

“Cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua”: la escritura nomádica de Margarita García Robayo

“Any Line in the Ground Fades Away When It Touches the Water”: The Nomadic Writing of Margarita García Robayo

Lorena Amaro Castro¹

Pontificia Universidad Católica de Chile (lamaro@uc.cl)

RESUMEN

Un rasgo compartido por narradoras latinoamericanas recientes, como Lina Meruane, Guadalupe Nettel, Gabriela Wiener y Margarita García Robayo —a quien se aborda específicamente en este artículo— es la construcción de subjetividades nómades, que desde su materialidad corporal (la enfermedad, el deseo, la sexualidad, la maternidad) trazan rutas disidentes a las asignadas socialmente a las mujeres. En el libro autobiográfico *Primera persona*, García Robayo (1980) construye una narradora ajena a las costumbres y modos de su medio, una “extraña” o extranjera que entabla una particular relación con el lenguaje y el espacio, una relación que se definirá desde una perspectiva feminista, teniendo en consideración las propuestas teóricas de Rosi Braidotti, así como también las de Doreen Massey y Deleuze y Guattari, sobre sujeto y espacios nomádicos.

Palabras clave: sujeto nómade; políglota; corporalidad; feminismo; autobiografía; Margarita García Robayo.

ABSTRACT

A common trait in recent Latin American female writers, such as Lina Meruane, Guadalupe Nettel, Gabriela Wiener and Margarita García Robayo —whom I specifically address in this article— is the construction of nomadic subjectivities. From their bodily appearance —sickness, desire, sexuality, maternity—, these subjectivities trace routes that dissent from those socially assigned to women. In her autobiographical text *Primera persona*, García Robayo (1980) constructs a female narrator who is alienated from the customs and modes of her environment, a stranger or an outsider who builds a particular relationship with language and space. This mentioned relationship will be defined from a feminist perspective, considering Rosi Braidotti's theoretical proposals, as well as those elaborated by Doreen Massey and Deleuze and Guattari, regarding the subject and nomadic spaces.

Keywords: nomadic subjects; multilingual; corporeality; feminism; autobiography; Margarita García Robayo.

¹ El siguiente artículo es resultado del proyecto FONDECYT REGULAR 1180522 (2018-2021) “Carto(corpo)grafías: narradoras hispanoamericanas del siglo XXI”, en que su autora es Investigadora Responsable. Su coinvestigadora es Fernanda Bustamante.

1. Introducción

Es posible que Margarita García Robayo (Cartagena de Indias, 1980) sea una de las narradoras más relevantes entre sus contemporáneas latinoamericanas. Junto con Carolina Sanín (1973) y Pilar Quintana (1971), también colombianas, integra una extensa lista de escritoras que a partir del 2000 están renovando el panorama narrativo no solo de su país, sino de Latinoamérica, con vastas proyecciones internacionales. Vale la pena remarcarlo, ya que se trata de un campo aun hoy dominado por la autoría masculina. De hecho, solo en Colombia, durante el 2017, tuvieron lugar dos noticias que revelan las dificultades que encuentran las escritoras para insertarse en el ámbito literario y para que su obra sea justamente reconocida y difundida. En mayo se daban a conocer los nombres de los autores elegidos para Bogotá 39/2017, encuentro que reunió a los más promisorios narradores latinoamericanos en Bogotá y Cartagena de Indias durante enero de 2018. En la lista, dos tercios eran varones, pero además, la selección colombiana no incluía a una sola escritora local. Unos meses después del justificado revuelo que provocó la noticia, se informaba que en la elección de diez autores realizada por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia para un evento que se realizaría en la Bibliothèque de l’Arsenal de París, no había, una vez más, una sola escritora. Se dijo que García Robayo había sido invitada, pero que había declinado por razones personales, ante lo cual no se buscaron otros nombres femeninos. Un grupo de 42 autoras reclamó por este gesto de menosprecio de su trabajo en una carta dirigida a los organizadores: “Queremos manifestar nuestra indignación porque el campo literario colombiano siga invisibilizando a las escritoras”, reclamaban. El resultado: el hashtag #ColombiaTieneEscritoras y la renuncia de varios de los invitados al viaje, en solidaridad con sus colegas.

2. ¿Antificción?

Sin embargo, la posición de García Robayo ante estas polémicas ha sido cauta. En una entrevista realizada en Chile precisamente

en noviembre del 2017, plantea su postura respecto a esta falta de equidad en el campo:

no creo realmente que las escritoras necesiten ser visibilizadas, porque son lo suficientemente buenas para que la gente las encuentre sin que nadie las apunte con un reflector; sí creo que se dan pocos espacios donde esas escritoras puedan confluír y dialogar de cosas que son comunes a lo que hacen. En general, por cuestiones culturales o lo que sea, todas estas situaciones de ferias y demás son mayoritariamente masculinas, entonces a una siempre le toca estar discutiendo —insisto que es exactamente igual un hombre con una mujer— pero creo que a veces hace falta (Garrido párr. 5).

