

El efecto irónico de la transtextualidad en "Los amores de Afrodita" de Fanny Buitrago

Elizabeth Montes
Universidad de Kansas

Una constante en la novela latinoamericana de las últimas décadas es la tendencia a destacar los alcances de la cultura popular en la formación del individuo y de la sociedad misma. La novelística colombiana no ha escapado a esta influencia. Un ejemplo claro de ello se da en *Los amores de Afrodita* de Fanny Buitrago (1). La obra recrea el proceso de desintegración moral de la sociedad bogotana, en la cual los medios masivos de comunicación han jugado un papel importante. La técnica fundamental que se emplea para concientizar al lector de la manipulación de que está siendo objeto a través de la llamada *literatura popular*, es la transtextualidad. El efecto más sobresaliente del uso de este recurso es el tono irónico que impacta al lector de tal modo que podría conducirlo a la revaluación de los valores con respecto a los papeles sexuales y sociales asignados al hombre y a la mujer.

Muchos teóricos, entre ellos Roland Barthes, Jonathan Culler y Gustavo Pérez Firmat, han intentado definir la trascendencia de la intertextualidad (2). Aunque difieren

en cuanto al alcance del término, los tres coinciden en el hecho de que la obra literaria no existe independientemente como unidad autónoma sino como un producto intertextual que adquiere sentido al relacionarse con otras obras que se parodian, citan o transforman.

En la obra que nos ocupa resultan útiles los conceptos de Gérard Genette en el capítulo titulado "Transtextualidad" de su libro *Palimpsestes* (3). Según el crítico existen cinco tipos principales de trascendencia textual entre los que cabe mencionar la paratextualidad, la architextualidad, la intertextualidad y la metatextualidad. El primero de ellos es definido como toda conexión que un escrito tiene con los títulos, epígrafes, ilustraciones,

The Pursuit of Signs (Ithaca: Cornell University Press, 1983) amplía un poco este concepto enfatizando el papel de la intertextualidad en la cultura. Según Culler: "A text can be read only in relation with other texts, and it is made possible by the codes which animate the discursive space of a culture" (38-41). Gustavo Pérez Firmat, sin embargo, plantea una definición mucho más restringida del término. En su artículo "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en la literatura", *Romanic Review* 69 (1978): 1-14, el crítico especifica que la intertextualidad sólo se da cuando en una obra se citan explícitamente otras fuentes, lo que conduce al lector a experimentar realmente un texto nuevo.

3. Gérard Genette es el crítico que con más profundidad ha estudiado la intertextualidad, llevándola hasta sus últimas consecuencias. Para más información ver *Palimpsestes* (París: Editions du Seuil, 1982).

-
1. Fanny Buitrago, *Los amores de Afrodita* (Bogotá: Plaza y Janés, 1983). Todas las citas son de esta edición.
 2. Resulta particularmente útil en este estudio la consideración de los conceptos de Roland Barthes en "From Work to Text" en *Textual Strategies*, ed. por Josué Harari. El crítico considera que cada obra literaria constituye una adición que transforma el texto. Este último está presente en el discurso y por lo tanto es dinámico y plural. Jonathan Culler en

subtítulos, notas marginales y en general todo elemento accesorio que le crea a la obra literaria su contorno. El segundo se refiere a la relación *muda* que existe entre un texto y otro que le precede hecha por medio de una mención paratextual. El cuarto se da por la relación de co-presencia o presencia efectiva de un texto en otro. El último apunta hacia la serie de comentarios que una obra puede incluir acerca de otro texto.

La novela *Los amores de Afrodita* presenta una colección de segmentos sobre personajes y situaciones típicos de la capital colombiana (4). El primer detalle que impacta al lector es la serie de títulos que establecen un lazo evidente entre esta obra y la novela rosa: "Anhelante, anhelante", "Rosas de Sarón", "Corazón expósito", "La carne es dulce" y "Legado de Corín Tellado". Desde el primer momento se establece una conexión ineludible entre los elementos paratextuales mencionados y el repertorio del lector. Este último está constituido por la serie de historias cursis que aparecen en las revistas femeninas de circulación mensual entre las que cabe mencionar a *Vanidades*, *Buen Hogar*, *Cosmopolitan* o *Elle*.

