias planteadas en este trabajo lo cual, si se mira desde un punto de vista positivo, redundará en beneficio de esta investigación como iniciadora de un acercamiento a una novela de factura reciente que intenta ser riguroso.

Categorías conceptuales

La identificación o lo identitario es un tema que no se agota pese al abordaje extenso del cual ha sido objeto. Este concepto es todavía un problema epistemológico sobre el cual han reflexionado varios teóricos —desde distintas disciplinas— reconstruyéndolo y redefiniéndolo constantemente. María Florencia Luchetti (2009), propone unas dimensiones para su análisis: la ontológica, la histórica, los modos de funcionamiento de lo identitario, además de la dimensión que plantea la cuestión de la alteridad en la conformación de la *identidad* y, finalmente, la propia posición del indagador, pensando el lugar desde el cual la pregunta por la *identidad* se realiza, esto es, si se aborda desde un recorrido teórico o si se toma en cuenta el plano de la experiencia. En este trabajo de investigación se tendrán en cuenta las conceptualizaciones efectuadas por Mariana Smaldone (2016) y Biruté Ciplijauskaitė (1988), entre otros teóricos.

De otro lado, como la *identidad* es un concepto complejo y ambiguo, Restrepo (2007) considera pertinente hablar de *identidades*, en tanto que así se pluraliza la categoría haciéndola más incluyente. Para estudiarla aporta algunos planteamientos teóricos y metodológicos; entre ellos, se podría mencionar que las *identidades* remiten a unas prácticas de diferenciación y de establecimiento de lo que somos respecto a otros.

El concepto de *desidentificación*, desarrollado de manera extensa por José Esteban Muñoz en *Disidentifications* (1999), fue usado inicialmente para representar los procesos de construcción de *identidad* de los grupos minoritarios para invertir los códigos culturales dominantes (los heterosexuales, las masculinidades o la raza blanca, entre otros). El sujeto, a través de la *desidentificación*, puede trabajar la lectura de códigos dominantes para simultáneamente poder integrarse y lograr invertirlos. En este trabajo se pretende abordar el concepto para visibilizar cómo la protagonista de la novela objeto de estudio, deconstruye los códigos dominantes de su vida y toma conciencia del papel jugado desde su infancia, sin traspasar los terrenos *queer*, aspecto donde más se ha analizado este término. De la misma manera se tendrán en cuenta los postulados que sobre esta palabra desarrollan De Lauretis (1984) y Marcela Lagarde (2005).

Seguidamente, el término *concienciación* sugiere el orden en que continúa el proceso de construcción de *identidad* y ha sido definido por Mariana Smaldone (2016) como un “Proceso que conlleva la práctica grupal de mujeres a partir del desarrollo de diferentes estrategias de comunicación y la puesta en común de experiencias y conocimientos” (p. 1). Adicionalmente, Biruté Ciplijauskaitė en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona* (1988), plantea que la *concienciación* va más allá de solo contarse, para llegar a hablar concretamente como mujeres, analizándose, descubriendo aspectos antes desconocidos, planteando preguntas para reconocerse en acciones y lugares antes inexplorados. Se trata entonces de un proceso en el cual Antonia Otero Vélez, la protagonista, se identifica con aquello provechoso para su desarrollo personal y profesional, pero se distancia de lo que considera nocivo, es decir, se *desidentifica* para construirse, para describir el trasegar en su descubrimiento como sujeto mujer artista.

Para Butler (2007), el género es una construcción social en la diferencia sexual. También es una categoría desarrollada en el ámbito discursivo para mantener el binario sexo-género de un sistema diferenciador, de lo que es o debe ser un hombre y una mujer, que designa la heterosexualidad como una obligación. Cuando Butler menciona que el género y el sexo son categorías discursivas considera que, desde ellas, se regulan los comportamientos de las personas mediante prácticas y expectativas sobre sus cuerpos, es decir, “Los límites del análisis discursivo del género aceptan las posibilidades de configuraciones imaginables y realizables del género dentro de la cultura y las hacen suyas” (p. 59). Esos límites están inscritos en un discurso cultural que pretende la hegemonía de la heterosexualidad y la permanencia de una socialización de género asignando a las mujeres y a los hombres unos roles en el momento del nacimiento. Es así como para este trabajo, no solo se tomarán las definiciones de Butler, sino también las de De Beauvoir (2014), Irigaray (1992) y Amorós (2001).

Como disciplina semiótica que estudia la estructura de los relatos desde los momentos de comunicación y recepción, la narratología será el eje central de este estudio en tanto no se encuentra hasta el momento otra investigación similar; por ello, la revisión de personajes, tiempo, tipos de narrador, entre otros elementos, serán mirados bajo la lupa de los planteamientos propuestos por Gérard Genette y Mieke Bal quienes, a la fecha, han marcado la pauta para las investigaciones más recientes.

La categoría conceptual de *Sujeto cultural* es analizada desde los postulados de Edmond Cros (2003), quien considera que por el lenguaje, esto es, por la practicidad del discurso, el hombre se construye en sujeto, adquiere su verdadero yo, se reconoce y sufre la alienación entre lo que piensa y es. Seguidamente, el hombre comprende que pertenece a un grupo con el cual se identifica a partir de tendencias y permanencias simbólicas llamadas cultura, por lo tanto, esa cultura cobrará demasiado peso sobre la esencia del ser; es en ese reconocimiento del que se derivará si permanece o no en ese colectivo de significados o, por el contrario, inicia un proceso de deshacimiento que lo conduzca a nuevos constructos de sujeto.

Desde la percepción de Simone de Beauvoir (2014), las mujeres se aferran al recuerdo más que los hombres. Aquí la *memoria* será analizada como una categoría conceptual a la luz de los postulados de Biruté Ciplijauskaitė (1988), pues la concienciación se da con el paso del tiempo y las distintas líneas que se conjugan para que las protagonistas de las novelas de formación consigan culminar dicho proceso. De la misma manera, Varikas (2005), habla de al menos dos tipos de *memoria* —la voluntaria y la atávica— para validar la importancia de la historicidad del género desde el cual resistir las distintas formas de evocar las formas sociales existentes.

La *metáfora de resistencia* es un término que se ha fusionado para intentar describir los actos de Antonia Otero Vélez frente a las personas que intervienen en las experiencias que marcan el inicio y finalización de su proceso identitario. Fueron los postulados de George Lakoff y Mark Johnson (1986) los que abrieron el panorama para consolidar esta expresión. Igualmente productivo fue el estudio del artículo *La metáfora como analizador social* de Emanuel Lizcano (1999) para entender que “Todo discurso está poblado de metáforas” (p. 29). De esta manera, *metáforas de resistencia* en este trabajo hará referencia a cualquier acto comunicativo que implique una alteración de sentido para resistir la fuerza que ejerce una persona o institución sobre un sujeto individual⁵.

Metodología

La metodología para abordar el tema de *desidentificación y concienciación* en la novela *El mismo lado del espejo* de Lina María Pérez Gaviria estará enmarcada en los estudios

⁵ Esta es una reelaboración propia que no corresponde a ningún referente teórico exclusivamente, ella fusionó las distintas lecturas mencionadas sobre el término metáfora.

hermenéuticos cuyo interés es interpretar el texto literario para comprender sus significados, pero también las formas del lenguaje y cómo ellas se inscriben en un horizonte histórico, centrándose la lectura en la obra y propiciando en el lector un encuentro con el significado, sin que este le sea impuesto, en otras palabras “La disciplina de la interpretación debe estar basada en una lógica de validación, que tiene como propósito probar que es posible hablar de interpretaciones correctas” (Tornero, 2006, p. 61). Es decir que la lectura en perspectiva hermenéutica y de género de la novela objeto de estudio, intentará explicitar esas marcas discursivas en las que se refleja el comportamiento de la protagonista en procura de reconocerse, al mismo tiempo, como sujeto mujer y artista.

Ese análisis hermenéutico seguirá el orden que la estrategia del *Close reading*⁶ direcciona, eligiendo una lectura pausada para encontrar la comprensión de la información que el mismo texto arroje, prestando especial atención a las palabras individuales, la sintaxis, la secuencia oracional y cómo las ideas se desarrollen a medida que son leídas, esto es, si desde la línea del presente o aludiendo a los recuerdos de la protagonista para luego, de forma separada, en secciones y conforme al enfoque que la autora quiso dar, entender los procesos de *desidentificación* y *concienciación* derivados de los actos de resistencia de Antonia en la búsqueda de su *identidad*,

Adicionalmente, se usará la perspectiva de género (Golubov, 2012), para identificar y analizar las estrategias narrativas presentes en la novela buscando comprender los procesos de identificación y *desidentificación* de Antonia, su protagonista, para reconocer si se circunscribe o no al binario hombre/mujer y si cuestiona los significados y representaciones vinculados al mismo.

Por otro lado, para otorgar vigor a la comprensión y mantener cercano el horizonte conceptual y narrativo, se procederá al análisis hermenéutico femenino entendiendo su discurso

⁶ Conocido en español como Lectura atenta, este término fue desarrollado por IA Richards y por su alumno William Empson, luego en el siglo XX fue acuñado por Gustave Lanson. Hace referencia a leer para descubrir las capas de significado que conducen a una comprensión profunda. Para ello se requiere de una lectura analítica, cercana, que destaque el compromiso con un texto complejo, examinando el significado profunda y metódicamente. Esta estrategia conduce al lector a dirigir su atención en el texto mismo, llevándolo a empoderarse y comprender las ideas centrales, permitiéndole llegar hasta los detalles, con el fin de que cada oración sea descubierta y el desarrollo de las ideas del texto llegue a niveles de comprensión global del texto. Scherer, M. (2016). *On Developing Readers: Readings from Educational Leadership* (el Essentials). p. 90. <https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Mb37CwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA89&dq=essentially,+close+reading+means+reading+to+uncover+layers+of+meaning+that+lead+to+deep++comprehension&ots=xmrZWTATaJ&sig=hsC8VOPRrOX97WWRXjiOE9RiX8#v=onepage&q=essentially%2C%20close%20reading%20means%20reading%20to%20uncover%20layers%20of%20meaning%20that%20lead%20to%20deep%20%20comprehension&f=false>

como un metalenguaje que se posesiona por sobre otros lenguajes para introducir la unidad en la diversidad, pues “no es propiamente un lenguaje. Tampoco es un método o una disciplina sino, ya se dijo, una perspectiva crítica y una actitud hermenéutica basadas en el develamiento de un hecho específico: la subordinación de la mujer” (Serret, 1999 p. 24), esto es, para entender los actos de rebeldía a los cuales debe recurrir la protagonista, a quien las circunstancias la alejan del estereotipo de mujer aprobada por su familia y la sociedad que la rodea, para acercarse al deseo interior de reconocerse a sí misma.

Ahora bien, para alcanzar ese nivel de análisis investigativo, se hace necesario permitir el abordaje de material bibliográfico y teórico que conlleve a la comprensión de las categorías conceptuales que favorezcan develar uno de los propósitos centrales de esta investigación, a saber, reconocer las estrategias narrativas usadas por la autora para entender la construcción de sujeto mujer artista en que finalmente termina convertida la protagonista. A esa lista de referencias se suma, además, la fuente primaria consultada, es decir, la propia novela de Lina María Pérez Gaviria *El mismo lado del espejo*.

Por último, se determinó una disposición de los capítulos que siguiera un orden estratégico para la visibilización concreta del trascender de la protagonista por aquel universo individual en que tomó conciencia de quién quería ser y de quién deseaba dejarse acompañar en su nueva identidad construida en presupuestos personales no sociales ni culturales, tampoco familiares. Es así como el primer capítulo apunta a un análisis narratológico de la novela respondiendo a la necesidad de interpretar el texto literario para comprender sus significados, la multiplicidad de perspectivas y, también, las formas del lenguaje empleados por esta autora. La finalidad de ese ejercicio es reconocer la macro y la microestructura, el tiempo, los personajes y la *identidad* del narrador del relato de una novela invisibilizada, hasta ahora, en el campo académico.

El segundo capítulo espera desarrollar el análisis de las estrategias narrativas que dan cuenta de los procesos de *concienciación* y *desidentificación* que caracterizan al personaje protagónico de *El mismo lado del espejo*, para construir la esencia de Antonia como mujer, no a partir de lo esperado por la sociedad o de las personas que la rodean, sino desde su propia concepción, desde un recorrido por la definición de *Sujeto cultural*, pasando por la idea de conciencia femenina y llegando al papel de la *memoria*, porque es a partir de los recuerdos como Antonia convierte la pintura en el espacio desde donde consigue construir su propia *identidad*.

Por último, en el capítulo tres se rastrearán las *metáforas de resistencia* usadas por la protagonista de la novela, ellas contribuyen a comprender que la educación recibida por Antonia en materia de arte influyó en lo que piensa, siente y expresa desde su trabajo artístico, pero también para entender las distintas posturas y los roles de los demás personajes representativos de la obra. De igual forma, es interesante dirigir la mirada hacia la participación de las mujeres en el arte como influenciadoras en la formación de un sujeto verosímil que construye una autonomía del ser con una conciencia más libre.

Finalmente, se pueden leer unas conclusiones derivadas de este trabajo de investigación, en las que se intenta sintetizar las variables más relevantes que arrojó el acercamiento, desde una lectura rigurosa, a una obra que se puede enmarcar en la categoría de novela de formación, pues en ella se describe el proceso identitario de una mujer en su paso de la niñez a la adultez.

Capítulo 1. Las perspectivas de la *memoria* y ruptura del tiempo en clave de lectura narratológica

Este capítulo tiene como objetivo presentar la estructura narrativa de la novela *El mismo lado del espejo* de Lina María Pérez Gaviria, respondiendo a la necesidad de interpretar el texto literario para comprender sus significados, la multiplicidad de perspectivas y también las formas del lenguaje empleados por esta autora a la luz de las teorías narratológicas de algunos teóricos⁷. Se iniciará con el reconocimiento de la microestructura y la macroestructura entendiendo que ello posibilita interpretar los demás elementos narrativos como el tiempo con sus múltiples relojes, pues en esta obra las analepsis abundan en procura de acompañar al lector a descubrir cómo fue el arduo proceso de *desidentificación* de Antonia Otero Vélez. Seguidamente, el análisis se centrará en la voz narrativa para escuchar las angustias, desalientos, desafíos y triunfos de los personajes de quienes también se descubrirán los roles asumidos en cada etapa de la historia a partir de la *memoria* narrativa a la cual alude Pérez Gaviria para sincretizar aquellos momentos de aprendizaje.

1.1. El relato desde dos proximidades

Narrar implica una acción más profunda que únicamente expresar con palabras; debe recurrir al uso de técnicas que permitan describir y descubrir el mundo real o imaginario presentado al público lector. Así lo expresa Claudio Magris: “Todo relato es una paradoja, un juego de espejos sin fin. Quien narra una historia cuenta el mundo que le contiene también a él mismo” (2004, p. 256). De esa manera, la multiplicidad de sentidos o de espejos infinitos desde los cuales entender la historia, proyecta en los lectores su propia experiencia en cada tiempo y espacio abordados. En iguales términos lo mencionó Barthes en su *Introducción al relato estructural* (1966) al afirmar que el relato ha existido y pervivido desde el mismo comienzo de la humanidad. Por ello, es necesario desglosar la estructura de la novela objeto de estudio en cada parte que sea menester para comprender ese mundo narrado.

El mismo lado del espejo presenta a Antonia Otero, quien desde su adolescencia ha desarrollado una preferencia por el arte, dedicándose a pintar su realidad interior. La historia es

⁷ Al respecto consultar a Mieke Bal (1990) *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Gérard Genette (1972) *Figuras III*. Van Dijk ((2005). *Estructuras y funciones del discurso*.

narrada desde dos espejos en los cuales se puede conocer a los personajes de la obra. En primer lugar, se nos presenta a Antonia, la rebelde, arriesgada y enamorada; después está Gabriel Talero, el artista, la sombra de ella, su doble, el reflejo en su espejo. Incluso, desde el título mismo de la obra se advierte el juego narrativo con ese objeto, el espejo. A partir de él se propone la escritura del relato en el cual el personaje femenino se enmascara en un yo masculino que representa su *Alter ego* rebelde y contestatario, logrando adentrarse en la estética de una narración llena de experiencias, denuncias, acuerdos y desacuerdos. Una novela en la que está proyectada la imagen de una mujer cohibida por una sociedad incapaz de conceder el reconocimiento merecido a aquellas artistas que, desde múltiples disciplinas, intentan narrar el mundo que las contiene; las detiene y las coarta, pero las hace más fuertes y decididas al procurar la reivindicación de sus derechos.

Para ampliar mejor esta idea⁸, es preciso considerar el análisis que hace Vladimir Propp (1928)⁹ de más de 100 cuentos maravillosos, en los cuales estipula el relato como una función más. Su intención es brindar luz sobre la estructura narrativa que subyace en el interior de todo texto y que aún sirve de referencia tanto para el estudio de novelas de formación, incluso del siglo XVIII, como para escritoras actuales. Así, se comprueba que el esquema de estas funciones también es vigente de aplicar en tanto ayuda a inscribir las obras dentro de una estructura similar: la niñez de la protagonista, su crecimiento bajo circunstancias adversas, el despertar de la sexualidad, la desidentificación con el colectivo social y la concienciación del papel que desea asumir. Todo ello, pese al nacimiento de nuevas corrientes de análisis e investigación como la narratología donde se proponen diferentes pautas estructurales que relacionan los distintos significados del texto.

De otro lado, para Greimas¹⁰ el relato es una construcción que gira alrededor de la acción; por ello, procura modelos elaborados en el campo de la lingüística, más específicamente de la sintaxis.¹¹ En la misma línea de análisis está Todorov para quien el relato gira en torno a la narración o nivel del discurso. También, Bremond propone un modelo algo más flexible que sus

⁸ Al respecto se puede consultar el libro *Análisis del relato* (2001) de Julián García González.

⁹ En la introducción al libro *Morfología del cuento* (1971). Vladimir Propp justifica la importancia de clasificar los textos narrativos para favorecer, a partir de las múltiples funciones que resultan, la riqueza y diversidad surgida de una misma fuente.

¹⁰ Para ampliación de este tema véase el capítulo 9: Elementos de una gramática narrativa de *En torno al sentido. Ensayos semióticos* (1973).

¹¹ Greimas parte del análisis del modelo estructural de Propp y consigue reducir a veinte las nociones fundamentales del relato, emparejándolas con las del Propp para hacerlas menos empíricas e imperfectas.

antecedentes, define el relato como un mensaje que enuncia el devenir de un sujeto.¹² De otra manera, es Genette quien propone que en el acto de narrar se combinan historia y narración que existen gracias a la mediación del relato donde una no puede ser tal sin la mediación de la otra y viceversa. Ahora bien, dentro de todas estas definiciones del concepto, es claro que todo relato no deja de ser una estructura, un establecimiento lingüístico, como lo diría Barthes, o un discurso como lo interpretaría Van Dijk, desde el cual se pueden generar múltiples interpretaciones dependiendo del propósito comunicativo que se desee abordar.

De esta manera, serán analizados algunos elementos estructurales puntuales, para que el lector se haga a una idea global del tópico, o en palabras de Van Dijk,¹³ identifique las *estructuras semánticas*¹⁴ para reconstruir el asunto o tema del discurso; entienda las estrategias narrativas usadas por la escritora; reconozca al narrador del relato, que a su vez es compartido entre el yo narrado y el Alter ego o esa voz masculina, el Otro yo de Antonia a quien la autora le concede los capítulos seis, veinte y cuarenta para expresar su posición en esa relación dual de complementariedad. Desde allí pueden comprenderse sus acciones, el discurso de género, la rebeldía ante los esquemas familiares impuestos en su infancia, las experiencias amorosas y sexuales que la liberan del ambiente asfixiante y sus relaciones con los demás personajes. Esos serán los problemas para ampliar en los dos capítulos siguientes.

Por ahora, y como quedó anticipado en la introducción, la decisión de recurrir al método *Close Reading* o lectura atenta, permite: primero, indagar las características estructurales de la obra en relación con la sintaxis, el tono del discurso y otros elementos para entender los diferentes significados del relato, sin centrarse exclusivamente en el contexto; segundo, conseguir, desde este método, una apropiada interpretación de aquellos significados implícitos y explícitos de cada tópico que construyen la narración y, que a la vez, revelan la concepción de mundo desde lo femenino para indagar los temas de *identidad, desidentidad y conciencia*.

Por último, hay que señalar que este análisis tendrá en cuenta la postura trídica de Gérard Genette (1989), ella permite abarcar todas las categorías posibles para distinguir entre historia,

¹² El modelo de Bremond parte del reconocimiento de la dicotomía Agente/paciente, sin embargo, termina siendo más dinámico, del modo paciente/agente/paciente en tanto en los relatos los personajes resultan alternando esos papeles pues durante la historia estará sometido a influencias que ameritan un paso de la acción a la reacción.

¹³ Para revisar este concepto de tema, asunto, o idea general dentro de la macroestructura y la microestructura puede consultarse *Estructuras y funciones del discurso*, Van Dijk, (2005), conferencia dos.

¹⁴ Se entiende por estructuras semánticas al estudio de las formas léxicas, las expresiones y los mecanismos mentales por los cuales se atribuye significado a las expresiones lingüísticas.

relato y narración, particularmente para comprender el tiempo, el modo y la voz presentes en *El mismo lado del espejo* desde donde Pérez Gaviria nos ofrece, con su narrativa, un viaje por las esferas de un mundo cotidiano, en el que sigue siendo urgente no abandonar las acciones del discurso femenino. Un mundo real pero crudo en la descripción de las realidades vividas por sus personajes.

1.2. La *identidad* soñada: macroestructura y superestructura del relato

Según el lingüista neerlandés Teun A. Van Dijk “Después de leer o escuchar un discurso, frecuentemente nos es posible (y a veces lo hacemos) señalar el tema o los temas de ese discurso” (2005, p. 43). De esta manera puede resaltarse lo importante y esencial de lo narrado; para conseguirlo, es necesario tomar el texto como un todo que las agrupe en grandes fragmentos—no desde sus proposiciones individuales— para hacer explícita, en primera instancia, la macroestructura¹⁵ y así comprender la generalidad del tema. Después desglosar, a partir de las particularidades que contenga, los múltiples sentidos hasta culminar en la superestructura,¹⁶ es decir, la forma como está dividida la obra.

Para este caso, la macroestructura de la novela a analizar podría resumirse como la historia de Antonia, quien desde niña descubre la clave para conseguir lo deseado: mentir sin culpa. Estudia pintura en contra de los deseos de su madre quien intenta marcar derroteros en su conducta moral, sentimental y profesional, lo que deviene en una relación adversa y poco cordial. Antonia crece y gana independencia, consigue un empleo en el Museo Nacional. Esta solvencia económica, le posibilita el alquiler de un apartamento en el que no solo podrá vivir sola, sino también dedicar la mayor parte de su tiempo libre a pintar. Poco a poco avanza con mayor seguridad, protagonismo e intensidad en su arte, y se anima a exponer sus pinturas en *La casa amarilla*, pero cuando las marchantes de la galería ven la exquisitez de la obra, insinúan que no puede ser una mujer joven la autora, es así como nace la idea de la autofiguración o la autorrepresentación en una imagen

¹⁵ El término es acuñado por van Dijk (2005) para referirse a la “reconstrucción teórica de nociones como ‘tema’ o ‘asunto’ del discurso” (p. 43).

¹⁶ La superestructura se define como “la ordenación global del discurso y las relaciones (jerárquicas) de sus respectivos fragmentos” (p. 53), o lo que podríamos considerar como la silueta textual o estructura formal sintáctica del texto, en el caso de los narrativos se ofrece en términos de inicio, nudo y desenlace.

masculina; de este modo, inventa y da vida a Gabriel Talero quien en adelante será su misma cara del espejo, su *identidad* artística, el dueño de todos sus cuadros.

Con esa proposición de macroestructura se aplican, en términos de Van Dijk, las macrorreglas de supresión, generalización y construcción con las cuales se construyen relaciones de sentido amplias para comprender de manera más efectiva en los próximos capítulos, el proceso de *desidentificación* y posterior adopción de *identidad* del personaje femenino protagónico.

Ahora bien, desde el plano discursivo, la superestructura de la novela está dividida en cuarenta y dos capítulos, alternados en cuanto a tiempo y narrador. En primer lugar, los capítulos impares —del uno hasta el cinco— narran el presente de la historia, la vida de Antonia desde el momento en que recibe su título de artista plástica, consigue independencia económica, se aventura a pintar de manera permanente y secuencial, y expone estos cuadros en una galería de arte, no sin antes verse forzada a crear el personaje ficticio que en adelante será su *alter ego*,¹⁷ es decir, su doble masculino, quien la representará en el mundo del arte.

En segundo lugar, están los capítulos pares, desde el ocho hasta el dieciocho y luego desde el veintidós hasta el treinta y ocho. En ellos, la escritora usa una *narradora homodiegética*¹⁸ protagonista para centrar la historia en la búsqueda de *identidad* de Antonia, ese personaje femenino que se reencuentra con viejos amores como Julián Manrique; participa en eventos donde se expone su obra artística; pinta las series tituladas *Gritos de humo*, con la cual inicia su carrera como artista bajo el nombre de Gabriel Talero, además de las series: *Sainete*, *Ciudad de hierro* y *Urnas*. Es con la exposición de la tercera serie cuando es descubierta por Emilio Vergel, el único capaz de reconocer el estilo, los trazos y los temas de la verdadera autora.¹⁹ Cada creación le

¹⁷ Esta expresión latina se refiere al “otro yo”. Fue usada inicialmente en psicología para referirse a un trastorno de identidad disociativo. En literatura se usa para construir un “personaje de ficción cuyo comportamiento y pensamientos representan los del autor” (2020, Escuela de escritura creativa). También, se puede consultar *La dinámica entre autor, alter ego y doppelgänger en El retrato de Dorian Gray* de Carmen Malarée en https://letralia.com/ed_let/15/19.htm

¹⁸ Aunque en la conceptualización narratológica la expresión está en masculino, se hace eco desde el sustantivo femenino con el objetivo de ser consecuente con el propósito del trabajo de investigación.

¹⁹ La serie *Gritos de humo* la componían doce cuadros descritos en *El Catalejo* por Ricardo Saldaña como “trazos que brindan sensaciones moralmente perturbadoras en el borde entre lo exquisito y lo repudiado [...] Aquí no hay decorativismo, ni es un arte complaciente” (p. 36). De la serie “Sainete” realiza la segunda entrega con dos cuadros. Estos se inspiraron en una conferencia de paz que la estremeció de vergüenza ante las pretensiones de los políticos. La tercera serie, titulada *Ciudad de Hierro*, constaba de veintitrés lienzos, de los cuales diecisiete se seleccionaron para trabajarlos y exponerlos. La temática acariciaba su *memoria* de adolescente demostrando la vitalidad estética que exprimía de la poesía de percepciones renovadas. Los cuadros de esta serie se compraron para el Palacio Presidencial. La última serie mencionada en la novela tiene el título *Urnas*. La intención con estos cuadros era “producir golpes en la conciencia” (p. 93) pues surge de la realidad de los diarios al publicar fotos de los cajones en que eran devueltos los cuerpos enterrados en fosas comunes como consecuencia de las crudas guerras en Colombia, Bosnia o Chile.

permite a Antonia aprender a mirar, a cuestionar los prejuicios, a denunciar con los pinceles y colores el desprendimiento y la desintegración de una sociedad incapaz de sensibilizarse ante las necesidades humanas, dispuesta a pulir su prestigio con dolor y sufrimiento.

Al avanzar en la revisión de la estructura del texto es necesario, en tercer lugar, detener la mirada en los capítulos seis, veinte y cuarenta donde la voz narrativa cambia, pues es Gabriel Talero quien cuenta su percepción de esa realidad ficcional que envuelve lentamente al lector. Este *Alter ego* habla y se cuestiona; no quiere desaparecer, se reconoce como la voz de Antonia desde el enfoque masculino, en la forma en que lo expresa Manuel Zuloaga “El Doble tiene su origen en la intuición del hombre de que podría estar proyectado en otra entidad” (2018, p. 40), pero la protagonista sabe que solo desde otro *ente* podría conseguir lo que desde su ser no obtiene, pues como la misma novela lo deja plasmado, no se venden bien las obras de mujeres.

Ahora bien, en estos tres capítulos —narrados por Gabriel Talero— se detallan sus percepciones, las motivaciones para no dejar de existir, sus sueños y limitaciones frente a una Antonia dispuesta a darlo todo, pero que necesita de él para lograrlo. En el capítulo seis, este personaje ficticio reconoce la sagacidad de Antonia para sostener la mentira de la existencia de esos dos mundos creados “no es tonta, nos protege. Mitómana, no. Lo suyo no es patológico: es conciencia, motivación y socarronería pura” (p. 29). Luego, en el veinte, Talero se muestra atemorizado de ser aniquilado por Antonia a quien valora por su capacidad creadora “Conviene estar de buenas con ella. Después de todo, se entrega en cuerpo y alma a producir la obra que siempre ha querido. Novedad, atrevimiento, riesgo. ¡Y no puede ponerle su nombre!” (p. 87). Al final, en el capítulo cuarenta, se presenta a un Gabriel Talero dispuesto a no dejar de existir, pues reconoce los resultados positivos que aquella dualidad ha generado en el mundillo del arte “No podrá matarme fácilmente: los seres imaginarios no nos convertimos en cadáveres. Carcajada cromática con olas de mar en pinceladas puntillosas” (p. 183).

La decisión de Pérez Gaviria de cambiar la voz femenina a una masculina dentro del relato, resulta una estrategia narrativa sagaz, pues le permite al lector conocer, desde el juego del doble, al *Alter ego* de la narradora y develar las percepciones de los dos narradores homodiegéticos: la primera narradora, Antonia, cuenta la historia desde una perspectiva protagónica; el segundo,

Adicionalmente, se mencionan de manera independiente los cuadros *Estridencias*, un tríptico con que gana un concurso mientras estaba en la universidad y *Arte de morir*, que regala a su madre al final de la novela.

Gabriel Talero, lo hace como un narrador secundario y virtual, testigo y cómplice de la obra creada por ella, la artista; también podría catalogarse como narrador seudodiegético,²⁰ pues participa en la diégesis, aunque no es un personaje real dentro de la misma, pese a contener el nombre con el cual se le permite el ingreso en el mundo del comercio artístico a la obra de Antonia Otero Vélez,²¹ mientras esta se mantiene en un secreto irrevelable hasta el final de la novela cuando es encarada por Emilio y por su sobrina María Clara de quien, de manera cómplice, permite ser descubierta.

Dichas estrategias narrativas, si bien distan de las limitaciones de los contextos de los siglos XIX y XX, todavía conservan huellas de algunas dificultades que enfrentaban las mujeres para expresar su *identidad* en una cultura androcéntrica de marcadas desigualdades sexuales. En tal sentido, Antonia Otero, la artista, utiliza un recurso muy común en estos siglos: enmascararse en una figura masculina que hable por ella. Para el caso de esta novela, no se trata de palabras, sino de arte, de pintura. Antonia crea una *identidad* masculina para burlarse, como aprendió desde niña, de las pretensiones sociales que desdibujan las capacidades femeninas, a partir de lo que Nochlin (2001) llama un Problema de la mujer,²² es decir, un problema de significados abstractos concebidos por las distintas instituciones que educan a la mujer para ubicarla en la escala más baja de la jerarquía del poder. Ahora bien, resulta cuestionable —y solo podría responderse desde conjeturas— la siguiente pregunta ¿Por qué Antonia no devela este secreto ante la sociedad ni ante la familia, en especial a su madre? En el último capítulo, ella misma expresa: “Gabriel Talero era mi par, y ahora quería defenderlo, proyectarlo con tesón renovado. Ya no temía mirarme en su lado del espejo” (p. 190). Con ello, deja ver que al fin había aprendido a reconocerse, había recobrado su verdadera *identidad*, porque aludiendo a Jung (1970) si un sujeto no se conoce a sí mismo, nunca sabrá quién es realmente, justo lo que experimentaba Antonia, quien solo hasta el final del relato consiguió aprender a conocerse.