García Robayo parece evitar, como otras autoras contemporáneas suyas, el *ghetto* literario, y que se marque su literatura con un equívoco (y unívoco) signo “femenino”, palabra que despierta las alarmas y críticas feministas ya que muchas veces esencializa y es utilizada por discursos homogeneizadores y heteronormados. Pero esto no quiere decir que su trabajo no tenga aspectos realmente provocadores desde el punto de vista de la construcción de voces y personajes en conflicto con las marcas de género, en una obra que se podría calificar en muchos sentidos como “feminista”, ya que practica una crítica de los roles usualmente asignados por las instituciones dentro de la organización familiar y social. Esto se observa en varios de sus libros: las novelas *Lo que no aprendí* (2013), *Hasta que pase un huracán* (2015), *Tiempo muerto* (2017) y los libros de relatos *Hay ciertas cosas que una no puede hacer descalza* (2010), *Las personas normales son muy raras* (2012), *Cosas peores* (2014) y *Usted está aquí* (2014) evidencian una mirada transhumante, que cuestiona la “normalidad” cotidiana y los estereotipos sociales.

Radicada actualmente en Argentina, García Robayo sigue vinculada editorialmente a Colombia, donde publicó *Primera persona* (2018) de la mano de la editorial independiente Laguna, después de haberlo publicado también en Perú, con el sello Pesopluma (2017)². Aunque su obra es extensa abordaré principalmente este libro, ya que a diferencia de otros, es presentado en la contratapa del sello colombiano como un volumen de “carácter autobiográfico”, algo bastante llamativo en una época dominada

² Ha sido publicado muy recientemente en Madrid por Editorial Tránsito (2019).

por el concepto de “autoficción”. En un ensayo reciente Manuel Alberca ha advertido al menos en España sobre un giro reciente desde las autoficciones, predominantes en el discurso crítico de la última década en Hispanoamérica, a lo que llama “antificción”, por la valorización o retorno del referencialismo, toda vez que hoy ya pocos o casi nadie cuestionaría la adscripción de la autobiografía al reino de la Literatura (así, con mayúsculas), razón que habría llevado, según Alberca en su libro *La máscara o la vida*, al impulso autoficcional que vivieron hasta hace muy poco los relatos hispanoamericanos. Tenga o no razón, hay que precisar que de todos modos la autobiografía siempre se caracterizó por mostrar una relación tan solo aproximada a la realidad: ya desde relatos clásicos como las *Confesiones* rousseauianas, es posible advertir que la memoria es materia de distorsiones, fabulaciones y exageraciones. Es lo que ocurre también en este libro, en que sin ánimo de cuestionar finalmente los posibles límites entre realidad y ficción, las narradoras de las distintas historias ponen en entredicho frecuentemente el poder de la memoria y la veracidad de lo que vivieron, como se verá más adelante. Estos relatos se presentan en un arco que va desde textos que podrían ser calificados propiamente como “autobiográficos”, ya que portan elementos discursivos distintivos del género, a otros eminentemente ficcionales. El último de ellos, “Educación sexual. Folletín adolescente”, exhibe una arquitectura más cercana a la del cuento, aunque quizás con elementos tomados de la experiencia de la autora en su edad escolar.

En *Primera persona*, García Robayo reúne siete relatos publicados anteriormente en revistas latinoamericanas como *Orsái*, *Telar* y *Casquivana* (Argentina) y *Piauí* (Brasil). De hecho, lo que sostiene la propia autora, dándole un nuevo giro a la inscripción genérica del libro, es que se trata de “ensayos, más que relatos. Es un libro de ensayos o de textos con cierto tinte autoficcional” (Paredes párr. 3), en que la construcción fragmentaria y reflexiva no impide (por el contrario, alienta) una lectura que va configurando más una voz narrativa autobiográfica, un cierto “estilo”, que una autobiografía propiamente, ya que se trata historias diferentes entre sí, con diversas protagonistas. Aunque no hay un hilo conductor que anude los distintos relatos del volumen o les dé una coherencia unitaria, sí se perciben ciertas coincidencias en las tramas y una misma estética sutil de la memoria,

cuyo tema es, fundamentalmente, la extrañeza, la sensación permanente de ajenidad, de extranjería, de desarraigo, de incomodidad, de una narradora que podría ser, siempre, la misma. Ya antes la autora había explorado esta voz en *Lo que no aprendí* (2013), novela de formación femenina donde se relata la historia de Caty, una niña de once años confrontada con los misterios familiares. Es sobre todo en la segunda parte del libro que García Robayo desnuda y hace también la crítica de los procesos autoficcionales. Escribe: “Cuando uno necesita decir algo necesita decirlo a alguien, no al mundo. Y ése es el problema de los escritores: que confundimos al mundo con alguien” (161). De algún modo la autora cuestiona los relatos, prevalecientes entre sus contemporáneos, en que se escribe sobre la intimidad familiar: “Por esos días, cuando murió mi papá, supe de once escritores —conocidos y desconocidos— que estaban escribiendo alguna novela sobre su padre o su madre” (161). Las relaciones filiales, su complejidad y sus secretos, se agolpan en los textos de los autores nacidos con posterioridad a 1970 en América Latina, baste con mencionar a Alejandro Zambra (1975), Nona Fernández (1971), Emiliano Monge (1978), Guadalupe Nettel (1973), Félix Bruzzone (1976), entre otros. En este sentido, García Robayo ironiza sobre esta tendencia entre sus contemporáneos, quizá buscando posicionarse ella misma como autora, tal vez simplemente evitando un tono demasiado confesional. De esta forma, esta segunda parte abre nuevas perspectivas para leer la historia de Caty: es un texto con numerosos puentes hacia *Primera persona*, en que uno de los temas tratados es cómo explorar la memoria y cómo llevar retazos de experiencia a la escritura.

