

El lesbianismo como monstruosidad en *El cumpleaños de Alicia* de Henry Díaz Vargas

Willy O. Muñoz

Dramaturgo, director, actor, profesor de teatro y guionista de cine, Henry Díaz Vargas nació en Armenia en 1948. Fundó los elencos teatrales Las Puertas y Pequeño Teatro; también organizó otros grupos con los empleados de la Cámara de Comercio de Medellín y con gente jubilada. Es el autor de una quincena de obras de teatro,¹ entre las cuales figura *Más allá de la ejecución* (1984), drama que se remonta a los orígenes históricos de la región de Antioquia y del antiguo Caldas. El drama es un diálogo entre la cabeza decapitada de Jorge Robledo y el cuerpo amortajado de Sebastián de Belalcázar, conquistadores que habían disputado su supremacía sobre el territorio colombiano. Este drama de ultratumba produce horror y risa, y conjuga los temas de la justicia y la injusticia, el pecado y la inocencia, tanto en este mundo como en el más allá. En *Las puertas* (1990), una prostituta barata y un cincuentón desempleado reflexionan sobre la vida miserable y violenta que han llevado, rememoranza llena de pasajes humorísticos que alternan con lo escatológico, cuya acción tiene lugar en los barrios bajos de una ciudad. *Maduras tinieblas* (1989) toma la forma del monólogo interior de una mujer de aproximadamente 35 años, quien evoca diversas etapas de su vida de mujer en la ciudad, centrándose especialmente su vida de universitaria en los años setenta en Medellín. En suma, los dramas de Díaz se remontan al pasado histórico de Colombia para sacar lecciones de historia o ilustran mordazmente cómo la opresión social y económica y la religión influyen en el comportamiento del pueblo colombiano.

La única atención crítica que *El cumpleaños de Alicia* (1985) ha recibido hasta ahora son unas cuantas reseñas escritas en Colombia. De la misma manera, sus otras obras han sido sólo someramente analizadas. Marleny García Sánchez, por ejemplo, divide la producción teatral de Henry Díaz Vargas

en dos bloques temáticos: “obras que se centran en el análisis y la crítica sociocultural del mundo ciudadano contemporáneo; obras que se centran en el análisis histórico-crítico de aconteceres de la vida nacional de diferentes épocas” (728). *El cumpleaños de Alicia* pertenecería a la primera categoría. Jaime Morales Henao considera que esta obra constituye una apertura renovadora en el teatro colombiano en la década de los ochenta, teatro que, según el citado crítico, se caracterizaba por un “dialogismo insulso ... por su falta de fuerza y coherencia interna, de vitalidad argumental, de acción, de tensión dramática” (38). Fernando González Cajiao ha laudado *El cumpleaños de Alicia* como un “auténtico discurso dramático” (82). Algunos críticos la han clasificado como una pieza naturalista, otros la consideran realista y otros de corte psicológico. Las reseñas aluden a su belleza, al lenguaje popular, a su trama bien concebida, alejada de todo maniqueísmo, y se ha comentado sobre la vida sórdida de los inquilinos. Sin embargo, la crítica ha ignorado el tema del lesbianismo, carencia que, según mi parecer, deviene una manifestación de la cultura colombiana misma, la cual pretende no reconocer una manifestación de su propia realidad social.

María Mercedes Jaramillo es una de las pocas que menciona la homosexualidad como un tema del texto de Díaz, pero no considera que este tema sea un factor importante en el desarrollo de la obra. Ella concluye que esta pieza “recrea un tema tabú en el medio social colombiano, las relaciones homosexuales ... [pero,] el homosexualismo no es dramatizado como un caso que merece un tratamiento especial, sino como una experiencia de vida en común de dos mujeres con todos los conflictos y contradicciones de cualquier pareja” (23). Este comentario, que resta importancia al tema lesbiano, me recuerda las quejas de Amy Kaminsky, quien se lamentaba de que hasta hace poco inclusive la crítica feminista ignoró la presencia del tema lesbiano en la novela de Sylvia Molloy, *En breve cárcel*: “For a reader to repress the question of sexual affinity and marginalize the lesbian aspect with the implication that it is not meaningful, as critics ... have, is to do violence to the novel and to reinscribe the silence around lesbianism that Molloy, in her text, has broken” (232). El tema lesbiano ha recibido el mismo silencio por parte de la crítica colombiana, la cual considera que el tema exclusivo de *El cumpleaños de Alicia* son los conflictos que tiene “cualquier pareja.” Por mi parte, disiento de esta interpretación miope ya que considero que el lesbianismo ocupa una posición central en la obra.