Más adelante, a la colección de títulos se aúna la mención de los diferentes epígrafes que encabezan cada una de las historias que crean un horizonte de expectativas en el lector. El primero de ellos nos impacta porque se refiere a Afrodita, la diosa del amor. Curiosamente, según el autor citado (Lawrence Durrell), ella resulta maléfica porque "no se apodera de nuestra mente o de nuestros instintos, sino de nuestros huesos con su tuétano" (11) (pre-texto). El tercero se refiere al patrón social que debe perseguir toda mujer que siga la línea de *Vanidades*: "La mujer ideal siempre viste elegantemente, sabe de todo, es excelente madre, esposa y madre ejemplar, genial, inteligente, culta, sociable.

4. La clasificación de *Los amores de Afrodita* como novela es discutible pero la he incluido dentro de este género porque es un estudio del efecto de los medios masivos de comunicación en la mujer en general. Por otro lado, todas las acciones representadas tienen como escenario la ciudad de Bogotá.

Esta mujer no nace así, ¡lo aprende todo!" (11) (pre-texto). La mención de Afrodita (personaje literario) seguida de los parámetros estipulados por la revista *Vanidades* subraya, por un lado, el contraste entre la literatura popular y la literatura culta y, por el otro, apunta a la incidencia que estos dos tipos de literatura tienen en la formación de los valores sociales. Pero veamos paso a paso cómo opera dicha influencia y los efectos que produce dentro del texto.

La trama de "Anhelante, anhelante" se enfoca en la importancia que adquiere el poder, la fama y el dinero (valores enfatizados por las revistas populares) en la vida de una familia de clase media alta bogotana. En este primer relato se presenta el monólogo de Elinor acerca de la relación entre su hijo Ricardo y su esposa Maclovia Aranda. A través de su relato nos enteramos de la forma como Ricardo deshizo su primer matrimonio con Yiri y se unió con Maclovia alcanzando rápidamente la aceptación social, una vida económicamente holgada y la posibilidad de llegar a posiciones políticas importantes. Mas aún, dicho discurso pone de presente que Maclovia es la esposa perfecta que encaja con el modelo de *Vanidades* por ser "extraordinariamente inteligente, pagada de sí misma, como una escultura osada y vibrátil, trabajada arduamente por un artista de fabuloso ingenio" (15). La ampulosidad y el recargo de la descripción se ajusta adecuadamente al estilo de las revistas populares ya que Maclovia es la mujer perfecta porque es la esposa abnegada pero al mismo tiempo la mujer sagaz que, en apariencia, haría cualquier cosa por defender a su marido.

Sin embargo, la autora implícita contrapone esta idea con la visión religiosa y tradicional que tiene Elinor acerca de cómo debe ser la mujer ideal: "El cielo sabe que las mujeres somos la matriz infinita del universo, la tibieza, el ovario, el nido. Nacimos para asumir todo el sufrimiento" (15). Curiosamente el enfrentamiento de las dos opiniones tiene como resultado la desvirtuación de ambas ya que la autora implícita se vale del mismo estilo para expresarlas. La ironía verbal lograda al contraponer ambas visiones trae como consecuencia la apertura hacia

nuevas posibilidades, opción que queda al lector. Al respecto Wayne Booth ha comentado lo siguiente: "La ironía se contempla normalmente como algo que socava claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción del dogma o destruye por el pronunciamiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación" (5). En este caso, el poner a prueba los patrones que desde siempre han moldeado la vida de las mujeres las enfrenta a su propia realidad y las conduce a la toma de conciencia de la influencia que la literatura popular tiene en su vida.

Ahora bien, con relación al desenlace de la historia también se da la ironía. Como resulta obvio, Maclovia no coincide con el tipo de mujer que Elinor quiere para su hijo pero conoce perfectamente los rasgos asociados con la mujer *socialmente aceptada* (del prototipo *Vanidades*) y decide seguirlos para poder manipularlos a su favor. No obstante, a pesar de la imagen que Maclovia se crea, Ricardo no llega a ser el político de prestigio o el posible candidato presidencial que desea, sino que opta por ayudar a las guerrillas convirtiéndose en reaccionario. La ironía surge entonces de la total incongruencia entre lo que Maclovia y Elinor esperaban y el resultado de los eventos. Ricardo cambia su mundo de periodista respetable e inminente candidato en cuyos valores no cree, por el del compromiso directo del guerrillero en contra del sistema. Maclovia no acepta el reto porque su relación con su marido es solamente conveniente en la medida en que le permita a ella *figurar* en los círculos sociales y políticos de la capital. Elinor, reforzando el patrón de la madre protectora, se siente defraudada ante la conducta de su nuera porque persiste en ella la idea de que una esposa debe obedecer y apoyar siempre las empresas de su marido. Ambas mujeres se han encargado de crear y perpetuar una serie de valores (la esposa abnegada, la madre sobreprotectora) que a la postre las han conducido a su aniquilación.