²⁰ Aunque Genette no define este término, se usa en este contexto en referencia a un falso personaje, pero que está dentro de la diégesis.

²¹ Con esta estrategia, la escritora apuesta por una obra contemporánea, pues es una característica propia de este tipo de narración donde se superan las rupturas de elementos invariables, para darle una lógica más libre, más emancipada, como lo plantea Gérard Genette en Figuras III.

²² La reflexión de Linda Nochlin surge del grado de conciencia con que son condicionadas algunas cosas en el mundo, pues se considera que hay problemas en todo lo que implica una jerarquía de poder, tal es el caso del problema de la gente de color, del problema de los judíos, el problema de la pobreza, etc. Sin embargo, ella aclara que es la educación recibida desde distintas instituciones la que condiciona aquellos símbolos, claves y significados, o como queda expresado: “Las mujeres y su situación en las artes [...] no representan un ‘problema’ para verse a través de los ojos de la élite masculina dominante del poder” (2001, p. 22).

Esa idea armoniza con lo postulado por Clarissa Pinkola (2016) en el análisis del cuento *El patito feo* (1843), de Hans Christian Andersen, con el cual pretende demostrar que la mujer salvaje debe dedicar menos tiempo a pensar en sus carencias, o en el tiempo que sus progenitores le brindaron para animarla a seguir sus sueños o a reconocerse como ser. Por el contrario, la mujer salvaje debe dedicar el tiempo necesario para buscar a las personas que le correspondan, aquellas que, aunque no pertenezcan a su familia biológica, la lleven a su pleno desarrollo humano. Así como Antonia, tal sentimiento de sentirse cómoda con su proceder masculino la ubica, indiscutiblemente, en el problema del exiliado, pero como *El patito feo*, cuando inicia el camino del exilio, va reconociendo que no pertenece a esa manada, que su lugar no es el gallinero; por lo tanto, huye de ese hogar que hiere y que la asfixia, por el camino va extendiendo cada vez más la mirada al horizonte, a su futuro como sujeto mujer artista; lejos del gallinero, de los desaires y cerca de la gloria que sus cuadros le proporcionarán, porque aunque recurra a la piel de otro, ya no sentirá la piel de un pato sino la del cisne que nada en el mundo del arte, pues como afirmó Pinkola Estés (2016) “La marca distintiva de la naturaleza salvaje es su afán de seguir adelante, su perseverancia, no se trata de algo que hacemos sino de algo que somos de una manera natural e innata” (p. 278).

Mientras tanto, Antonia mediante la estrategia del *flashback*²³ —en los capítulos dos y cuatro— regresa a sus escasos seis años, cuando la madre pronostica que la casa se desintegrará debido a la aparición de una mancha enmohecida en un muro exterior. Igualmente, recuerda cómo a sus ocho años finge estar asistiendo a los cursos de preparación para la primera comunión, junto con su hermano Esteban y la nana Sabina, cuando en realidad han descubierto un parque de diversiones del cual quedan “Fascinados por la resonancia todavía lejana de las máquinas estridentes y la música” (p. 24) y el encanto de las atracciones propias de *La ciudad de hierro*, donde se detonan las ansias de una libertad que empieza a experimentar cada domingo bajo las mismas circunstancias de engaño.²⁴

²³ También llamado analepsis. Consiste en trasladar momentáneamente la acción del presente al pasado, para luego volver al punto temporal actual de la historia. En el idioma anglosajón es *flashback*, pero debe saber diferenciarse de otra técnica parecida, el «racconto», una traslación al tiempo pasado, más pausada, lineal y detallada.

²⁴ La fascinación por los recuerdos de sonidos en *La Ciudad de Hierro* entra en antagonismo con la majestuosidad de los parques de diversiones en Estados Unidos visitados en familia cada año. En el capítulo siete se conciben aquellos contrastes como el despertar de una conciencia fluida y libre de apariencias e impregnado de un espíritu social, desinhibido y humilde de la hija a través del cual experimentará el proceso de construcción de su nueva identidad, fluyendo en contravía hasta pintar los bocetos de la serie *Ciudad de Hierro* y los siguientes con los cuales conseguirá al final, desidentificarse del entorno cultural y político que la asfixiaba.

Así pues, esta secuencia narrativa en *flashback* se retoma en los capítulos impares, del siete al diecinueve, y luego del veintiuno al treinta y siete, convirtiéndose este último en el *grado cero*²⁵ de la narración. En todos ellos, se describen los primeros años de vida de la protagonista, las vivencias escolares y el florecer de su sexualidad, lo mismo que las visitas semanales a la *Ciudad de hierro* en donde conoce a Emilio, a Virginia y a Claribel, personajes clave para la construcción de *identidad* de Antonia. En estos mismos capítulos se deja en evidencia el reconocimiento otorgado a sus cuidadores quienes, en lugar de sus padres, le brindaron las herramientas para enfrentarse a las falsedades de la vida o perseverar en las luchas por encontrar un lugar en su casa, en el colegio, con sus amigas y, luego, con los hombres que marcarán su vida de adulta y de artista.

En esta revisión de la superestructura de la novela no resulta conveniente a su propósito darla por terminada sin antes ampliar el asunto del *grado cero* de la narración, al final del capítulo treinta y siete. En este punto, el pasado alcanza al presente de la historia. Ocurre en el instante en que Antonia se desliga de sus ensoñaciones de infancia e inicia el proceso de identificación como sujeto mujer, sujeto artista. Algunos comportamientos suyos podrían interpretarse como el termómetro para medir los actos de una rebeldía embozada, pero capaz de visibilizar a una joven dispuesta a incursionar en el mundo del arte desde una postura antagónica al mundo burgués de su familia que la condiciona y obliga al aislamiento, al enmascaramiento. Sin embargo, ella no cesa en su intento por develar los convencionalismos de una familia, y por extensión una sociedad, cargada de prejuicios y apariencias que le introyectan un deber ser que ella no quiere. Hasta ese momento, la aprobación de la madre en sus decisiones cobraba peso; no obstante, la relación sentimental con Ricardo Saldaña, profesor de arte y su apoyo para que ella se abriera paso en una carrera artística, le impregnan cierta determinación para no borrar de su espejo el espectro de Talero pues, a pesar de los ataques de su madre, como puede verse en el siguiente fragmento, ella no se deprime, no claudica en sus intenciones:

- ¡No conoces los límites del respeto! Ya veremos si te transformas en Antonia Kahlo, o peor, en la tal Débora Arango, tan raras como tú... lo único que hicieron fue escandalizar...

²⁵ Esta expresión es acuñada por Gérard Genette (1989) para referirse a un “estado de perfecta coincidencia temporal entre el relato y la historia” (p. 22). Para este teórico, ese estado de coincidencia es más hipotético que real y se presenta con mayor frecuencia en la tradición occidental donde las anacronías marcan una constante en los relatos.

El eco de su amargura resonó pocos meses después en la ceremonia de mi grado y en su sentencia de que me iba a morir de hambre con el arte. El diploma se convirtió en papel quemado y la notoriedad del premio sirvió como pasaporte para entrar en el circo de doña Catalina Sáenz de Santamaría. Según Ricardo, me había precipitado a aceptar el trabajo en el museo sin considerar mis prioridades artísticas. Insistía en que no podía convertirme en pintora de domingos. (pp. 163- 164)

Ese sesgo androcéntrico de la madre se da, como está indicado, cuando se presenta el *grado cero*, la coyuntura entre el relato y la historia. La escena descrita marca la ruptura de los miedos de Antonia y de sus intentos por identificarse con modelos que, al igual que ella, fueron denominadas “raras”, como la pintora antioqueña Débora Arango de quien se decía que “Una mujer ‘decente’ no pinta desnudos, no se detiene en escenas provocadoras, no pone en duda la pureza de una adolescente o de una monja, pero, ante todo, no expone públicamente tales percepciones, que deberían estimarse como indecentes en sí mismas” (Serrano y Miranda , 2014, p. 111). Pese a todo, pintó a su antojo y marcó una ruptura en la tipificación social que estaba forjada para las mujeres de inicio del siglo XX.

La madre deja de manifiesto su imaginario cultural y social sobre las mujeres que se atreven a transgredir el actuar “normal”, como lo hace su hija; oficia a semejanza de la sociedad de aquel siglo y su intolerancia visceral ante aquel devenir artístico de Débora Arango, considerada por la historia colombiana reciente como un hito simbólico de los valores contemporáneos²⁶, los mismos que la naciente artista, en la novela citada, tomaría como referente para construir su propio movimiento artístico. La reflexión debe girar en torno a la educación que se transmite a las mujeres para que se acerquen al arte con un sesgo moral prejuiciado y no para que comprendan que “el arte no tiene nada que ver con la moral” (Serrano y Miranda, 2014, p. 128) como lo afirmó repetidamente la propia pintora.

Luego de esta situación, la historia prosigue en línea recta hasta la terminación de la novela, es decir, cuenta los eventos cronológicos desde los capítulos treinta y ocho hasta el cuarenta y dos,

²⁶ Sobre la interpretación de la obra de Débora Arango puede consultarse el artículo de Adriana María Serrano López y Andrea Carolina Miranda. *La Mauvaise Réputation: transiciones sociales alrededor de lo femenino en Colombia durante el siglo XX. El caso de Débora Arango.*

incluyendo el cuarenta, aunque la voz narrativa cambie de focalización, ahora desde el espejo de Gabriel Talero, como se mencionó anteriormente.

Se observa una ausencia en la linealidad del relato, un guiño al tiempo para mostrar también la ruptura en la conciencia de la protagonista. Esta decisión de narrar desde una perspectiva en la que ya han sucedido los eventos apunta al pensamiento de Roland Barthes (1978) sobre la escritura por fragmentos cuando afirma que en la “idea musical de un ciclo: cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es más que el intersticio de sus vecinas: la obra no está hecha más que de piezas fuera del texto” (p. 105); al parecer ella comprende, como Bachelard, que todos guardamos en la *memoria* una infancia cargada de posibilidades y que cuando luchamos por los sueños o ideales en nuestras ensoñaciones “Soñamos con todo lo que podría haber llegado a ser, soñamos con el límite de la historia y de la leyenda” (Bachelard, 1993, p. 153) y esas ensoñaciones le permitieron a Antonia vencer los temores de exponer al público su arte, aunque tuviera que hacerlo en nombre de su *alter ego*.

Estas tres formas en que están divididos los cuarenta y dos capítulos (el presente del relato desde la graduación hasta terminar el libro —lo que Genette denomina el *grado cero*—; la infancia de la protagonista con todas sus experiencias y los capítulos narrados por el *alter ego*) develan esa superestructura que permite identificar lo que, en palabras de este narratólogo, sería la diferencia entre el *relato* y la *historia*. Como resultado, se logra percibir el proceso de *concienciación* alcanzado por Antonia a quien ya no le interesa la opinión de la madre, no necesita el trabajo en el Museo de la Patria, ha sanado las heridas dejadas por sus diferentes pretendientes, decide armonizar en su relación dual con su otro yo, Gabriel Talero, y no se preocupa si es ella o su doble quien firma los cuadros.

En ese estado armonioso de Antonia se percibe una ambivalencia. De un lado, el disfrute por masculinizarse, como ocurrió en el capítulo dieciséis donde se enmascara para inventar el *dossier* artístico del *alter ego* desde el cual alcanza el éxito otorgado solo a los hombres en el medio artístico. Ella misma manifiesta que “De niña tenía más gracia, y esa gracia se fue reduciendo a un cuerpo flaco y a una cara angulosa enmarcada por el pelo renegro cortado en puntas disparejas” (p. 66). Condición que le favoreció en su intento por conseguir un rostro, una imagen masculina y que no conllevó demasiado esfuerzo, evidenciando así lo que para Remedios Ávila (2000) es *lo otro*, o como lo refiere “la experiencia del simulacro, de aquello que simula ser

y que no es” (p. 6). De ahí parte la otra cara de la ambivalencia, la parodia con la que esta joven encara las diferentes situaciones que debe afrontar para alcanzar el objetivo de vender su arte, pues en lugar de asumirse públicamente como artista, inventa a su otro. ¿Por qué? Precisamente porque llamarse Gabriel Talero le permite proyectar simbólicamente el imaginario cultural masculino que le otorga toda la potestad y valoración al hombre como ser intelectual y creador, en oposición a la mujer que no tiene la capacidad intelectual para hacerlo o, por lo menos, eso le han enseñado. Además, a ella parece no interesarle si los demás descubren la historia real, así lo manifiesta cuando las marchantes expresan disgusto ante la negativa de Talero de asistir a un coctel para celebrar la venta de la serie *Urnas* al museo “Guggenheim de Nueva York” (p. 167). Para Antonia, burlarse de esas pretensiones sociales la lleva a experimentar sentimientos múltiples de vergüenza, frustración y una burla que debe invisibilizar para no dejar descubierta toda la parafernalia que ha construido alrededor de aquel arte, pues con ello busca subvertir las reglas comerciales vigentes.

1.3. El tiempo narrativo: *Flashback* en el espejo de una artista

Gérard Genette (1989) menciona que, para estudiar el tiempo de un relato, es necesario confrontar la disposición de los acontecimientos del discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos dentro de la historia, tanto si están indicados explícitamente como si deben inferirse de indicios indirectos. Por otro lado, Mieke Bal (1990) plantea un punto crucial para el análisis del tiempo en tanto lo propone como un proceso, es decir, una evolución por la cual se presenta la sucesión o cronología de los acontecimientos que siempre ocurren en periodos de tiempo, a saber, los dos tipos de duración de una fábula: *la crisis* y *el desarrollo*. Para esta teórica, *la crisis* corresponde a un periodo corto de tiempo en el cual se condensan los acontecimientos de toda fábula; mientras tanto, *el desarrollo* hace alusión a periodos largos con los cuales el autor del relato podría hacer más realista la experiencia de vida de los personajes. Así pues, “La preferencia por una crisis o por el desarrollo no implica meramente una cierta visión de la realidad o una elección de cierto tipo de textos. Una vez elegida, ambas formas contienen implicaciones en la construcción de la fábula” (Bal, 1990, p. 47), lo cual permite sugerir que para

algunas obras literarias es más adecuado jugar con ambos tipos de duración, el tiempo de crisis y el tiempo de desarrollo, como en el caso de las *Bildungsroman* o novelas de formación.²⁷

En otras palabras, aunque no es importante la elección entre “crisis” y “desarrollo” para determinar de manera puntual el tiempo del relato, sí ayuda a comprender la decisión de Pérez Gaviña al usar esta combinación para narrar, en dos líneas de tiempo, el desarrollo cronológico y anacrónico de las experiencias de Antonia Otero Vélez en su proceso de *desidentificación* y *concienciación* femenina.

En el análisis que se propone para esta novela se iniciará con el tiempo desde la perspectiva de *desarrollo*, entendiendo que este “puede presentar, en orden histórico, tanto material como parezca oportuno” (Bal. 1990, p. 47). Posiblemente sea la razón por la que Pérez Gaviña expone, a través de la técnica narrativa del *flashback*, acontecimientos singulares de la vida de Antonia. Por ejemplo, en el primer capítulo comienza el relato de su vida luego de que se gradúa como artista, mientras que en el segundo se narra un acontecimiento de la infancia descrito como la molestia de su madre por la aparición de una mancha enmohecida en el muro exterior, cerca de la ventana del comedor. Bajo la mirada repugnante de la madre y la burla camuflada de la causante de ese desastre, el transcurrir del tiempo en este suceso no parece exceder un día, aun así, es suficiente para entender cómo la recurrencia en los recuerdos será usada para comprender los posteriores comportamientos de la protagonista en su construcción psicológica, social y, sobre todo, en el deseo de *desidentificarse* del arquetipo de mujer establecido por su madre, a quien desde su infancia empezó a cuestionar.

Y es que este recurrir a los recuerdos fue posiblemente la elección consciente de la autora de la novela para referir el proceso de *concienciación* de la protagonista; ayudarle a descubrir las motivaciones interiores para su actuar; instarla a entender su esencia de sujeto artista; juzgar su pasado con la experiencia adquirida para establecer sus comportamientos futuros y reconocer, desde una dimensión ontológica, que puede pertenecer a un sistema diferente al establecido por las figuras de autoridad permeadas por el concepto de mujer mencionado por Beauvoir (1999) “el

²⁷ Algunas características de *El mismo lado de espejo* que le permiten encajar en novela de formación es la narración de la vida de la protagonista desde su niñez y, sobre todo, la importancia dada al despertar de su sexualidad en la adolescencia. Además, presenta la evolución de la protagonista que posibilita la identificación entre los personajes y el lector. También, centra la temática en los procesos de desidentificación y posterior construcción de identidad como sujeto verosímil. Puede consultarse a Manuel López Gallego.(2013) *Bildungsroman. Historias para crecer*. A María Reyes Ferrer (2018). *El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación Un karma pesante*.

destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio” (p. 373). Así, esas ensoñaciones de su pasado la llevan al deseo de participar del mundo del arte, hasta ahora concedido a los hombres. Al respecto, Ciplijauskaité cita el pensamiento de Balzac de que “descubrir las causas de los grandes movimientos soterrados de la sociedad era la tarea más alta del escritor” (1988, p. 34); en este sentido, Pérez Gaviria cumple su tarea como autora para develar esa causa soterrada de enclaustrar a las mujeres en espacios ajenos al arte como queda manifestado en *El mismo lado del espejo*.

Avanzando al capítulo cuatro, puede observarse visiblemente el uso de la estrategia narrativa del *flashback* con la intención de aludir a sucesos que ocurrieron cuando la protagonista tenía ocho años y se le permite, junto con su hermano Esteban, participar de los cursos preparatorios para la primera comunión. El lapso en que simulan asistir a la iglesia no es puntual, sin embargo, remite a una sucesión de escenas en las cuales se combinan, de manera acertada, la analepsis²⁸ y la prolepsis.²⁹ La primera sucede al evocar una noche cualquiera cuando Antonia sintió gemir a su madre por lo cual le reclama al padre por no hacer nada para calmar lo que ella creía era sufrimiento. Es analepsis porque en el capítulo anterior se venía narrando desde el presente, cuando Antonia lleva sus primeros cuadros a *La casa amarilla* y recurre al engaño para conseguir la aceptación de sus obras se ha remontado a episodios de su infancia con los cuales descubrió que solo mintiendo ampliaba sus caminos y multiplicaba los ecos de sus gritos de rebeldía. Es así como los recuerdos le permiten identificar, en las mentiras, el medio para explicar la relación con aquellas argucias aprendidas desde niña.

Sin embargo, a partir de la expresión inmediata: “Tardaría años en comprender la relación entre los gritos y las dichas del amor, y también sus desgarros.” (p. 21) se observa el uso de prolepsis, recurso usado en los relatos en primera persona, esta vez para describir un domingo cualquiera cuando Antonia, su hermano Esteban y su nana Sabina recorren a pie el trayecto a la parroquia y durante el cual descubren la *Ciudad de Hierro*, un parque de atracciones mecánicas frecuentado por habitantes de los barrios populares ubicados en los alrededores del condominio donde vivían. Ese contraste social permitió el descubrimiento de un mundo distante, aunque real,

²⁸ Este término es usado por Genette (1989) para referir toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia.

²⁹ Maniobra narrativa que consisten en evocar por adelantado un acontecimiento posterior. De ahí que con frecuencia el relato juegue con el pasado y el futuro de la historia sobre todo en esos capítulos en *flashback*.

del que eran ajenos, pero del que Antonia insiste en participar convirtiéndose, posteriormente, en la fuente de inspiración de los cuadros con los cuales revolucionó el mundo artístico del momento.

Los capítulos siete y nueve giran en torno a las visitas semanales de Esteban y Antonia, en compañía de Sabina, a la *Ciudad de Hierro*. Según el relato, por cinco años disfrutaban de este despliegue de emociones. La autora adelanta el reloj en el relato para aterrizar en la etapa del despertar sexual de estos dos hermanos, aunque se la describe especialmente a ella después de su primer beso con Emilio Vergel. “Me encerré en mi cuarto. La felicidad de mis trece años se estrenó en la rabia, en el azoramiento, en las cosquillas subiendo desde las rodillas hasta mi centro de gravedad” (p. 43). Este descubrir de su sexualidad se convierte en el trampolín hacia el proceso de *desidentificación*, pues es cuando descubre su cuerpo y lo que puede hacer y sentir con él,³⁰ aludiendo a Beauvoir cuando refiere que el erotismo es más complejo en la mujer pues, su interés es disgregado de su individualidad.

Esa misma estrategia narrativa de jugar con el tiempo continúa durante los capítulos once, trece, quince y diecisiete en los cuales el reloj pareciera detenerse para comprender lo sucedido un domingo en que Emilio besa a Antonia y la reta a volver sin acompañantes el miércoles próximo. La narradora homodiegético protagonista³¹ describe las conversaciones, reflexiones, inseguridades y experiencias de Antonia con sus amigas de colegio durante los descansos. El tiempo se convierte en un elemento indispensable y generador de tensión para el lector pues le insta a crear hipótesis sobre la asistencia o no a la cita. Esa particularidad de la narración en un estilo de continuas interrupciones, en extremo fragmentado y metafórico, centrada en episodios de la conciencia femenina, es lo que Iledy González, profesora de la Universidad de La Habana, plantea como la relación entre escritura y cuerpo, temática de la cual se ocuparon teóricas como Cixous, Irigaray y Kristeva; en el caso de esta novela, se percibe desde el despertar sexual de Antonia, el personaje principal.

³⁰ El despertar sexual será un criterio de análisis de los capítulos siguientes para abordar el proceso de concienciación y posterior desidentificación de la protagonista.

³¹ Genette plantea los tipos de narrador de acuerdo con su nivel narrativo (extradiegético o intradiegético, es decir, si la narración ocurre en primera o tercera persona) y de acuerdo con su relación con la historia (los llama heterodiegético u homodiegético. El primero está ausente como personaje en la historia que cuenta, mientras el segundo está presente). De ahí esta clasificación de narrador homodiegético protagonista, pues es Antonia quien narra los acontecimientos que desea de su propia vida.

De este modo, llega la tarde lluviosa del miércoles que moja, no solo el cuerpo erotizado de la protagonista, sino también la ilusión desafortunada por conocer en carne propia y no por boca de sus amigas, las mieles de su primera vez. Sin embargo, luego de un corto encuentro con Emilio este desaparece sin dejar rastro, pero sí la desilusión y el deseo enmohecido por el frío. Otros detalles en estos capítulos no son trascendentales; no obstante, lo ocurrido el siguiente domingo marcará el inicio de una etapa de resentimientos y *desidentidades*. Antonia y Esteban deciden no asistir a la *Ciudad de Hierro*, justamente durante el almuerzo familiar oyen hablar a su padre del cierre de ese parque de diversiones. La siguiente semana comprueban la realidad e inician un periodo de resignación por perder los sabores y olores de aquella libertad. Sus vidas continúan sin rumbo, inmersas en la rutina repetida de cada año, como el infaltable viaje a La Florida, aunque esta vez no visiten Disney World. Sin embargo, otros lugares despiertan en Antonia la pasión por pintar, por explorar su cuerpo bajo la libertad de sus manos libres y abandonarse a “los lenguajes previsible, las representaciones obvias para entregarme a los símbolos de mi anarquía emocional” (p. 78).

De igual forma, lo narrado en el capítulo diecinueve transcurre aceleradamente: regresan de Florida y Antonia y Esteban buscan una explicación al cierre repentino de *La Ciudad de Hierro*, pero solo descubren que “Emilio estuvo detenido varios días por haberse envalentonado con los guardias que fueron a revisar las licencias y los controles de seguridad” (p. 82). Como no logran reunir información que les ayude a encontrar a Emilio y sus primas, pactan contratos de resignación con su nueva rutina solitaria. Antonia asiste a una fiesta de pijamas en casa de su amiga Carolina Rubio y participa de los preparativos para su cumpleaños número quince; Esteban confiesa su despertar sexual con Claribela y; finalmente, la autora nos regala, a manera de puzle, diálogos y eventos que van ralentizando la historia.

Hasta este punto, el lector es consciente de ese juego de tiempos donde las constantes analepsis convergen en los relatos del pasado y el presente, una especie de sintaxis narrativa.³² Así es como al avanzar en los capítulos veintiuno y veintitrés se desarrollan acciones en un periodo más extenso, sin que necesariamente se utilicen expresiones que semánticamente determinen un transcurrir específico de tiempo. Las escenas más significativas transcurren en los últimos años de

³² Genette usa el término Anacronía para referirse a los cambios con respecto al tiempo narrativo y, diferencia la analepsis y la prolepsis, para especificar mejor toda maniobra narrativa que consiste en evocar por adelantado un suceso o, al contrario, detallar un punto anterior de la historia narrada, respectivamente.

colegio de Antonia: en ese interés del grupo de amigas por estrenar sus cuerpos vírgenes, — que culmina para ella en su primera relación sexual con Julián Manrique y los posteriores disfrutes de sus encuentros semanales—; el ingreso a la universidad para estudiar artes en contra de la voluntad de su familia; el viaje de Julián para terminar su carrera de antropología en La Sorbona y con él, la despedida de una armonía tranquilizante y constructiva. En estas escenas no se desarrolla un lapso visible, sin embargo, puede rescatarse una suerte de cronología del relato para comprender el crecer de la protagonista y sus primeros intentos por *desidentificarse* de ese perfil ideológico, social, moral y de conveniencia que intentaba proyectarle su madre a través de frases deshumanizantes como “eres la mujer más rara del mundo”.

Al respecto, Ciplijauskaitė plantea el despertar de la conciencia como una característica de la novela moderna, especialmente las novelas de formación que pretenden visibilizar las experiencias de niñas antes de convertirse en mujeres, para mostrar cómo ese tránsito es una etapa crucial en la construcción del carácter de la mujer idealizada por los escritores de este tipo de obras. Dicha característica convierte los capítulos veintiuno y veintitrés en el eje central del libro, pues en ellos se fundamenta la *identidad* de la protagonista, a partir de la iniciación sexual con Julián Manrique, experimentando una suerte de plasticidad como ella misma lo expresa: “Accedí a un cambio total en mis comportamientos. Empecé a ser buena persona. Dejé de mortificar a mamá con mis actos cínicos, y a papá volví a dirigirle la palabra. La demonia fue quedando atrás” (Pérez, p. 96). Sin embargo, ese sencillo acto de ceder muestra el peso social que subyuga la realidad femenina. Por otro lado, la posterior separación cuando él va a estudiar a La Sorbona le despierta la necesidad de retomar sus ideales, de resistirse a lo que le dicta su corazón, no su mamá, pues aún sigue siendo la persona más rara del mundo, pero esta vez con mayores argumentos, fuerzas y convicciones. Valga aclarar que este capítulo inicial de análisis pretende únicamente servir de base para reconocer la estructura de *El mismo lado del espejo*, pues será en los capítulos dos y tres donde se centrará el análisis de los procesos de *desidentificación*, *concienciación* e *identificación*.

Volviendo a la novela, en los capítulos impares —desde el veinticinco hasta el treinta y siete— se suscita un transcurrir etéreo del tiempo del relato; en ellos se describe la vida universitaria de Antonia, su formación profesional en artes, la participación en exposiciones en las que fue ganadora de un par de concursos, el disfrute del amor y el sexo con tres hombres particulares: Daniel Talero, Gabriel Peñalba y Ricardo Saldaña, quienes le ayudaron a madurar y

tomar conciencia de su papel, distinto al que la sociedad quería proyectar en ella bajo el concepto de esposa sumisa y fiel, madre abnegada y mujer con “la autoridad sobre la casa, el ocio, los procedimientos de cortejo y de parentesco” (Armstrong, 1991, p. 15), a la usanza de los manuales de conducta rastreados y analizados por Nancy Armstrong en su libro *Deseo y ficción doméstica* (1991),³³ sino el de mujer libre, independiente y consciente del lugar que deseaba ocupar en su mundo privado, pero sobre todo público.

Por otro lado, se debe prestar atención al capítulo veinticuatro, ya que la voz narrativa no corresponde a los dos tipos de narradores que se analizarán más adelante. En primer lugar, es el único capítulo con título: “*El Catalejo. La importancia de ser nadie*, Por Alfonso Calderón” (p. 98). Quien narra no es la protagonista ni su *Alter ego*, es la transcripción de un artículo informativo. Ese título muestra una ironía de la realidad desconocida por el autor del artículo, pues Gabriel Talero realmente es *nadie*, no existe, solo es la invención del nombre masculino tras una corporeidad femenina, porque en realidad, ser mujer en el mundo del arte era ser *nadie*, en tanto “No se venden bien los cuadros de mujeres” (p. 18), como lo habían expresado las señoras Cancino. Este capítulo impregna sentido al capítulo tres porque permite al lector compartir con la protagonista su más caro secreto.

De allí que en *Una habitación propia* (2008) Virginia Woolf escribiera que, para las mujeres, “La anonimidad corre por sus venas. El deseo de ir veladas todavía las posee” (p. 38). Este pensamiento ayuda a entender la razón por la cual, en siglos anteriores, fue necesario recurrir al anonimato para mostrar públicamente las producciones artísticas de una mujer. Es más, en el mismo capítulo veinticuatro se menciona el caso del artista francés Marcel Duchamp, quien se mofó de la sociedad artística del momento al elevar a la categoría de arte objetos cotidianos como un orinal en el cual usó el seudónimo de R. Mutt y lo tituló *Fuente* (1917) y, pese a las opiniones divididas, consiguió exponer y convertirse en autor representativo de corrientes como el impresionismo, el fauvismo y el cubismo. Sin embargo, la misma suerte no tenía el material producido por mujeres, pues ellas fueron invisibilizadas, criticadas y en muchos casos sus carreras quedaron truncadas, solo por llamarse Gabriela, no Gabriel, afortunadamente la estratagema de

³³ Armstrong realiza un extenso análisis a los tratados educativos y obras de ficción del siglo XVIII planteando el ascenso de la mujer doméstica como un acontecimiento importante en la historia política forjadora de una paradoja que le dio estructura a la cultura moderna, pues al permitirles escribir solo manuales de comportamiento, las blindó de un vocabulario que atribuía valor moral a determinadas cualidades mentales.

Antonia dio resultado y aunque oculta en un seudónimo, aterrizó en el palacio presidencial con “piloto automático” vendiendo diecisiete cuadros inéditos.

Mientras avanza el análisis de la superestructura de la novela, es pertinente mencionar que “La elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo” (Bal, 1990, p. 49); de esta manera se estructura gramaticalmente *El mismo lado del espejo*, para puntualizar que la narración en pasado arroja constantes anacronías que permiten obsequiar una discordancia alternada entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Así pues, los capítulos analizados hasta aquí permiten entender el transcurrir de la historia que sucede desde la niñez de Antonia Otero Vélez hasta que se encuentra con el tiempo del relato del día de su graduación, para después continuar en paralelo, es decir, sin anacronismos, hasta cuando finaliza el libro. Solo así el lector puede entender cómo cada etapa vivida por la protagonista contribuyó a la formación de esa *identidad* artística perseguida por ella desde los seis años.