La obra tiene lugar en la década de los ochenta, en una casa de inquilinos de los barrios bajos de Medellín, situado específicamente entre Prado

con Manrique o Villa Hermosa. El escenario es de una casa de dos pisos, caracterizada por una predominante dejadez. En el piso de arriba vive Alicia con sus hijos, en un cuarto lúgubre donde se destaca un enorme cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, iconizando la relevancia de la religión en la trama. La acción propiamente dicha se realiza en el patio de la casa, espacio donde convergen los diferentes personajes. La representación espectacular de *El cumpleaños de Alicia* es completamente realista y, como su título lo indica, trata del día de la celebración de los 50 años de Alicia, quien, irónicamente, al final del drama, muere envenenada por Dévora, su criada y amante. Las didascalias son mínimas, pero lo que caracteriza la actuación de los personajes es la violencia, consecuencia de los odios acumulados por años, los cuales, como una corriente subterránea, está lista en cualquier momento para irrumpir en la superficie. Por otra parte, como en una tragedia de corte clásico, aquí se recuerda el pasado, el cual establece las causas de los hechos de sangre.

Un día de fiesta es de por sí un evento extraordinario que suspende la cotidianidad para dar paso a la celebración, a la alegría. Para Bajtín, el carnaval medieval era un espectáculo, una festividad cósmica cuyo ritual se diferenciaba de las ceremonias oficiales, ya fueran eclesiásticas o feudales, y brindaba mayor libertad a la gente del pueblo, alterando así el orden social mismo: “carnival celebrated temporary liberation from the prevailing truth and from the established order; it marked the suspension of all hierarchical rank, privileges, norms, and prohibitions. Carnival was the true feast of time, the feast of becoming, change, and renewal” (10).

La regeneración y el cambio son elementos importantes en la simbología del carnaval. En el drama de Díaz se ritualiza la festividad del cumpleaños, el cual, en términos cósmicos, constituye un acto regenerativo en el sentido de que se celebra la muerte de un año y el nacimiento de otro. Este acto regenerativo está dramatizado en la estructura de este drama, la cual se basa en la continuidad sintagmática de la vida y de la muerte. Este sintagma está simbolizado por la corona de flores que Alicia hace traer para, paradójicamente, celebrar sus cumpleaños. En la siguiente escena, Alicia propone a Dévora que de hoy en adelante cambiará la relación entre ellas, de ama y asalariada a otra de mayor igualdad. Alicia se dispone a cumplir con su promesa y dice: “Tantos años esperando este momento... Imagínate, palomita, que he pedido coronas de flores... Sí. Para simbolizar la muerte de una vida pasada” (32). Y, se puede añadir, el nacimiento de una nueva vida.

Dado que la imaginaria grotesca del carnaval refleja el fenómeno de la transformación, de la vida y la muerte, lo que predomina son las referencias

a la parte inferior del cuerpo, a la genitalia de la mujer y a su facultad procreativa, la cual simboliza un nuevo comienzo. En *El cumpleaños de Alicia* no sólo Alicia quiere empezar una nueva vida, sino que Magdalena, una de las inquilinas, ese día va en busca de su marido para reconciliarse con él para empezar también una nueva vida. Asimismo, varios parlamentos de este drama aluden a las partes inferiores del cuerpo humano, al acto sexual. Inclusive Homero y Magdalena salen del escenario específicamente para hacer el amor, acto que también está asociado con la capacidad regenerativa de la mujer. La imagería grotesca del carnaval también incluye un nivel escatológico, el cual refiere específicamente a las evacuaciones corporales. En este drama, Alicia, por ejemplo, que no sabe que está siendo envenenada, no puede mantener nada en el estómago debido a la diarrea deshidratante que tiene, razón por la cual dice que desde hace días está “como una canilla” (41).