5. Ver Wayne C. Booth. *A Rethoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1974.

Algo similar ocurre en "Rosas de Sarón", el segundo segmento de la novela. Como en el anterior se emplean los recursos de la ironía y la transtextualidad. La trama presenta una estructura triangular en la que se enfrentan la madre, Lisbeth Afanador, su marido Manuel Hernando y su hija Saskia. Lisbeth es una empleada de una "boutique" sofisticada que consigue independizarse de su trabajo y establecer su propio negocio de alta costura. Manuel Hernando es un estudiante de odontología que termina su carrera, se casa con Lisbeth e instala su consultorio con la ayuda económica de su esposa. Saskia es la hija adoptiva de la pareja quien es dejada al cuidado de Lisbeth por sus padres naturales, un matrimonio de rebeldes burgueses de los años sesenta que son asesinados brutalmente.

Lisbeth, la narradora describe a su hija empleando el mismo estilo de la novela rosa o del folletín sentimental: "Saskia no se parecía a las hijas de otras mujeres. Una increíble y opalescente flor de invernadero, con sus ojos tan verdes como el agua del mar teñida de menta, labios palo-rosa, cabellos en cobredorado" (61) (énfasis mío). La descripción de esta criatura angelical, cuyo nombre es el mismo que el de la esposa de Rembrandt, se compara abruptamente en el texto con el de Lisbeth, mujer "morena, pequeña y regordeta... Una *venus* de bolsillo, según su marido" (61) (énfasis mío). Tanto el epígrafe (para-texto) que encabeza este relato como las descripciones de la apariencia física de Saskia y de su madre establecen de inmediato una conexión ineludible entre Lisbeth, Saskia y la Diosa Afrodita. Nos dice Esteban Molist Pol, el autor citado en el epígrafe: "La Afrodita Urania, o Celeste, era la Diosa del Amor Puro; la Afrodita Genitrice o Ninfa era la protectora de los matrimonios, y las muchachas solteras y viudas le pedían marido" (52).

Empero, el desenvolvimiento de la trama nos ofrece la dimensión real de la ironía que se opera en este relato. Lisbeth se siente la mujer más afortunada de la tierra por poseer una "hija encantadora" y "bella" que ella misma se ha encargado de "endiosar" y un marido "ovejo" que compensan todos los sacrificios que ella ha hecho durante toda su vida para conseguir el dinero que los mantiene

gozando de una situación económica privilegiada. Ella misma vive una historia semejante a la de la popular telenovela *Simplemente María* (architexto), ya que es una muchacha de un pueblo que logra surgir dedicándose a la costura. Sin embargo, un buen día descubre lo que ha venido ocurriendo a sus espaldas y su mundo se desvanece. Como la Diosa Afrodita en el Olimpo (Cirlot, 215), Saskia se convierte en la amante de su padre y ante ello Lisbeth se declara impotente optando por reforzar nuevamente la imagen de diosa que se empeñó en crear para su hija. Debido a ello decide continuar cosiendo la blusa hecha de "seda natural" porque "en los terrenos del amor, el sexo y la poesía, la seda es una aliada insuperable" (94). Como gran parte de las madres colombianas, Lisbeth tiene la firme convicción de que la apariencia, la belleza, el vestir buena ropa y los buenos modales son la garantía de felicidad para toda hija. Aquí los hechos prueban el efecto nocivo del énfasis colocado en esos valores.

En este caso hemos visto cómo tanto la superposición de los modelos clásicos de la mitología griega (paratextualidad) con el estilo predominante en la novela rosa contemporánea (architextualidad) sirven para poner en evidencia el patrón de valores de los personajes y la forma como se convierten en sus víctimas por reforzarlos hasta la saciedad. Curiosamente, si bien la literatura culta tiene un alcance limitado, tanto ésta como la literatura popular han cumplido la función de mantener una serie de ideales que aún hoy en día siguen rigiendo a nuestro pesar tanto la vida de la mujer como la del hombre.