La condición de extranjería o ajenidad es un rasgo que García Robayo comparte también con otras narradoras contemporáneas suyas, como Lina Meruane (1970), Guadalupe Nettel (1971) o Gabriela Wiener (1975). Todas ellas construyen subjetividades nómades, que desde su materialidad corporal (la enfermedad, el deseo, la sexualidad, la maternidad) trazan rutas disidentes a las asignadas socialmente a las mujeres. Así, por ejemplo, en *El cuerpo en que nací* (2011), de Nettel, la narradora vive muy tempranamente esta condición en la casa de su abuela y también durante su estadía en Francia, una extranjería o distancia que se manifiesta no solo en la lengua, sino también en su tramado afectivo y su soledad; en las dos últimas novelas de Lina

Meruane, *Sangre en el ojo* (2012) y *Sistema nervioso* (2018), la protagonista vive entre dos países, dos mundos y dos tiempos, pero tanto en el presente como en el pasado predominan la mirada ajena, singular, bizca, de quien no se ajusta a los discursos hegemónicos sobre la violencia, la familia y el género; Gabriela Wiener explora los obstáculos que debe enfrentar una mujer migrante en *Llamada perdida* (2014) y en *Nueve lunas* (2009), testimonio este último no solo de su experiencia como migrante latinoamericana en Europa, sino también de un embarazo vivido en el desarraigo y la extrañeza de esta situación. Y es que no en vano, distintos críticos han subrayado la movilidad de los jóvenes narradores latinoamericanos, en la asunción o denuncia que sus estéticas plantean de cara a la globalización y un mundo en que las experiencias transfronterizas se multiplican³.

Pero el trabajo de autoras como García Robayo va más allá de una representación literal de las experiencias íntimas y móviles de la contemporaneidad. En su texto se trata más bien (o también) de expresar una visión posmetafísica de la subjetividad, como nos invita a pensar Rosi Braidotti en los ensayos de *Sujetos nómades* (1994). Esta figuración teórica, busca “redefinir una teoría materialista transmóvil de la subjetividad feminista que trabaje dentro de los parámetros de la difícil situación posmoderna, sin idealizarla románticamente” (27). Braidotti propone el concepto de “políglota” para señalar cierto tipo de nomadismo en el marco de la lengua, cuya escritura tiene como consecuencia la anulación de “la ilusoria estabilidad de identidades fijas, de hacer estallar la burbuja de la seguridad ontológica que proviene de la familiaridad con el sitio lingüístico de cada uno” (47). El trabajo de García Robayo coincide con esta propuesta. Sus narradoras se perfilan casi siempre sin destino fijo, errantes, hasta cierto punto

³ Para Gilda Waldman, los escritores latinoamericanos nacidos después de los setenta se caracterizan por su vínculo con una nueva realidad globalizada, “la porosidad de las fronteras, el flujo de capitales apátridas, el aumento exponencial del narcotráfico, los desplazamientos masivos —incluso al interior del propio continente—, la expansión de las megalópolis urbanas, el debilitamiento del Estado nacional, la formación de comunidades desarraigadas y transarraigadas, los efectos culturales de la creación de vínculos y espacios sociales transnacionales, los acelerados procesos de individualización” (26). Esta experiencia impacta en la formación de las identidades. Para Fernando Ainsa, la literatura transfronteriza “multiplica escenarios y puntos de vista desasida de la noción unívoca de identidad y de patria” (56), en tanto Francisca Noguerol también destaca esta desarticulación como una marca de época, en que es evidente la pujanza de la “literatura de frontera”, posnacional.

excluidas de sus comunidades de origen (la familia, la ciudad, el ámbito escolar), sin una identidad unívoca, consolidada, con cierta distancia frente al lenguaje cotidiano que caracteriza a las personas de sus entornos inmediatos⁴; no necesariamente son sujetos que se desplazan, pero sí pueden estar siempre a punto de partir, de irse, de dejar atrás lugares de comodidad y estabilidad⁵. Es con esta óptica que puede leerse la suma de textos reunidos en *Primera persona*: “El mar”, “Amar al padre”, “Rapto de locura”, “Leche”, “Mudanza”, “Historia general de tu vida” y “Educación sexual”.

3. El impulso hacia adelante

Si bien la autobiografía se ha definido históricamente por su relación con el tiempo personal, en los relatos de García Robayo, como en muchos otros de carácter posmoderno, lo que primero salta a la vista es la relación de su personaje con las coordenadas no solo de la memoria temporal, sino con la espacialidad.