No obstante, el lector no debe banalizar la forma como están conjugados los verbos aun en estos capítulos finales, considerando que todavía se está narrando el pasado de la historia, pues lo ocurrido realmente es consecuencia de la estrategia narrativa de Pérez Gaviria de usar analepsis y algunas prolepsis, ubicando, consciente o inconscientemente la obra dentro del género de novela de formación, o moderna, como dice Ciplijauskaitė, pues “La alternancia implica el rechazo de otro aspecto de los modelos tradicionales: el desarrollo lineal, diacrónico. Cuando hay varios focos de conciencia contiguos, se produce el efecto de simultaneidad” (1988, p. 208). Esta simultaneidad se convierte en la apuesta de la autora para otorgarle un estatus de novela de formación y ubicarla como una obra con alcances narrativos de proporciones universales a la altura de escritores reconocidos en el medio literario.

De esta manera, en el capítulo uno se demarca el punto inicial del relato, el presente desde el cual se proyecta en retrospectiva el proceso de *desidentificación*, *concienciación* y posterior *identidad* de la protagonista. En ellos, Antonia mira en retrospectiva su infancia, los sueños difusos, sus amores y desamores y los primeros pasos para convertirse en artista. También puede observarse que, junto a los capítulos tres y cinco, presentan el marco general de la historia, la cual gira en torno a la graduación de Antonia y su posterior vinculación laboral al *Museo de la Patria* en de donde obtiene sustento económico para dedicarse al oficio de pintar, aunque fuera solo desde

el sótano del apartamento de sus padres. De igual manera, esos capítulos proyectan la denuncia de la escritora sobre las trabas impuestas al género femenino hacia el oficio de pintar, razón por la cual la protagonista ingenia a Gabriel Talero como supuesto autor de los cuadros, así puede leerse en el siguiente fragmento:

— Y dígame, señorita Otero, usted...

La mayor me miró. Pasé saliva. Mi trabajo las había sorprendido. Me inflé como una gorda de Botero y las vi como dos raticas ante un queso.

— ¿Es usted la autora?

Sentí cosquillas en el cuello y lentamente se posaron en las cuerdas vocales. Cuenta regresiva: tres, convoqué mi audacia; dos, aclaré la voz; uno... respondí:

— No.

— Así lo imaginé, —añadió la otra— es muy joven para una obra así.

— Y siendo sinceras... —replicó la primera— no se venden bien los cuadros de mujeres..., usted sabe... hay que trabajarles contra el desdén generalizado hacia las artistas... (p. 18)

Esta cita corrobora cómo esos verbos en pasado (miró, pasé, sentí, convoqué) corresponden a la línea temporal del presente, el punto de inicio de la etapa de *concienciación* de la protagonista. Además, el uso de estas estructuras lingüísticas por parte de Pérez Gaviria la conducen a validar la dualidad temporal estudiada por Genette para quien el texto narrativo “no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente de su propia lectura” (Genette, 1989, p. 90), de esa forma, un relato puede ser dos veces temporal, como lo muestra la siguiente cita que permite hacer la lectura de esa segunda línea en que se desarrolla el relato: “Era un deleite afianzar mi papel. Simular, mentir, atracar en esa orilla de audacia donde había que balancear mi inseguridad y mis avances, pero las zancadillas hacen trastabillar” (p. 53), como puede notarse, el verbo *Era*, está conjugado en pretérito imperfecto, denotando una acción con límites temporales difusos, no necesariamente en pasado, pero que se encarga de transformar un tiempo en otro tiempo³⁴.

Al respecto, el concepto desarrollado por Mieke Bal (1990, p. 46) sobre la *duración a dos tiempos* de cualquier texto narrativo, permite comprender la distinción entre crisis y desarrollo,

³⁴ El mismo Genette reconoce la dualidad temporal como un rasgo que caracteriza ya no solo la narrativa cinematográfica sino además todos los niveles del relato oral, incluido, como dice él, el relato plenamente literario, y con más intensidad el moderno.

definiendo el primero como un espacio corto en que se concentran los acontecimientos³⁵ y el segundo como un lapso más amplio sin que ninguno tenga mayor ventaja sobre el otro o influya positiva o negativamente en el desarrollo de los acontecimientos narrados. Ahora bien, recordando la pretensión inicial de realizar un análisis solo desde la superestructura, se efectuará, como se hizo con los capítulos anteriores, un recorrido rápido en aras de ilustrar de manera sucinta el tiempo en la narración en esta segunda línea temporal, es decir, el presente de la historia desde el momento en que Antonia visita la galería de arte y se empiezan a exhibir los cuadros de Gabriel Talero.

De esta manera, los capítulos ocho al dieciocho no describen un avance específico o cronológico lineal, solo aluden a situaciones donde hay un transcurrir corto de tiempo como en esta expresión: “Ojalá puedas venir esta misma tarde” (p. 37). Igual ocurre en este fragmento: “Me acerqué a la galería de las hermanas al final de la tarde” (p. 53). Sucesos en los que la escritora se concentra en hacer corresponder el tiempo narrativo del relato con los acontecimientos de la historia. La pretensión pareciera ser exigir del lector una comprensión global, un acercamiento al punto central y sincrónico de la crisis, pero al mismo tiempo invitarlo a conjeturar sobre el desarrollo: ¿Logrará Antonia mantener la farsa de su *Alter ego*? ¿Los cuadros alcanzarán el reconocimiento que se ha proyectado? ¿Encontrará el amor que le permita repensar su ideología frente al matrimonio y demás esquemas sociales impuestos por la madre?

Adicionalmente, se narran acontecimientos como la etapa final de la relación sentimental de Antonia con Ricardo Saldaña, su maestro en la universidad y quien escribe para el suplemento cultural *El Catalejo*, el medio periodístico en el que se empezó a posicionar la obra de Talero con críticas favorables a su buen estilo artístico. También, se vinculan escenas con Julián Manrique y sus reencuentros sexuales en el Museo de la Patria. Igualmente, se describe de manera somera el alcance de su independencia al alquilar un apartamento en donde se dedica a inyectar vida a sus cuadros desde la libertad del silencio y el distanciamiento de hastíos y rencores con su madre. Allí puede construir el *dossier* artístico e inventar una cara y un estilo para travestir al autor de las obras de arte. Aun así, más allá de referencias como “Dediqué varios días a inventar la foto de Gabriel Talero” (p. 66), no se percibe un transcurrir del tiempo de manera acelerada, pues al parecer esa desaceleración implica un proceso de crecimiento, de afianzamiento interior de Antonia.

³⁵ Bal diferencia entre “Unidad temporal” y “lapso temporal” mencionando que el primero es característico de la tragedia clásica. Así, permite valorar *El mismo lado del espejo* como una obra contemporánea, pues el lapso temporal es anacrónico, contiene dos líneas paralelas del relato.

Esa estrategia narrativa posibilita el proceso de crecimiento de la mujer artista desde adentro hacia afuera, en tanto está construyendo su *identidad*, la máscara desde la cual afianza su arte, pero también el arte de mentir —como ella misma lo reconoce— para conseguir sus ideales. En oposición, está el mundo exterior y el real en el que Antonia no logra fluir de manera monótona y cotidiana dentro de las reglas sociales y familiares impuestas, porque no consigue encajar en la sociedad segregadora que la invisibiliza. Por eso, la independencia alcanzada le permite construirse primero internamente, escucharse, o como expresa Bachelard (1957) “Con frecuencia, es en el corazón del ser donde el ser es errabundo. A veces es fuera de sí donde el ser experimenta consistencias. A veces también está, podríamos decir, encerrado en el exterior” (p. 254). Por ello, aunque está encerrada en ese exterior del cual Talero tiene el control, termina no incomodándose por lo que ocurre afuera y consigue serenar su interior ¿Será eso parte de su rebeldía? Puede ser también la tranquilidad de no tener que dar cuentas a nadie de su actuar. O quizás, el apaciguamiento de ese demonio que ella misma dice tener dentro.

Algo similar ocurre a partir del capítulo veintidós y hasta el treinta y siete cuando al final de estos se unen las dos líneas temporales vislumbradas en un transcurrir lento y dilatado, con alusiones simples a los sucesos más importantes para Antonia:

[...] despediría a Esteban con la mutua carga emocional de desprendernos; leería el artículo de Ricardo en El Catalejo sobre la colectiva del Museo Nacional, y Gabriel Talero, el muy orondo, se asombraría al recibir en su correo electrónico un mensaje de Ricardo. En fin, minucias de la vida con otros tantos hechos anodinos que caben en una semana. (p 115)

Además de estos episodios, el relato aporta datos desde otros sucesos, lo que ayuda a construir una cronología desde las escenas de este presente de la historia que transcurren en periodos cortos y son anunciados por expresiones adverbiales como: “El martes *siguiente*” (p. 115), haciendo referencia al día cuando Emilio la encontró en el Museo de la Patria; “Mamá llamó dos semanas *después*” (p. 146) para anunciarle sobre la muerte de Sabina, o “Una semana *después*, de parte del Instituto de la Muerte, llegó la notificación domiciliaria del lugar donde han depositado los restos” (p, 155).

Al final de estos capítulos, luego de diecisiete años, ella se reencuentra con Emilio Vergel quien la busca cuando reconoce en las obras expuestas por Gabriel Talero el espíritu artístico de

la Antonia adolescente debido a que recibió como regalo unos cuadros de sus primeros bocetos. No llega solo, lo acompaña la hija de Esteban, es decir, su sobrina, de quien nadie en la familia tiene conocimiento. Ese encuentro con alguien que, al igual que ella, proyecta independencia y deseos de libertad, marca el inicio de su proceso de *concienciación* para, finalmente, identificarse con el lado del espejo de su *doble*.

Ahora bien, la novelista sintetiza la narración refiriendo que “El tiempo transcurría de un modo peculiar. A los veinte minutos o a las dos horas” (p. 174) para dejar entrever la cronología de la historia, ese lapso que le tomó a la protagonista construir su vida, su mundo, sus engaños, *desidentificarse* para tomar conciencia de su verdadera *identidad*.

Mieke Bal menciona que “Mediante la ordenación de los acontecimientos en una secuencia cronológica, nos formamos una impresión de la diferencia entre fábula e historia” (1990, p. 50). Por eso, al conocer la estructura narrativa de la novela pudimos acompañar a Antonia durante veinticinco años, en los cuales se valió de sus recuerdos para proyectar a una mujer independiente, libre, dueña de sí, consciente de la *identidad* que quería conservar tanto dentro como fuera del espejo, pues “Mis tiempos empezaron a armonizar con nuevas anarquías y concesiones que no hubiera admitido en el pasado” (p. 184).

1.4. La voz en el espejo: Descubriendo la *identidad* del narrador

Luego de analizar el tiempo, se considera prudente abordar la voz narrativa para conocer qué subyace en *El mismo lado del espejo* y cómo esta obra presenta elementos dignos de análisis desde un estudio narratológico para entender el proceso de *concienciación* de la protagonista, pues aborda el tema de la *concienciación* femenina, porque como lo plantea Propp (1971), “las partes constitutivas de un cuento³⁶ pueden ser transportadas a otro cuento sin cambio alguno” (p. 19). De esa manera, la voz narrativa relacionada con la persona que expone los acontecimientos y de la cual teoriza Genette (1989), es la apuesta de Pérez Gaviria para ubicar la novela en este enfoque

³⁶ Se usará esta cita porque la clasificación de textos narrativos es extensa y no porque la novela *El mismo lado del espejo* posea características que la ubiquen dentro del género cuento.

narratológico y justamente otorgarle solidez académica que deleve la calidad literaria de una obra de reciente publicación (2016).

Para empezar, se plantea que “El criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato” (Genette, 1989, p. 246). Con este principio, se explica la determinación de la escritora de recurrir a un relato de focalización interna variable,³⁷ pues en la mayoría de los capítulos la historia es relatada desde la mirada de Antonia Otero Vélez, la protagonista, pero en tres capítulos,³⁸ el punto de vista del relato se reconoce desde las palabras de Gabriel Talero, su conciencia, su doble, el *Alter ego* y, como se mencionó anteriormente, el capítulo veinticuatro recurre a la voz de Alfonso Calderón.

Sin embargo, resulta necesario abrir un paréntesis para reflexionar en la multiplicidad de significados que surgirían si la novela cediera la voz narrativa a otro de los personajes, porque ¿Cómo entenderíamos el relato si quien expresara sus puntos de vista fuera la madre de Antonia? Las expresiones despectivas hacia su hija y sobre el arte producido por mujeres pueden entenderse a través de este diálogo:

— El futuro que te esperaba con Julián Manrique iba a ser una nada. Su profesión era para morirse de hambre. La tristeza se te pasa rápido si te buscas un muchacho culto, con aspiraciones, figuración, a nuestra altura, porque tú con tus mamarrachos y pinturas que huelen tan feo, estás en desventaja. (p. 97)

Por consiguiente, la historia cobraría un matiz diferente desde esa perspectiva, quizá únicamente desde la especulación, pero la obra perdería el tinte de novela de formación y las acciones de Antonia no se sincronizarían con la empatía causada en el lector deseando comprender sus actitudes, su postura frente a las cuestiones que la inquietan, los actos de rebeldía hacia su madre y la dicotomía entre seguir el esquema tradicional de convertirse en madrepasa,³⁹ según la

³⁷ Gérard Genette distingue tres tipos de focalización. El de focalización cero o no focalizado es aquel relato clásico donde el narrador es omnisciente; el relato de focalización externa presenta a un héroe que actúa en el relato, pero no deja acceder a sus sentimientos, pensamientos, creencias; el relato de focalización interna es aquel donde el narrador es, además, un personaje de la historia. A este último lo clasifica en tres: focalización fija, variable y múltiple.

³⁸ En el apartado de macro y microestructura se plantean los capítulos aludidos.

³⁹ Para Marcela Lagarde las mujeres aún antes de nacer forman parte de una historia que las clasifica como madres y esposas aunque no tengan hijos ni estén casadas, sino por el hecho de que están condicionadas a vivir de acuerdo con normas que las conducen a realizar actividades voluntarias en favor de otros. A propósito ella tipifica en madrepasas, monjas, putas, presas y locas a las mujeres, como los cautiverios de la condición femenina.

clasificación de Lagardé (2005) o ser capaz de adueñarse de su mundo, su esencia y pensamientos, de convertirse en la artista de ensueño, en el sujeto mujer artista que ha soñado desde la adolescencia. Por ello, se reitera, es importante analizar la historia desde la voz de Antonia, porque es ella quien encara la lucha por completarse, incluso desde el espacio del otro.

Ahora bien, entender la categoría de voz en el relato requiere pensar en lo que Genette (1989) menciona sobre la dualidad de la instancia narrativa: Quién enuncia y Cuál es la situación enunciada. De esta manera, toda acción verbal debe ser considerada en sus relaciones con el sujeto, pues este no solo realiza o sufre la acción, sino que además la transmite, permitiendo a otros personajes dentro del relato brindar su punto de vista o participar como narrador, lo que ocurre en la novela analizada. En ella, el discurso se desarrolla en un nivel homodiegético, pues los dos narradores participan de la historia, es un mismo ser aunque expresen puntos de vista diferentes. Esto se debe a que viven sensaciones individuales, experimentan variados acontecimientos y dejan sentir sus pasiones y frustraciones, pero también sus triunfos y concesiones.

En consecuencia, encontramos, en esos dos puntos de vista, otro recurso narrativo de la autora con los que alterna una narradora protagonista con un narrador testigo, ambos cumpliendo las funciones a las que hace referencia Genette⁴⁰ para indicar que el narrador puede asumir varias funciones además de la *propiamente narrativa* de la cual “ningún narrador puede desviarse sin perder al mismo tiempo su carácter de narrador” (Genette, 1989, p. 309). Es así como Antonia, oficiando como la narradora homodiegética protagonista, cambia de voz y de piel, cediéndole la voz a Gabriel Talero, su *Alter ego* para que en tres capítulos cuente la relación que tiene con la historia narrada, asumiendo una *función testimonial*, adaptada por Gérard Genette de la función emotiva del lenguaje de Jakobson, justamente la que hace referencia a la expresión afectiva y personal del hablante. Con esta función se le permite al lector gozar de la recepción de ambos puntos de vista. De esta manera, la narradora protagonista asume la *función de control*, llamada así por Genette, a través de un discurso metalingüístico o metanarrativo⁴¹ con el cual se señalan todas las relaciones, conexiones y articulaciones de lo narrado. Justamente, mientras Antonia

⁴⁰ Con base en las funciones del lenguaje de Jakobson, Genette organiza cinco funciones narrativas: Función propiamente narrativa, función de control, de comunicación, testimonial y función ideológica del narrador. (Genette, 1989, p. 309)

⁴¹ El narrador personaje brinda una información más global y detallada, llevando al lector no solo a conocer la historia sino las razones por las cuales se producen los acontecimientos.

presenta el esquema global del relato, Gabriel Talero deja ver de manera subjetiva su sentir, su miedo a no ostentar el papel que le han concedido.

Lo anterior queda mejor ejemplificado en este monólogo del *Alter ego*: “Que Antonia no me destierre de su imaginación. Mi sombra la nutre; vive, actúa y pinta por mí. Me gusta mi papel, y hasta donde pueda, seguiré existiendo, aun por encima de ella; habito su conciencia, sus territorios estéticos” (p. 88). En él se ejemplifica lo que Genette llama focalización interna variable, porque el narrador no es único, sino que se intercambian los roles, nombrados como dicotomía entre agente y paciente.

Con esta última expresión, Gabriel Talero está plasmando los miedos que le embargan, se concientiza de su existencia ficcional y del poder que tiene Antonia sobre él, pues a través de un guiño de inseguridad le otorgó un fragmento de vida desde el que logra cuestionarla, enfrentarla y hasta minimizar la capacidad que ella tiene para dar fin a su existencia. De esta manera, aparece un narrador homodiegético testigo que, aunque es un personaje ficcional también, es real, porque como dice Genette (1989) sin acto narrativo no hay enunciado, es decir, que a partir de expresiones como esta de Talero, la autora personifica a un segundo narrador.

Ahora, la expresión *darse cuenta* no es más que la manifestación consciente de un ser real que habita un cuerpo real, a la vez es una pincelada de la personalidad masculina que se encierra dentro de cada ser femenino, la dicotomía de la cual habla Carl Jung (1970) sobre la complementariedad de los sexos, el ánima femenina en el interior de cada hombre y el ánima masculina que reposa en el interior de cada mujer.⁴² En la novela se devela esa complementariedad de los sexos, pues Antonia solo se completa después de reconciliarse con su lado masculino. Al mirarse al espejo, en el momento que está vistiendo las ropas que en adelante vestirá Talero, menciona la envidia que en un tiempo manifestó hacia su hermana porque ella “Despertaba miradas y seducía con su cuerpo culebresco, su cara graciosa y su pelo arrebatado” (p. 66). Ahora, estaba aprendiendo a aceptar la duplicidad de su ser.

Por último, regresando un poco a los tres capítulos narrados por Gabriel Talero, puede entenderse que ese tipo de narrador homodiegético testigo cumple también la *función testimonial* y, a la vez, la *función ideológica* porque su discurso se enmarca en lo que para Jakobson (1988) es

⁴² Jung plantea el término *syzygia* para designar dentro de su teoría de los arquetipos que “con algo masculino siempre se da al mismo tiempo lo correspondiente femenino” (Jung, 1970, p. 61).

la función emotiva,⁴³ es decir, aquellos rasgos del discurso donde el hablante expresa sus relaciones afectivas, un tanto subjetivas y personales, como cuando expresa “Me gusta vivir en su pellejo” (p. 183). Esa manifestación del *gusto* lo faculta para convertirse en narrador capaz de atestiguar sobre la naturaleza real del personaje. Por eso, su relación afectiva con Antonia se fortalece en la medida en que ambos narradores van experimentando la capacidad de acercarse y de comprenderse para ser testigos mudos de las transformaciones efectuadas en ambos, pues orientan la narración hacia su interior.

1.5. Las personas en el espejo: de actores a personajes

Para Mieke Bal (1990), el análisis de las personas que intervienen en un relato debe partir de la diferenciación entre los términos *actor* y *personaje*. Su decisión radica en la necesidad de unificar las diversas entidades actuantes puesto que, en géneros narrativos, como los relatos maravillosos, había una carga de actores de diversa índole, desde animales hasta objetos animados. Desde esa perspectiva, el *actor* debe entenderse como un elemento que constituye una posición estructural, abarca una idea más amplia y se puede aplicar a todos los sujetos dentro de la narración. En tanto que el segundo término, aunque también hace referencia a una unidad semántica completa,⁴⁴ se parece más a un humano, de allí que “Un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa” (Bal, 1990, p. 87), en otras palabras, un personaje interviene porque es menester que la narración cobre sentidos, explore las múltiples significaciones individuales y se identifique con el lector, una de las características que ha venido permeando la literatura contemporánea, entre ellas, la novela de formación.⁴⁵

De otro lado, Julián García González (2001) en *Análisis del texto literario*, expone los roles Narrativos de Bremond comparándolos inicialmente con los de Propp y Greimas en tanto ninguno de ellos permite construcciones dinámicas de los personajes, complicando el análisis de los relatos

⁴³ Esta función del lenguaje suele identificarse con el emisor, por eso con frecuencia es pronunciada gramaticalmente desde la primera persona pues busca exteriorizar los sentimientos, estados de ánimo, deseos o intereses con que el hablante aborda cualquier acto comunicativo.

⁴⁴ Bal usa el término actor para referirse de manera amplia y específica a todos los seres (animados, inanimados, humanos o no) que intervienen en el acto narrativo.

⁴⁵ Contrastar el trabajo de Biruté Ciplijauskaitė (1988) sobre la novela femenina contemporánea.

contemporáneos donde se presentan constantes metamorfosis a las que son sometidos los personajes de este tipo de narrativas.

Aun así, García rescata la dicotomía de un modelo *agente/paciente* de Bremond donde el primero “es naturalmente aquel que actúa, el que toma las iniciativas. El paciente es aquel que recibe o padece, ora con placer, ora con dolor, de la acción de otro personaje” (García, 2001, p. 159); de esta manera, tanto Antonia como su *Alter ego* registran acciones en uno u otro lado de esta dicotomía, pues es raro que un personaje solo participe como *agente* o como *paciente* de manera pura y sin fusiones, durante el desarrollo de la historia.

Partiendo de esa dicotomía, se analizarán algunos de los personajes de la novela, son pocos porque no todos desempeñan un rol significativo para el objetivo central de esta investigación, como es el caso de los empleados domésticos de la casa de la familia Otero Vélez, o la mayoría de los trabajadores de la *Ciudad de Hierro*, incluso los compañeros de trabajo de Antonia en el Museo de la Patria.

Para iniciar, se advierte el papel desempeñado por los padres de Antonia a lo largo de la novela; en particular, se darán mayores detalles de la madre en tanto es determinante como figura dominante y porque, en gran parte, es el móvil de las acciones y comportamientos de su hija. Se abordará desde el esquema ternario⁴⁶ de Bremond, mencionado por García (2001) en el cual se alternan las dos caras de la dicotomía, él menciona que puede darse más importancia a una que a otra cara. En este caso, esta mujer permanece más tiempo del lado de *agente*, mientras Antonia es aún joven; pero, cuando comienza su proceso de *desidentificación*, la madre se convierte en *paciente* de las descargas de los golpes de conciencia de su hija.

La mujer y su esposo no poseen un nombre propio, como sí lo tienen los otros miembros de la familia y los demás personajes. Esta particularidad permite al lector proyectar a cualquier mamá o papá de quienes representen un sistema social imperante, aunque de manera particular ocurre con la madre, pues se la describe como dotada de la capacidad para ser únicamente observadora del entorno; acompañante, más no protagonista; depositaria, más no tributaria de acciones de cambio y respeto por la dignidad femenina. En repetidas ocasiones se la representa como una madre carente de sentimientos hacia sus hijos a quienes no anima a ser auténticos o luchar por sus sueños e intereses, más bien les rechaza tajantemente la elección de sus carreras, las

⁴⁶ Este esquema propone una secuencia de acción de los personajes en tres tiempos: paciente - agente – paciente.

parejas sentimentales o los distintos actos de sus vidas, pues para ella son válidos únicamente los comportamientos alineados con su ideología social y moral.

Esteban se había convertido en trabajador social; para ella era un haragán con corbata. A mí me veía como una hippie obsoleta y libertina sin futuro para el matrimonio. Lucía, en cambio, fue la única de los tres que supo dar, según ella, con una promisoriosa carrera: se convirtió en modelo aprovechando su capital corporal. La bola de cristal de mamá le pronosticó un marido de esos que salen en las revistas sociales. (Pérez, 2016, p. 51)

En este fragmento se detalla lo postulado por Jung sobre los arquetipos. Para este médico psiquiatra, ellos corresponden a imágenes arcaicas universales que derivan de lo inconsciente colectivo y son potenciales heredados que se actualizan cuando entran como imágenes en la consciencia o se manifiestan en el comportamiento, en la interacción con el mundo exterior”.⁴⁷ Propone varios arquetipos, entre ellos el de la madre a partir del complejo materno desde el cual puede entenderse la insistencia en que sus hijas conciban el matrimonio como única posibilidad de proyección futura, pues responde a su propia formación patriarcal y cultural, un estado del cual Antonia quiere emanciparse.

Por otro lado, cuando Nancy Armstrong (1991) investigó sobre los manuales de educación doméstica encontró que la educación dirigida a la mujer tenía como propósito reivindicar “lo femenino como lugar de una alteridad impuesta y a la vez reprimida, como una subalternidad y alteridad forzosa y, en cuanto tal, portadora de un potencial esencialmente subversivo” (p. 8)⁴⁸ lo que permite comprender cómo, desde aquellos siglos, se ha gestado una lucha silenciosa e infructuosa, aunque incesante, por romper aquellos esquemas sociales donde la mujer solo posee valor si sigue las instrucciones de innumerables manuales de conducta que dictan reglas y normativas del correcto comportamiento femenino. Adicionalmente, cuando se habla del arquetipo madre se encuentra que este “no se difunde meramente por la tradición, el lenguaje o la migración, sino que puede volver a surgir espontáneamente en toda época y lugar sin ser influido por ninguna transmisión exterior” (Jung, 1970, p. 73). Por esto, a pesar de las luchas del feminismo por contrarrestar las posturas patriarcales frente a los estereotipos de roles de género, desde

⁴⁷ Confrontar en la relación entre inconsciente colectivo y arquetipo propuesta por Carl Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1970). Capítulo uno: Sobre los arquetipos de lo inconsciente colectivo.

⁴⁸ Presentación del libro *Deseo y ficción doméstica* (1991) de Nancy Armstrong.

representaciones del inconsciente colectivo, como lo denuncia Pérez Gaviria en esta novela del siglo XXI, aún quedan rezagos del interés social, económico y moral, designado como dominio del hombre.

Desde ahí radica la importancia de analizar el rol de la madre quien estudió una carrera en línea con el estatus social de su esposo, el secretario privado del alcalde. Pese a ello, no ejerce como abogada, sino que su papel en el hogar es el permitido a las amas de casa dedicadas al cuidado y belleza del hogar; a mantener las conexiones sociales, pues son indispensables para una familia respetable; cuidar que los comportamientos de los miembros encajen en el estereotipo de una familia distinguida; cumplir con su parte del contrato matrimonial siendo una buena administradora de los recursos económicos que provee el esposo, como enseñaban los manuales domésticos que analiza Nancy Armstrong (1987), en los que cita a Hannah More para mostrar que “El estado general de la sociedad civilizada depende, más que de aquellos que son conscientes de no estar acostumbrados a escrutar los orígenes de la acción humana, de los sentimientos prevalientes y los hábitos de las mujeres, y de la naturaleza de la estima en que se las tiene”⁴⁹ (Armstrong, 1987, p. 114). Desde esa mirada, y siguiendo el patrón de Jung de los arquetipos, puede comprenderse por qué la madre necesita prolongar esa tradición en su familia. Así lo expresa Antonia al presentar a Gabriel Peñalba, quien socialmente puede ser aceptado como el esposo ideal: “Por ahora, mi diablillo llenaba los requisitos que mamá inventaba para mí: un marido adorable con una voz de sortilegio, alto estatus profesional, solvente, buen apellido. Tendríamos una casa de cuatro habitaciones, jardín y dos perros” (p. 133).

Pero, desde otra perspectiva, Mieke Bal (1990) en su *Teoría de la narrativa* plantea que la literatura se escribe sobre las personas y para las personas, pero que esa “gente a la que concierne la literatura no son gente de verdad. Son imitación, fantasía, criaturas prefabricadas” (p. 88). Por eso, también menciona algunos problemas que aparecen cuando se intenta explicar el efecto de los personajes en el público receptor.

El primero surge porque no se traza una línea divisoria entre la persona humana y el personaje, buscando una identificación entre este con el lector a quien le resulta pertinente creer

⁴⁹ Armstrong cita de Hannah More. *Strictures on the Modern System of Female Education. The Works of Hannah More.* vol. 1 (New York, 1848), pág. 313.

que la descripción leída en el relato corresponde al retrato de ese personaje a quien *amará* u *odiará* dependiendo de la ideología del lector.

El segundo problema es el resultado de no dividir a los actores del relato por categorías cuando se procede a realizar una crítica literaria buscando identificar en estos a personajes redondos o llanos, es decir, aquellos que durante todo el desarrollo de los acontecimientos sufren o no variaciones. En el caso de *El mismo lado del espejo*, la madre de Antonia es un personaje llano al igual que el padre, pues ambos permanecen planos, no evolucionan en todo el transcurrir de la obra.

En el caso del padre, es él quien sale a trabajar puntualmente; provee y sostiene económica —más no emocionalmente— a su familia; puede permitirse aventuras sexuales fuera de casa, pero ante la sociedad es el padre ejemplar. Este rol corresponde, según el planteamiento de Armstrong, a la forma de designar el valor masculino en el contrato económico de un hogar en donde “la figura del intercambio sexual ya ha traducido la organización vertical de la antigua sociedad en términos que prácticamente destruyen su heterogeneidad” (Armstrong, 1987, p. 107), es decir, todo hogar exhibe su valor a partir de los ingresos del hombre y de cómo la mujer los administra correctamente, sin permitirse entretenimientos ociosos.

Por lo anterior, este personaje podría categorizarse, dentro del binario de Bal (1990), como personaje llano, pues no sufre transformaciones durante el transcurso del relato, más bien ante los ojos de su hija es un vomitivo, pues “Con su porte de burócrata experimentado escondía las brumas de su carácter. Pensé en las circunstancias lejanas cuando ese Dios se había derrumbado, y cuánta falta me había hecho su abrigo y su complicidad para clamar las derrotas del corazón” (p, 165). Se convirtió en el padre ausente, absorbido por el trabajo para proveer económicamente lo necesario, pero que no estuvo para enseñarle a crecer y sortear las circunstancias difíciles que atraviesan quienes transitan el camino de la construcción de identidad.

Por otra parte, aunque la madre corresponde a un personaje llano, es necesario reconocer un matiz diferencial frente al padre, pues ella es el motor en el proceso de *desidentificación* de Antonia, porque pese a no evolucionar para sí, lo hace a través de su hija, ya que “Las hijas que somos nosotras, más conscientes de aquellas cuestiones que conciernen a las necesidades de nuestra liberación, podemos también educar a nuestras madres” (Irigaray, 1992, p. 47) o, si se mira desde la perspectiva de Jung, se entiende que el arquetipo de la madre conlleva dos posibilidades:

de un lado, que el instinto femenino experimente un gran desarrollo; del otro, que se produzca un debilitamiento del instinto femenino. De allí, la posible dualidad de lo masculino y femenino en Antonia, esa necesidad de identificarse a través del espejo de un *Alter ego* desde donde consiguió reconocerse como sujeto.