La fiesta del carnaval también está asociada con el banquete público, ocasión en la que las imágenes de la comida, la bebida y el tragar representan el triunfo de la abundancia, la celebración del renacimiento. La imagería grotesca del banquete también vincula la vida con la muerte, como lo hace notar John Docker: “Festive eating is always ambivalent, involving death, the devouring of the world through the mouth, and new life, regeneration” (177). No es de extrañar, entonces, que durante la fiesta del cumpleaños de Alicia, la muerte entre por la boca: tres personajes mueren envenenados.

La dualidad de la vida y la muerte que caracteriza las festividades del carnaval, también son temas propios del erotismo. Precisamente, la hipótesis fundamental de George Bataille en *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo* se basa en la constante lucha de tanatos y eros, de la vida y la muerte. Este estudioso parte de la siguiente definición elemental: “Eroticism is assenting to life even in death. Indeed, although erotic activity is in the first place an exuberance of life, the object of this psychological quest, independent as I say of any concern to reproduce life, is not alien to death” (5). Bataille propone que el erotismo físico está fundado en la disolución de sus practicantes, en la unión de dos cuerpos en uno, acto que no sólo representa una violación a la integridad corporal, sino que también conlleva la idea de la muerte. La muerte puede ser asimismo un resultado del afán de posesión del objeto amado: “Possession of the beloved object does not imply death, but the idea of death is linked with the urge to possess” (Bataille 14). El amor llevado a sus extremos despierta el deseo de matar, acto al cual se llega cuando se trasciende el tabú que prohíbe matar. Si bien los tabúes surgieron de la

necesidad de desterrar la violencia de la vida diaria, esta meta no puede ser alcanzada ya que “The taboo is there in order to be violated” (Bataille 58). En *El cumpleaños de Alicia*, las amantes, impulsadas por su conflictiva situación hogareña, se sobreponen al terror de violar las prohibiciones del tabú y están dispuestas a matar.

El día del cumpleaños les sirve a Alicia y a Dévora de pretexto para recordar sus 20 años de vivir juntas. Inicialmente, Alicia trajo a Dévora con promesas que nunca cumplió y, con el paso del tiempo, ambas no sólo están viejas sino que el amor ha sido reemplazado por otros sentimientos más siniestros. Dévora había esperado pacientemente por años que Alicia se deshiciera de su marido, había criado a sus hijos, se había quedado por costumbre y ahora odia vivir con ella, insatisfacción que resume con las siguientes palabras: “¿Vivir rodeada de tus olores, de tus palabras, que si una vez me domaron hoy me emputan de desespero e impotencia? ¿Eso me espera?” (16). Ella misma confiesa que su vida se caracteriza “por la peor soledad ... la soledad acompañada” (22). Para vengarse de esta clase de existencia, Dévora se había acostado con los hombres de la pensión para dar celos a su amante. Alicia también comete adulterio. La amoralidad de estas personajes explica por qué estas mujeres son capaces inclusive de cometer un asesinato: ellas confabulan para envenenar al esposo de Alicia, secreto que Dévora revela durante su monólogo ante el cuadro de su amante. Dice: “Pobre Ramón, lo despachaste de este mundo sin saber [de] dónde llegaban sus dolores y la alegría de su mujer, y la mía, para qué lo voy a negar...” (28). Ahora cabe la pregunta, ¿por qué Henry Díaz Vargas codifica un texto de una pareja de lesbianas que termina en asesinatos? Quizá encontremos la respuesta en la teoría del lesbianismo.