En sus anotaciones para una política espacial, Doreen Massey explica que el espacio “es producto de interrelaciones” (102): “es la esfera de la posibilidad de la existencia de la multiplicidad; es la esfera en la que coexisten distintas trayectorias”

⁴ El concepto de “políglota nómada” de Braidotti se acerca bastante a la idea de literatura menor esgrimida por Deleuze y Guattari. Braidotti explica que ella no se refiere necesariamente al que habla distintas lenguas, sino principalmente al que llega “a ser un políglota en la propia lengua materna: eso es escribir” (47). Dice que la estética nómada es “la contrapartida de la política de resistencia periférica a las nuevas formaciones hegemónicas” (48), una “progresión vertiginosa hacia la deconstrucción de la identidad” (48). Contrástese con Deleuze y Guattari cuando escriben: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Kafka... 28), rescatando particularmente una forma de enunciación que colectiviza y desterritorializa el idioma, produciendo un efecto político.

⁵ En la novela *Tiempo muerto*, por ejemplo, los protagonistas, Pablo y Lucía, transitan entre New Haven (donde viven), Miami, Port Chester y Nueva York, con alusiones constantes al país de origen de ambos, Colombia, que Pablo no deja de pensar en su trabajo literario. A esta pareja en crisis los rodea un grupo de personajes que trata de adaptarse con mayor o menor fortuna a la vida en Estados Unidos, provenientes de otros lugares de Latinoamérica. Sus voces son inscritas en la novela con cierto placer etnográfico; queda la impresión de que más que una koiné o comunidad lingüística, sus relaciones se ven interrumpidas por la incomprensión y la soledad en que, más que vivir, sobreviven. La atención brindada al lenguaje es particularmente política en esta obra de García Robayo.

(102) y, por el hecho de ser producto de relaciones, “siempre está en proceso de formación, en devenir, nunca acabado, nunca cerrado” (102). Desde esta perspectiva móvil y antiesencialista, Massey sugiere que la construcción de la subjetividad, identidad y espacio están imbricados en un proceso abierto del que el mismo espacio es producto: “el espacio es [...] parte integral de la constitución de esas subjetividades políticas” (104). Esta interacción es palpable en el texto con que abre el libro de García Robayo, donde se impone desde las primeras líneas la presencia e interacción de la narradora con el espacio, que deviene incluso personaje: “El mar”. Se trata de una relación de antagonismo, como casi todas las que se dan en este libro en que la protagonista deconstruye prácticamente todos sus vínculos originarios (con el mar y con ello, el Caribe; con el padre y con la madre; con el mundo escolar). Aquí se trata de un cuerpo a cuerpo con el océano, que los otros personajes a su alrededor no entienden: se supone que, como caribeña, debiera sentirse bien junto al mar. Esta marca de identidad debiera determinar su relación con este espacio, pero no es así, como se observa en esta escena:

Cuando estaba embarazada de mi hijo V, el médico me recomendó nadar.
—No sé nadar, doctor.
—¿Una caribeña que no nada?
—Odio el mar.
—¿Una caribeña que odia el mar? (11)

Como en otras narraciones de García Robayo, la identificación irrita, escuece, es una herida: “El primer recuerdo es molesto: el escozor de la sal en las heridas de la infancia. Primero te sacude, después te anestesia y el cuerpo queda como curado y limpio. Me caía mucho, me raspaba y encontraba gran placer en sacarme la costra seca de la herida. Mis rodillas son un mapa de cicatrices microscópicas” (7). El propio cuerpo de la protagonista es aquí un mapa, una geografía móvil, que se va construyendo en una relación de lucha, de dolor y placer. El mar es la gran abertura para el recuerdo de una subjetividad en las orillas, a punto de lanzarse. El mar es el lugar de los niños, “el cine 3D que todavía no existía” (7) y en que la protagonista bucea aún sin saber nadar. Es el territorio en que puede moverse a la deriva.

El relato de García Robayo se puede pensar en sintonía no solo con los planteamientos de Braidotti, sino también desde la

perspectiva propuesta por Deleuze y Guattari en su *Nomadología (Mil mesetas)*. Para ellos, “el mar es el espacio liso por excelencia”, distinguiendo este espacio liso de otro, “estriado”: “El espacio liso es un campo sin conductos ni canales”, por donde transita el nómada. “Un campo, un espacio liso heterogéneo, va unido a un tipo muy particular de multiplicidades: las multiplicidades no métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupan el espacio sin ‘medirlo’ y que solo se pueden explorar ‘caminando sobre ellas’” (376). Una imagen que ellos usan y que es útil para entender estos dos tipos de espacio es la del tablero de ajedrez y el juego del go: el primero es el orden del Estado, en tanto el juego del go, con sus desplazamientos por el espacio abierto, encarna un *Nomos*, “*nomos* frente a *polis*” (361). Mientras el ajedrez codifica y descodifica, el go territorializa y desterritorializa, el go es desterritorialización, “otro movimiento, otro espacio tiempo” (361), un espacio liso para el tránsito del nómada.

La obertura de García Robayo define o estructura el espacio de un modo similar al que apuntan Deleuze y Guattari: “Hubo un tiempo, el primero de todos, en que el mar era un territorio próximo, familiar y rutinario” (8). Esa proximidad, la visión cercana y lo háptico antes que lo visual, son propios de esta experiencia espacial, dicen Deleuze y Guattari, y es lo que se realiza también en este relato, en que la primera imagen evocada es la de la sal en contacto con el cuerpo, con la niña sumergida en el agua. Allí ella se deja llevar por un espacio aún no reglado ni codificado: “dejarse arrastrar por la corriente hasta algún lugar lejano. Medio millón de gacelas Thomson migraban a Kenia dos veces al año. Sabía esas cosas, o me las inventaba” (8). Con esto sugiere la condición migrante que se hará efectiva más adelante, cuando se presente a este personaje en constante desplazamiento por otras playas del mundo.