A continuación, se dirigirá la atención hacia Emilio Vergel, enmarcado como un personaje principal, de los denominados por Bal como redondos⁵⁰ por la complejidad de su rol pues, aunque la descripción de sus acciones desaparece por cerca de diecisiete años, se rescata con algunos flashbacks de la narración. En ese periodo, el personaje vive la transformación propia de las diferentes etapas de su vida, y es a través de ellas como se representa la complejidad de un ser humano sensible, de origen humilde y dedicado al trabajo, alguien que es observador de su entorno y que busca la manera de transformarlo a un estado mejor; es, sobre todo, quien al final de la novela se convierte en el pilar de los sueños juveniles de Antonia y la anima a continuar en firme la construcción de su *identidad* de sujeto artista a partir de su *Alter ego*, como ocurre en este diálogo:

— No se deje. El tal Talero está pintando su arte... no importa si él se lleva el mérito... es fabuloso... es una manera de ser libre... mire Antonia, la fama corrompe, daña, crea falsos egos... ni el dinero ni la notoriedad ni el reconocimiento universal valen un comino... Usted es de carne y hueso, y el tipo que ha inventado, es la proyección de su esencia (p. 187).

También podría identificarse como el antihéroe,⁵¹ antítesis del héroe de las novelas picarescas, capaces de sobrevivir en una sociedad desigual, dura y despiadada enfrentándose de manera valerosa a todas sus desventajas para alcanzar el nivel económico, social y político deseado. Así es como, en un intento por definir al antihéroe, José Luis González Escribano (1981) aclara el concepto de héroe apoyándose en autores como Savater de quien cita: “En el héroe se ejemplifica que, realmente, la virtud es fuerza y excelencia, es decir, el héroe prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz” (González, 1981, p. 375). De este modo, como en todas las

⁵⁰ Son definidos como “Personas complejas que sufren un cambio en el transcurso de la historia, y continúan siendo capaces de sorprender al lector” (Bal, 1990, p. 89).

⁵¹ José Luis González Escribano en el trabajo titulado Sobre los conceptos de héroe y antihéroe en la Teoría de la Literatura realiza un recorrido teórico a partir de varias definiciones.

definiciones rescatadas, el elemento invariable es la excelencia, a partir de ella se considera al héroe desde una escala positiva de valores; por consiguiente, el término antihéroe supone en él los valores negativos, aunque no se especifique de qué tipo es la negación a la cual se refiere.

Por ello, González insiste en avanzar con la idea de definir al antihéroe, pues la literatura contemporánea se refiere de manera cada vez más recurrente a este tipo de personajes, esto dice:

Los antihéroes en modo alguno son presentados al lector como ‘malos’, ni como portadores de los valores que el autor desea aconsejar o atacar. Al contrario, sería más exacto decir que los personajes que llamamos antihéroes son presentados al lector bajo una perspectiva de franca simpatía por parte del autor, y que el efecto de la lectura suele ser que esa simpatía que el autor muestra hacia el antihéroe se le contagie al lector aún pese a sus prejuicios anteriores. (González, 1981, p. 375)

Así es como Emilio, quien interviene de principio a fin en la vida de la protagonista, sufre modificaciones en su carácter a lo largo de la interacción con los demás personajes. Por ejemplo, acompaña a Esteban en su despertar sexual con Claribela; ayuda a Antonia en su proceso de maduración sexual, la acompaña en la construcción de su *identidad* y, en medio de su condición social, se convierte en un antihéroe si es sopesado desde la escala de valores de la sociedad mayoritaria a la cual pertenecen los padres de Antonia. Sin embargo, González argumenta que los antihéroes no son solo quienes encarnan valores negativos sino más bien *distintos*, dependiendo el punto de vista desde el que sea contemplado. Por eso, luego de varios domingos de encuentros entre Antonia y Emilio en el parque de diversiones, el lector puede decidir cómo lo cataloga en esa dualidad, si héroe o antihéroe. Sin embargo, como lo asegura Giancarlo Cappello “El héroe cambia con el tiempo, si se instaura como tal a partir de los paradigmas de su época, ciertamente cambia, también en su mundo interior” (2010, p. 15).

Avanzando en el análisis de los personajes, vale la pena resaltar el papel de Julián Manrique, el primer enamorado de Antonia, quien podría clasificarse como un personaje llano,⁵² según el término usado por Mieke Bal (1990), pues la descripción dada no es de una persona dominante en el relato. Ellos se conocen cuando ella está en décimo grado y él en su segundo año de antropología; luego, los padres de este lo envían a La Sorbona para finalizar sus estudios

⁵² Esta tipología clasifica a los personajes llanos como “estables, estereotipados y no contienen/exhiben nada sorprendente” (Bal, 1990, p. 89).

universitarios, situación que genera un desgarramiento, no solo en la piel, sino en la seguridad, el ímpetu y las ansias de liberación de Antonia.

Como se dijo, es llano porque él — ante la decisión de sus padres— no se rebela y no cuestiona, solo obedece. Lo mismo ocurre cuando pasados varios años se reencuentra con Antonia en el Museo de la Patria y es ella quien propicia nuevos encuentros sexuales, pero también quien, al final, se despide de Julián y de su trabajo en el museo.

En virtud de que este personaje solo aparece en los capítulos donde se describe la adolescencia de la protagonista y reaparece luego, cuando ambos trabajan en el Museo de la Patria, puede clasificarse como personaje secundario. Sin embargo, no puede restársele importancia por ser él quien influye decididamente en el proceso de maduración sexual y personal de Antonia, porque con él ella despierta al erotismo y comienza a descubrir su cuerpo; gracias a Julián pasa la etapa de niña a mujer, lo que contribuye a que la obra empiece a reposar en el corpus de novelas de formación femenina, como lo postula Ciplijauskaité, para quien el paso de la adolescencia a la plenitud como mujer es una constante en este tipo de narrativas.

Para continuar con la línea de los pretendientes de Antonia, es menester puntualizar la carga emotiva generada en ella; a todos los amó y entregó ideales, sueños y perspectivas de vida. De hecho, después del viaje de Julián a La Sorbona, su hermano intenta consolarla animándola a recibir clases de yoga y, precisamente, con su maestro Daniel Talero experimenta las resistencias de su cuerpo cargado de erotismo y sensualidad. Ya no es una niña, tiene veinte años y él anda por los treinta, están en condiciones de tomar decisiones. Una experiencia que se vincula con las tres características de toda novela de formación mencionadas por Manuel López: el protagonista de este tipo de textos “comienza su formación en conflicto con el medio en que vive. Se deja marcar por los acontecimientos y aprende de ellos. Tiene por maestro al mundo y va integrando en su carácter las experiencias por las que va pasando” (2013, p. 63).

Ambos deciden mudarse al garaje donde él vive, ese acto de independencia le permite reconocerse lejos de su hogar paterno, aunque no alejada del rol de ama de casa pretendido por su madre. Allí experimenta el disfrute de su sexualidad pues “con mi cuerpo y mi alma reconciliados con el erotismo me propuse abrir mis horizontes artísticos más lejos de los que me daba la universidad” (p. 120). De esta manera, Antonia sigue su curso, crece e intenta desarraigarse del dominio de su madre, aunque proyecte el ideal de esposa pretendido por ella.

Pese al planteamiento de que el objetivo de la novela es mostrar el proceso de *desidentificación* y construcción de *identidad* de Antonia, a este punto del relato aún no logra verse el resultado, porque a los seis meses Daniel se marcha para el Tíbet con la excusa “— Me estoy secando por dentro, Antonia, con la obsesión de mi cetro horadando tu templo... ¡Soy adicto a ti! He trabajado años por ser libre de pasiones que extravían el camino de la excelencia... Va contra mis principios” (p. 121). Ese revés del destino la obliga a regresar a casa de sus padres propiciando que su madre descargue en ella miradas irónicas, silencios insultantes y tratos denigrantes que, a su vez, se convierten en la experiencia por la que avanza hacia principios que rijan su ideología y construyan la *identidad* buscada.

Una vez más —como un ciclo que empieza a ser repetitivo— Antonia descubre la presencia de Gabriel Peñalba en la cancha de fútbol de la universidad e inmediatamente sus sentimientos y deseos por sentirse amada reverdecen en su interior, pues está buscando el horizonte de su vida, aprendiendo a resolver sus conflictos emocionales, entendiendo que sus intenciones van más allá de lo establecido por la sociedad en la que se desenvuelve pero, a la vez, cayendo en un patrón repetitivo al considerar que la soledad es perjudicial para el sujeto femenino, como lo postuló Beauvoir al afirmar que para la mujer “el amor se hace religión” (2014, p. 637).

Su íntimo rechazo a sentirse sola, impulsa a Antonia a fraguar una mentira en procura de acercarse a Gabriel Peñalba para conquistarlo. Este joven es idealizado como el posible esposo que encajará en las expectativas de su familia, ya que ambos pertenecen a la misma clase social y económica. Él se graduó de abogado y trabaja como consultor de la Corte Suprema de Justicia; sin embargo, su pasión por el fútbol lo motivó a continuar como monitor en la facultad de derecho. Cuando Antonia lo ve en sus labores le hace creer que tiene como tarea dibujar un mural en ese lugar, y entonces ocurre como lo planificó: se conocen y se enamoran; ella se entusiasma pensando que él también desea formar un hogar y, por primera vez en mucho tiempo, su madre le dirige una atención positiva, cesan los malos tratos y madre e hija tienen una tarea en común: planear una boda, que al final no se concreta dado el interés de Gabriel por viajar a Argentina y entrenarse como árbitro de fútbol. Una vez más el síndrome del extranjero le genera a la protagonista estados de conmoción emocional y de personalidad, pues hasta esta etapa, su *identidad* es etérea, apenas se construye con los retazos que esas experiencias amorosas le han proporcionado.

Y es que como sostiene de Beauvoir (2014), la palabra amor no adquiere el mismo significado para el hombre y la mujer. Para Gabriel solo fue el placer de estar en compañía de alguien a quien poseer y anexionarse a su gusto por el fútbol. Sin embargo, para Antonia fue el *amor* al que hace referencia esta filósofa cuando menciona que, para el sujeto femenino, estar enamorada es participar del encierro en una esfera de su relativismo, es ver al enamorado como un *dios* con el cual no está permitido igualarse, pero sí confundirse en la esencia de un cuerpo que no le pertenece en absoluto.

“Casi todas las mujeres han soñado con un ‘gran amor’: han conocido su *ersatz*, se han acercado a él; bajo figuras inacabadas, burlonas, imperfectas, mentirosas, ese amor las ha visitado” (Beauvoir, 2014, p. 638). Desde esa concepción, vale decir que a Antonia el amor la visitó a través de Ricardo Saldaña, el siguiente personaje a referenciar. Es profesor de arte y última pareja de la protagonista dentro de los acontecimientos narrados. La relación parece sólida, pues lo presenta como su prometido en casa de los padres y, aunque no se concretan diálogos sobre vivir juntos, sí se referencia en repetidas ocasiones los sentimientos que él le profesa.

De acuerdo con la descripción de las características otorgadas por el narrador, es adecuado catalogarlo como personaje secundario; también podría enmarcarse como personaje llano en la clasificación formulada por Bal (1990) puesto que genera en el lector la impresión de ser estable y acoplarse al estereotipo de esposo ideal, según el criterio de la madre, quien expresa: “Puede que no cuadre con nuestra clase pero al menos es reconocido. Te libraré de los pinceles y podrás tener una vida normal, una familia, serás una señora” (p. 163). Además, como todos sus pretendientes, este ejerce gran influencia sobre Antonia, pues le sugiere participar en dos concursos de pintura en los que resulta ganadora, consiguiendo ser el centro de comentarios en columnas como *El Catalejo*, con lo cual adquiere seguridad para inyectar energía a su arte y bríos a la necesidad de encontrar su *identidad* soñada: exhibir sus cuadros, aunque deba hacerlo bajo la otra cara del espejo, la del *Alter ego*, Gabriel Talero.

Para finalizar este recorrido por los personajes seleccionados en la novela *El mismo lado del espejo*, se analizará la influencia de cuatro amigas de Antonia en su construcción de *identidad* como sujeto mujer artista. Son cuatro y se les reconoce por su nombre propio: Marcela Rosales, Carolina Rubio, Diana y Ana María. Ellas pertenecen al mismo círculo social y económico en el cual quería encajar la protagonista, como lo menciona en el capítulo once después del primer y

único beso con Emilio Vergel “A ver si me decidía a ser una adolescente común de mi círculo social” (p. 46). Sin embargo, este pensamiento parece ser el inicio de constantes vacilaciones que la acompañarán por varios años, mientras todavía está en la búsqueda de *identidad*.

Estas adolescentes son personajes secundarios y están en la edad cuando en el cuerpo afloran las pasiones, las acciones emprenden un lento camino hacia la incesante búsqueda de *identidad* y los diálogos emergen hacia el reconocimiento de los deseos sexuales. En Marcela, especialmente por ser un año mayor que las demás, se vislumbra la espontaneidad y aparente experiencia en torno al tema de la sexualidad, esta condición ayuda a construir la *autoidentidad* de los sujetos permitiéndoles “reconocer lo límites entre Yo y el Otro y entre lo igual y lo diferente” (Lagarde, 2005, p. 186) y que continúa siendo un eje definitorio de las experiencias de la mujer ayudándola a encontrar el lugar que ocupa en su mundo.

En tal sentido, interesa percibir dos posturas en Antonia frente a su despertar sexual. Por un lado, se muestra desinhibida ante sus compañeras durante una pijamada en la cual pactan una señal para cuando pierdan la virginidad. También es abierta al compartir los recuerdos de las sensaciones experimentadas por su cuerpo ante el despertar erótico que le dejó el beso en aquella cita a solas con Emilio Vergel; pero, de otro lado, se muestra recatada ante los temores de ver expuesta su propia desnudez. Así, cuando pierde su virginidad con Julián Manrique, contrario a lo acordado por el grupo de amigas, ella guarda el secreto, rompe el pacto. De esta manera no deja que la subjetividad del acto sexual la reduzca a su cuerpo, sino que trascienda al encuentro del placer y el despliegue del erotismo, desde un cuerpo que se convierte en mariposa como lo plantea Marcela Lagarde.

En este caso, a pesar de la conexión juvenil de estas amigas de colegio, la protagonista no comprometió su individualidad, más bien concretó su triunfo en un silencio arrollador cuando expresó: “Estrenar mi erotismo no sería una anécdota en los recreos” (p. 95); con ello, queda comprobada esa postura de recato con la cual logró *desidentificarse* de ese arquetipo femenino de dependencia hacia la madre, en este caso de sus amigas, quienes condicionaban su primera vez a portar en el saco del uniforme, el botón de los juegos artificiales entregado por Marcela.

Finalizada esta selección de personajes para el análisis narratológico, se reitera la decisión de haber descartado a quienes no cumplieron un papel funcional en los acontecimientos de la historia, aunque esto no significa que únicamente los nombrados en los párrafos anteriores,

aportaron en el proceso de *desidentificación* de Antonia y la posterior construcción de su *identidad*; esta decisión se explica con lo afirmado por Mieke Bal (1990):

La descripción de un personaje está siempre muy matizada por la ideología del investigador, que normalmente no es consciente de sus propios principios ideológicos. Por consiguiente, lo que se presenta como descripción no es, muy a menudo, nada más que un juicio de valor implícito. (p. 90)

Para ir cerrando este análisis estructural — que no pretende ser exhaustivo— de la obra *El mismo lado del espejo*, resulta pertinente comentar que las categorías determinadas como objeto de estudio allanaron el camino para futuros estudios de investigación con los cuales se abran perspectivas, focalizaciones, niveles y temáticas que amplíen la oferta de visiones y lecturas novedosas a esta obra que, muy seguramente, tolerará el paso del tiempo y la conciencia de quienes la descubran.

Este capítulo permitió el reconocimiento de una obra literaria bien estructurada narratológicamente a partir de capítulos cortos, pero cargados de múltiples significados y perspectivas que acercan al lector a mundos imaginarios desde los cuales comprenderse, identificarse o, también, de los que se puede alejar para mirarse desde diferentes espejos para fabricar *identidades*, bien sea reales o soñadas, como le pasó a Antonia Otero Vélez luego de adentrarse en el mundo del arte.

Por otro lado, fue posible comprobar aquellas estrategias narrativas usadas por Pérez Gaviria, como el uso del *flashback*, la metáfora del espejo, o la construcción de personajes que contribuyeron de manera puntual a identificar el proceso vivido por la protagonista hasta alcanzar *desidentificarse* de un estereotipo de mujer basado en arquetipos androcéntricos para llegar, aunque no de manera pública, a convertirse en el sujeto mujer artista que procuró desde su adolescencia.

Al final, con este capítulo se alcanzó a consolidar la novela dentro del género de formación en tanto describe no solo el desarrollo físico, emocional o sexual de la protagonista, sino que también plantea experiencias relacionadas con los conflictos internos que vive una mujer para acumular experiencias que le ayuden a trascender sus ideales y realización personales.

Capítulo 2. Un despertar de la conciencia femenina a partir del espejo de una artista

*“A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo;
El arte debe ser como ese espejo
Que nos revela nuestra propia cara”.*

(Borges, J. L (1979). *Obra poética*, Emecé Editores, p. 161)

Este capítulo desarrolla el análisis de las estrategias narrativas que dan cuenta de los procesos de *concienciación* y *desidentificación* que caracterizan al personaje protagónico de *El mismo lado del espejo*, con el objeto de reconocer el mecanismo que le permitió a Antonia construir su *identidad* de mujer, no a partir de lo esperado por la sociedad o por las personas que la rodean, sino desde su propia concepción. Para ello se efectuó un recorrido por la definición de *Sujeto cultural*, pasando por la idea de conciencia femenina y llegando al papel de la *memoria*, porque es a partir de los recuerdos como Antonia convierte la pintura en el espacio donde consigue visibilizarse como sujeto mujer artista.

2.1. Ser pintora: el devenir de un sujeto

Patricia Mayayo (2003) plantea la pregunta: “¿Tienen que estar desnudas las mujeres para entrar en el Metropolitan?” (p. 21). Esta misma consigna fue usada por activistas feministas quienes en 1989 empapelaron las calles de New York. Tanto este grupo como Mayayo pusieron de manifiesto una paradoja que ha precedido la relación entre las mujeres y la creación artística, en tanto las visibilizaba como modelos, musas, inspiración; pero las ocultaba como sujetos creadores y como autoras. Según esta investigadora, hubo un tiempo en que, a quienes participaban de la creación artística como objetos —no como sujetos— se las denominaba como “sujeto raro”,⁵³ expresión comúnmente usada por la madre para referirse a Antonia. Sin embargo, en la medida en que grupos feministas o artistas independientes han ido incursionando desde ese último rol, se han detenido los relojes de museos, editoriales y galerías, para darle paso a nuevas obras, porque se ha

⁵³ Se usará esta expresión para relacionarla con el trato cotidiano dado por la madre de Antonia en el desarrollo de la novela.

desmitificado el concepto del gran artista como un “genio autosuficiente”, autodenominado así por la misma colectividad masculina, como lo expone Mayayo (2003)

En efecto, basta examinar, desde una perspectiva histórica, el concepto de ‘genio’ para darse cuenta de que se trata de una categoría cargada de contenidos de género o, dicho de otro modo, que en la cultura occidental la genialidad se ha visto tradicionalmente asociada a la masculinidad. (p. 66)

Esta investigadora plantea de forma radical la pregunta: “¿Se habría molestado el padre de Pablo Picasso, el señor Ruiz, en estimular y apoyar a una pequeña ‘pablita’?” (Mayayo, 2003, p. 22). Esa apreciación pretende instar a la reflexión en torno a lo que habría pasado si una mujer fuera la creadora de *Guernica* (1937), *La mujer que llora* (1937) o *Chica frente a un espejo* (1932), estas obras ¿habrían alcanzado el reconocimiento de la época y perdurarían en el tiempo? Esa hipótesis se convierte en la principal razón por la cual Mayayo realiza un recorrido desde el Renacimiento hasta el siglo XIX para conseguir identificar los problemas que debieron franquear las mujeres al desear acceder a la técnica del desnudo, considerada un elemento fundamental para la formación en esta área. Durante esos siglos, “Mientras que en los talleres y academias privados los artistas (varones) utilizaban con frecuencia modelos femeninos, en la mayor parte de las escuelas públicas el dibujo del desnudo femenino estuvo prohibido hasta al menos 1850” (Mayayo, 2003, p. 23). Aun así, ellas mismas no dejaron de pintar cuadros con esta misma técnica, como ocurrió con el retrato *Susanna e i vecchi*⁵⁴ de Artemisia Gentileschi. Tampoco dejaron de ser habituales los intentos por incursionar en el mundo del comercio artístico pues así lo evidencia el cuadro *Nameless and Friendless* de la pintora más representativa de la época victoriana, la Londinense Emily Mary Osborn.⁵⁵ De esta forma, Mayayo deja en evidencia cómo, a lo largo de muchos siglos, las mujeres fueron directa y sistemáticamente excluidas de la academia y de organizaciones artísticas en el ámbito profesional, sin ser por ello impedimento para que algunas decidieran agruparse en asociaciones o participar de las llamadas *académies payantes*,⁵⁶ dirigidas por célebres pintoras, quienes debían pagar altos precios, no así los hombres, para recibir

⁵⁴ Ese cuadro está referenciado en el libro: Historia de las mujeres, historia del arte (2003) de Patricia Mayayo y corresponde al título en español «Susana y los viejos», del año 1610 con la técnica de Óleo sobre lienzo.

⁵⁵ La traducción del nombre del cuadro *Sin fama ni amistades* es un cuadro fechado de 1867.

⁵⁶ En español “Academias de pago”.

asesoramiento de artistas reconocidos, además de disponer de espacios y modelos para practicar la técnica del desnudo.

Y aunque lograron pintar, les fue menester ocultar sus obras de arte, como es el ejemplo de la escultora Louise Bourgeois, quien consideraba que la escena artística pertenecía a los hombres; por eso, exponer sus producciones o publicarlas, resultaba — de algún modo— en la invasión de un terreno que no consideraba suyo, no le pertenecía. Por esa razón, “hacía el trabajo y luego lo escondía. Me sentía más cómoda escondiéndolo. Por otra parte, nunca destruí nada. He guardado hasta el último fragmento. Hoy en día, no obstante, estoy haciendo un esfuerzo por cambiar” (p, 14).⁵⁷ Al igual que esta escultora, el esfuerzo de Antonia Otero por exponer su obra artística bajo su propia *identidad*, no le alcanzó para enfrentar el pensamiento de las hermanas Cancino sobre el lugar que podrían ocupar los cuadros pintados por mujeres, ¿Deberá esperar un reconocimiento solo al final de su vida o quizá cuando muera? Pues así le sucedió a Bourgeois, quien solo hasta 1981 —con setenta años— pudo consagrarse como artista internacional, cuando el Museo de Arte Moderno de Nueva York organizó una muestra retrospectiva de toda su obra.

En síntesis, en ningún ámbito artístico o cultural la mujer se consideró autora, solo musa; a ella siempre se la vio rebajada a un papel inferior o a una invisibilidad total. Aún hoy⁵⁸ la mujer se enfrenta a enormes dificultades para demostrar su talento y capacidad creadora en muchos gremios que son dominados por el género masculino. No obstante, ya en las décadas del setenta y ochenta del siglo XX cobra vigor el hito de la musa convertida en creadora, evidenciado a partir de una exposición en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles. Bajo esta mirada, la novela *El mismo lado del espejo* podría ubicarse, dentro de las últimas décadas del siglo, como una apuesta estética desde la escritura que visibiliza la condición de la mujer en el mundo del arte.

En el mismo orden de ideas, se aborda el concepto de *Sujeto cultural* propuesto por Edmond Cros (2003) en *El Sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis* para entender por qué Antonia necesitó enmascararse en un *Alter ego* y por qué inventó a Gabriel Talero al desear comercializar su arte, escenario donde se considera poco importante a la mujer debido a las representaciones sociales que pesan sobre ella y que deviene de una *memoria* y tradición cultural

⁵⁷ Esta declaración la cita Mayayo de M.-L. Bemadac y H.-U. Obrist (eds.), Louise Bourgeois. Destruction of the Father, Reconstruction of the Father. Writings and Interviews, 1923-1997' Londres, Violette Editions, 1998, p. 112.

⁵⁸ Chimamanda Ngozi (2015) en *Todos deberíamos ser feministas* dice “cuanto más arriba llegas, menos mujeres hay” (p. 23). Usa la frase de Wangari Maathai, premio Nobel de la Paz fallecida en 2004.

colectiva. Desde esa perspectiva, es menester entender que para Cros (2003) “el *Sujeto cultural* es concebido como una instancia que integra a todos los individuos de la misma colectividad” (p. 12), es decir que los agrupa de acuerdo con sus mismos patrones culturales e ideológicos, lo cual ha condicionado al colectivo femenino a adoptar un proceso de sumisión, desde el discurso, pero también desde el actuar frente al colectivo masculino, dueño, por siglos de tradición, del escenario de la comercialización artística.

Dice Cros (2003): “Entiendo por *Sujeto cultural* una instancia que subsume todos los individuos de una misma colectividad para no ocultar su naturaleza ideológica fundamental” (p. 163). Ese Yo se complementa a partir de tres instancias: el consciente (el yo que se manifiesta a través del lenguaje; como una “disposición [...] lúcida de sí (p. 155)). Inconsciente (el “hecho de que el sujeto se ausenta de sí mismo” (p. 173). No consciente (es una conciencia que es producto de un sujeto colectivo “Cada uno de nosotros pertenece, en un momento de nuestra vida, a una serie de sujetos colectivos (generaciones, familia, origen geográfico, profesión, etc.)” (p. 171). El *Sujeto cultural* es el resultado del encuentro de estas tres instancias, lo que implica un proceso de identificación que surge a partir de las relaciones entre el sujeto y los otros.

Por lo anterior, es desde el discurso como se ha introyectado la alienación en distintas instituciones, entre ellas el hogar, para así perpetuar el concepto de sujeto mujer desde arquetipos de madre, esposa, monja, mas no de artista, llámese escritora, pintora, escultora, etc. como lo ha postulado Lagarde (1990). Así, el Yo que postula Cros (2003), solo podía ser nombrado desde concepciones androcéntricas, porque en el discurso femenino, la expresión común era el *Otro*, pues “Cuando el sujeto se instala en esta estructura, las formas hablan por él” (p. 16), lo que condicionó el extenso tiempo durante el cual se habló de un *Sujeto cultural* femenino limitado a la condición de musa, no creadora, a posar desnuda para cuadros de hombres, no a dibujar desnudos.

Al respecto, Judith Butler (2007) dice que “La *identidad* del sujeto feminista no debería ser la base de la política feminista si se asume que la formación del sujeto se produce dentro de un campo de poder que desaparece invariablemente mediante la afirmación de ese fundamento” (p. 53). Para decirlo en otras palabras, la *identidad* es posible en tanto establece actos de distinción entre un orden de interioridad-pertenencia y uno de exterioridad-exclusión, así, la *identidad* solo puede construirse mediante la relación con otro, lo que posibilita a los individuos sentirse parte de algo. Es por lo que el papel de la madre de Antonia cobra relevancia en la construcción de sujeto,

en tanto funciona desde el orden de la exterioridad-exclusión, pues solo cuando la joven se siente excluida es que toma la decisión de exteriorizar quién desea ser realmente.

Igual de particular resulta la concepción de Cros del *Yo* como una forma vacía en espera de ser llenada en instancias de una relación interdiscursiva que está mediada por el lenguaje y lo que él representa dentro del ámbito de la cultura, pues el lenguaje vehicula esas formas de pensar con respecto a los imaginarios y representaciones sociales. Para Cros (2003) ese *Yo* lo constituyen “todos los conjuntos significantes de una sociedad dada, considerada en un momento determinado de su evolución histórica (prácticas semióticas diversas y múltiples)” (p. 42) en el cual el sujeto se nombra a sí mismo. De esta forma, cada sujeto decide qué lugar asignarse en el colectivo cultural. Antonia, por ejemplo, se nombra a sí misma como Gabriel Talero, permitiéndose desde el discurso, construir ese sujeto “extraño” en lugar de nombrarse ella misma y, desde esa retórica, convertirse en la artista que pretende ser dejando que “Los mecanismos de interiorización del discurso funcionen como un espejo: digo *yo* porque a mí me hablan de *tú*. Esta estructura vacía que es la instancia de enunciación y que me está proponiendo la interlocución me interpela literalmente como un sujeto” (p. 17). Por esto, el proceso de *desidentificación* de la protagonista se consigue luego de ese nuevo *Yo* en la máscara, el señuelo, el “lugar-teniente” del que habla Cros, y así ocultar y proteger al *Sujeto cultural* que ha sido descalificado por la sociedad en general y su familia en particular.

Y es que, en el caso de Antonia, quien es pintora, algunas instituciones le han impedido identificarse como propietaria de sus obras, tal es el caso de la familia y las galerías de arte. Esto se debe a un fenómeno cultural y antropológico estudiado por Lagarde (2005), quien sostiene que:

Las mujeres se relacionan vitalmente en la desigualdad: requieren a los otros —los hombres, los hijos, los parientes, la familia, la casa, los compañeros, las amigas, las autoridades, la causa, el trabajo, las instituciones—, y los requieren para ser mujeres de acuerdo con el esquema dominante de feminidad. Esta dependencia vital de las mujeres con los otros se caracteriza, además, por su sometimiento al poder masculino, a los hombres y a las instituciones. (p. 82)

Aun así, esta sujeción solo se percibe en el campo de la comercialización artística en donde se enmascara, porque en el disfrute de la sexualidad, en las relaciones amorosas y la elección de la carrera profesional Antonia asume las decisiones sin importar el apoyo o reconocimiento

institucional. Posiblemente, dicha desigualdad al momento de vender sus obras la obligó a llenar el vacío de su *identidad* con la otredad, porque desde la máscara descubrió que fingir y representar también agobiaba; por eso, al final de los capítulos decidió reconciliarse con su *Alter ego* y descubrirse, identificarse y complementarse con su doble masculino, con su *animus* (Jung, 1970).

Sin embargo, desde la otra línea está Lucía, su hermana, quien es modelo de moda. En ellas se condensa la paradoja de musa y creadora. Mientras para Antonia, la denominación de *sujeto raro* la acompaña en cada encuentro con su madre y la obliga a ocultarse en la máscara de Gabriel Talero, su hermana, en oposición “se lucía por las pasarelas italianas ganando millones, una muñeca lejana con la que no tenía derecho a jugar” (p. 142), como lo sugiere Antonia mientras resuelve sus inquietudes y soledades al intentar pintar la serie *Urnas*. Resulta inquietante aquel arquetipo de la mujer modelo, el cual fue aprobado por el colectivo social y cultural, incluso durante los siglos en que Mayayo investigó la historia de las mujeres en el arte. Durante esos años, la presencia de la mujer era aceptada en el campo de la pintura como modelo desnuda para que los pintores crearan sus obras artísticas, empero era prácticamente imposible visibilizarse como partícipe en la producción de contenido, es decir, ellas no podían ingresar como aprendices en esas mismas escuelas.