La crítica feminista concluye que la literatura lesbiana tiene por objeto contribuir a la liberación de la mujer dado que, como seres sexuales, al preferir a la mujer como el objeto del deseo, se reafirma el compromiso entre las mujeres, la femineidad así como se establece la comunidad de mujeres. Ya que el hombre deja de ejercer su prerrogativa sexual sobre la lesbiana, ella recupera su cuerpo, libera sus energías creativas al no obedecer más las imposiciones reproductivas del varón, colonización que el hombre ha ejercido por siglos. Cheryl Clarke, quien cita a Judy Grahn sobre este acto de liberación, dice que “the lesbian – that woman who ‘has taken a woman lover’ – has succeeded in resisting the slave master’s imperialism in that one sphere of her life. The lesbian has decolonized her body” (128). Clarke también sostiene que el lesbianismo es un movimiento cuya meta final es la liberación de la

mujer de todas las tiranías heterosexuales, las cuales han sido impuestas por el estado, la religión y por otras instituciones patriarcales. Dice Clarke: "The woman who embraces lesbianism as an ideological, political, and philosophical means of liberation of all women from heterosexual tyranny must also identify with the world-wide struggle of all women to end male-supremacist tyranny at all levels" (129). Kaminsky también considera el lesbianismo como un movimiento de liberación, cuya práctica sexual redefine el concepto mismo de mujer: "Though the notion of woman-centeredness goes beyond sexuality, sexuality remains central to it. This is so because women are constructed in culture primarily as sexual beings, so to redefine women's sexuality is to call into question the basic definition of 'woman'" (226).

Huelga decir que el drama de Díaz carece de estos propósitos liberatorios y redefinitorios de la mujer; en cambio, contiene una serie de estereotipos con los cuales la literatura falogocéntrica ha caracterizado a la mujer, literatura que la crítica feminista ha sometido a un riguroso revisionismo deconstructivo. Se puede afirmar que Díaz no se da cuenta de las implicaciones sociales de sus personajes lesbianos, malentendido que da razón a las conclusiones de Sandee Potter, quien afirma que "Women-identified women, as lesbians are often called, do exist, if until now in silence or as victims of misunderstanding" (1). Es más, Henry Díaz Vargas escribe su texto siguiendo las teorías prevalentes del erotismo postuladas por pensadores como Bataille, quien codifica una teoría desde el punto de vista del hombre, la cual equipara el erotismo con la vida y la muerte. Precisamente, para desconstruir este punto de vista, la crítica feminista propone una teoría del erotismo como una práctica liberadora de las estructuras mentales.

Según esta teoría, el erotismo es una práctica que libera el cuerpo, que permite el descubrimiento de sus zonas de placer, conocimiento que incrementa el deseo de formar relaciones cuyo objetivo, entre otros, es el goce mutuo. Gloria Steinem concluye que lo erótico es "A mutually pleasurable, sexual expression between people who have enough power to be there by positive choice it doesn't require us to identify with a conqueror or a victim. It is truly sensuous, and may give us a contagion of pleasure" (37). Según esta activista, semánticamente "'Erotica' is rooted in 'eros' or passionate love, and thus in the idea of positive choice, free will, the yearning for a particular person ..." (37). De lo anterior se deduce que la actividad erótica no es otra cosa que la expresión y la práctica de la libertad corporal adquirida. Por su parte, Audre Lorde señala que el conocimiento profundo e insustituible de la capacidad de la mujer de sentir placer puede ser transferido

a todos los aspectos de su vida, de modo que la mujer se percata que ella puede vivir una vida de plena satisfacción, tanto en la esfera pública como en la privada.