Ahora bien, la descripción hasta cierto punto placentera del comienzo va variando: del goce la niña pasa al hastío y con los años, al odio, “‘Odio el mar’. Mi madre también lo odiaba, pero tenía razones ciertas” (8), idea con que introduce la imagen de la muerte, el mar como lugar de la muerte, a la que todos nos debemos: “Me pertenece, pensé. Le pertenezco” (9). El mar se muestra en su grandeza, también en su oscuridad; la narradora se encarga de narrar pequeñas historias familiares y personales, de ahogados, de desaparecidos, que realzan la sublimidad del

océano. También recurre a otra imagen del no-ser: el mar como útero, como espacio materno, en el cual, sin embargo, es imposible confortarse, al menos no para esta narradora:

Dicen que sumergirse en el mar es lo más parecido a volver al útero. El líquido amniótico tiene esa consistencia gruesa por todo lo que contiene –proteínas, carbohidratos, lípidos, fosfolípidos, urea, electrolitos- y sirve para amortiguar al feto. El mar es agua mineralizada y se supone que funciona, también, a modo de colchón líquido. Pienso todo eso mientras floto en la piscina, donde, contrario a lo que me pasa en el mar, me siento a salvo (11).

Que la obertura del libro sea “El mar” no es gratuito: mucho de los elementos que desarrollará más tarde están ahí: los padres, su propia experiencia como madre, los viajes. Y es muy acertada no solo porque permite introducir varias de las líneas temáticas de *Primera persona*, sino también porque propone desde las primeras páginas una reflexión sobre el recuerdo, que el mar gatilla: “Además de todo lo que ya sabía sobre el mar, volví a experimentar su potencia evocadora. El mar es un dispositivo que pincha la memoria y la hace disparar recuerdos anudados, conectados como argollas en una cadena larga y gruesa que alguna vez, quizá, te conduzca a un ancla” (15). Este encadenamiento de recuerdos lleva a la narradora de un mar a otro, sin que se resuelva la tensión entre sujeto y espacio: del Caribe a Málaga, las playas portuguesas, uruguayas o argentinas, el mar se va construyendo como un otro maligno, avasallador, como cuando ella observa a su pareja y a su hijo en la playa: “Mis dos chicos y el monstruo al fondo” (18).

Pero este monstruo tiene varias caras, como puede tenerlo el propio relato autobiográfico. “El mar” es también el signo ambiguo de una identidad sin pertenencia, de una trayectoria vital, de una pregunta por el sentido del mundo, siempre abierta, que no puede cerrarse, donde no hay un ancla que señale una verdad originaria y absoluta:

Me he pasado la vida tratando de asignarle al mar algún rol fundante en mi constante ir y volver [...] Para otros será la selva, la pampa, el desierto, el cielo estrellado, la autopista colmada de autos y carteles vista desde un pequeño balcón. En mi caso, el mar es el territorio que me empuja a preguntarme por el sentido de las cosas. ¿Qué cosas? Todas. Cuánta necedad, como si la geografía fuera algo más que una marca imaginaria en la tierra,

una línea que se cierra y nos contiene bajo la premisa falsa de pertenecer. Quizá sea eso: que cualquier trazo en la tierra se borra cuando toca el agua. La proximidad del mar es garantía de márgenes inconclusos, abiertos frente a la inmensidad, y de elementos expectantes ante un horizonte lleno de promesas (18).

El mar es la antesala, la condición, el medio, “el dispositivo” de la memoria y de la promesa, los dos elementos que según Paul Ricoeur constituyen la identidad narrativa. La aproximación de García Robayo sin duda dialoga con la noción de sujeto nómada de Rosi Braidotti: “Nuestros deseos son aquello que se nos escapa en el acto mismo de impulsarnos hacia adelante, dejándonos como único indicador de *quiénes* somos, las huellas de *dónde* hemos estado ya, o sea, de aquello que ya no somos. La identidad es una noción retrospectiva” (Braidotti 45, cursivas del original), una huella que, como diría la escritora colombiana, se borra o diluye cuando la toca el agua, permanentemente renovada.

El impulso hacia adelante es parte del relato nómada. Este nomadismo en García Robayo se concreta de distintos modos, como cuando en “Amar al padre” se refieren distintas experiencias amorosas en que la protagonista se resiste a la sensación de un anclaje afectivo, o más literalmente en textos como “Mudanzas”, cuando se narra la fascinación por los cambios de casa:

Me obsesionan las mudanzas porque me obsesiona el drama que las acompaña. Me mudé mucho, casi siempre en circunstancias dramáticas. Por ejemplo: de chica, desde la primera hasta la última vez que me mudé con mis padres, nos fuimos a casas peores; las mudanzas atestiguaban el declive económico de mi familia y nadie las llevaba bien. Cuando crecí y empecé a mudarme sola el drama persistió pero en otro sentido: me mudaba a casas que, en general, venían con un hombre adosado y con él una empleada, y con él una mascota, o dos (90-1).