Desde esa perspectiva, Cros (2003) plantea una variante del *Sujeto cultural* denominada *star-system*, que empezó a funcionar luego de la década de los sesenta como consecuencia del desarrollo del cine y la televisión. Para él, este término hace referencia a la “desaparición del personaje en provecho del intérprete, es decir, de un mediador en contacto directo con las leyes del mercado” (p. 31). Con la construcción de este nuevo *Sujeto cultural*, se busca cosificar al actor para darle vida al personaje que interpreta, convirtiéndolo en la estrella que integre a las masas en todo un sistema económico. En esa misma línea, las modelos de moda actúan en función de “una economía de consumo que promueve algunas emociones, como la euforia y la velocidad, y silencia otras, como la tristeza y el duelo” (Soley-Beltrán, 2012, p. 117). Esas leyes de mercado se han encargado de crear brechas entre la musa y la creadora, pues para los medios de comunicación y las instituciones de poder es más productiva la mujer en las pasarelas, porque ella contribuye a aumentar los ingresos de las masas industrializadas, en contraste con las mujeres que, en pequeña escala, se rebelan a las exigencias del consenso social en procura de una construcción de *identidad* personal fruto de su *concienciación* de sujeto individual que aporta, no solo al consumo sino a la producción en todos los campos: literatura, arte, economía, política y demás espacios públicos en

los que ha demostrado poseer el “genio” al cual hace referencia Mayayo (2003). De ahí que Antonia elige ocultar quién es realmente como una especie de burla a todo ese sistema paródico de doble moralidad. Con su obra devela lo que desde niña descubrió, que la “mentira-invención”, a saber, es la única forma de subsistir sin tener que dar cuenta de sus acciones a nadie pues, además de entenderlo como un asunto cultural, también puede existir un juego patológico desarrollado desde niña al no lograr subsistir sin el enmascaramiento al cual lentamente fue acostumbrándose.

Sobre este asunto, Edmond Cros (2003) define la cultura como un espacio ideológico cuya función es enraizar una colectividad en la conciencia individual para procurar una *memoria* colectiva que proyecte la *identidad* de un grupo de personas. Él puntualiza que la cultura solo existe en la medida en que se diferencia de otras de carácter político, ideológico o por modificaciones sociales e históricas. Además, está de acuerdo con Althusser en que solo es real a través de manifestaciones concretas como las prácticas discursivas, el conjunto de instituciones, las múltiples prácticas sociales y la manera particular como estas se reproducen en cada individuo perteneciente a esa determinada cultura.

Ahora bien, como la cultura es un bien simbólico colectivo extensivo en el tiempo, ningún sujeto —en su ámbito individual— puede ejercer acciones o cambios, pero sí puede decidir el grado de apropiación o interiorización en que la asimila, se identifica o vivencia esa cultura imperante dando origen a la denominación de *Sujeto cultural*. Desde esta postura, es posible reconocer que la invención de Gabriel Talero, el *Alter ego*, fue el medio encontrado por Antonia para construir un sujeto social y culturalmente aceptado. Dicho de otra manera, ella encontró que el lenguaje usado debía ser común al de la colectividad, para ser visibilizada como sujeto y posteriormente lograr que su obra fuera igualmente visibilizada, pues solo al hombre se le confería el grado de sujeto artista, aludiendo a lo mencionado por Benveniste de que “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto, porque el solo lenguaje fundamenta en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’” (Benveniste, 1971, p. 180). Es que para este lingüista la subjetividad no es otra cosa que la capacidad del locutor de plantearse como ‘sujeto’.

Continuando en esta línea del lenguaje, resulta pertinente mencionar a Simone de Beauvoir cuando en *El segundo sexo* (2014) expone las circunstancias que invitan a la mujer a volverse hacia sí misma, consagrándose un amor narcisista para conseguir reclamarse como sujeto valorado, pretendiendo erradicar toda frustración recibida de niña, básicamente por dos razones: la castración

del pene, que para el niño es su *Alter ego*, y la prohibición de participar en actividades consideradas viriles. Esas percepciones han llevado a las mujeres, especialmente las descritas en la literatura contemporánea, a tomar conciencia⁵⁹ de su verdadero papel, el de sus pretensiones individuales y no el impuesto por la sociedad, llegando a *desidentificarse* de ese estereotipo en el cual han sido encasilladas, para formular su nueva *identidad*, usando algunas estrategias como los recuerdos para valerse del tiempo y reflexionar sobre lo vivido en el pasado y luego determinar su proceder futuro; también, se valen de la construcción de un doble para enmascarar sus verdaderas intenciones, o acudiendo a actos de rebeldía, entre otras estrategias.

En el caso de *El mismo lado del espejo*, la protagonista toma conciencia de “ser sujeto” cuando determina que quiere ser pintora porque “solo entiendo la vida si la pinto, si mis trazos hacen preguntas y convierto mis líneas en gritos. No dibujo lo que veo. Pinto mis conmociones ante realidades que no trago enteras” (p. 12). Ese ser narcisista, planteado por Beauvoir en su biografía *Memorias de una joven formal* (1967), no es construido desde un trastorno de personalidad, sino desde la capacidad de aprender a amarse, a darse la atención y la importancia merecida, pero no por pertenecer a determinado género, solo por ser, sin importar si los demás valoran u otorgan reconocimiento a lo conseguido o, si, por el contrario, como en el caso de la mamá de Antonia, la catalogan como un “sujeto raro”.

Al respecto, es pertinente el estudio de Erving Goffman (2006) sobre los estigmas o signos corporales con los cuales se intenta exhibir una desventaja de quien los presenta. Ahora bien, en el caso de Antonia, el estigma de su madre hacia ella no era desde lo físico o corporal, sin embargo, esa denominación de *rara* podría incluirse en lo que Goffman denomina: alienación grupal e *identidad* del yo, pues forman parte de las expectativas y definiciones que tienen las demás personas respecto del individuo estigmatizado. Este teórico puntualiza que la *identidad* del yo es una cuestión subjetiva y reflexiva que necesariamente debe ser experimentada por el individuo, cosa que Antonia aún no consigue; al contrario, en ella se da la ambivalencia, que en este caso se refiere a un doble comportamiento manifestado por quien posee un estigma, pues “El individuo estigmatizado puede revelar una ambivalencia de la *identidad* cuando ve de cerca a los suyos

⁵⁹ Cuando Ciplijauskaitė (1988) aborda la novela femenina contemporánea, teoriza la conciencia como la evolución del “yo” en tanto sintetiza la conciencia femenina permitiéndole no solo narrarse, sino hablar concretamente de la mujer con todos sus planteamientos, preguntas y descubrimientos de lo más desconocido de su esencia.

comportarse de manera estereotipada, poner de manifiesto en forma extravagante o lastimosa los atributos negativos que se le imputan” (Goffman, 2006, p. 128).

En efecto, ese comportamiento estigmatizado pone en juego la importancia de la conciencia femenina del *Yo*, de necesitar narrarse en primera persona porque, además de estar padeciendo lo que Beauvoir en *El segundo sexo* (2014) llama “la castración del pene”, Antonia sufre también al ser ignorada por la sociedad como sujeto mujer, dotada de lenguaje y de una *identidad* propia. No obstante, “la mujer, al tomar la pluma para escribirse, empezó por inventarse una *identidad*” (Muñoz, 1992, p. 15) lo que le ha permitido incursionar en escenarios a la misma altura del hombre, según lo expone Chimamanda Ngozi Adichie (2015) para quien “La persona más calificada para ser líder *ya no es* la persona con más fuerza. Es la más inteligente, la que tiene más conocimiento, la más creativa o la más innovadora, y para estos atributos no hay hormonas” (p. 24), como tampoco las hay para incursionar en el campo del arte, los deportes o cualquier otra disciplina.

De ese modo, se puede encontrar en Antonia Otero Vélez ese ímpetu inicial al ingresar a *La casa amarilla*, la galería más acreditada del país, para demostrar que los cuadros de la serie *Gritos de humo* poseen la calidad artística, hasta entonces solo atribuida a los pintores. Allí, las hermanas Cancino “los examinaron con lupa intercambiando susurros y gestos” para luego extender la pregunta “— ¿Es usted la autora?” y, es en ese corto transcurrir de tiempo que se percibe a una joven sin conciencia de su valor como sujeto mujer porque, aun reconociendo en esos gestos la potencia de su obra, como ella misma lo expresa: “Mi trabajo las había sorprendido. Me inflé como una gorda de Botero y las vi como dos raticas ante un queso” (p. 18), no logra destruir el estigma y autonombrarse como la verdadera artífice de aquellos cuadros que cuentan con el valor estético para ser comercializados; todo ello debido a que la colectividad cultural masculina, manifestada por las galeristas, impidió a Antonia visibilizarse en la posición en que empezaba a ubicarse su obra.

En este contexto, es válida la pregunta que se formula Helena Araújo (1989) en *La Scherezada criolla*: “¿Hasta cuándo será ‘lo femenino’ una condición al margen de la historia?” (p. 42). La misma teórica menciona que solo cuando la mujer alcance a escribir lo que sienta, piensa y viva obtendrá una visión integral de su individualidad, a la vez que asumirá autonomía en su lenguaje; de esa manera, sus producciones serán visibilizadas desde espejos contiguos al de los hombres, logrando interiorizar la idea de *Sujeto cultural* colectivo propuesto por Cros (2003). Es

así como Araujo analiza el papel de la mujer latinoamericana cuando, desde el siglo XVII, muy tímidamente empieza a tomar la “pluma” como síntoma de defensa contra la opresión. Al mismo tiempo, se asombra al comprobar que no es demasiado diferente aquella situación terminando el siglo XX, pues “cualquier vocación o talento artístico debía quedar ‘confinado al círculo de la familia y a los amigos, o si no causaba escándalo’” (p. 39); lo cierto es que ese despertar tardío de la mujer por representar su visión de mundo desde el arte involucra más que signos, analogías e imágenes para proceder al cambio de *identidades*, o como lo menciona Cixous (1995)

[...] circular otra manera de conocer, de producir, de comunicar, en la que cada uno es siempre más de uno, en la que su poder de identificación desconcierta. Y con el mismo movimiento diseminador, que atraviesa y mediante el cual ella se convierte en otra, en otro, rompe con la explicación, la interpretación y todos los puntos de referencia. Ella olvida. Procede a base de olvidos, de saltos. Ella vuela. (p. 69)

Mientras tanto, Antonia prefiere encerrarse en el espejo de su *Alter ego*, como da cuenta el siguiente diálogo, “— ¿Le interesa un contrato exclusivo con nuestra galería?” — Por ahora no. — Nos gustaría conocerlo. — Por ahora no” (p. 19). Demostrando así que, hasta entonces, no logra alienar sus deseos con sus palabras en un solo discurso, es decir, su proceso de *desidentificación*⁶⁰ apenas comienza y requerirá muchos aprendizajes para alcanzar su propia *identidad* artística, aunque sea del lado del espejo de su *Alter ego*, porque cuando Gabriel Talero aparece en el discurso y se instala en forma de “*lugar-teniente*”, como lo menciona Cros, hará que se desvanezca la presencia del *ser mujer* para construir la esencia del *ser artista*, no porque desaparezca el primero, sino porque ambos son el mismo sujeto complementario, en palabras de Jung: “Cada sexo lleva dentro de sí en cierta medida al otro sexo” (1970, p. 33).

Ahora bien, durante toda la novela, la Antonia artista no logra deshacerse de ese *lugar-teniente*, es decir, se mantiene enmascarada, oculta bajo su lado masculino porque la cultura en la que está inmersa continúa condicionada a la dualidad adquirido/innato, según la cual la mujer puede alcanzar ciertas habilidades, puede participar del proceso de aprendizaje de una disciplina o ciencia y puede convertirse en experta en ese tema, a partir de un trabajo arduo y disciplinado. Sin embargo, “el genio que consume y devora, esa elocuencia que quema, esos arrebatos sublimes que

⁶⁰ Entender este concepto desde las variables positiva y negativa, como lo menciona Eleni Varikas en *Lo que no somos: historicidad del género y estrategias de desidentificación*. (2005).

transmiten delicias a los cimientos mismos del alma, siempre estarán ausentes de la escritura [o de la pintura]⁶¹ realizada por mujeres” (Pérez y Torras, 2019, p. 35). El resultado serán obras literarias, pinturas, esculturas o cualquier trabajo artístico o científico reservado por el inconsciente colectivo, por razones ontológicas que nunca podrán atribuirse a la esencia del *Sujeto cultural*.

Dichos planteamientos excluyentes de las capacidades innatas de la mujer para participar activamente en disciplinas reservadas al sujeto hombre, conllevó a la práctica del ocultamiento de la *identidad* de la autora, muy común en el siglo XVIII y XIX cuando el papel de la mujer se cristalizó como madre y esposa responsable de los trabajos domésticos, sin acceso a la educación formal y sin derecho a ser escuchada, menos aún leída, como ya lo había anunciado Nancy Armstrong (1991).

Tales ocultamientos de la *identidad* femenina llevaron a algunas escritoras a publicar desde el anonimato, como el caso de Jane Austen quien no se atrevió a revelar su nombre, más bien en “la portada de su primera novela, ‘*Orgullo y prejuicio*’, solo dice ‘Una novela en tres partes escrita por una dama’” (Costa, 2018), y es que en vida, Austen nunca publicó una obra firmada con su nombre⁶². También, en el siglo XIX esta práctica del ocultamiento continuó siendo usual, debido a que la escritura se tornó una práctica profesional y la novela, cómo género, pasó a merecer un mayor respeto de parte de la colectividad impidiendo, en mayor proporción, que las mujeres incursionaran en ese medio.

A pesar de ello, esto no impidió que ellas dejaran de hacerlo, pues del anonimato se pasó a otras maneras para lograr ocultar la *identidad*; comenzaron a firmar las obras con nombres masculinos, porque “En aquella época, una mujer que fuera activa intelectualmente estaba cometiendo una transgresión enorme” (Costa, 2018). Por ello, al revisar grandes obras de la literatura inglesa, son comunes títulos de novelas como *Middlemarch: un estudio de la vida de provincia*, publicada en 1874 y adjudicada a George Eliot, quien en realidad era Mary Ann Evans. La reconocida *Cumbres borrascosas* (1847) se atribuyó al pseudónimo masculino de Ellis Bell, quien ocultaba la verdadera *identidad* de Emily Brontë. Igualmente, es conocida la historia de Amantine Aurore Lucile Dupin de Dudevant quien escribió su primera novela *Rose et Blanche* (1831) en compañía de Jules Sandeau, pero de quien se separó; un año después escribe en solitario *Indiana* (1832) bajo el nombre de George Sand.

⁶¹ Las palabras entre corchetes no hacen parte de la cita de Pérez y Torras.

⁶² Mrs. Asthon Dennis es el pseudónimo con el cual decidió dar a conocer su obra *La abadía de Northanger* (1803).

A modo de colofón y con respecto a las estrategias usadas por algunas escritoras —durante este breve recorrido histórico— para enmascarar su verdadera *identidad* artística, es imperativo hablar de JK Rowling, no por ser la última mujer en ocultar la *identidad* de escritora, sino porque el objetivo no es profundizar al respecto; más bien se busca comprender las motivaciones que llevaron a Antonia a ocultar su *identidad* como creadora de los cuadros que pretendía exponer, pues parece impensable que, ya terminando el siglo XX, las mujeres aún necesiten recurrir a las viejas y constantes prácticas antes descritas, para pretender que sus libros, cuadros, esculturas o cualquier otra representación de arte tenga el éxito merecido. Así, la autora de la reconocida saga juvenil “escondió su primer nombre, Joanne, por sugerencia de la empresa que publicó sus historias sobre *Harry Potter*, para que los libros fueron leídos por los niños” (Costa, 2018). Tal como lo hizo Antonia para conseguir que sus pinturas entraran al juego de la industria artística.

Siguiendo esa línea de sentido, Eleni Varikas (2005) plantea que “Frente a esta dinámica del pensamiento de la *identidad*, que se convierte en una falsilla de lectura dominante de las relaciones sociales, ¿cuáles son las estrategias posibles de *desidentificación*?” (p, 78). La respuesta quizá se encontrará en las diferentes perspectivas planteadas desde las nuevas corrientes de literatura y arte feminista. Por ejemplo, las desarrolladas en *El mismo lado del espejo* en las que se narran actos discursivos donde la alteridad es el mecanismo *desidentificador*, a partir del cual construir nuevas *identidades*, pero definidas desde la premisa de “llegar a ser”, “devenir mujer” o “comenzar de nuevo”. Otro ejemplo que se puede rescatar es aquel en que se ignora la constante y antinaturalista idea de que el único y posiblemente reconocido *Sujeto cultural* sea la denominación *hombre*, dada por el colectivo cultural. De ahí, el importante aporte de las novelas de formación como la analizada en este trabajo, porque ellas permiten repensar la concepción de *identidad* a partir del descubrimiento de estrategias *desidentificadoras* usadas por mujeres: desde las ficcionales hasta las representadas en las novelas como símbolos de una realidad social; al igual que lo hizo Pérez Gaviria con el personaje protagónico Antonia, quien reflexiona que no se trata de mirar al sujeto reflejado del otro lado del espejo, pues se puede correr el riesgo de perder la *identidad* adquirida, sino de “aprender a proyectarlo con tesón renovado” (Pérez, p. 190), porque ya no hay temor a mirarse desde el mismo lado, aunque la imagen no sea la del sujeto mujer sino, por ahora, la del sujeto artista.

2.2. La memoria como estrategia de concienciación y desidentificación

El papel de la *memoria* sirve de detonante para generar procesos de *concienciación* y *desidentificación* a través de la idea de escribir de manera fragmentaria sobre la vida de un personaje y, dada la estructura narrativa de la novela, Pérez Gaviria la usa para ir armando el rompecabezas de la búsqueda de *identidad* de su protagonista. A través de técnicas como el *flashback*, esta novelista recurre al pasado, a la infancia, adolescencia y juventud de Antonia, intentando ayudarla a construirse como un sujeto mujer artista que alcance visibilidad en el ámbito comercial, aunque no siempre el reconocimiento sea público.

Para iniciar este análisis de la *memoria*, se plantea la premisa: “El ser humano está encadenado a la roca de su pasado”, un planteamiento similar al expresado por Beauvoir (1999) quien afirma que las mujeres se apegan más a los recuerdos infantiles que los hombres y de ello da fe la literatura. Lo cierto es que a ambos les resulta inherente traer a la mente acontecimientos anteriores de manera constante, aunque diferente, como lo postula Béatrice Didier (1999)⁶³ para quien la forma diferenciada como el hombre y la mujer manejan el tiempo es la causa principal de la diferencia. Para el primero, la visión del pasado ocurre como algo acabado “clasificado en cajoncitos herméticos” (Didier, 1999, como se citó en Ciplijauskaitė, 1988, p. 38)⁶⁴, en cambio, para la mujer, el pasado se sitúa desde una concepción intuitiva que no se interrumpe, que retorna a la mente constante y repetitiva. Para el primero, el retorno al pasado es el retorno a lo *Otro*, en tanto la mujer retorna a lo *Mismo*.

De ahí que la expresión *todo tiempo pasado fue mejor* no siempre se aplica a la mujer, pues algunas retornan a los recuerdos, no para construir a partir de esas experiencias, sino para estancarse en ese pasado que las cosifica, las cohibe e influye en la percepción global de su mundo. No así en las novelas de formación, tan fecundas en la literatura contemporánea donde su número pareciera ir en aumento,⁶⁵ especialmente en aquellas que se describe la transición de niña a mujer.

⁶³ Profesora y crítica literaria francesa. Su trabajo expone la relación entre la literatura y la música.

⁶⁴ Se recurre a la cita de cita porque no es posible encontrar el libro en español.

⁶⁵ Las obras de formación han sido mayormente escritas por mujeres, aunque no han sido ajenas a la pluma masculina. En España Ana María Matute con la novela *Primera memoria* (1959), Irene García con *Fiebre para siempre* (1994); En Chile pueden destacarse las obras *Escenario de guerra* (2000) de Andrea Jęftanovic y *En voz baja* (1996) de Alejandra Costamagna. De Argentina se puede nombrar la novela ganadora del premio Hans Christian Andersen, *Stefano* (1997) de la escritora María Teresa Andruetto. En Colombia tenemos a Ángela Becerra con *El penúltimo sueño* (2005), Marvel Moreno con *En Diciembre llegaban las brisas* (1987), Misiá señora (1993) de Albalucía Ángel.

También, aquellas que abordan temas como la sexualidad, la maternidad, la lucha por el posicionamiento profesional, la definición sexual, entre otros. En esta subclasificación de la novela contemporánea, los recuerdos son usados como una estrategia narrativa de sus autoras pues “el tiempo femenino es siempre personal, lo cual influye su percepción global del mundo y de la vida, que suele producirse como una iluminación repentina” (Ciplijauskaité, 1988, p. 39), llevando a sus protagonistas a encontrar el sentido de su vida, a identificarse desde su ser sujeto.

Ahora bien, para ahondar en la *memoria* como elemento generador de procesos de *concienciación* y *desidentificación*, se retomarán los postulados de Biruté Ciplijauskaité (1988) quien manifiesta un interés especial en la novela femenina narrada en primera persona, porque en muchas de estas obras encuentra un elemento común: la búsqueda de *identidad*. Según ella, “lo que interesa a las autoras contemporáneas no es ya solo contar o contarse, es hablar concretamente como mujeres, analizando, planteando preguntas y descubriendo aspectos desconocidos e inexpressados” (p. 17). Por otro lado, si la *identidad* es posible por los procesos de identificación, la *desidentificación* será el espacio de agencia de las personas para cuestionar formas culturales, sociales, religiosas y de género con las cuales ya no encuentran afinidades, o con aquello que se había introyectado como propio, pero que luego se ha transformado, a partir de la experiencia con el otro. Para Varikas (2005), la *desidentificación* es el trabajo de reconfigurar y de estar del otro lado de una manera hegemónica de ver y comprender un proceso identitario específico. Es también una hermenéutica, un proceso de producción en donde el sujeto se encuentra siendo otro o, como se observó con Butler (2007, p. 166), el género es una *identidad* impuesta desde el nacimiento y la *desidentificación* es la resistencia de los cuerpos a esta verdad, la cual se consigue usando estrategias, que en este proyecto, son denominadas estrategias narrativas; es justamente mediante ellas que Antonia, la protagonista de *El mismo lado del espejo*, reformula “los envites teóricos y políticos de la experiencia del género, entendido como relación de poder y principio jerárquico” (Varikas, 2005, p.79).

La *desidentificación*, al reconfigurar la *identidad*, permite tomar conciencia de lo que se es y, en este sentido, direcciona hacia un estado de *concienciación*. Para el caso de las mujeres, este proceso es la forma a través de la cual han accedido a la interpretación de su experiencia y al reconocimiento de cómo esta las constituye (de Lauretis, 1984). En el ámbito de los personajes

Por último, en una lista que puede ser bastante extensa en la literatura de Estados Unidos, podría reconocerse la novela *Al otro lado del espejo* (2006) de Peter Abrahams.

femeninos, la *concienciación* puede denominarse como “una investigación interior” (Ciplijauskaité, 1988, p. 36) que permite el despertar de la protagonista, bien a través de la decisión de divorciarse, de terminar una relación amorosa, de iniciar el reconocimiento del cuerpo mediante la sexualidad, o de cuestionar las posiciones herméticas donde suelen ser encasilladas las mujeres como madresposas, locas o putas con que son descalificadas (Lagarde, 2005).

De esa manera, en *El mismo lado del espejo*, los recuerdos son recurrentes y se presentan a modo de *flashback*, como se dejó referenciado en el primer capítulo con el análisis textual sobre el tiempo del relato. La novela inicia en el momento en que Antonia recibe su grado de artista plástica y va avanzando en la búsqueda por encontrar un lugar en el mundo del arte, por convertirse en un sujeto artista, sin embargo, el pasado está vivo en ella, “es un puñal que se paraliza para hundirse lentamente y con sevicia en las entrañas. Una tortura. Sentí que la vida se detenía” (p. 132), es lo único que la mantiene viva, por lo cual “Tenía que llenar las horas con pensamientos, y mi mente se desbocó” (p. 132), permitiéndole avanzar al ritmo que su ímpetu juvenil deseaba. Esa sensación de detención del tiempo, le permite repensar su *identidad*, revisar si el estereotipo de mujer que ha intentado construir es, realmente, el deseado.

Obsérvese cuál es el primer recuerdo al que alude Antonia; en el capítulo dos se narra sobre una mancha aparecida en una pared de la casa, cuando la protagonista apenas tenía seis años. El descubrimiento de esa situación lleva a su madre a pronosticar la desintegración de la familia por lo que la reacción de la niña ante la sentencia es de querer evaporarse, “Abracé las rodillas en un ovillo” (p. 15). Esta reacción permite al lector ser testigo de una experiencia significativa para alguien de esa edad, es el detonante para las posteriores actitudes de rebeldía hacia su madre, porque desde ese instante entiende la manera displicente del trato de ella para con Efrenio, aunque, en general, es el mismo con todos los empleados domésticos que trabajaban en su casa. En ese instante de regresión al pasado, se consigue identificar en la joven una gota de solidaridad hacia personas de grupos excluidos por la sociedad burguesa de la que su familia hace parte, gracias a que su padre es el secretario privado del alcalde.

Este recuerdo encaja con la premisa “No se puede pensar sin identificar. Pero, mientras que el pensamiento identificador tiende a hacer similar a cualquier disimilar, el pensamiento dialéctico se dirige al conocimiento de aquello que diferencia el objeto de todos los demás similares, haciendo emerger su singularidad” (Varikas, 2005, p. 79); así, el deseo de solidarizarse con el excluido y

alejarse del favorecido, puede interpretarse como la manera en que Antonia inicia su proceso de *desidentificación* por medio de actitudes de rebeldía con las que pretende reconocerse a partir de esa definición, ofrecida por Simone de Beauvoir, quien considera que la mujer no es una realidad inmutable sino todo lo contrario: un devenir. Solo así, será posible entender la constante lucha por definir sus posibilidades y capacidades para encontrar su *singularidad* al querer asemejarse a las personas de la *Ciudad de Hierro*, con quienes obtiene un cúmulo de experiencias vividas en ese lugar, consiguiendo comenzar su proceso de *desidentificación* de aquella ideología social expresada por su madre desde el inicio de la novela y a quien en alguna ocasión le escuchó decir: “-Esos sitios son para el populacho. Mis hijos, ¡jamás! para eso los llevamos todos los años a Disney World” (p. 24), pero ese sitio popular termina convirtiéndose para Antonia en el referente de la libertad, pues allí decide a conciencia ser artista con la serie *Ciudad de hierro*.

Con todo esto, la fuerza de un sistema social que deviene de una tradición cultural colectiva resulta difícil de franquear para una mujer ya que, a la luz del argumento de *Un cuarto propio* (1929),⁶⁶ las grandes masas de gente no son responsables de sus actos porque están sujetos a un enorme imperio que no son capaces de vadear. Así, por más que Antonia pretenda irrumpir en el discurso artístico como un *Sujeto cultural*, no logrará alinearse con las instituciones ideadas para ensamblar al *hombre* como un sujeto superior, aunque iguale en educación y habilidades a la *mujer* y a pesar de que ella misma posea su propio alojamiento, ropa y comida. Porque en el fondo, se reitera, no se trata de falta de capacidades en la mujer, más bien es el resultado del sistema político y social que las segrega en virtud del género.

Por ende, cuando Antonia decide buscar un territorio donde mudarse, debido a que “necesitaba despojarme de objetos, olores, voces y odiosos sedimentos internos” (p. 51), lo hace consciente del hastío encontrado en ese apartamento familiar que le recuerda aquella mancha en la pared de la cual su madre había pronosticado, como una profecía, la desintegración familiar. Así, al recurrir nuevamente a los recuerdos, procede a la deconstrucción de esa *identidad* programada desde la infancia en la que el deseo de poder y aceptación será un elemento común que marcará la necesidad de escapar de los planes familiares y luego sociales —en proporciones más amplias— como ocurre en toda novela de formación.

⁶⁶ La reflexión permanente en esta obra de Virginia Woolf gira en torno a la independencia que adquiere una mujer artista (pintora, escritora, escultora) cuando posee independencia económica.

Con este otro acto de independencia, la protagonista de la novela renuncia a la *identidad* impuesta para lograr eso llamado *desidentificación*. Antonia no usa la palabra, emplea la acción y su acción es independizarse, conseguir su cuarto propio para pintar con la libertad y la pasión de la complicidad del silencio. Con esa independencia y el cúmulo de recuerdos de su infancia, empieza a adquirir experiencias que, como bien lo expone Joan Scott (1992) pueden comunicarse “desde perspectivas y puntos de vista fundamentalmente diferentes y, de hecho, irreconciliables, ninguno de los cuales es completo ni completamente ‘verdadero’” (p. 46). Experiencias que le permiten encontrar en su trabajo artístico la forma de pasar a mirarse del mismo lado del espejo.

2.3. Mirarse en un espejo convexo

Como último elemento de análisis, se acompañó la experiencia de Antonia por ese recorrido en el espejo cóncavo estudiado por Ciplijauskaitė (1988). A esta joven artista se la ubica al inicio de la novela mientras finge todo el tiempo estar a este lado del espejo, cuando en realidad desearía estar del otro lado, como lo expresa la protagonista de *Alicia a través del espejo* (2019) a su gata Kitty: “¡Qué hermoso sería si tan solo pudiéramos pasar al través, hacia la Casa del Espejo! ¡Estoy segura de que encontraríamos tantas cosas hermosas en ella!” (Carroll, 2019 p. 121).⁶⁷ Al final, se espera instalar a Antonia en el espejo convexo como *Sujeto cultural* plenamente identificada en su papel de artista, acompañada por Gabriel Talero, como una forma de analizar ese proceso de *concienciación* alcanzado por Antonia.

El espejo se ha usado desde múltiples disciplinas como la historia, la filosofía, el psicoanálisis o la literatura, entre otras, que han visto en este objeto un instrumento para percibir al ser humano desde su capacidad de autorreflexión, de autoconciencia, incluso ha servido para comprender la dualidad de la naturaleza humana. También se ha interpretado en cada época como una herramienta para asignar valores y funciones dentro del estatuto social al cual hace referencia. De ahí que Séneca considerara el espejo como un objeto para perfeccionarnos a nosotros mismos. Sean cuales sean las disciplinas o épocas desde donde se analice, lo cierto es que “el espejo es

⁶⁷ Se cita el libro *Al otro lado del espejo* (1872) de Lewis Carroll porque aborda el espejo como el objeto que permite la transición de un estado a otro del personaje principal, Alicia, tal como procederá Lina María Pérez para mostrar la transición de Antonia de niña a mujer, de estudiante de artes a pintora reconocida.

siempre un prodigio donde la realidad y la ilusión se codean y se confunden” (Kuzmina, 2013, p. 156).

Así, el espejo para los griegos comprende un entramado de significaciones.⁶⁸ En primer lugar, estaba relacionado directamente con la mujer, su belleza y erotismo, llegando incluso a cosificarlo por tratarse de *asuntos para mujeres*. Ahora bien, cuando este objeto era usado en sus rituales religiosos, la situación era diferente. Para dicha cultura, el espejo configuraba la imagen del vacío porque ya no reflejaba a un ser pecador que se miraba en él, sino la manifestación de lo divino que recibía las ofrendas de quienes adoraban a los dioses.

En la antigüedad, “mirarse en el espejo significaba soberbia, lujuria y engaño” (Lenaers, 2013, p. 140). Más adelante, en la época renacentista, el espejo adquirió una doble significación. Por un lado, metafORIZABA las capacidades mentales sublimándolas a una semejanza divina a través de sus esfuerzos por alcanzar el máximo potencial mental e intelectual. Por otro lado, modelaba el estereotipo de belleza en el arte veneciano.

Si se avanza en esta conceptualización a través del tiempo, resulta interesante revisar los tres significados dados al espejo durante los siglos XVIII y XIX. En primer lugar, se estilaba una mirada romántica, según la cual estos objetos abrían los caminos para los espacios imaginarios, algo similar a lo ocurrido en la obra de Lewis Carroll, *Alicia a través del espejo* (2019). En esta novela, la niña participa constantemente del juego “finjamos que yo soy una hiena hambrienta” o “finjamos que tú eres la Reina Roja”, pero un día ya no finge, sino que termina llegando al otro lado del espejo en el que se esconde todo un mundo imaginario de juegos y aventuras. En segundo lugar, el espejo ofrecía una concepción realista para remitir al mundo material. Por último, está la interpretación racionalista que propone en el espejo todo un instrumento desde el cual acceder al conocimiento lógico del mundo y del ser.