En este drama lesbiano escrito por un hombre, la relación sexual de Alicia y Dévora se complica por su otra relación de ama y sirvienta, la cual no sólo distorsiona el nivel amoroso, sino que coadyuva a imponer una relación asimétrica entre ambas mujeres, posibilitando que una llegue a ser la víctima de la dominación erótica de la otra.² Dévora está muy consciente de su condición de oprimida, como lo atestiguan sus propias palabras, las que utiliza cuando ella le cuenta a Miryam de su vida junto a Alicia: “No sé qué le vi. La hembra convence para dominar después... chupa hasta la última gota de sangre, me explota con mis vicios, con mis energías... Aporrea, humilla, miente ...” (21). Irónicamente, tanto el comportamiento como las promesas hechas y no cumplidas por Alicia siguen los mismos patrones culturales que el hombre ha utilizado para engañar a la mujer desde tiempos inmemoriales y que en este drama toman la forma de una parodia de los cuentos de hadas. Dévora recuerda que Alicia la trajo con falsas promesas:

Así me trajiste: Con la carreta del cuento de hadas. Que siendo yo la manteca sería la reina. Y ha pasado el tiempo, para las dos: Veinte años. Y [a] la doncella, la que limpia los pisos, la que no puede durar en las fiestas hasta después de tal hora, nunca le llegó su hora ni el príncipe mandó buscar el pie para la zapatilla ni ... ¡nada!

¡Nada!... Todo lo arrebatas y tú no das nada Me has hecho esclava.
(16-17)

Los cuentos de hadas han sido anécdotas de origen patriarcal utilizadas para naturalizar en los niños varones un orden social que los privilegia, sistema que asigna a la mujer una posición devaluada, como en *La Cenicienta*, a la que alude Dévora, quien se da cuenta del engaño de la promesa de felicidad dentro del matrimonio.³ En vez de cumplir su promesa, Alicia acapara todo, no da nada, comportamiento que recuerda el concepto de la economía del retorno elaborado por Luce Irigaray en *This Sex Which Is Not One*, en el cual el sistema especular masculino requiere que todo lo que salga del hombre vuelva hacia él, reflexivamente.

Alicia misma había sido la víctima del sistema patriarcal, gestualidad que codifica la construcción genérico-sexual de esta mujer, performatividad reiterativa que subrepticamente se materializa en esta mujer gracias a una serie de voces, textos e instituciones falocráticas. Judith Butler considera que la iteratividad performativa constituye la base fundamental de la formación

de la identidad del sujeto, razón por la cual asegura que: “Performativity is thus not a singular ‘act,’ for it is always a reiteration of a norm or set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition” (12). En este drama, Alicia recuerda las voces que moldearon su vida, entre ellas la voz de sor Teresa, la monja que la castiga y humilla; la voz del padre, quien continúa la costumbre del intercambio de las mujeres al comercializar a su hija con el futuro esposo: “Mi papá dice que me voy a casar con Ramón apenas salga de bachiller este año” (25). De esta manera, Alicia no satisfizo su deseo de unirse con el hombre que amaba; no pudo oponerse a los agentes patriarcales, como ella misma lo declara: “No, no puedo. La hermana Teresa y papá no me perdonarían nunca” (25), declara, aludiendo al carácter repetitivo del discurso patriarcal. Y del hombre que amaba dice: “No lo vi tan siquiera. Salí del convento directo a la iglesia con Ramón” (25). La voz de la iglesia continúa su inscripción falocéntrica dado que, a través del drama, Alicia lee constantemente *La Biblia* para ella y para otras personas. Ahora ella misma reconoce que los hombres controlaron el curso de su vida: “[ellos] me pudieron, me dominaron y lo supe demasiado tarde, muy tarde. Ya me había acostumbrado a no pensar por mí misma... Y sigo vejada, ¿sabe? ¡Desde las tumbas, desde allá me oprimen!” (26), dice, refiriéndose a la tradición patriarcal. Tan fuerte es la persistencia opresiva de esta tradición que Alicia declara que “Las voces pasadas me atan ...” (27). Como un acto de liberación se hace lesbiana, se aparta de los hombres, a quienes ahora desprecia, como lo revelan las palabras que emplea para aconsejar a Magdalena, quien va en busca de su marido para reconciliarse con él: “Que no la vean nunca llorando los hombres[,] que ni una gota de ésas se merecen” (19). Sin embargo, Díaz no aprovecha el acto de liberación de Alicia, en cambio la reviste con todas las características del comportamiento falocéntrico.