Las mudanzas aquí aparecen como una forma de movilidad social y, sobre todo, de desclasamiento, como ocurre luego en “Educación sexual”. La mudanza es una forma del drama, de movilizar los afectos, de señalar la caída o el ascenso, la derrota o el éxito. Estas marcas las vive la niña pasivamente; la adulta también prefiere distanciarse, cuando plantea que en la experiencia con las parejas “la gracia y la desgracia era no elegir: ‘customizarme’” (91), hacerse a sí misma al gusto del otro, padecer la mudanza o dejarse llevar por ella. Ser, también, siempre otra, sin

raíces, sin nada esencial que te lleve a identificarte con un lugar. Es interesante cómo esto se expresa también en varias de sus ficciones. Quizás una de las más radicales, la breve y excelente novela *Hasta que pase un huracán*, cuya protagonista es una azafata varada en el Caribe. Su discurso no dista mucho de la narradora de “El mar” o “Mudanzas”: “Yo no era como ellos, yo me di cuenta muy rápido de dónde estaba y a los siete años ya sabía que me iba a ir. No sabía cuándo ni a dónde. A mí me preguntaban: ¿qué quieres ser cuando grande? Y yo decía: extranjera” (*Hasta que pase... 9*).

4. Tropismos

Primera persona narra el rechazo a ser fijada, estandarizada, inscrita en un lugar común, en que el horizonte del Caribe y sus costumbres aparecen con frecuencia, como una marca que la protagonista se resiste a asumir y desde donde emerge una crítica reiterada. Las narradoras de estas historias son observadas y cuestionadas por su entorno. En este sentido, una de las críticas más fuertes del texto va dirigida al sistema educacional. Los adultos y la escuela son aludidos en varios de estos relatos (especialmente en “El mar” y “Educación sexual”); en más de una oportunidad se menciona la educación brindada por los colegios adscritos al Opus Dei, prelatura católica conservadora, fundada por Escrivá de Balaguer, con un fuerte impacto en Hispanoamérica: “—Así como en el resto de la fauna, en las niñas, la humedad también atrae porquerías” (117), les explica a sus alumnas la profesora Olga Luz en el cuento “Educación sexual. Folletín adolescente”, en que las chicas son adoctrinadas por profesoras como ésta a través de un programa norteamericano (“Teens Aid”) que busca que las jóvenes lleguen vírgenes al matrimonio. Esto genera una serie de distorsiones que la narradora detalla con dureza, como por ejemplo que una de las chicas jure haber hablado con la Virgen, y que por indicación de ella tenga sexo anal con su novio, para no perder el himen; o el relato de una violación colectiva en el marco de una fiesta juvenil, y la expulsión del colegio de la chica violada, por haber tomado la pastilla del día después. En tanto todo esto ocurre, la protagonista va y viene por las calles, sin hogar (vive con una abuela muy deteriorada

intelectualmente) y con relaciones permanentemente fracturadas en la escuela. También es una “rara” la protagonista de otro relato de iniciación sexual, “Amar al padre”, en que la narradora refiere su cercanía con el padre y de aquí pareciera extraer argumentos para explicar su preferencia por los hombres mayores, algo que su entorno o desaprueba o no entiende. Se trata de una tendencia “queer”, en que la primera nota de extrañeza está dada por las relaciones de espejo que la singularizan, como la que entabla con su padre:

Lo primero fue la piel de mi papá.

Era blanda y era tibia, y era de marrón claro —como de blanco curtido o de negro desteñido—. Recuerdo que me daban ganas de hundir las yemas de los dedos en su cara y después metérmelas en la boca para ver a qué sabía. Mi papá tenía la misma piel que yo tengo ahora: delgada como el papel de arroz, hipersensible al frío y al calor. Y al sol, sobre todo al sol. De chica me gustaba pensar que mi papá y yo teníamos pieles de vampiros (21).

Como en “El mar”, este segundo texto del volumen funciona también inauguralmente, introduciendo la experiencia háptica como una primera aproximación al espacio familiar. “Estiraba los dedos para tocar su cara pálida, pero no lo hacía porque temía despertarlo. Entonces tocaba mi propia cara pálida y me lamía los dedos, pero no sabían a nada” (21). Cuando la niña toca su propia cara, esboza ya la relación especular que se irá consolidando a lo largo del relato, en que ella admira y desea agradar al padre antes que nada. Es en este contexto que se presentan algunas escenas de lectura. Mientras la madre solo lee historias románticas de Corín Tellado, la niña se empeña en leer textos más difíciles con el fin de llamar la atención del padre e ingresar, como podría interpretarse, en el espacio simbólico, en el Nombre del Padre: “me hice una niña vieja para estar más cerca de él” (24). Así se aficiona al diccionario y busca hablar como una persona adulta, con palabras como “onomatopeya”, “tautología”, “emancipar” para que el padre presuma: “Mi niña chiquita sabe hablar” (25). Desde luego que solo hace una mímica: su lengua, extraña a la de los demás niños y el resto de la familia, no es más que un simulacro con el que busca seducir a su padre, con quien cree o quiere compartir un secreto, pero cuya figura se irá desvaneciendo en el tiempo, después de que ella entre en la pubertad.