En consecuencia, para los más representativos filósofos de estos dos siglos, el espejo mantuvo, de manera particular, una relevancia especial. Tal es el caso de Kant y de Nietzsche; para este último, es una especie de metáfora obstinada, pues le niega al sujeto la posibilidad de identificarse en tanto el espejo le devuelve una imagen monstruosa y desfigurada, porque la capacidad de este objeto falla. Así, en lugar de ser instrumento de construcción, termina siendo deconstrucción del ideal de belleza que hasta el momento ha pretendido ser. Por el contrario, Kant

⁶⁸ Puede consultarse el trabajo de Sylvia Lenaers Cases (2013), *El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación*.

lo concibe como un “reflejo de la mente que, a su vez, remite al reflejo de la realidad” (Kuzmina, 2013, p. 161) como quizá pretende usarlo Lina María Pérez cuando construye el personaje ficcional de Gabriel Talero en la mente de Antonia y reflejar así la realidad del mundo exiguo de mujeres artistas comerciando con su obra artística.

Ya en el siglo XX, el estudio de las representaciones del espejo en el arte, la filosofía y la literatura⁶⁹ muestra una recurrencia del vacío, la imagen rota, de la imagen reflejando un doble o también el espejo andrógino. Además, todas esas “imágenes constituyen el símbolo de la pérdida definitiva de la *identidad* y de la desvalorización del sujeto” (Kuzmina, 2013, p. 162) desencadenando el fenómeno de la incapacidad del artista para reflejar de manera acertada las situaciones, las ideas, los elementos y demás objetos simples de la realidad impuestos por la sociedad.

De esa manera, dada la importancia de este elemento en diferentes áreas del conocimiento, el espejo es, quizá, uno de los recursos técnicos más usado en la novela de formación desde su representación del desdoblamiento⁷⁰, el cual puede incluir variaciones como la *sombra*, el uso de un *doble* o *Doppelgänger* y los *espejos* en diversas formas, estilos y posiciones, dependiendo el grado de representación deseado por cada autor o autora. Al respecto, Ciplijauskaitė (1988) sugiere que en las novelas del siglo XIX el espejo era usado como mecanismo para la continuación de un legado de mujer invisibilizada como *Sujeto cultural*, situación recurrente también durante las últimas décadas del siglo XX. Este mismo objeto ha sido usado como una herramienta de rebelión por parte de las protagonistas quienes iniciaban su proceso de construcción de conciencias buscando identificarse de maneras más consecuentes con el lugar que merece la mujer en la sociedad.

Aunque parezca redundante, es pertinente regresar al libro *Alicia a través del espejo* (2019), pues en él se ejemplifica de manera clara el uso del espejo como elemento constante en la literatura de todos los tiempos; además, como lo afirma Sylvia Lenaers (2013) “los espejos mantienen un halo de misterio de un ser multicéfalo que nos pudiera descubrir u ocultar a su antojo sus distintas

⁶⁹ Sobre el tema Eugenia Kuzmina cita el trabajo de Melchior-Bonnet *Histoire du Miroire*, Paris, Imago, 1994, p. 172. 1994, pp. 399-408.

⁷⁰ Ciplijauskaitė menciona que el desdoblamiento “opera en línea horizontal”, pero que la sucesión de las generaciones es un “fenómeno” que se produce de manera vertical en la medida en que avanza el tiempo, siendo la escritura el espejo desde donde la ficción narrativa puede acercar la imagen del sujeto antes y después del proceso de concienciación.

caras. Siempre parece que encubren algo y nos preguntamos qué hay escondido en los bordes del espejo” (2013, p. 139). Es así como una mayoría de personajes de la vasta literatura clásica y moderna terminan traspasando los bordes de ese espejo misterioso; algunos para recolectar aprendizajes útiles que sirven de puente en la construcción de un carácter fortalecido, una *identidad* genuina y experiencias constructivas con las cuales enfrentar situaciones para el crecimiento, la maduración y el reconocimiento de sí como sujetos culturales autónomos, como ocurrió con Antonia. También suele suceder que el acercamiento a los bordes del espejo desencadene vicios o sentimientos de venganza que transforman en monstruosidad y fealdad como ocurre con algunos arriesgados personajes como la madrastra de *Blancanieves* (2013). En todos los casos, “El espejo tiene esta doble connotación de reflejo divino y de puerta del infierno. Esto es posible al asignarle cada opción a cada lado del espejo” (Lenaers, 2013, p. 139).

Por consiguiente, para alcanzar ese nivel de *concienciación* se requiere continuar aunando esfuerzos entre las mujeres, no solo desde los personajes ficcionales en la literatura, sino también desde la experiencia de las mujeres de carne y hueso sobre las cuales dice Ngozi Adichie (2015) que han evolucionado. En contraste con las ideas sobre el género —que parecieran no haberlo hecho mucho— pues, al menos en la literatura, las mujeres han tenido que recurrir al espejo vacío para ocultar su verdadera *identidad*, o se han sumergido en espejos cóncavos de sus *Alter ego* para lograr reflejar la imagen que quieren, la de personas libres, valoradas y conscientes de su ser como mujeres.

Sobre el tema, Nancy Chodorow⁷¹ menciona que los niños varones forman su ego en reacción a la figura dominante y de libertad de su padre, mientras que para las niñas no es una tarea fácil pues se reconocerán atrapadas en un triángulo libidinal entre el amor por el padre, el amor hacia la madre y su preocupación por la relación del padre hacia la madre, experiencia que las marcará desde su inconsciente con sentimientos como el odio, la subversión o la subordinación. En el caso de Antonia, su ego queda marcado por el desvanecimiento del triángulo libidinal con su padre cuando se entera de su participación en el cierre de la *Ciudad de Hierro* lo que propicia el alejamiento y desaparición de Emilio Vergel; al mismo tiempo, aunque no como consecuencia directa de una relación edípica con su padre, la formación del ego de Antonia se da como resultado de los constantes actos de rebeldía que la llevan a manifestar actitudes de rechazo hacia la madre,

⁷¹ Socióloga y psicoanalista feminista plantea sus teorías sobre las diferencias de género basadas en la concepción del complejo de Edipo a partir de los postulados de Freud.

también correspondidos por esta, como queda claro en esta escena en el entierro de Sabina, la nana de Antonia:

Saludé de lejos a mamá. Cuando nos retirábamos del atrio de la iglesia, sentí una tenaza de hielo en mi brazo. Era ella. Me apartó: [...]

— ¡Qué rara eres Antonia! ¿Y quién es la jovencita que está contigo?

— Otra marciana.

— Ajá... entonces ya no te gustan los hombres sino las mujeres... no me extrañaría...

El hielo que había sentido en el brazo minutos antes se trepó hasta el hombro y me apretó la garganta. Esta vez el mecanismo de mis mentiras funcionó al revés. Debí inventar un engaño para resguardar el secreto de Esteban, pero el hielo dolía tanto como mi rabia, y me iba a matar con su tenaza corrosiva.

— No pierdes la oportunidad de joderme... esa jovencita se llama María Clara, y es tu nieta, la hija de Esteban.

Mamá me borró de su espacio y fijó su pánico en algún punto cercano a mi sobrina.
(Pérez, pp. 157-158)

Como resultado de esos tempranos y constantes encuentros conflictivos entre madre e hija, la imagen de aquella no es el reflejado por el espejo tradicional de virtudes y endechas validado desde antaño por la sociedad, más bien parece ser el reflejo de una medusa que convierte en piedra a quien se atreva a mirarla a los ojos. Por esta razón, Antonia es incapaz de ver en el espejo a su madre, es más, es incapaz de verse ella misma en su propio espejo, porque construyó un ego que le muestra solo el reflejo de un ser raro, un bicho indeterminado, un tal Gabriel Talero.

En consecuencia, el espejo es un elemento que refleja, duplica, cuestiona, quita o da vida, como se mencionó anteriormente en *Blancanieves* (2013). En este cuento, la madrastra lo usa como instrumento que mide y reafirma su belleza; lo mismo ocurre en *El extraño caso del doctor Jeckyll y el señor Hyde* (1886), aquí, quien se mira al espejo puede experimentar sensaciones de alivio pues “También aquel era yo. Me parecí natural y humano. A mis ojos, incluso, esa encarnación de mi espíritu pareció más viva, más individual y desprendida, del imperfecto y ambiguo semblante que hasta ese día había llamado mío” (Stevenson, 1886, p. 55). Sin embargo, ninguna de esas dos

situaciones ocurre en Antonia. Ella ni siquiera reconoce su imagen en el espejo, más bien, cuando se mira en él y ve a su *Alter ego*, se siente colapsar de pavor al pensar en la creciente popularidad de su obra artística, temiendo no poder continuar encontrándose en la farsa de Gabriel Talero, quien sí se muestra imperturbable mientras “se mira en el otro lado del espejo reflejando su imagen femenina que titubea entre las luces de la fama” (Pérez, 2016, p. 182).

Acercas de esa *seguridad* de los personajes reflejados en el espejo, Lenaers (2013) encuentra en algunas obras del pintor Francis Bacon⁷² la alteridad en imágenes reflejadas en espejo, que no son simples sombras, más bien parecieran entes autónomos que inquietan y simulan ser el otro también de carne y hueso, como se siente Talero, con la complicidad de la autora de la novela, quien le concede tres capítulos para expresar su sentir, cobrando el protagonismo que cree merecer, reclamando su espacio y reconociéndose en su *identidad* con nombre, piel y hasta misión dentro de esa vida que le ha dado Antonia. Talero mismo menciona que ambos están en los dos extremos, pero del mismo lado del espejo; ambos personajes parecen estar viviendo sus propias vidas en universos paralelos reflejados en el mundo del otro.

De hecho, lo magistral en la encarnación de este personaje radica en la capacidad de mostrar a su *Alter ego* que “sus conveniencias van hasta donde empiezan las mías” (p. 29); así, al contrario de Dorian Gray donde la imagen en el cuadro es quien sufre las consecuencias de ese juego de refracciones, en la novela objeto de análisis es la imagen en el espejo la que no envejece, más bien permanece incólume mientras Antonia sufre los enviones de la guerra en la cual se ha enfilado para conseguir su ideal de mujer artista. Y, precisamente, es desde esa concepción de otredad donde la noción de *Sujeto cultural* precisa el inicio de su funcionamiento, pues le permite asimilar una ideología propia, reconocer una historia (esa noche frente a las hermanas Cancino cuando decide inventar a su doble), entender la naturaleza del otro, pero también del yo y, en fin, emerger de la oscuridad o del vacío, para darle vuelta a ese espejo cóncavo al cual ha ingresado.

Debido a que un espejo cóncavo posee una superficie reflectante con una curvatura hacia adentro, recolectando la luz que penetra en él y desviando los rayos para deformar la imagen haciéndola más grande, puede ser contraproducente para la mujer que no ha logrado estar completamente identificada, pues solo puede ver la imagen que los demás le enseñaron a ver. Por

⁷² Además de este pintor, Lenaers centra su investigación en otros artistas que hicieron del espejo una herramienta para entender el mundo desde perspectivas enajenadas. Solo uso el ejemplo de este pintor porque pareciera entender la imagen reflejada desde la misma concepción en *El mismo lado del espejo*.

el contrario, en un espejo convexo, la superficie reflectante se encuentra deformada hacia la fuente de luz, reflejando esa luz hacia afuera, por lo tanto, proyecta una imagen virtual, haciendo que las imágenes formadas en este tipo de espejos no puedan proyectarse en una pantalla, dado que se encuentra detrás del espejo permitiendo ofrecer un campo de visión más amplio.

Es por ello que Béatrice Didier, citada en Ciplijauskaité (1988), asemeja el acto de escribir con la capacidad de la mujer de “*briser le miroir qui enfermait la femme dans une certaine image du paraître et qui du meme coup ne lui laissait jamais voir son propre visage*”⁷³ (p. 78), esto es, la literatura permite romper espejos que empañan la imagen de la mujer, que la instalan en un espejo vacío, otrora lleno con los antojos del hombre; ahora, y como resultado de las novelas de *concienciación* —cada vez más abundantes—, la mujer ha empezado a mirarse desde reflejos más extendidos, con rayos de luz más transparentes y aunque al inicio la imagen parezca virtual, irreal, ilusoria, en la medida en que aumenta el tamaño del espejo, aumenta la luz que refleja.

Así, cuando al principio Antonia miraba a través del espejo la imagen de Talero, lo veía irreconocible, pues no proyectaba la imagen que con el tiempo terminó por convertirse en “mi par, y ahora quería defenderlo, proyectarlo con tesón renovado. Ya no temía mirarme en su lado del espejo” (p. 190).

Este proceso de *concienciación* está en relación directa con la evolución de la protagonista en la novela autobiográfica (Ciplijauskaité, 1988, p. 21). Según ella, podemos aludir dos tendencias en los procesos *identitarios* de las protagonistas; la configuración del “yo” social, y la toma de conciencia de la mujer como “ser” y “devenir”. Esta implica un rechazo al ideal impuesto y la construcción de otro a partir de sus propias búsquedas. También señala que, en sus orígenes, la novela de *concienciación* es semejante a la novela picaresca en tanto el pícaro marginado, debía alcanzar cierto posicionamiento que lo impulsara a escribir sus experiencias en primera persona.

Por tal motivo, como se ha visto a lo largo de este capítulo, la estrategia narrativa del espejo permitió la *desidentificación* de la protagonista de esa imagen deformada que su madre intentó proyectar, sin embargo, el detonante principal fue la mezcla de recuerdos que la transportaron, como *Alicia a través del espejo* (2019) por el mundo paralelo de un pasado de desapegos, pérdidas y encuentros, pero también al nacimiento de una conciencia por querer convertirse en la artista que

⁷³ La traducción aproximada sería: “rompiendo el espejo que encerraba a la mujer en una determinada imagen de apariencia y que al mismo tiempo no le dejaba ver su propio rostro”.

proyectó ser cuando, a sus trece años, visitó Florida. Esa escritura fragmentaria permite armar el mapa de sensaciones experimentadas por la protagonista, quien debió batallar contra sus padres, luego contra el estereotipo cultural imperante en la época y, por último, contra las hermanas Cancino y su falta de sororidad hacia artistas emergentes como Antonia a quien no apreciaron por su genio artístico sino más bien por su condición de sujeto mujer. Sin embargo, ese rechazo permitió la construcción de su *Alter ego*, posibilitó la transición a un estado de proyección de una imagen más nítida reflejada en el espejo convexo donde pudo apreciar en toda la extensión del detalle a la magna artista capaz de exponer sus obras en el Museo Thyssen en Madrid y hasta en Londres, después de triunfar en su país de origen donde llenó el *Salón Dorado* del palacio de gobierno.

Ahora bien, después de realizar el análisis de este capítulo, resta esperar que pueda servir de inspiración a lectoras jóvenes quienes, al igual que Antonia, inician su proceso de *desidentificación* desde el reflejo que ahora ven en el espejo, pero desde el cual pretenden construir sus propios escenarios públicos para sentirse plenamente conscientes de quiénes son, hacia dónde se proyectan, qué imagen desean mostrar y cuál cultura propiciar, porque como dice Ngozi Adichie (2015): “¿Qué sentido tiene la cultura? En última instancia, la cultura tiene como meta asegurar la preservación y la continuidad de un pueblo” (pp. 52-53), porque todos deberían ser feministas, es decir, todos necesitarían reivindicar la posición robada, nunca obtenida o nunca reclamada de la mujer como *Sujeto cultural* creador, no observador.

Capítulo 3. Desde una resignificación genuina de *identidad* a la creación artística

En este tercer capítulo se describirán algunas *metáforas de resistencia* utilizadas por Antonia, la protagonista de la novela de Pérez Gaviria, las cuales contribuyeron a construir una nueva *identidad* en sintonía con el sujeto individual que fue forjando desde su adolescencia. Dichas metáforas se enmarcan en ciertas concepciones del feminismo de la diferencia, ellas contribuirán a comprender que la educación recibida por Antonia, en materia de arte, influyó en lo que piensa, siente y expresa desde su trabajo artístico, pero también ayudará a entender la mirada de los demás personajes representativos de la obra. Por otro lado, es interesante dirigir la mirada hacia la participación de las mujeres en el arte como influenciadoras en la formación de un sujeto verosímil⁷⁴ que construye una autonomía del ser que propenda por una conciencia más libre.

3.1. Definiéndose para reinventarse

La definición de feminismo de la diferencia otorgada por Victoria Sendón de León para el periódico *Mujeres en Red* (2000),⁷⁵ partió de un comparativo con el feminismo de la igualdad, no para resaltar los conceptos que los hacen conformar dos movimientos en vez de uno, sino para clarificar aquellos puntos en que se complementan y, de esta manera, brindar a las mujeres simpatizantes de ambas corrientes una idea muy puntual acerca de estas dos teorías: feminismo de la igualdad y feminismo de la diferencia, útiles para el estudio de las nuevas narrativas femeninas de las escritoras de las últimas décadas.

En este discurso es válido rescatar la afirmación de que ninguna mujer realiza sus elecciones al azar; además, asegura que cuestiones inherentes al sexo, a sus genes, al temperamento, incluso a la educación inicial que reciben, condicionan las decisiones preponderantes de su vida. En esa misma línea, Luce Irigaray (1992) manifiesta que el cuerpo de las mujeres ofrece iguales condiciones de vida tanto para el hijo como para la hija bajo parámetros de respeto *per se* y no por su condición sexual. Ahora bien, reconociendo que en el proceso de formación de una nueva vida dentro del útero intervienen veintidós pares de cromosomas llamados

⁷⁴ Concepto acuñado por Celia Amorós para referirse a la capacidad de una mujer para generar acciones interpretativas, recreación de significaciones o, en otras palabras, desidentificarse de un concepto genérico de sexo, raza o clase que le conduzca a transformar los significados constituidos para interpelar los discursos hegemónicos. (Amorós, 1997).

⁷⁵ El texto puede consultarse en https://www.mujeresenred.net/victoria_sendon-feminismo_de_la_diferencia.html

autosomas los cuales manifiestan el mismo aspecto tanto en hombres como en mujeres,⁷⁶ ¿por qué se vive aún la cultura imperante de darle más importancia al único par de cromosomas sexuales que marcan la diferencia entre uno y otro género? La respuesta estará marcada por los patrones androcéntricos que han condicionado la conciencia colectiva a la cual se refirió Edmond Cros (2003).

De la misma manera, Simone de Beauvoir expresa en *El segundo Sexo* (2014) que “A través de todo el respeto con que la rodea la sociedad, la función de la gestación inspira una repulsión espontánea” (p. 146). Por eso, cuando se es pequeño hay manifestación de apego a la figura materna, pero en cuanto se pasa ese umbral de edad y se adquiere conciencia individual, la mayor búsqueda del ser humano será ignorar y cortar cualquier relación umbilical que lo conecte con su madre posibilitando así adquirir autonomía, independencia e *identidad* propia. Según ella, a medida que los hijos crecen y se socializan, especialmente los hombres, solo pueden encontrar en sus madres a un ser moral del cual pretenden huir porque esa relación dual que cohabita en ella al ser fecundidad y muerte, luz y oscuridad al mismo tiempo, les espanta al extremo de la repugnancia, pero es más claro cuando lo plantea de esta manera: “La Mujer-Madre tiene un rostro de tinieblas: ella es el caos de donde todo ha surgido y a donde todo debe volver algún día; ella es la Nada” (p. 147). Así, el hijo rehúye a convertirse en nada como su madre. La hija quisiera hacer lo mismo, pero toda la carga semántica social que la rodea, en lugar de alejarla, pareciera acercarla más a esa nada.

Desde esa mirada, se pueden observar las marcadas elecciones de Antonia Otero Vélez por alejarse de la presencia de su madre, de cortar cualquier conexión que le haga reflejarse en ella o proyectar su misma imagen, pese a que desde niña se le motivó a comprenderse desde el concepto de Mujer-Madre a través de la educación recibida en el hogar y en el colegio, igualmente desde las instituciones religiosas y otras estructuras sociales. Sin embargo, aquel rechazo hacia sus pretendidas ansias de alimentar intenciones emancipadoras incrementó en ella el deseo natural de excluirse de aquellos grupos socialmente correctos, de quienes se sentía asfixiada, segregada y coartada, para darle libertad a su gusto por el arte. Como resultado, la protagonista de *El mismo lado del espejo* consigue actuar bajo convicciones mucho más personales logrando convertirse en pintora y manteniendo firme su convicción de no casarse. No obstante, desde aquella postura de

⁷⁶ Datos tomados del libro de Matteo Berretti (2017), *La genética en 100 preguntas* p. 31.

Victoria Sendón de León (2000) de que ninguna mujer realiza sus elecciones al azar, es posible comprender las decisiones de Antonia, pues ella no se resiste a su madre únicamente porque el destino así lo planeó, más bien podría deberse a que cualquier actitud se origina en ese trayecto natural recorrido entre madres e hijas, desde el cual estas últimas encuentran su camino definitivo.

Al respecto, Clarissa Pinkola Estés (2016) en su libro *Mujeres que corren con los lobos* promueve el arquetipo de la *Mujer Salvaje*, también llamada *La Que Sabe*, *La Loba*. Esta *Mujer Salvaje* es una fuerza impronunciable e inigualable que encierra una plétora de ideas, imágenes y particularidades, es más, puede tomar para sí muchos disfraces, puede meterse en los sueños y experiencias creativas, pero lo que sí deja muy claro esta autora es que “no pertenece al estrato de la madre, la doncella o la mujer media y tampoco es la niña interior. No es la reina, la amazona, la amante, la vidente. Es simplemente lo que es” (p. 29). Y eso ocurre con Antonia, ella no busca disfrazarse en el ser añorado por su madre, tampoco cede a las pretensiones de sus amigas de colegio de comportarse de tal o cual manera para agradar a los jóvenes que las cortejan; ella es quien es, solo desea pintar y para ello recurre a las múltiples metáforas que envuelven la cotidianidad de su vida reflejada luego en las obras con las cuales despierta la conciencia de quienes las observan y leen el lenguaje oculto tras sus trazos, porque en la pintura, Antonia encuentra el acceso al “Río bajo el Río” al cual se refiere Pinkola (2016) para hablar de esa alteración de la conciencia que adquiere toda mujer en su camino a la construcción de sujeto individual dentro de la colectividad.

Es similar a lo planteado por Cros (2003) de que el *Sujeto cultural* es una abstracción, es decir, Gabriel Talero es un ser abstracto, pero deja de serlo cuando Antonia le insufla vida, le confiere una realidad concreta, deja de individualizarlo para anexarlo a ella hasta conseguir “englobar en una misma visión intelectual la totalidad de todas las realizaciones que ha producido en las instancias intrasíquicas⁷⁷ de un mismo sujeto transindividual⁷⁸ y hasta de todos los individuos del mismo conjunto” (p. 29). No obstante, desde la definición de Simondon citada por Daniel Álvaro (2016) de que un individuo es una realidad parcial y relativa, un devenir del ser, entonces Gabriel Talero y Antonia Otero logran coincidir en ese deseo de sujeto que los

⁷⁷ El término médico es intrapsíquico y se refiere al proceso que ocurre en la psique debido al conflicto surgido entre dos tendencias opuestas dentro de uno mismo.

⁷⁸ La definición de este término es reciente y se le atribuye al filósofo Raymond Ruyer. Para ampliar el concepto puede consultarse Daniel Álvaro. *Lo transindividual: de Simondon a Marx* (2016).

individualiza, pero al mismo tiempo los fusiona y hace de Antonia la *Mujer Salvaje* del final de la novela, una metáfora más de rebeldía de esta joven rara, como su propia madre la clasifica.

3.2. De genealogía mujer, indispensable para la construcción de *identidad*.

Para empezar ese recorrido por las *metáforas de resistencia* empleadas por Antonia para construir su *identidad*, es prudente entender el planteamiento de Luce Irigaray (1992) acerca de la reivindicación de los derechos de las mujeres. Según ella, la mujer debe recorrer un camino que va más allá de la simple reivindicación, es menester reconocerle sus derechos sexuales no a un nivel igualitario, sino desde la diferencia, desde el reconocimiento de una subjetividad equivalente al de los hombres, buscando que sus diferencias sean valoradas, no centrándose en las igualdades. Desde esta perspectiva, el feminismo de la diferencia encuentra que la existencia de relaciones subjetivas entre madres e hijas le proporciona al sujeto mujer la posibilidad de construir un espíritu y un alma liberados, lejanos de ese sujeto mujer iniciático⁷⁹ del cual habla Celia Amorós (1997).

De esta manera, Irigaray (1992) ofrece algunas sugerencias para crear y fortalecer aquellas relaciones subjetivas que permitan salir del engranaje del orden patriarcal en que se pretende jerarquizar a las mujeres. Todas ellas giran en torno a aprender el respeto hacia la madre⁸⁰. Algunas de esas sugerencias son, por ejemplo, ubicar visiblemente representaciones de parejas madre-hija en el hogar; suscitar el empleo del plural femenino “nosotras”; fabricar o intercambiar objetos entre madre e hija que las definan como un “yo —nosotras— y un tú femeninos” (Irigaray, 1992, p. 45); enseñar el respeto a la diferencia no jerárquica entre los sexos; disponer de un espacio exterior propio donde experimenten su condición de sujetos libres y autónomos.

Por consiguiente, son las madres quienes tienen el poder de brindar a sus hijas una *identidad* de hija, de mujer. Solo ellas pueden crear conciencia de las cuestiones que necesitan modificarse para conseguir la libertad y los cambios sociales, políticos, religiosos, morales y culturales que necesitamos para erradicar la jerarquía de sexos que impiden el desarrollo pleno en cualquier campo de la ciencia, el arte, la literatura, la economía, etc., desde donde la mujer desee

⁷⁹ Celia Amorós lo define como un sujeto desmadrado, es decir arrancado de cualquier vínculo relacionado con el nacimiento, un sujeto sin padre y sin madre.

⁸⁰ Aunque es plausible siempre y cuando esta construya favorablemente una genealogía como condición necesaria para construir una identidad femenina en sus hijas.

participar. Sin embargo, Irigaray (1992) va más allá de pretender educación solo desde y para las mujeres, ella afirma que

Una forma de salir de esa atmósfera cultural relacionada con una sexualidad considerada única y masculina (¡neutra, en el mejor de los casos!) Consiste ciertamente en educar de forma distinta a los muchachos para modificar así el comportamiento social de los hombres. (p. 62)

Esa actitud de cultivar una sexualidad desde la diferencia que redunde en una plácida convivencia entre hombres y mujeres permitirá transformar y valorar las individualidades para integrarlas a una subjetividad colectiva capaz de respetar a hombres y mujeres por igual, por simple instinto ontológico y no por la esencia de su sexo. Pues el sujeto puede haber asimilado por completo esa cultura del respeto por la diferencia, sin embargo, como menciona Cross (2003) no puede ejercer sobre ella ningún tipo de acción más allá de su propia individualidad. Solo desde esa mirada es como puede visibilizarse lo pertinente de crear genealogías de mujeres consagradas a replicar los aprendizajes en materia de valoración de las diferencias de los sexos. Esta herencia familiar debe darse no solo de madres a hijas, sino además de hijas a madres, pues en muchos casos son las actuales generaciones quienes están teniendo acceso a una transformación de pensamiento desde los diferentes movimientos feministas y solo ellas tendrán el privilegio, aunque también puede llamársele deber, de iniciar a sus madres en esa liberación de esquemas cerrados de jerarquías masculinas. Sin embargo, lo planteado por Pinkola (2016) es que aún en estos tiempos,

En las fantasías de algunos padres la hija que tengan deberá ser perfecta y solo deberá reflejar sus criterios y sus valores. Por desgracia, si la niña sale salvaje, ésta deberá padecer los repetidos intentos de sus padres de someterla a una operación quirúrgica psíquica en su afán de recrearla y de modificar lo que el alma le pide a la niña. Por mucho que su alma le pida que mire, la cultura circundante le pedirá que se vuelva ciega. Y, aunque su alma quiera decirle la verdad, ella se verá obligada a guardar silencio. (p. 255)

De esta manera, en *El mismo lado del espejo* no se encuentra a una madre construyendo genealogía familiar que garantice a sus dos hijas, Antonia y Lucía, iniciar la búsqueda de su *identidad* donde se las valore por ser mujeres. Desde esa mirada podría ser imperativo revisar los

tres grupos de madres en que las clasifica Débora Tajer (2002) en su artículo titulado *Varones, mujeres, generación y género en el trabajo en salud mental*. Allí se analiza el modo particular en que tanto mujeres como hombres plantean su modo de hacer coexistir “lo nuevo” con lo viejo” en la conformación de su *identidad*. A continuación se describirán esos tres grupos.

El primero es el tradicional. En este se abarca a aquellas madres que aspiran tener hijas igualmente tradicionales, aunque más modernas, pese a experimentar algunas situaciones embarazosas ante la escasa liberalidad que alcanzan algunas de ellas. El segundo grupo también corresponde a madres tradicionales que educan a sus hijas para que sean innovadoras y se alegran ante los logros de ellas, pues su lema es “no seas como yo” (Tajer, 2002, p. 148), estas mismas madres no son conscientes de la condición desfavorable a la cual se enfrentan dichas mujeres y, aunque no tienen la suficiente fuerza para alentar a sus hijas, les han brindado algunas herramientas para persistir. El tercero es el de madres con prácticas más innovadoras que se esfuerzan por posibilitar en sus hijas identificarse con un modelo de mujer valorizado, aunque al tratar de insertarse en un mundo, aparentemente más equilibrado, la realidad es que enfrentan condiciones más desfavorables en lo laboral, moral y relacional.

Para esta investigadora argentina, “El primer trabajo que debe realizar esta generación es el desasimiento de la autoridad y los ideales parentales” (Tajer, 2002, p. 61). Pues les permitirá establecer su propio lugar en la “cadena de las generaciones” para poder elegir libremente sus propias conductas y caminos a transitar. En esa misma dirección, Pinkola (2016) analiza el cuento *El patito feo* con el cual consigue mostrar el largo recorrido que transitó el cisne hasta llegar al lago en el que vio su reflejo en el espejo de agua, luego de tomar la difícil decisión de alejarse de la manada para sufrir el desapego. Para esta teórica “cabe la posibilidad de que alguien pertenezca aparentemente a su familia, pero su alma se escape de un salto, corra calle abajo y sea glotonamente feliz zampándose pastelillos espirituales en otro sitio” (p. 246). Esto le ocurrió a Antonia, pues se sentía más identificada con Emilio Vergel y sus primas en la *Ciudad de Hierro* que con sus propios padres en el apartamento ubicado en un buen sector de la ciudad.

Así, en la clasificación hecha por Pinkola (2016) sobre distintas madres, y en relación con el patito feo y su manada puede ubicarse a la mamá de Antonia dentro de las dos primeras clasificaciones, a saber, la madre ambivalente y la madre derrumbada. Dado que ella se siente desencantada por el hecho de tener una hija distinta a sus dos hermanos; pero, sobre, todo distinta

a las hijas de las familias cercanas a su círculo social, se la puede clasificar en el primer grupo, pues “la ‘otredad’ del patito pone en peligro su seguridad dentro de la comunidad y entonces esconde la cabeza y se zambulle” (p. 257). Esa reacción las divide cada vez más y la madre tiene cuatro opciones: generar acciones de gracia para ser aceptada en su grupo social pese a las diferencias de su hija; recurrir a su instinto de supervivencia velando solo por su seguridad propia y dejando a la deriva la de su hija para que sea castigada; reaccionar con temor y esconderse del castigo que recaerá igualmente sobre ella por haber parido un *patito feo*; o ceder al amor instintivo y proteger a su hija. Ahora bien, según este fragmento, es claro que la postura de la mamá de Antonia la ubica como una madre ambivalente: “—Y organizar todo con tiempo, — interrumpió mamá—. Una boda es una empresa. La primera de mis hijos que se casa con todas las de la ley... Nos tenemos que lucir” (p. 141). En ese momento, la madre cesa los actos agresivos en contra de Antonia, pues está convencida de que esta se casará con un ministro de la república, es decir, muestra ambivalencia en el trato cotidiano.