Por su parte, Dévora, dirigiéndose al cuadro de Alicia, rememora también su vida penosa: el abandono del padre, la época en que vivía con su madre cuando ella trabajaba en bares y traía a sus clientes a casa, presentándolos como el padre de Dévora; recuerda también el abuso sexual que sufría a manos de uno de los amantes de su madre. Dévora estaba siguiendo los mismos pasos de su madre, hasta que Alicia la rescata de los bares y cafeterías con falsas promesas. O sea que Dévora se hace lesbiana engañada por las promesas de Alicia y ésta se vuelve lesbiana por el despecho que siente por los hombres, en general, y por la insatisfacción en su matrimonio, en particular. El cambio de orientación sexual de estas personajes

conuerda con la llamada teoría interaccional simbólica, la cual dice que el comportamiento y la identidad sexual son el resultado de un proceso vital que obedece a un complejo sistema de interacciones entre las experiencias sociales y personales y no es el resultado de ningún desequilibrio hormonal ni de cromosomas defectuosos. De modo que las personas tienen la capacidad de practicar una actividad sexual diversa, como declara Christine Browning: “Symbolic interactionists maintain that people have a varying capacity for sexual experiences, defined and limited by both a personally constructed and a socially constructed idea of sexuality. The interactionists view the development of sexual orientation as a process that emerges through interactive encounters in an intersubjective world” (21).

La relación lesbiana en el drama de Díaz no fructifica debido a la explotación de una sobre la otra, por la caracterización que hace el dramaturgo de Alicia, a quien concibe como una practicante del sistema opresivo falocrático. Estas dos mujeres permanecen juntas por necesidad, por costumbre, la una alimentando su odio cotidiano, abrigando la idea del asesinato y la otra oprimiendo a su asalariada. El cuadro que Miryam pinta de Alicia retrata la violencia de esta relación. Dévora percibe la monstruosidad de la caracterización del cuadro, el cual refleja el verdadero espíritu de Alicia. Dévora exclama: “Otra te ha leído el alma por fin... Ahí estás tal cual ... [Miryam] Leyó esas manos maestras para la caricia y listas a estrangular; la mirada filuda para adelante y oscura para atrás; los labios para besar, o boca de cañón para arrasar” (28). Durante la fiesta, cuando finalmente se descubre el cuadro, Alicia también se ve retratada como un monstruo (44). Al parecer, Díaz quiere que percibamos que esta mujer lesbiana es un monstruo, caracterización que él simbólicamente iconiza en el retrato. Si lo monstruoso es algo antinatural, se puede deducir que este dramaturgo cree que toda desviación de la práctica heterosexual –considerada como natural – es un acto antinatural, monstruoso. Kaminsky advierte que esta clase de reacción es un impulso generalizado en la sociedad:

It is not surprising that sexual expression on the part of women that does not include men is the most forbidden of all. It is still possible to silence potentially feminist women with the epithet *lesbian*. Heterosexuality is so deeply ingrained that it is passed off not only as “natural” but as the *sole* natural expression of sexuality. To be called “lesbian” is to be called “monster.” (224)

La crítica colombiana también ha hecho notar la caracterización negativa de los personajes. Por ejemplo, María Mercedes Jaramillo concluye

que estos personajes son seres deformes: “La convivencia ha arruinado sus vidas y las ha convertido en seres deformes” (23). Puesto que dicha deformación es el resultado de su convivencia, ésta debe ser una consecuencia de su relación lesbiana. Por su parte, Fernando González concluye que “las muertes del final son, en realidad, el coherente resultado de sus fallas morales” (83).