Pero hasta entonces, el padre la habitará como una fantasía, como una identidad secreta. Es así como, del mismo modo que simula una lengua, cree vivir una escena, que, como otras experiencias relatadas en este texto, presenta en la frontera difusa del recuerdo y la fantasía:

Yo soy un dibujo enmarcado [...] Un hombre que es mi padre, pero con la cara de otro, me mira desde afuera y yo trato de saludarlo, pero no puedo porque soy un dibujo. El hombre se baja la bragueta, se frota y se viene con un chorro potente que se estrella en el dibujo como en un cuadro de Pollock; el hombre se acerca y restriega la mano empegostada sobre su nueva obra: “Mi semilla es tuya” [...] Yo soy mi padre pero soy mujer. Mi padre es mi hijo: un bebé hermoso al que amamanto por el pene (24-5).

La hija se construye como una mujer fálica, padre de su padre (la escritura le permite engendrar, asimismo, un padre). En el siguiente texto, “Rapto de locura”, aborda inversa y casi simétricamente la locura de la figura materna: lejos del secreto compartido, a esta hija nada la une a su madre, salvo la extrañeza. Se aleja de ella en cuanto puede y cuando va de visita a su ciudad de origen no puede sino sentirse ajena, ya que la madre le habla siempre y es ella misma una extraña: “me hablaba una extraña” (56). Esta articulación de la lengua (la lengua extraña de la chiquita que “sabe hablar” y la lengua extraña de la madre y su “monólogo interno”) produce una mirada distanciada, una fuga: “Escuché decir alguna vez que cuando se está tan cerca de alguien que enloquece, uno se convierte en voyeur” (59). La hija no puede dialogar ni con el padre ni con la madre y se aparta. Vive otra vida.

Si bien la crítica a la normatividad familiar y escolar ocupa buena parte del volumen, hay también otras instituciones normalizadoras, no más sutiles, que constriñen especialmente a las mujeres. Este es el tema de “Leche”, donde la narradora cuenta su experiencia del puerperio, y con ironía refiere las conversaciones en una fundación pro lactancia materna, tras el nacimiento de su primer hijo:

Emulando a Virginie Despentes en su teoría King Kong —“escribo desde la fealdad y para las feas, las viejas, las camioneras, las frías, las mal folladas...”—, yo escribo desde el puerperio y para las puérperas; las primerizas; las que dudan por default;

las que se creen débiles; las que lo son; las que quisieron pero no alcanzó; las de la pregunta constante ¿por qué nadie me dijo?; las que insisten en “el bien” pese a sus contradicciones y culpas; las que piensan demasiado; las que de madres se ablandaron; las que de madres se obstinaron; las que ya eran obstinadas y blandas de antes; las que odian los foros virtuales y no pueden dejar de mirarlos (83).

La mención de Virginie Despentes se podría sumar a otra alusión literaria en este relato, al libro *Nueve lunas* (2009), de Gabriela Wiener. Ambas autoras encarnan una mirada feminista, resistente a las imágenes convencionales no solo de la mujer, sino también de las relaciones amorosas y afectivas en general. García Robayo se alinea con ellas planteando una identificación con las mujeres rechazadas. En tanto en Despentes esa condición dice relación con una serie de prejuicios que denigran y rechazan su diferencia ya sea por su apariencia o su vida sexual, en el texto de la colombiana la discriminación se produce por una experiencia asimilada de un modo aparentemente positivo por la sociedad: ¿qué más normalizado que una mujer que asume la maternidad? ¿No escribió Simone de Beauvoir que era una de las grandes dificultades del hacerse mujer, y no la siguieron muchas feministas en su rechazo a la maternidad? Sin embargo, aquí la asunción de la maternidad no garantiza la aceptación ni la comodidad social. García Robayo toma el mito de la maternidad feliz para hacerlo añicos y mostrar el desamparo que puede llegar a vivir una madre primeriza en una sociedad que exige cada día más de las mujeres, como lo hacen ver también otras de sus contemporáneas⁶. García Robayo efectúa, aparentemente a partir de su propia experiencia, una crítica política y económica a la presión que se ejerce sobre las mujeres que hoy enfrentan la maternidad:

Mujeres. Todos estos días, además de ordeñarme, he estado pensando en mujeres. Mujeres a las que les brotan cataratas de leche por los pechos y mujeres a las que no. Pienso que si en ese inmenso conjunto se diera la intersección probable de no tener suficiente leche ni suficiente tiempo ni suficiente plata, esa mujer estará frente a una circunstancia trágica (73).

Estas mujeres animalizadas y acorraladas por su condición de madres reaparecen en “Historia general de tu vida”, único

⁶ Así ocurre, por ejemplo, con Lina Meruane en su ensayo *Contra los hijos* (2015, 2018).

relato en que emerge una narradora en segunda persona. Dirigida a una “tú” inscrita en los vaivenes cotidianos que impone la norma de género, esa “tú” es construida como alguien ajeno. Quizás con este recurso García Robayo busca generar la distancia suficiente para hablar de la desdicha de muchas mujeres en su vida doméstica y en su experiencia cotidiana. La autora revela diversos “tropismos” afectivos: al igual que en el texto con que abre *Primera persona*, la vemos en su relación de cercanía y odio al mar, inclinación y rechazo expresados metafóricamente en su dinámica espacial. En todos estos textos los afectos que la atraviesan se manifiestan con esa intensidad que aproxima o separa, en un permanente vaivén, asaetándola. Me parece atractiva la idea del “tropismo”, empleada por Nathalie Sarraute en su libro homónimo (1939), para entender estos textos de García Robayo, que ella denomina “ensayos” y que constituyen sobre todo movimientos, inclinaciones, sofisticadas derivas de una subjetividad que se interroga por su propia intensidad afectiva.