Por otro lado, también se la puede clasificar como una madre derrumbada, pues “la mamá pata ya no puede soportar el acoso que sufre el hijo que ella ha traído al mundo [...] Y entonces se derrumba y le grita al patito: ‘Ojalá te fueras de aquí’. Y el desventurado patito se va” (Pinkola, 2016, p. 260), como ocurrió en la relación entre Antonia y su madre que, incluso va más allá de una simple separación física, de vivienda, para convertirse en una separación emocional y psicológica como se percibe en este encuentro luego del sepelio de Sabina:

Mamá me borró de su espacio y fijó su pánico en algún punto cercano a mi sobrina. Llamó a Efrenio con voz entrecortada:

—Llévame al apartamento de inmediato. No me siento bien.

—Niña Antonia, ¿Va para el mismo lado? Si quiere la llevo.

—Gracias Efrenio. Nunca voy para el mismo lado. (p. 158)

De esta forma y aunque su madre no influyó en la construcción de una genealogía familiar que convirtiera a sus futuras generaciones en sujetos subjetivos verosímiles, Antonia encontró en su nana una aliada para lograr su *desidentificación*, como lo deja ver este comentario “La vigilancia de Sabina se volvió compinchería” (p. 40), o cuando después de su muerte se describe “Sabina era una punzada de dolor en las costillas. Quería acompañarla por su ternura y lealtad aunque su calidez ya no formaba parte de su cuerpo físico metido entre un cajón” (p. 155). En ella, la

protagonista percibió a alguien que no la cuestionaba ni juzgaba por sus comportamientos alejados de los esquemas tradicionales femeninos sino quien celebraba su sagacidad para procurarse, desde niña, hacer realidad sus intenciones y deseos. Es así como en su nana encontró a una mujer subordinada, capaz de salir de los patrones tradicionales de empleadas domésticas sumisas. Esos actos fueron el detonante de una genealogía femenina liberada. Con Sabina, comprendió el poder del exilio al que se refiere Pinkola (2016). Más adelante, en su edad adulta, Antonia descubre en María Clara, su sobrina, alguien en quien apoyarse, con quien compartir una genealogía que le lleve a ser libre, como ella misma lo expresa luego del sepelio de su nana:

Tomé un taxi con María Clara. Me alentaron su compañía, su vitalidad y su manera de estar allí. La necesitaba, no quería separarme de ella. La chispa de su mirada, el conjunto de sus mecanismos exteriores conectados a sus engranajes internos, a sus reacciones frescas, invitaban a ampararme en su resplandor. (p. 159)

Se cumple así una cuestión de compañerismo, de apoyo de género, al estilo de Irigaray (1992) para reforzar la cultura de la diferencia a partir de un “espacio exterior propio que les permita moverse de dentro a fuera de ellas mismas, de experimentar su condición de sujetos libres y autónomos” (p. 46) que fluye de madres a hijas o de hijas a madres, o entre nosotras mismas para lograr los cambios sociales, o por lo menos individuales como lo logró Antonia, pues ella no trataba de cambiar el mundo, pero sí de empezar por cambiar su propio mundo. Esa será la razón por la que se continuará revisando cómo ese apoyo de género converge en una *identidad* que, si bien se consigue en el caso de Antonia, no debe catalogarse como genuina, en tanto no desvela su verdadera *identidad* ante su mundo, especialmente frente a quienes, como su madre, manifestaron incredulidad en el poder creador del sujeto mujer artista que debió ser revelado al público; es necesario destacar que esa identidad no genuina la transformó en una mujer distinta, le permitió encontrar su otredad y equilibrar su *ánimus*.

3.3. Una *identidad* no genuina

Cuando Celia Amorós (1997) plantea que “La cuestión del sujeto es de importancia crucial para un feminismo entendido como proyecto emancipatorio de las mujeres” (p. 19) alude a la necesidad de universalizar las normas y acabar con el doble código moral que rige el mundo

políticamente correcto de enfatizar las diferencias sexuales entre hombres y mujeres, no por ser ontológicamente natural sino más bien para puntualizar esas desigualdades y desventajas que tiene la mujer en todos los campos donde se desenvuelve. Según esta investigadora, existen dos formas de universalizar esos códigos morales: la primera manera es ubicando en el mismo nivel los comportamientos morales femeninos con los masculinos, es decir, que los hombres adquieran para sí los comportamientos que hasta ahora se han atribuido a las mujeres, esto es, sumisión, castidad, fidelidad, etc. La segunda manera es aplicando lo que Amelia Valcárcel (2002) define como el “derecho al mal” y que surge en contextos de discusión entre los movimientos feministas de la igualdad y de la diferencia. Desde esa postura, se refuerza el ideal de universalizar el código moral masculino, pero seguido tanto por hombres como por mujeres quienes manifiesten comportamientos de rudeza, infidelidad, impudicia, etc.

Es así como en *Ética para un mundo global* (2002), Amelia Valcárcel plantea que “El fundamento legítimo y primero de la universalidad es la simetría. Es comunicar, dirimir y juzgar en pie de igualdad” (p. 35). Así pues, mientras se espera que esa utopía empiece a ser realidad, las mujeres necesitan continuar tomando conciencia de que lo que es bueno para ellos, debe serlo también para ellas, esto es, si el desarrollo del arte, las ciencias, la literatura provee a sus creadores reconocimiento, *identidad*, realización personal, lo mismo debe ocurrir con las mujeres quienes, según lo planteado al inicio, cuentan con la misma cantidad de parejas de cromosomas en las cuales su única diferencia está centrada en la dotación de cromosomas XX, mientras el hombre posee XY⁸¹, pero la información que transportan induce a ambos sexos a estar en igualdad de condiciones éticas, morales, intelectuales, aunque no tanto de características físicas como lo justifica Beauvoir en el capítulo uno de la primera parte de su libro *Segundo sexo*⁸² (2014).

Ahora bien, Celia Amorós (2001) argumenta al respecto que “No hagamos demasiados remilgos ni objeciones puritanas a sus contenidos, porque la universalización en sí misma instaura un reino de mayor calidad ética, y el ‘derecho al mal’, paradójicamente es bueno” (p. 57), pues solo así se hablaría de una verdadera igualdad de género y la mujer podría reconocer su valor y procurar una *identidad* igualitaria a partir de sus diferencias que no la arrinconen bajo seudónimos,

⁸¹ Datos tomados del libro de Matteo Berretti (2017) *La genética en 100 preguntas* p. 31.

⁸² Luego de una disertación amplia sobre los datos de la biología femenina, la autora concluye que no todos ellos “bastan para definir una jerarquía de los sexos; no explican por qué la mujer es lo Otro; no la condenan a conservar eternamente ese papel subordinado” (p. 43).

máscaras, los *alter ego* o simplemente escondidas en sus miedos de trascender el mundo que las construye. No obstante, esta investigadora también reconoce que una sociedad totalmente universalizada cambiaría la faz del mundo, lo cual terminaría por convertirse en una utopía absoluta.

Sin embargo, en esa lucha iniciada desde hace décadas para desvirtuar aquella utopía, la mujer se ha construido como sujeto dentro de varias categorías grupales: hija, hermana, madre, esposa, amiga, profesional, etc.; no obstante, el producto final de su percepción no es la representación que de sí mismas quisiera construir, sino de los modos en que los demás la perciben, la tratan o la definen, es decir, solo se circunscribe en la categoría más obvia o única sin considerar los variados roles en que puede desenvolverse en formas competentes a la de los hombres. Es por lo que Celia Amorós (1997) sugiere la conformación de grupos de mujeres denominados “formas de vida” (p. 294), que la ayuden a autorepresentarse a partir de los esquemas de pensamiento universalizado, inscritos estos como espacios públicos —dentro de los cuales visibilizar las diversas facetas universalizadas— en los que las mujeres comiencen su proceso de concienciación de lo que quieren llegar a reflejar y a vivir; de quiénes aspiran a ser.

De esta manera, es comprensible que desde niña, Antonia descubra en sus actos de rebeldía y desobediencia su propia manera de poner en *tabula rasa* los códigos morales que predominan en aquellos grupos sociales que la rodean: su casa, el colegio e incluso la Iglesia, en el momento en que es enviada a hacer el curso para la primera comunión. Esto se corrobora cuando ella hace la siguiente afirmación: “No tenía ganas de oír en boca del padre Benito las evasivas de los mandamientos ‘que son para la gente grande’. El cura Romero del colegio nunca pudo explicarnos qué era fornicar y no desear la mujer del prójimo” (p. 24). Esa recurrencia para denunciar a una institución que jerarquiza las edades, los géneros y hasta los mandamientos precisó en la protagonista el reconocimiento de sus propias realidades a partir de la construcción de sujeto verosímil que le permitiera entender las estructuras sociales desde su pensamiento ilustrado, aquel que sin duda dejó ver desde su infancia.

Porque, para la protagonista de la novela analizada, al igual que para Simone de Beauvoir, como lo confiesa en *Memorias de una joven formal* (1967), las disputas con sus progenitores aumentaron en la medida en que ambas crecían y no entendían las razones de tantas prohibiciones, o la negativa para permitirseles participar en espacios públicos válidos únicamente para los

hombres, además de la imposibilidad de conseguir que una mujer participara libremente de espacios en la literatura, el arte, las ciencias y algunas otras disciplinas, tal es la manifestación de Beauvoir sobre su propia experiencia:

En todo caso era víctima de una injusticia y poco a poco mi rencor se transformó en rebeldía. Nadie me admitía tal como era, nadie me quería; yo me querré bastante, decidí, para compensar ese abandono. Antes me convenía, pues me ocupaba poco a poco de conocerme; en adelante pretendí desdoblarme, mirarme, me espiaba (1967, p. 100)

Por ende, ambas mujeres, Simone y Antonia, descubrieron que una de las posibilidades para que una mujer sea tenida en cuenta, aun dentro de su círculo familiar, era rebelarse ante los estereotipos masculinos y hacer valer sus diferencias aunque fuera de la manera menos democrática, entendiendo que la universalización de los códigos morales empieza por uno mismo y tiene como resultado una construcción de la *identidad* deseada.

Por ello se hace necesario reconocer que “La *identidad* es una construcción que supone alienación y creación al mismo tiempo; necesarios para darle certeza al yo de lo que no es y, a su vez, inventar y crear lo que es, esforzándose por un pacto de reconocimiento con el mundo” (Ramírez, 2017, p. 196). Esa certeza de existir o no del *Yo*, queda manifestada dentro de la novela, en el diálogo por correo electrónico entre Ricardo Saldaña —el crítico de arte más destacado del momento— y Gabriel Talero, el *Alter ego* de Antonia. Allí se juega con una *identidad* imaginaria e irreal de la que ciertamente Saldaña no está convencido por completo cuando dice: “Quiero conocerlo personalmente para saber que usted sí existe” (p. 137). Esa expresión adquiere un alcance literario importante en la construcción de una *identidad* alienada, al crear el mundo paralelo entre lo tangible: la correspondencia entre creador y crítico de arte, las publicaciones en los suplementos de la ciudad, la firma visible en los cuadros colgados en las galerías; y ese otro mundo intangible del que no termina de convencerse Saldaña, a saber: el revuelo nacional que las temáticas de los cuadros están despertando, la no presencia física del pintor y, ante todo, la desconfianza por la seducción que tal obra de arte empieza a generar en él al punto de no poder observarla con objetividad, como él mismo lo confiesa.

En este caso, el lenguaje, la palabra escrita u oral son la herramienta primaria para intentar identificar, nominar o nombrar cualquier realidad, se convirtió en el instrumento de la autora para

crear la *identidad* desde la perspectiva de la protagonista, pero en la cual también ubica la otra identidad, la del *Alter ego* ya que este cobra vida en la obra cuando dice: “Tengo una *identidad*, un yo, un nombre, una piel, una misión” (p. 29), en el momento en que Gabriel Talero lo comunica, se nombra como sujeto desde la palabra, adquiere *identidad* porque se reconoce dentro del mundo, se adjudica un papel, un espacio y un tiempo. Sin embargo, Saldaña, el crítico de arte, a partir de la expresión “más adelante podríamos vernos [...] Quiero estrechar su mano” (p. 137) manifiesta que no logra materializar a un sujeto real. A partir de allí, y desde la teoría de Beatriz Ramírez Grajeda (2017) de que la *identidad* es una continua negociación de las formas de hacer y de ver el mundo, pero donde el sujeto que la construye debe conseguir darle sentido para él y en la mirada de los otros, queda demostrada entonces una identidad no genuina, pues no se construye desde las diferentes aristas del sujeto. Así, pareciera que aunque ya Antonia ha construido una *identidad* personal desde la dualidad con Talero, Saldaña no consigue identificar al Ser artista, solo percibe una sombra, un nombre sin carne ni hueso.

Por eso, resulta pertinente atender la afirmación: “Ser, es para muchas mujeres, sinónimo de Ser-con-Otro” (Meler, 2011, p. 69). Expresión que encaja con la actitud de Antonia al presentarse ante las hermanas Cancino consciente del proceso de lucha al cual se enfrentará si desea universalizar el mundo del arte para las mujeres que, como ella, han encontrado en la pintura el mecanismo para identificarse como sujetos verosímiles, artistas de carne y hueso, aunque sea necesario recurrir a la rebeldía o a copiarse del modelo de artistas de otros tiempos cuando era común enmascarar su verdadera *identidad*, recurriendo a los seudónimos para que su obra fuera considerada valiosa. Lo cierto, como lo deja demostrada la novela, es que Antonia no desperdicia el impulso ni la oportunidad para que su obra, su nombre y su imagen recién descubiertos y valorados, le concedan la oportunidad de empezar a comercializar su arte, a visibilizar desde las pinturas el sentir real de una mujer detrás de sus trazos y colores, pese a que hasta este momento del relato, su *identidad* no es genuina, es prestada, pero la fuerza de sus principios estéticos incomodan a los espectadores y motivarán a muchas otras artistas a explorar sus capacidades y atreverse a imitar Antonia, formando con ella lo que para Irigaray (1992) es una genealogía femenina.

3.4. Metáforas⁸³ de resistencia o nuevos cambios en el orden lingüístico

La paradoja histórica del problema de la metáfora es que nos ha llegado a través de una disciplina que desapareció a mediados del siglo XIX [...] Parecería que el retorno de los modernos al problema de la metáfora los condena a una vana ambición de hacer renacer la retórica de sus cenizas [...] Una de las causas de su muerte consiste en que, al reducirse a una de sus partes, la retórica perdió el nexo que la unía a la filosofía, a través de la dialéctica, con lo cual se convertía en una disciplina errática y fútil. (Ricoeur, 2001, p. 15)

De esta manera inicia Paul Ricoeur (2001) el intento por teorizar sobre la metáfora desligándola de las conceptualizaciones arcaicas de Aristóteles a partir de la retórica, en tanto es contraria a la poética pues esta no es elocuencia ni persuasión sino purificación de las pasiones. Para ello, plantea la definición de metáfora desde distintas corrientes lingüísticas, hermenéuticas o filosóficas, siempre procurando la interpretación a partir de la palabra o la frase; no obstante, el propósito no es refutar una y aceptar otra, más bien desea concatenar los distintos puntos de vista en bienestar del discurso progresivo que reduzca la ignorancia existente sobre este tema. En este apartado, será importante esa mirada de Ricoeur (2001) para lograr un análisis puntual de las metáforas propuestas como la manera en que Antonia se rebela a las pretensiones sociales que la alejan de su deseo de convertirse en sujeto mujer artista.

Ahora bien, para George Lakoff y Mark Johnson (2009) las metáforas no son solo un recurso de la imaginación o una cuestión del extraordinario lenguaje literario sino que también permean el pensamiento y la acción en la vida cotidiana, hasta los detalles más terrenales, pues “Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asuntos del intelecto [...] estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas” (Lakoff y Johnson, 2009, p. 39). De esa forma, las metáforas no solo alimentan el discurso sino que lo organizan de manera tan estructurada que permiten la comprensión del significado más superficial, como también aquello que subyace dentro del texto.

⁸³ Se hablará de metáfora de resistencia como la manera en que Antonia filtra la realidad para proponer, desde el arte, una confrontación estética de los modelos dominantes en el imaginario social, familiar y colectivo, que para su caso, la excluye y subvalora, de ahí que se enmascare en una figura masculina y así adquiere reconocimiento.

Precisamente esa característica de multiplicidad de sentidos permite estudiarse sistemáticamente como un potente analizador social. Así lo plantea Emmánuel Lizcano (1999) quien, al igual que Lakoff y Johnson (2009), expresa que los conceptos científicos y todos los procesos del pensamiento son conceptos metafóricos, pues su génesis fueron las metáforas y como tales sufrieron la reelaboración necesaria para cohesionarse y circular desde otras disciplinas; finalmente, como cualquier metáfora, luego de su uso latente y reiterativo, sufre la muerte del olvido de lo que otrora fuera su génesis, quedando con el tiempo convertida en un concepto puro, despojada de todo sentido figurado.

Por esto, Lizcano (1999) señala la tradición como uno de los factores determinantes en la concepción de las metáforas. En primer lugar, menciona la función analógica a la que primero hizo referencia Aristóteles,⁸⁴ para encadenar la similitud entre los dos términos objeto de comparación. Sin embargo, Lizcano (1999) cuestiona ese *cosismo*, al considerar que el mundo no está constituido únicamente por objetos, pues esta concepción impediría crear metáforas abstractas referentes a las ideas, el lenguaje o los sujetos, ya que, entonces, cada cosa sería solo lo que es y no se daría la opción de que fuera otra, es decir, no se aplicaría la idea del concepto como metáfora propiamente dicha. Un ejemplo podría observarse con el objeto “coco” definido y conocido en su acepción primera como la fruta del cocotero, una palmera de la especie tropical. Ahora bien, esa palabra desde múltiples significados connotativos puede remitir coloquialmente a definiciones como “ser un coco”, es decir, muy feo; “Ahí viene el coco” haciendo alusión a un personaje del imaginario colectivo de algunas culturas para asustar a los niños que desobedecen; en el argot escolar, también es común usar la expresión “Tiene un gran coco”, “métele el coco” u otras formas similares para referirse a un estudiante con mente o inteligencia superior a los demás. A esto es a lo que Paul Ricoeur (2001) denomina la abstracción del término dentro de una metáfora.

En segundo lugar, Lizcano (1999) plantea que son los cambios históricos y culturales, a los cuales se enfrentan las expresiones metafóricas, lo que determina cómo cada una representa sus realidades, es decir, una cierta expresión local carecería de sentido y no sería considerada como tal en otra cultura debido a las estructuras mentales, sociales e individuales presentes en cada una. A esta característica la denomina ‘condición local’. Adicionalmente, este investigador añade una dimensión temporal o histórica al estudio de ciertas expresiones metafóricas, pues el tiempo

⁸⁴ Para Aristóteles “Metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía” (Aristóteles, 2004, p. 92).

deviene nuevos significados o rescata aquellos que la ciencia ha ido reevaluando, en este sentido sostiene que

El concepto y la metáfora son creaciones, no de la ‘imaginación reproductiva’ Kantiana, a la kantiana, sino de la imaginación productiva que no renuncia por ello, a describir, explicar, interpretar, analizar críticamente y calar hondo en la realidad. Sus propiedades compartidas han sido el resultado de múltiples transacciones intelectuales a lo largo del siglo XX. (Rodríguez, 2007, p. 144)

En otro orden de ideas, Paul Ricoeur en *La metáfora viva* (2001) también cuestiona la definición de metáfora dada por Aristóteles al vincularla a la palabra y no al discurso, confinándola a una interpretación muy limitada de sentidos. De la misma manera ocurre cuando aplica el concepto tanto al género como a la especie bajo una simple transposición de términos, un desplazamiento desde y hacia el significado causando una ambigüedad, una ficción en la interpretación final de la metáfora. Además, rebate el argumento de que la metáfora es la trasposición de un nombre extraño que designa o pertenece a otra cosa distinta de la que nombra usando términos raros, poéticos, rebuscados, alargados, abreviados. Así es como continúa diciendo que “la metáfora comporta una información porque ‘re-describe’ la realidad” (Ricoeur, 2001, p. 28).

Finalmente, la investigación de Ricoeur (2001)⁸⁵ analiza la dualidad entre ficción y re-descripción para brindarle a la metáfora un lugar que no es ni el nombre ni la frase, tampoco el discurso sino la cohabitación del verbo ser, porque “el ‘es’ metafórico significa a la vez ‘no es’ y ‘es como’” (2001, p. 13) integrando así el término de verdad metafórica, considerando con sumo cuidado la acepción de la palabra verdad, ya que puede llegar a limitarse el discurso poético. Su defensa radica en que el “ser” tiene muchas significaciones concatenadas, por eso parte del interrogante: ¿Qué es el ser? para —seguidamente— establecer, entre sus múltiples significados, una relación de referencia al término inicial que no es único ni equívoco, más bien plurívoco o polisémico, es decir, donde no solo se tenga en cuenta la analogía más próxima, sino que —por lo

⁸⁵ En *La metáfora viva* (2001) Paul Ricoeur estudia con amplitud el término, sin embargo, en este trabajo de investigación se tuvo en cuenta el análisis del estudio VIII: *Metáfora y discurso filosófico* en tanto la percibe desde una multiplicidad de sentidos sin considerar equívocos algunos o acertados otros, pues el propósito con las metáforas de resistencia usadas por Antonia para desidentificarse y luego adquirir su propia identidad, expuestos en este apartado, no pretenden ser únicos, más bien quieren servir de excusa a futuros lectores de la novela para interpretarlas desde otras contigüidades y ampliar la búsqueda a nuevas metáforas.

menos— la interpretación dada por cada individuo sea identificada dentro del campo semántico del término inicial.

Desde los anteriores presupuestos teóricos, se pretende iniciar con el análisis de algunas *metáforas de resistencia* empleadas por Antonia Otero Vélez para resignificar su mundo, aprender a desafiar los temores, culminar su proceso de *desidentificación* con el cual le es posible construir una nueva *identidad* de sujeto mujer artista y además verosímil, reconociendo ese principio de que “la mayor parte de nuestro sistema conceptual ordinario es de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson, 2009, p. 40).

Para empezar, se tomará la siguiente expresión de la protagonista cuando apenas inicia el relato: “Me quedó esa maña de rebeldía. Una persona rara, la más rara del mundo” (p. 13), así es como la expresión “mujer rara” estará cargada de una multiplicidad de significados. Por un lado, el sentido que le asigna su madre al catalogarla desde pequeña de esta manera, y que se acrecienta en la medida en que pasa a la juventud, sobre todo frente a la decisión de estudiar artes en lugar de procurarse un esposo y unos hijos. De esta manera, madre e hija están psíquicamente divididas. Esto ocurre con la madre ambivalente de la cual Pinkola Estés (2016) dice que “suele intentar moldear a su hija de tal manera que se comporte ‘como es debido’ en el mundo exterior... esperando con ello salvar a su hija y salvarse a sí misma del ataque” (p. 258). La metáfora en esta expresión radica entonces en la ambivalencia, en la no conformidad de la madre frente al proceder de la hija, aunque en cierta medida le han permitido estudiar artes, con lo cual Antonia terminará siendo más rara de lo que esperaba su madre.

El otro sentido lo propone Antonia con los actos rebeldes con los que incrementa la carga de tensión entre ambas. Por ejemplo, en aquella ocasión cuando “llevé a escondidas el vestido de novia de mamá. En la casa nadie pensaba en él ni en otros objetos que habían sido sagrados” (p. 41). La decisión de tomar el vestido de su madre para disfrazarse como la novia del fantasma de la feria en la Ciudad de Hierro y que unas semanas después presentara un aspecto gris y el dobladillo terminara hecho jirones, muestra el sentido metafórico que le da Antonia al vestido de novia. Para ella no es un objeto que denota la perpetuación de una tradición familiar en que las hijas visten ese mismo traje en su propia boda. Ella solo ve un objeto con el cual acceder a aquel lugar donde despierta otros sentidos, otras significaciones. Este proceder provocó que su madre, diecisiete años después, le enterrara “un puñal con sus ojos” (p. 138) al encontrarlo en el desván

transformado en un trapo mugriento, pero que Antonia logró evadir con la expresión: “¡por Dios santo, si ha sido una reliquia sagrada en la familia, tampoco soy tan irrespetuosa, me ofendes!” (p. 138). Se propone como una metáfora de rebeldía ya que, según Lizcano (1999), existen metáforas vivas y metáforas muertas, donde las primeras no ocultan la analogía que relaciona el término con el significado manteniendo viva la conciencia de la existencia de esa relación, como en este caso, donde queda claro que el vestido de novia para la madre significa hogar, matrimonio, felicidad, seguridad de un futuro en compañía. No obstante, carece del mismo sentido para la hija quien ve en el mismo objeto un traje cualquiera, sin tradición o importancia familiar, porque el tiempo y el uso las han desgastado y convirtiéndose en parte del acervo lexical común, al punto de darle un uso cualquiera y no el que la metáfora viva propone.

La anterior metáfora está muy ligada a esa actitud de Antonia de burlar las normas familiares pues su mamá “imponía protocolos familiares, y papá y mis hermanos fluían en una armonía pasiva de leyes estrechas. Yo aparentaba, decía que sí, ponía cara de perro, y enfilaba mis armas para fingir” (p. 21). De esa manera lograba un sentido figurado en sus expresiones como estas de “ponía cara de perro” y “enfilaba mis armas”. Con esa analogía entre la expresión facial manifestada hacia su madre con la de los perros cuando son regañados o buscan que sus amos los consientan, pretendía describir sus maquinaciones emocionales, “enfilando sus armas” para alcanzar sus propósitos, haciendo de estas expresiones metáforas vivas, pues han logrado arraigarse en sustratos socio-culturales permitiendo concepciones singulares entre manifestar una actitud de simpatía solo para desentender al contrincante y de esta manera sacar a relucir las verdaderas intenciones.

De otra manera, en la expresión: “Bajé al sótano, saludé los lienzos de Gabriel Talero y caí en cuenta de que ya no quería descender a ese submundo estrecho, ahora debía ascender, orientar mis pasos hacia lo alto, sin importar las maromas y los saltos que tuviera que afrontar” (p. 28). Claramente revela la sistematicidad metafórica propuesta por Lakoff y Johnson (2009) de destacar y ocultar. Para estos teóricos,

Comprender un aspecto de un concepto en términos de otro [...] necesariamente ha de ocultar otros aspectos del concepto en cuestión. Al permitirnos concentrarnos en un aspecto del concepto [...] puede impedir que nos concentremos en otros aspectos del concepto que son inconsistentes con esa metáfora. (p. 46)

Así, el aspecto del concepto que se quiere analizar será “descender a ese submundo estrecho” porque hace analogía con la situación que vivió Antonia de necesitar bajar a los rincones más ocultos de su mente para encontrarse con su *Alter ego* y “ascender” al mundo de la comercialización artística. Sin embargo, en ese juego performativo: ¿Qué deseaba ocultar y a la vez pretendía destacar Antonia? Desde sus vacilaciones emocionales, aquella sentencia “sin importar las maromas y los saltos que tuviera que afrontar” cobra significado en sí misma, independiente de cualquier contexto en que quiera ubicarse, pues para Antonia, visibilizar su arte se convierte en su mayor deseo, la lucha por destacarse entre los demás artistas del momento; ella procurará, desde el descenso, que todos conozcan que “Cuando pinto, pienso en dualidades, en opuestos y contrastes: realidad y fantasía; verdad y mentira; evidencia y falsedad” (p. 105). Por eso, aunque en la misma balanza se encuentran Antonia y Gabriel Talero, aquella *identidad* oculta, queda al final del relato velada para el público y para Ricardo Saldaña, pero destacada para Emilio y María Clara. De esta manera, la metáfora del ocultamiento quedó registrada como significación de su rebeldía ante instituciones que indican que lo público es para los artistas hombres, pero lo privado para las mujeres.

Se considera que la expresión: “El matrimonio no está escrito en el diccionario de mi destino” (p. 56) es una metáfora de rebeldía que atravesó la obra de principio a fin instaurando una carga semántica para todas las épocas donde la *identidad* de la mujer estaba inscrita en el diccionario androcéntrico por excelencia. Ahora bien, si las metáforas no están solamente presentes en las palabras que usamos, sino en el concepto mismo del discurso, entonces estas no deben entenderse solo desde la literalidad; por ello, entender el significado de esta metáfora requiere analizarla, además, desde la frase o la oración, pues ella es portadora de un sentido completo. Mírese, por ejemplo, el término *diccionario*, este hace referencia a aquella obra de carácter normativo en donde se establece el significado exacto que debe tener una palabra dentro de la lengua. Lo mismo ocurre con la palabra destino, pues dentro de sus variadas acepciones podría significar, para este contexto, el lugar a donde va dirigido alguien. Al unir esos dos conceptos, podría entenderse que efectivamente el matrimonio no estaba dentro de las normativas a las cuales quería recurrir Antonia para llegar al estado definitivo de *identidad* como sujeto. Desde ese acercamiento a la comprensión de esta metáfora, pueden entenderse las acciones de la protagonista frente a sus diferentes relaciones sentimentales y la constante divergencia con su madre, incluso con Saldaña quien luego de un tiempo de noviazgo manifiesta interés en el

matrimonio; por un lado, Antonia pretende amoldarse al ideal de esposa dentro de un matrimonio establecido por las normas legales y religiosas, aunque a sus propios ojos fuera un “vomitivo” como solía ver el de sus padres, por otro lado, haciendo lo posible por aceptar que amor, sexo y pareja, aunque puedan hacer parte del mismo campo semántico, no eran términos que quería para su léxico identitario.

La siguiente expresión denota una verdadera metáfora, en términos incluso poéticos, lejos de las anteriores que estaban abordadas desde el lenguaje cotidiano y literal: “Mi cuerpo se volvió a armar en el recuerdo de las manos expertas de Emilio, y recuperé mi perfil, mis facciones, mi volumen” (p. 190). Aquí, se percibe claramente la manera de concebir una cosa en términos de otra con la pretensión de comprender eso nombrado. Antonia se describe a sí misma luego de su primer y anhelado encuentro sexual con Emilio Vergel y nótese los tres sustantivos usados, todos relacionados con el campo semántico del arte. Cuando la protagonista dice que recuperó su **perfil**, sus **facciones**, su **volumen** realmente está diciendo que ahora sí encontró su verdadera imagen, su *identidad* de sujeto real y verosímil que menciona Amorós (1997). Antes de esa escena, tanto ella como Gabriel Talero eran solo sombras, imágenes en un espejo cóncavo; sin embargo, luego del largo proceso de reconocimiento por fin cobra vida, se percibe a sí misma como real, tan real como sus cuadros.

Una más de las metáforas de resistencia usadas por la protagonista de *El mismo lado del espejo* es el nombre de las series de cuadros pintados. La primera titula *Gritos de humo*, descrita por la misma artista como una docena de cuadros que: “me miran con sus asombros y corajes. Gritan en líneas, colores y volúmenes, y sus voces asesinas me llegan hondo” (p. 13). La segunda serie recibió el título *Sainete*. Estaba conformada por seis cuadros inspirados en las conferencias de paz que por esa época reunió a políticos con ansias de querer salvar al mundo de tanta guerra. La siguiente fue nombrada *Ciudad de hierro* y comenzó como un ejercicio para deshacerse de la rabia e impotencia tras enterarse del cierre del parque de diversiones por parte del gobierno de la ciudad. Por último, se dedicó a crear la serie *Urnas* a través de la cual manifiesta el dolor de los deudos de todos los muertos que se entregaron a sus familiares en cajas un poco más grandes a las cajas de zapatos, luego de exhumarlos de fosas comunes donde se habían depositado como producto de la violencia en el país.