Precisamente, su amoralidad no sólo las lleva a asesinar al esposo de Alicia, sino que Dévora ahora está también dispuesta a matar a su amante. Puesto que Alicia tiene la costumbre de mojar los dedos para pasar las hojas de su Biblia, Dévora unta dichas páginas con arsénico, de modo que Alicia se va envenenando progresivamente por días, ante la mirada impávida de su pareja. Cuando Alicia descubre la verdad, intenta estrangular a Dévora e inclusive, antes de morir, invita de su licor a Homero, quien muere envenenado, dando a entender que Alicia también planeaba asesinar a Dévora.

Al final del drama, Dévora se declara libre, libertad que gana a expensas de tres cadáveres que ahora permanecen tirados por el escenario. Sólo queda por especular por qué el autor codificó un drama de tema lesbiano con amantes inmorales, relación en la que el amor se torna en odio, sentimiento que impulsa a ambas protagonistas a matar. A Díaz se le puede objetar lo que la primera crítica feminista encontró en los textos escritos por hombres, que su ficción estaba llena de mujeres muertas. A las personajes que eran diferentes, a aquéllas que se desviaban de la norma o cuestionaban el orden social, los autores masculinos las destinaban a la muerte o a la locura, o eran desterradas a los márgenes narrativos, donde desaparecían.

En los últimos años, la crítica ha propuesto que se incluya a los autores del texto dramático como parte integrante del análisis, puesto que, como productores de significados, los escritores deben ser responsables de su forma de historizar la realidad. Con este propósito en mente, Juan Villegas sostiene que se debe “conceder importancia al autor en cuanto un individuo frente al mundo, frente a su circunstancia y cuya respuesta no constituye una respuesta individual sino una respuesta colectiva, desde la perspectiva de un determinado modelo de mundo producto de una ideología” (53). Fernando de Toro es del mismo parecer. En su libro, *Semiótica del teatro*, propone que todo texto es un intertexto en el sentido que coexiste en él una diversidad de fragmentos de otros textos, textos tanto del ambiente cultural del presente como del pasado, o de otras culturas, e inclusive textos de prácticas discursivas no literarias o artísticas. El intertexto es la parte *social* o intersocial de la cultura y opera

como un factor acumulativo en la medida que es todo el lenguaje anterior y contemporáneo que entra en el texto (53-4).

Como ya establecimos, *El cumpleaños de Alicia* contiene una diversidad intertextual; incorpora textos literarios, como *La Biblia*, y textos no literarios, como el cuadro que Miryam pinta, así como un sistema de voces que establece la normatividad del comportamiento de Alicia en particular. De la misma manera, los dos poemas de Eduardo Castillo que Díaz incluye, devienen discursos que codifican la parte social, el modelo de un mundo determinado, que en este caso concibe a la mujer estereotipadamente. Las dos estrofas que Díaz cita de “El voto” de Castillo codifican el deseo del hombre, su afán de posesión, acto colonizador del cuerpo de la mujer, aquí no sólo idealizado por contener encantos propios de la naturaleza, sino también considerado como el vehículo propicio para perpetuar la progenie del hombre, reiterando que la mujer, como una tierra fértil, es la receptora tanto del discurso – de la cultura – como de la simiente del hombre, reificándose así que la única función de la mujer es su rol materno:

Quiero en tu cuerpo poseer las rosas,
el agua de corrientes luminosas,
el sol, el cielo azul, la mar dormida,

y hacer correr, en raptos amorosos,
al través de tus flancos armoniosos
las fuentes fecundantes de mi vida. (22)

En contraposición a “El voto,” que considera a la mujer como una fuente de vida, en “Vampiresa,” la mujer, estereotipada en la figura demoniaca de la bruja, está asociada con la muerte. De esta manera, la mencionada oposición binaria se vincula con la estructura interna del drama. Dice el poema:

Eres el vaso de impurezas
y abominaciones del culto
que en la negra noche del sábado
se rinde al gran macho nocturno ...

Y en tu cuerpo de hermafrodita
aún hay quizás huellas de unto
con que las brujas se ungen para
ir a la cita del cornudo.