Esto último también se hace evidente en "La carne es dulce", el cuarto aparte de la novela. En este relato se asocia el mundo del espectáculo, de la televisión, la radio, y las revistas especializadas en farándula con el de las altas esferas de la sociedad bogotana. Cecilia Hernández, cuyo nombre profesional es Sándalo, es la protagonista de la historia. Como en las telenovelas famosas, ella es la chica de origen humilde que logra surgir como cantante con la ayuda de Diego Canales, un consagrado artista dueño de centros nocturnos. Sin embargo, a pesar de haber sido

reconocida como una cantante insuperable. Sándalo desea ser aceptada en los círculos sociales más importantes de la ciudad en los que lo que cuenta es tener un apellido respetable y una fortuna con qué respaldarlo. El segmento se inicia con los preparativos que Sándalo realiza para su fiesta de cumpleaños en la que anunciará su próximo matrimonio con Octavio Kantor, un prestigioso hombre de negocios perteneciente a una acaudalada familia. No obstante, sus planes se frustran debido al chantaje realizado por su futura cuñada María Clorinda, aquella "delicada rubia, de transparentes ojos grises" (144), el intento de suicidio de Diego (su antiguo promotor) y la desertión de su novio Octavio Kantor.

Una vez más resulta palpable aquí el empleo tanto de la ironía verbal en la descripción de María Clorinda como de la ironía que se da en el nivel del desencadenamiento de los hechos en la "histoire". Ahora bien, el otro recurso del cual se vale la autora implícita para recrear el efecto de los medios masivos de comunicación en los valores sociales es, como en los casos anteriores, la transtextualidad. Aquí se pueden detectar los dos tipos de trascendencia textual ya mencionados en las narrativas anteriores. En primera instancia, se da la paratextualidad por medio del uso de epígrafes. El primero de ellos liga la trama del relato con las novelas de Corin Tellado y es precisamente un personaje totalmente opuesto a Octavio Kantor, el cobarde del relato, quien firma la sentencia. Me refiero a Eduardo Valentín Hombría quien sostiene "pero el amor es cursi" (140). El segundo epígrafe o relación paratextual, nos conduce a la architextualidad, ya que obviamente la experiencia de Sándalo y considerarlos todos ellos al mismo tiempo. En este sentido, la autora implícita emplea a su favor la técnica de la transtextualidad consiguiendo confrontar al lector con los mecanismos que manejan su propia escala de valores y a partir de ellos cuestionarlos.

En este punto cabe analizar, y por propósitos puramente metodológicos, la última sección de la novela titulada "Legado de Corin Tellado". En ella cobran de nuevo importancia las relaciones paratextuales. Los epígrafes

establecen claramente un nexo entre los personajes femeninos María Teresa y Anabel Ferreira y la Diosa Afrodita. Sin embargo, aquí se opera una sustitución importante de recalcar ya que Anabel no es la Venus bella, sino por el contrario la mujer no agraciada que su familia trata de proteger educándola con tutores privados. María Teresa, hermana media de Anabel, es la mujer hermosa que narra la historia y quien se encarga de hacer el comentario metatextual al asociar la personalidad de su hermana con el prototipo promovido por las revistas populares. Nos dice María Teresa: "Obligada al exilio en un rincón de mi fatigada memoria, Anabel se niega a desaparecer totalmente. Surge de pronto. Al leer una página *satinada* de la revista *Elle*, entre los anuncios del perfume Baby y los productos de Helena Rubinstein. Flota a todo color en los consejos de belleza —*Vanidades*. Y en el fondo de una alcoba decorada con mimbres, helechos y pebeteros de rechinante estilo hindú, ideal para desnudez de una provocativa chica *Cosmopolitan* (171) (énfasis mío). La ironía verbal es obvia por la asociación de la chica fea con el modelo de mujer sensual y provocativa que se enfatiza en este tipo de publicaciones. Si en los fragmentos anteriores la relación entre la literatura popular y los valores de la sociedad capitalina se hacían furtivamente, aquí esta conexión es abiertamente declarada y se apunta a ella como la causante de la tragedia que se relata ("si la belleza no se hubiera convertido en un artículo de consumo masivo y la fealdad, no fuese considerada un crimen peor que el mismo asesinato" (178.)

Anabel Ferreira fue una niña enferma y fea que fue criada por su madre siguiendo las pautas promovidas por este tipo de revistas. Al llegar a la adultez y ante su incapacidad de establecer relación con el sexo opuesto, su familia compra a un pretendiente (Camilo Zárate) y la casa con él. No obstante, el matrimonio no se consuma porque el novio huye de su lado. Camilo trata de establecer una relación de pareja con María Teresa, pero Anabel no cesa nunca de estorbarles el paso hasta que finalmente consigue que su hermana aborte a su hijo y su marido se suicide. Irónicamente, para la prensa y el medio fa-

randulero donde se mueve Camilo, Anabel juega el papel de la esposa abandonada mientras que a su hermana se le deja relegada el de la amante cruel y sagaz. El relato de María Teresa desvirtúa este papel convirtiéndose al mismo tiempo en la reversión del modelo de las novelas de Corín Tellado en las que la heroína es la chica enferma, pobre y desvalida que logra superar sus limitaciones y es salvada por la *fuerza del amor*. Aquí Anabel no es la diosa del Amor, sino la mujer obsesionada que se destruye a sí misma y a los demás.