García Robayo sitúa sus narraciones en una suerte de intemperie, a orillas del mar, en el margen de las instituciones. Ya antes he mencionado la distinción que Deleuze y Guattari hacen de los espacios estriados y lisos; este último “está ocupado por acontecimientos [...] mucho más que por cosas formadas o percibidas. Es un espacio de afectos más que de propiedades. Es una percepción háptica más bien que óptica” (487). Las “oberturas” del mar y el padre de hecho revelan este tipo de ocupación del espacio: el mar está tan próximo que es una sensación en la piel; al padre no se lo observa, sino que se lo toca. “Es un espacio intensivo más que extensivo, de distancias y no de medidas [...] Por eso el espacio liso está ocupado por las intensidades, los vientos y los ruidos, las fuerzas y las cualidades táctiles y sonoras, como en el desierto, la estepa o los hielos” (487).

5. Conclusiones

En Chile, la poeta Gabriela Mistral usa el término “venteada” en *Poema de Chile* y otros textos para referirse a la experiencia de alguien que ha vivido el clima adverso del sur del país, pero sobre todo, a la locura y la dispersión, en un dibujo conjunto de espacio y subjetividad. Esta relación, a la que alude Doreen Massey,

opera visiblemente en *Primera persona*, donde la gran ficción de la subjetividad se asocia al mar y sus vaivenes y a los permanentes desplazamientos vividos por sus protagonistas. Particularmente el agua, el mar, enloquece, al tiempo que es condición para la escritura, para ser lo que se desea ser. Aunque a la narradora de “El mar” no le guste esta presencia que crece hasta convertirse en “monstruo”, no puede negar que ha vivido en esa cercanía con el océano: “Crecer mirando el agua, aspirando el salitre y buscando la sombra te condena a la divagación inconducente. Y, de algún modo, de eso vivo” (14). Cuando equipara la escritura con ese divagar, con ese tropismo o intensidad afectiva no resuelta, García Robayo reafirma el movimiento, el ir y venir del agua, de la subjetividad, de la lengua y sus roces, como se puede observar en los demás textos que conforman el volumen. La extrañeza del yo, del sí mismo, de esa “primera persona” anunciada en el título, forma parte de ese movimiento y es condición de todo lo demás: “sólo el nómada sabe leer mapas invisibles o mapas escritos en el viento, en la arena, en las piedras o en la floresta. El escritor tro-tamundos” (Braidotti 50). García Robayo es de esas lectoras y escritoras.

Bibliografía

Aínsa, Fernando. “Palabras nómadas: los nuevos centros de la periferia”. *Alpha*, 2010, pp. 55–78.

Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga, Pálido Fuego, 2017.

Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires, Paidós, 2000.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos, 2004.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka, Por una literatura menor*. México, Era, 1978.

García Robayo, Margarita. *Hasta que pase un huracán*. Bogotá, Laguna Libros, 2015.

García Robayo, Margarita. *Lo que no aprendí*. Barcelona: Malpaso, 2014.

García Robayo, Margarita. *Primera persona*. Bogotá, Laguna Libros, 2018.

Garrido, Mónica. “Margarita García Robayo: ‘No creo que las escritoras necesiten ser visibilizadas porque son lo suficientemente buenas’”. En: *Culto*, diario *La Tercera*, 15 de noviembre de 2017. Publicación web. <http://culto.latercera.com/2017/11/15/margarita-garcia-escritora-creo-las-escritoras-necesiten-visibilizadas-lo-suficientemente-buenas/>, última revisión en 6/1/2019.

Massey, Doreen. “La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones”. *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Leonor Arfuch (Ed.), Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014, pp. 99-121.

Mistral, Gabriela. *Poema de Chile*. Santiago, Planeta, 1985.

Noguerol, Francisca. “Narrar sin fronteras”. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (Eds.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2008, pp. 19-34.

Paredes, Bryan. “Margarita García Robayo: ‘El día que uno deja de preguntarse es porque está muerto’”. Diario *Correo*, 8 de enero de 2018. Publicación web, <https://diariocorreo.pe/cultura/margarita-garcia-robayo-el-dia-que-uno-deja-de-preguntarse-es-porque-esta-muerto-796158/>, revisión en 6/1/2019.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México, Siglo XXI, 1996.

Waldman, Gilda. “Apuntes para una cartografía (parcial) de la literatura latinoamericana a lo largo de los últimos cincuenta años. Del Boom a la nueva narrativa”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, año LXI, n° 226, 2016, pp. 355-378.

Recibido: 13 de abril de 2019. Revisado: 19 de junio de 2019. Publicado: 31 de julio de 2019. *Revista Letral*, n.º 22, 2019, pp. 151-168. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi22.9259>