La descripción de cada una de las series demuestra el sentido irreverente de la pintora con el objetivo de sensibilizar al espectador ante la realidad social de un país en guerra, sustituyendo en símbolos pictóricos multicolores y de formas variadas, esa carga semántica que requiere brindar al espectador desde sus cuadros. Bien lo dice Lizcano (1999):

El dispositivo simbólico no actúa así sobre unos símbolos predefinidos, a los que interpretarían según la ocasión, sino sobre problemas o situaciones —del género que sean— para los que no hay conceptos elaborados, para los que el repertorio semántico de una lengua no dispone de términos. Se trata, por tanto, de un dispositivo para la construcción de nuevos significados. (p. 36)

De esa manera, la reacción involuntaria de quien observa las obras creará la necesidad de conceptualizar aquellas imágenes, colores, formas y volúmenes acercándole a una sensación de complicidad con Antonia Otero Vélez para comprender su forma de rechazo a los actos narrados, convirtiendo esas series de cuadros en metáforas vivas, análogas a los actos de resistencia que desde el contexto concreto en que son establecidas puedan sentirse como próximas, “como formas de inteligencia que rescatan los intereses humanos” (Alicea, 2007, p. 144), porque esa era la intención de la autora, simbolizar, a través de los cuadros de la serie *Urnas*, el tamaño de su propia desesperanza, no solo ante la violencia del mundo contada por los noticieros, sino ante esa otra violencia simbólica de la cual era objeto al estar segregada del estatus de artista por su simple condición de mujer, frente a esto ella “tenía la obligación moral de escarbar la verdad, la verdad atroz de las sociedades enfermas que cierran los ojos” (p. 142) y abrirse paso a su nuevo significado de ser sujeto mujer artista.

Por último y, no por ello menos importante, está la metáfora del espejo. Este elemento horadó de principio a fin la novela, aunque es al concluir la lectura de la misma, donde se descubre la magnitud de su significado, porque únicamente cuando Antonia decide ponerse del mismo lado del espejo de su *Alter ego* es que consigue burlar los prejuicios sociales hacia las mujeres artistas. Ahora bien, según Lakoff y Johnson (2009), existen unas “Metáforas de recipiente” y están clasificadas así, ya que

Somos seres físicos, limitados y separados del resto del mundo por la superficie de nuestra piel, y experimentamos el resto del mundo como algo fuera de nosotros.

Cada uno de nosotros es un recipiente con una superficie limitada y una orientación dentro-fuera. (p. 67)

Por lo tanto, el espejo es el recipiente que contiene a Antonia en su esencia y en la magnitud de su ser.

Además, según la concibe María de los Ángeles Moreno Lara (2005), en toda metáfora del esquema de recipiente se pueden distinguir tres elementos estructurales: un interior, un exterior y una superficie delimitada. Así es como Antonia estaba contenida en su interior por el cuerpo de otro. Desde la superficie de su piel hacia adentro estaba Gabriel Talero, su *Alter ego*, el reflejo de su esencia, la expresión de sus pensamientos, su arte; él la llenaba con la materia necesaria para completarla, saturar los espacios vacíos de sus emociones, desplantes familiares, amores frustrados y ansias de libertad. De la superficie de su piel hacia fuera estaba Antonia, su exterior lo completaba la mujer rara que no despertaba mayores miradas, como ella misma lo dice, pues su cuerpo andrógino, diferente al cuerpo de su hermana y amigas de colegio, podía contener la imagen de Gabriel Talero ya que “él, imperturbable, se mira en el otro lado del espejo reflejando su imagen femenina que titubea entre las luces de la fama” (p. 182). Por otro lado, el último elemento, la superficie delimitada, contiene al sujeto mujer artista del que se conceptualizó en el capítulo dos, ese ser ficcional creado de manera asombrosa por Antonia, secundado por Talero y felizmente reconocido por la sociedad, de ahí el carácter metafórico de ese juego performativo del personaje central de *El mismo lado del espejo*.

Del mismo modo, gracias a esa metáfora de rebeldía de usar el espejo como elemento reflectante de su doble, Antonia logró terminar su proceso de *desidentificación* y alcanzar la *identidad* que desde niña buscó, pese a tener que hacerlo tras la piel de otro y no como lo hicieron aquellas mujeres nombradas en la novela: Débora Arango y Frida Kahlo. Sin embargo, también es legítima aquella *identidad* de la cual se valió, porque “La *identidad* es un tejido que se construye sobre la base de las representaciones que los individuos se forman de la realidad social y de sus componentes” (García, 2008, p. 220), de esta forma, puede determinarse que Antonia alcanzó a interiorizar su Yo, tal como ella misma lo buscó, lo quiso y lo aceptó desde su individualidad, y no tanto como su grupo social lo pretendía.

De todas maneras, se tornaría extenso desarrollar cada una de las múltiples metáforas rescatables en la novela, pues como dice Lizcano (1999) “las metáforas no solo pueblan los

discursos sino que los organizan, estructurando su lógica interna a la par que sus contenidos” (p. 29). Sin embargo, la intención no es agotarlas, más bien se pretende abrir la posibilidad de dejar al lector dispuesto a rescatarlas y resignificarlas desde sus percepciones.

Es así como el capítulo tres concluye con el interrogante ¿El proceso de construcción de *identidad* de Antonia, la protagonista de *El mismo lado del espejo* se dio en términos positivos para brindar ejemplo a quienes quisieran seguir su camino artístico? La respuesta queda abierta a las perspectivas individuales, aunque la afirmación de Eleni Varikas (2005) puede ayudar a despejar el interrogante: “El sujeto se transforma de causa a efecto, producto de discursos cuya referencialidad e inteligibilidad dependen únicamente de las [...] significaciones de género [...] que se introducen en las prácticas lingüísticas de significación más cotidianas y banales” (p. 83).

Conclusiones

Una vez finalizado el estudio de los procesos de *desidentificación* y *concienciación* vividos por la protagonista de *El mismo lado del espejo*, fue posible reconocer que las novelas de formación establecen principios singulares con los cuales las mujeres jóvenes consiguen marcar el rumbo de sus vidas, no necesariamente sintonizadas con su mundo circundante, pero sí con el interior, aquel que les propone establecer derroteros de comportamiento, de estilos de vida, de formas de amar y relacionarse acordes con sus deseos y prerrogativas, que no siempre encajan con los contextos psicosociales y culturales, aunque al final determinan una sociedad más equitativa y sensible a los espacios propios para las mujeres.

Dado esa singularidad que arrojó el análisis de la estructura interna y externa de la novela, es posible clasificarla como una novela de *formación femenina* o *Bildungsroman* en tanto cumple con algunas características propias de este género narrativo. Una de ellas es que indaga las motivaciones interiores y los acontecimientos públicos de personajes jóvenes que van madurando en la medida en que exploran su sexualidad, recurren a los recuerdos, toman conciencia del paso a la adultez y cuestionan su papel en la sociedad donde están inmersas. Aspectos que de alguna manera se reflejan en la protagonista Antonia, quien desde el rol como narradora homodiegética relata experiencias desde los seis años cuando comienza la travesía por la búsqueda de su *identidad*, hasta convertirse en una mujer consciente de su rol en la sociedad y con un carácter fortalecido, adquirido al entender que las relaciones con su mismo género son de máxima importancia en la construcción de madres fuertes y, por lo tanto, hijas fuertes, pues esa fortaleza le infunde un cúmulo de experiencias vividas durante todo el relato que le permiten alcanzar la madurez emocional, física, psicológica y sexual.

Adicionalmente, procedimientos narrativos usados en las novelas escritas por mujeres aluden a una subversión extendida por los temas, las actitudes de los personajes, los modelos lingüísticos y estilísticos. En *El mismo lado del espejo* esa subversión se originó en varios aspectos, uno de ellos es el uso recurrente del *flashback*. A través de ese recurso, la novela se aleja de los relatos cronológicos tradicionalistas y a partir del juego con el manejo del tiempo, impulsó en la protagonista una seria reflexión en torno a la validez de la frase “todo tiempo pasado fue mejor”, pues ella misma se alentaba al recordar cómo desde su infancia consiguió moldear a su antojo las

situaciones que requerían una mentira y desde esa experiencia estuvo preparada para la más genial de sus invenciones: Gabriel Talero, su *Alter ego* en quien descubrió una *identidad* verdadera.

De la misma manera, el juego paralelo del tiempo permitió reconocer una dualidad de voces narrativas en pugna por descubrir cuál de ellas dos era preponderante. De un lado, Antonia, la narradora principal, predominante en la mayoría de los capítulos, quien con sus miedos e inseguridades frente al engranaje social parecía impedida a reconocerse como *Sujeto cultural*; del otro, Gabriel Talero, narrador en tres de los cuarenta y dos capítulos en los que se le visualiza, inicialmente seguro del triunfo de su imagen al otro lado del espejo; pero luego, se insinúa temeroso de la guillotina que caería en su cuello si no armonizaba con la imagen proyectada a este lado. Ese recurso estructural de la novela se decanta de los usados en otras novelas modernas en cuanto no narran el mismo relato desde diferentes perspectivas, sino desde la conciencia individual de los personajes ficcionales, es decir, la historia no se ralentiza, más bien amplía su focalización, brindando calidad estilística y de contenido.

Otra conclusión desde el análisis de la estructura narrativa tiene que ver con los personajes que intervienen en la novela, especialmente los padres de Antonia, quienes no se visibilizaron con nombre propio. De acuerdo con los postulados de Jung, los arquetipos no se expanden por una herencia tradicional, por el lenguaje, la cultura, las migraciones o eventos sociales, sino que hacen parte de un estereotipo comportamental que surge en cualquier época y en múltiples escenarios, no necesariamente en aquellos de desigualdad de género o por motivos de hegemonía patriarcal. En la novela analizada, la madre se constituyó en la causante del lento proceso de *desidentificación* de su hija y, aunque no se dan indicios de que ella proviniera de una familia androcéntrica, marcó el derrotero para los comportamientos y pensamientos de sujeción, regulados por principios colectivos, no individuales, desde los años de infancia y juventud de Antonia. Lo paradójico es que el padre no manifiesta esa misma radicalidad, al contrario, procura animarla a seguir la carrera de artista e, incluso, le regala una colección de historia del arte cuando se gradúa. Ese accionar indicó que en el padre y en la madre, los conceptos de *ánima* y *animus* parecieran estar invertidos, pues la imagen arquetípica de lo eterno femenino en el inconsciente de la mamá es débil, pues se inclina por una conducta regida por el *animus* en tanto no se identifica con su hija, pero sí está presente en el padre quien posee su *ánima* equilibrada.

De otro lado, resulta acertado plantear que las amigas de Antonia, como personajes llanos de la historia, acompañan su despertar sexual, pero no el regido por los cuestionamientos morales o institucionales, sino desde un proceso individual de *concienciación*. Esto queda al descubierto dado que las enseñanzas en el colegio apuntan hacia la búsqueda de una *identidad* enmarcada en constructos sociales igualmente inculcados en los hogares donde se las alecciona para desear esposos que les garanticen estabilidad familiar, un nivel educativo que alcance para igualar el estatus social, y modales que las conviertan en esposas y madres ejemplares, en amigas y vecinas obligadas a aceptar normas de vida pública impuestas por sus esposos, entre otras. Pero es en esas amigas, precisamente, donde la protagonista no se quiso ver reflejada y decidió afrontar la situación, no jugando su juego sino emancipándose a través de la simple acción de no ponerse el botón que la ubica en el lado de quienes perdieron la virginidad, pues para Antonia, despertar a la sexualidad no solo implicó la primera relación sexual, sino liberarse de su cuerpo, su alma y su conciencia.

En las novelas de formación femenina los procesos de maduración de los personajes no se narran de manera lineal, sino como un entramado de historias encaminadas a proyectar un logro individual que las construya desde el ser. De ahí la elección de la autora de construir el relato sobre dos líneas de tiempo, pese a su manifestación directa de no escribir literatura feminista. Esa primera línea de tiempo narra la infancia de la protagonista, mientras que la segunda lo hace desde el momento de su graduación, cuando decide construirse como sujeto cultural. Tal decisión permite la lectura de una obra contemporánea, en tanto el recurso de la narración en primera persona procura la indagación psicológica, además de proponer un discurso liberado con el cual se expresa la represión de que se haya sido objeto, llevando además al autoconocimiento. Por consiguiente, la exposición no lineal del tiempo, más bien cíclica y cargada de analepsis, contagian de efervescencias, ambigüedades y resignificaciones a la narradora para efectuar un examen de conciencia interior y, junto con el *Alter ego*, terminar mirándose en el mismo espejo con la intención de reflejar una imagen individual.

Desde otra perspectiva, las novelas de formación construyen mundos simbólicos, donde las voces narrativas comparten con el lector experiencias que derrumban los constructos legítimos androcéntricos; por eso, sus puntos de vista difieren del colectivo. En ese orden de ideas, y referenciando una de las definiciones recientes sobre los héroes en los relatos, puede sugerirse que al final de la historia, Emilio se acerca a uno de ellos —aunque de manera tenue— en tanto el

concepto ha dejado de estar supeditado a las cualidades intrínsecas del ser, por lo que los escritores emplean este personaje común para elevar, de manera circunstancial, las cualidades positivas que gratuitamente le otorgan con el objetivo de ejemplificar acciones virtuosas en procura del bienestar del menesteroso, ya que un héroe es quien fortalece a los oprimidos y débiles, al tiempo que se muestra como su paladín libertario. Es desde esa mirada de Antonia como narradora que se concluye que Emilio es el héroe que la salva de terminar la farsa con que ha engañado a una sociedad indolente a las expectativas de las mujeres artistas a quienes menesterosamente se les impide desenvolverse en el campo de lo público; además, la ayuda a apropiarse de la *identidad* buscada desde su niñez, como bien lo relata la novela.

Ahora bien, dado que este trabajo de investigación hurgó no solo en la estructura narrativa, sino en elementos de carácter semántico, se alcanzó a reconocer aquellos mecanismos empleados en *El mismo lado del espejo* para construir la identidad de la protagonista. Uno de estos mecanismos fue el proceso de desidentificación por el cual se descubrió como sujeto mujer artista, capaz de trascender el rol de musa, no sin antes creerse el papel de genio creadora. En ese trasegar, se apoya en modelos como Débora Arango y Frida Kahlo en quienes duplica esa búsqueda por el *Yo* que quiere ser y no el impuesto por la sociedad, consagrándose un amor narcisista para reclamarse como sujeto mujer artista valorada desde dos imágenes, la de mujer y la de artista.

Cuando Antonia se enmascara en el *Alter ego* de Gabriel Talero y lo convierte en su “lugarteniente” para burlar las relaciones sociales marcadas por estereotipos, y de esta manera entrar en el juego de la comercialización de su arte, consigue hacerlo únicamente en el momento que se mira en el espejo y decide comenzar el lento proceso de *desidentificación*. Esto porque, para los seres humanos, toda realidad encierra misterios que sin duda serán el enigma de su *identidad* y de sus relaciones con el otro. Para Antonia, develar el misterio de su *identidad* solo fue posible a partir de la imagen y el nombre de su otredad, en quien se descubre como sujeto libre, emancipada y poseedora de individualidad, ya no sumida a sus amigas de colegio, a su madre o hermana, ni siquiera a los hombres que pasaron por su vida construyendo vivencias particulares y complejas, pues como dice Larrosa (2006) la experiencia supone pasar de algo que no se ha construido ni proyectado, tampoco de los sentimientos o pensamientos, a una condición de alteridad o alienación irreductible que ya no se mantiene en el interior, sino que se exterioriza.

Y es ahí, precisamente en el espejo como metáfora, que se condicionaron algunos elementos semánticos empleados por la autora de la novela para visibilizar la construcción de *identidad* de Antonia desde un arduo proceso *desidentificadorio*. Ella, al igual que *Alicia a través del espejo* (2019), vio reflejada la imagen del personaje femenino en ese elemento tan común para una mujer, solo que al comienzo no se percibía de manera clara, por esto debió acercarse y traspasarlo, porque el espejo seduce y extrae su destello desde el mundo inmóvil y simétrico, pero únicamente desde el interior puede generarse la metamorfosis que requiere toda decisión por construir *identidad* de sujeto. En el caso de este trabajo, el mirarse en ese espejo resultó un acto de rebeldía, de precluir la idea cerrada de una *identidad* estática, dual de hombre/mujer.

Escucharse y sentirse clasificada como una *persona rara* formó en Antonia una visión reduccionista de la realidad de su ser, condicionándola desde el inicio a verse retraída en el estereotipo de mujer socialmente aceptada en su círculo social y familiar. Igualmente, le generó por mucho tiempo la falsa ideología de que las mujeres no pueden disfrutar una nueva *identidad* a menos que se les reconozca su valía en ser mujeres y no solamente madres. Fue así como el trato reiterativo de su madre permeó la ideología personal y la llevó a enfrentar relaciones amorosas con hombres en quienes creyó encontrar el complemento ideal para casarse, tener dos hijos, una casa con jardín y un perro para encajar en ese mundo colectivo. Sin embargo, desde la corriente del feminismo de la diferencia, no se debe consagrar tanta energía en rechazar ciertos valores positivos para correr tras quimeras, sino construir un pensamiento del género más que sexuado, desde la inclusión de derechos y deberes sociales *per se* y no por cuestiones ontológicas. De esta manera, cuando la protagonista de *El mismo lado del espejo* se conoce y comparte con su sobrina, toma conciencia de su *rareza*, no para segregarse, más bien para fortalecer sus mentiras, los engranajes de su arte oculto tras la máscara del *Alter ego* y empoderarse de quien es, no de quien desean que sea.

Y es justamente en ese “quien desean que sea” que la novela queda en deuda con el lector romántico en espera de descubrir el momento exacto cuando Antonia se desenmascara para burlarse en la cara de las hermanas Cancino, de su madre, de Ricardo Saldaña y todos los medios de comunicación que han visto en Gabriel Talero un genio del arte y nunca a una Antonia Otero Vélez con igual calificativo. Porque es precisamente en las novelas de formación donde esos finales premeditados no existen, las linealidades quedan excluidas de la montaña rusa en que se

han convertido las novelas modernas femeninas para desentrañar las conciencias y construir identidades únicas, seguras, individuales; en sintonía entre el ser y el hacer, el desear y el poseer.

Por último, se alude a la justificación que motiva inicialmente este trabajo de investigación, para concluir que la obra de Lina María Pérez Gaviria conserva la pulcritud creativa y el ingenio de la prosa que permitirían clasificarla como una novela de formación femenina, pese a la insinuación directa de la autora —vía correo electrónico— donde manifiesta, con respecto a su obra, en particular al cuento *Los muertos tiene mala reputación* (2001), que

Los muertos... como muchos de aquella época (entre años 2000 y 2005) conservan un tono más bien tradicional. Desde entonces mi escritura ha evolucionado conservando la ironía. Del negro ha pasado a todos los colores, siempre con esa mirada ácida con la que me gusta explorar los mundos y los personajes. (L. Pérez. Comunicación personal, 1 de septiembre de 2020)

Es así, como *El mismo lado del espejo* contiene una variedad de elementos significativos dispuestos a ser explorados, no solo desde los estudios de género, sino también desde la narratología en tanto las voces, los personajes, el tiempo de la narración, la alteridad del personaje protagónico, entre otros aspectos, permiten descifrar los recursos indomables que contiene la escritura y que abrirán múltiples escenarios para continuar expandiendo una obra literaria de calidad indescifrable.

Referencias

- Alicea, D. (2007). El concepto y la metáfora. *Diálogos*, 89. P. 133-145
- Álvarez, S. Aramburu, M y García, M. “*Lectura atenta*”. (s.f.). Dictionary of Word Literature. Consultado el 21 de febrero de 2021. http://dictionaryworldliterature.org/index.php/Lectura_atenta#:~:text=Lectura%20atenta%20
- Álvaro, D. (2016). Lo transindividual: de Simondon a Marx. *Trans/Form/Acao*, 39 (4) <https://doi.org/10.1590/S0101-31732016000400008>
- Amorós, C. (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Ediciones Cátedra.
- Amorós, C. (2001). *Feminismo. Igualdad y diferencia*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aparisi-Miralles, A. (2012). Modelos de relación sexo-género: de la "ideología de género" al modelo de la complementariedad varón-mujer. *Dikaion*, 21 (2), 357-384
- Araújo, H. (1989). *La Scherezada Criolla*. Ed. Universidad Nacional de Colombia.
- Aristóteles. (2004). *Poética*. Alianza Editorial.
- Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica. Una historia política de la novela*. Ediciones Cátedra.
- Bachelard, G. (1993). *La poética de la ensoñación*. Fondo de Cultura Económica. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2017/06/BACHELARD-Gaston-La-poetica-de-la-ensonacion.pdf
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://monoskop.org/images/1/16/Bachelard_Gaston_La_poetica_del_espacio.pdf
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Ediciones Cátedra.
- Barbosa, P. (2017). *Las mujeres y el arte como forma propia de deconstrucción: Un debate implícito*. *Rupturas*, 7 (1), 51-74

- Barthes, R. (1966). *Introducción al Análisis estructural de los relatos*. Centro Editor de América Latina.
- Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Editorial Kairos.
- Bejarano, C. (2011). El problema del grado cero en la estilística cinematográfica y, en particular, en los realismos. *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*. 8. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/703/El%20problema%20del%20grado%20cero.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Benveniste, E. (1971). *Problemas de lingüística general I Siglo XXI editores*.
- Borges, J. L. (1979). *Obra poética*. Madrid. Emecé Editores.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cappello, G. (2010). *Los hombres pequeños de la modernidad Configuración y tiempo del antihéroe ribeyreano*. [Tesis para optar el Grado de Magíster en Literatura Hispanoamericana]. Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://www.proquest.com/openview/5943b512fe6c3ccad2a1d43fb4d759e3/1?pq-origsite=gscholar&cbl=51922&diss=y>
- Carroll, L. (2019). *Alicia en el país de las maravillas. Al otro lado del espejo*. Editorial Porrúa.
- Ciplijauskaitė, B. (1988). *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Editorial Anthropos.
- Cisneros, V. (2018, diciembre). Reflexiones sobre identidad y lenguaje en la obra de Laura Riesco. *Hispania*, 101(4), 534-544.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Editorial Anthropos.
- Cordero K. y Sáenz I. Compiladoras. (2001). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. CONACULTA – FONCA.
- Costa, C. (24 de noviembre de 2018). Las escritoras que tuvieron que usar pseudónimos masculinos y ahora serán leídas con sus nombres verdaderos. *BBC News Brasil*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-46293652>
- Cros, E. (2003). *El Sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

- De Beauvoir, S. (1967). *Memorias de una joven formal*. Editorial Sudamericana.
- De Beauvoir, S. (2014). *El segundo sexo*. Penguin Random House Grupo Editorial S.A.S.
- De Lauretis, T. (1989). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Editorial Horas y horas. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://kolektivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/De-Lauretis-Teresa-Diferencias-Etapas-De-Un-Camino-A-Traves-Del-Feminismo.pdf
- Duarte, J. y García, J. (2016). Igualdad, Equidad de Género y Feminismo, una mirada histórica a la conquista de los derechos de las mujeres. *Revista CS*, (18), 107-158. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i18.1960>
- Escuela de escritura creativa. (13 de agosto de 2020). *Alter ego, el otro yo del autor de ficción*. <https://www.escueladeescrituracreativa.com/teoria-literaria/alter-ego/>
- Garavito, C.L. (1995). "Ideología y estrategias narrativas en Algo tan feo en la vida de una señora bien de Marvel Moreno". En: Jaramillo, M., Osorio B., Robledo Eds. *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*, (1), 399-421. Ediciones Uniandes y Editorial Universidad de Antioquia.
- García, A. (2008). Identidades y representaciones sociales: la construcción de las minorías. *Nómada. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 18 (2), 211 – 222
- García, J. (2001). *Análisis del texto literario*. Centro de publicaciones Universidad Nacional de Colombia, Sede Manizales.
- García, M. (2021). Anónimo era una mujer. *Arte y políticas de identidad*, (24), 132 – 147.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- Goffman, E. (2006). *Estigma: la identidad deteriorada*. Amorrortu editores.
- González, I. (2015). Escritura fragmentada y gestualidad femenina en Lumpérica de Diamela Eltit y Naciste pintada de Carmen Berenguer. *Revolución Y Cultura*, 27-31. <https://iris.uniroma1.it/handle/11573/854384>
- González, J. (1981). Sobre los consejos de "héroe y antihéroe" en la Teoría de la Literatura. *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, Tomo 31-32, 367-408.

- Grado, M. (2002). *La rebelión de las sirenas: identidad y debate feminista en la narrativa de Adelaida García Morales*. [Tesis para optar al título de doctor en filosofía]. Universidad de Durham. <http://etheses.dur.ac.uk/3837/>
- Greimas, A. (1971). *Lingüística y comunicación*. Ediciones Nueva Visión.
- Greimas, A. (1973). *En torno al sentido. Ensayos semióticos*. Editorial Fragua.
- Greimas, A. Fontalille, J. (1994) *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de los ánimos*. Siglo XXI Editores.
- Grimm, J y W. (2013). Blancanieves. En *Bosque adentro, Cuentos de Grimm*. Ministerio de Cultura de Colombia. Colección: Leer es mi cuento N° 6, 9 – 18.
- Guardia, G. (2016). Sobre *El mismo lado del espejo*. Sílabas. <http://silaba.com.co/lectores/sobre-el-mismo-lado-del-espejo/>
- Herrero, J. (2011). Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas. *Cédille. Revista de estudios franceses*. Monografías, (2), 17-48 <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>
- Herrero, M. (julio–diciembre de 2016). Por fuera del esencialismo. Dispositivos desidentificadores en Clarice Lispector y Nicola Constantino. *Cuadernos de literatura*, XX (40), 103-118. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.fedd>
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Ediciones Cátedra S.A.
- Jakobson, R. (1985). *Lingüística y poética*. Cátedra. Crítica y estudios literarios.
- Jung, C. (1933). *Los complejos y el inconsciente*. Altaya. Psicolibro.
- Jung, C. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ediciones Paidós.
- Kuzmina, E. (2013). El espejo: un misterio desde cuatro contigüidades. *Escritura e imagen*. (9), 155-189. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESIM.2013.v9.43542
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Lakoff G. y Johnson M. (1986). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Colección Teorema.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia I. *Revista Educación y Pedagogía*, (18), 43–51.

- Lenaers, S. (2013). El espejo como reflejo de los mundos de la enajenación en el arte. *Herejía y belleza: Revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico*, (1), 139-150.
- Lizcano, E. (1999). La metáfora como analizador social. *Empiria, Revista de metodología de Ciencias Sociales*. (2), 29-60.
<http://revistas.uned.es/index.php/empiria/article/view/709/638>
- López, M. (2013). Bildungsroman. Historias para crecer. *Revista Tejuelo*, (18) 62-75
- Luchetti, M. (2009). La alteridad como configuradora de la identidad. *V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires*. <https://www.aacademica.org/000-089/16>
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Ediciones Era.
- Maglis, C. (2004). *El Danubio*. Ed. Anagrama.
- Malarée, C. (2011). La dinámica entre autor, alter ego, y doppelganger en El retrato de Dorian Gray. *Poética del reflejo. Revista virtual Letralia. Tierra de letras. Edición especial 15 años de Letralia*, 123-130. chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://letralia.com/ed_let/pdf/15.pdf
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A).
- Meler, I. (2011). Mujeres postmodernas: entre la tradición y el cambio. *El Psicoanalítico. Mujeres*. (7), 64-70.
- Moreno, M. (2005). *La metáfora conceptual y el lenguaje político periodístico: Configuración, interacciones y niveles de descripción*. [Tesis doctoral]. Universidad de la Rioja.
- Ngozi, C. (2015) *Todos deberíamos ser feministas*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Nochlin, L. (2001). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En: Cordero K. y Sáenz I. Compiladoras. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. CONACULTA – FONCA.
- Pérez, A. y Torras, M. eds. (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria Editorial, S.A.
- Pérez, L. (2016). *El mismo lado del espejo*. Trazos y Sílabas.
- Pinkola, C. (2016). *Mujeres que corren con lobos*. Ediciones B.

- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos.
- Ramírez, B. (2017). La identidad como construcción de sentido. *Andamios. Revista de Investigación social*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 14 (33), 195-216.
- Restrepo, E. (2006). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, 5(1), 24–35. <https://doi.org/10.21676/16574923.442>
- Reyes, M. (2018). El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pesante*. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 40 (1) <https://doi.org/10.4025/actascilangcult.v40i1.34611>
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Editorial Trotta, S.A.
- Rodríguez, D. (2007). El concepto y la metáfora. *Revista Diálogos*, (89), 133-145.
- Salgado, N. (2017). *De la muerte del autor a la muerte del lector: El doppelgänger en Enrique Vila-Matas y Javier Avilés*. [Trabajo de grado para optar al título de Filología hispánica]. Universidad de Salamanca.
- Scott, J. (2001). Experiencia. *La Ventana, Revista de estudios de género*, 2 (13), 42-74.
- Sendón, V. (agosto de 2000). ¿Qué es el feminismo de la diferencia? (Una visión muy personal). *Mujeres en Red, el periódico feminista*. <https://www.mujeresenred.net/spip.php?article1985>
- Serrano, A. y Miranda A. (2014). La Mauvaise Réputation: transiciones sociales alrededor de lo femenino en Colombia durante el siglo XX. El caso de Débora Arango. *Revista Ciencia política* 9 (18), 109 – 132.
- Serret, E. (1999). Hermenéutica y feminismo. Por qué es interdisciplinaria la teoría de género. *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, (45), 17-26.
- Smaldone, M. (2016). *Nosotras, concienciación y conciencia: la recepción argentina de la filosofía de Simone de Beauvoir en el Diario Colectivo*. Aportes a una epistemología feminista. IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en género, 13,14 y 15 de abril de 2016. Universidad Nacional de la Plata. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9993/ev.9993.pdf

- Soley-Beltran, P. (2012). Muñecas que hablan. Ética y estética de los modelos de belleza en publicidad y moda. *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LXVII (1), 115 – 146. DOI: 10.3989/rdtp.2012.05
- Stevenson, R. (1886). *El extraño caso del doctor Jeckyll y el señor Hyde*. Feedbooks.
https://www.secst.cl/upfiles/documentos/07042016_1116am_570695e0a7eec.pdf
- Tajer, D. (2002). Varones, mujeres, generación y género en el trabajo en salud mental. *La ventana. Revista de Estudios de Género*, II (16), 57-77.
- Tornero, A. (2006). Hermenéutica y estudios literarios. *Inventio*, 2(4), 57-66
- Valcárcel, A. (2002). *Ética para un mundo global. Una apuesta por el humanismo frente al fanatismo*. Ediciones Temas de hoy.
- Van Dijk, T. (2005). *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo Veintiuno editores.
- Varikas, E. (2005). Lo que no somos. Historicidad del género y estrategias de desidentificación. *Revista internacional de filosofía política*, (25), 77-88.
- Woolf, V. (2008). *Un cuarto propio*. Editorial Seix Barral, S.S.
- Yan, T. (S.A) (1999). *Close reading: the historical trends and application to English learners. TESOL Quarterly*, 33(1), 38-41 <https://www.jstor.org/stable/i285111>
- Yang, C. (2010). Petra Delicado y la (de)construcción del género y de la identidad. *Hispania*, 93(4), 594-604.