En cierto sentido se podría afirmar que esta última sección representa la culminación de los procedimientos técnicos empleados por la autora implícita para hacer consciente al lector de la incidencia de la literatura popular en la formación de los valores de la sociedad. En un sentido más amplio, sin embargo, se hace evidente cómo también se han usado las referencias a la literatura culta para manipular la reacción del lector. La continua proliferación de información provista por la cantidad de textos citados (paratexto, architexto, metatexto e intertexto) es la misma que experimenta el ciudadano colombiano desprevenido ante las noticias presentadas por los medios masivos de comunicación en el contexto de la ciudad de Bogotá. En el plano del "récit" éste es quizás el efecto que busca la autora implícita y la razón primordial por la cual se da la fragmentación en la estructura de la novela.

Si en el fragmento anterior el contexto juega un papel decisivo, en "Corazón expósito" su importancia se magnifica. Esta porción nos presenta el enfrentamiento de dos familias, los Poveda y los Santacoloma. Es innegable que los Poveda, en el contexto de Colombia, representan el microcosmos del problema de la mafia de las drogas y de cómo la violencia destruye tanto a los dominadores como a los dominados. A diferencia de las secciones anteriores, en este fragmento la autora implícita no sólo se vale del paratexto y el architexto sino que también aplica abiertamente el intertexto. El discurso de Juan José, narrador y protagonista de la historia, se encuentra entremezclado con las cartas estilo "novela rosa" de su novia Astrid. En

dichas misivas, Astrid estipula las razones por las cuales Mariano Santacoloma, el hermano de Juan José, se opone a su relación. Tanto la calidad invasora de los textos como su capacidad de manipulación corren paralelas a lo que ocurre en la trama.

Los Poveda son una familia de narcotraficantes que quiere impedir que Mariano Santacoloma, el hermano de Juan José, declare en un juicio en contra de uno de sus miembros y para ello pretende manipularlo a través del terror consiguiendo finalmente su aniquilación. La inalterabilidad con que Juan José enfrenta la muerte de su hermano es sintomática del grado de desintegración que se opera en la sociedad colombiana. Las declaraciones certeras que Astrid hace en sus cartas son irónicamente el retrato fiel del tipo de personas que manejan esta sociedad. Los narcotraficantes que constituyen la familia de Astrid Poveda, según ella "no resultan mejores ni peores que *los políticos, gobernantes, clérigos y financieros que manejan el país*" (111) y en contraste con ellos, asumen fielmente su papel pues "*no pretenden fingir públicamente virtudes morales y cívicas inexistentes*" (111) (el subrayado es mío). Posiblemente la impavidez de Juan José sea la misma de la que está contagiado el ciudadano común que no puede decidir entre tanta corrupción y que es inevitablemente forzado a responder con violencia a la violencia.

Ahora bien, si a las afirmaciones que Astrid hace en sus cartas se aúna, como en el caso

de "La carne es dulce", el pretexto o repertorio del lector, constituido por los artículos periodísticos escritos con respecto tanto a los narcotraficantes como a los escándalos financieros, sexuales y criminales en que se hallan envueltos políticos, obispos y hombres de negocios (recuérdese el caso de Monseñor Mahecha, la quiebra del Banco Nacional o el escándalo del gobierno de Turbay), el cuadro queda completo. Tanto el intertexto que encara Juan José, como el pretexto que confronta el lector, desvirtúan toda la credibilidad que aún se pueda albergar con respecto al sistema socio-económico y político imperante.

El acierto de Buitrago ha consistido entonces en manejar atinadamente el recurso de la transtextualidad para enfrentar gráfica y temáticamente al lector a la desintegración inminente de la estructura social a la cual pertenece. Dicha estructura se alimenta de los valores reforzados por la literatura culta, por la literatura popular y por los medios masivos de comunicación. Todos estos factores han contribuido a establecer una serie de patrones sexuales y sociales encasillantes e insulsos tanto para la mujer como para el hombre. Debido a ello, *Los amores de Afrodita* es una novela que está llamada a convertirse en la obra clave para entender el papel preponderante que ejerce la manipulación de la información en la sociedad actual tanto en Colombia como en cualquier país del mundo.