(Con cuerpo de senos incipientes,

de un bisexual encanto, y cuyos
brazos – cadenas infrangibles –
son tan hondos como el sepulcro) ...

El germen sacro de la vida
perece en tu vientre infecundo
como en un horno y de tu sexo
emana un sepulcral efluvio.

El mal ubicuo, omnipotente
te dio todos sus atributos
y bajo el árbol de la ciencia
mordiste su vedado fruto ... (39-40)

En este poema que Homero recita a Alicia, la mujer es representada exclusivamente por su genitalia – “Eres el vaso de impurezas” – metonimia que reduce unidimensionalmente a la mujer a ser un simple objeto sexual. Castillo no sólo caracteriza la genitalia femenina como impura y abominable, sino que la asocia también con el sepulcro: el vientre de la mujer aquí está metaforizado como un horno infecundo. Además de esta caracterización estereotipada de la mujer, Castillo la culpa por los males del mundo, tradición que se inicia con la escritura del Génesis, con el pasaje del paraíso terrenal, en el que se acusa a Eva de ser la responsable del pecado original. La referencialidad contenida en la creación poética de Castillo indica que su discurso se funda también en un sistema intertextual, uno de naturaleza misógina que deforma la imagen de la mujer, deformación que reifica una vez más los miedos ancestrales creados discursivamente por el hombre mismo, cuyo verbo inscribe en el cuerpo de la mujer la paradójica coexistencia de la vida y la muerte, oposición binaria que constituye la base de la estructura del drama de Díaz.⁴

Resulta significativo, entonces, que de entre todos los poemas a su disposición, Díaz escoja precisamente estos poemas de Castillo para incluirlos en *El cumpleaños de Alicia*. Como el primer lector de los registros intertextuales y de las prácticas culturales de su entorno, Díaz escribe su drama influenciado por dicha intertextualidad y por el contexto social de su tiempo, factores que determinan su posición ideológica sobre la mujer y la homosexualidad. De lo anterior se deduce que el drama de Henry Díaz Vargas textualiza el parecer de la sociedad colombiana de los ochenta, la cual todavía no aceptaba la homosexualidad como una forma alterna de vida, razón por la

cual, el lesbianismo es codificado como una monstruosidad y dicha relación termina en tragedia.

Kent State University

Notas

¹ Henry Díaz Vargas es autor de *Los honores* (1970), *La candileja* (1972), *El mimeógrafo* (1975), *El Puño contra la roca* (1976), *La maléfica serpiente de siete cabezas* (1976), *Josef Antonio Galán o de cómo se sublevó el común* (1981), *La encerrona del miedo* (1981), *Simeón Calamaris* (1983), *Las puertas* (1984), *El cumpleaños de Alicia* (1984), *Más allá de la ejecución* (1984), *De golpe el último golpe misión cumplida* (1986), *Maduras tinieblas* (1989), *El siguiente* (1989), *El salto y las voces* (1989) y *La sangre más transparente* (1992). La *Antología del teatro de Henry Díaz Vargas* está en preparación. Asimismo, ha recibido varios premios, entre ellos el Premio Nacional Universidad de Medellín, 1985, por *El cumpleaños de Alicia*.

² Jessica Benjamin y Michelle Aboulafia han analizado la teoría de Hegel sobre la relación amo y esclavo y la han aplicado al comportamiento del hombre y la mujer en aquellas situaciones en la cual predomina la dominación erótica del uno sobre la otra.

³ A manera de ilustración del revisionismo al cual se ha sometido a los cuentos de hadas, consúltese los capítulos sobre "Rosario Ferré: Subestructuras patriarcales en *La Bella Durmiente*" en mi libro, *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* y "Luisa Valenzuela: La subversión normativa en los cuentos de hadas: 'Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja'" en mi otro libro, *Polifonía de la marginalidad: La narrativa de escritoras latinoamericanas*.

⁴ No sorprende, entonces, que Díaz mismo llame Dévora a una de sus personajes, nombre que alude al mito de la devoradora de hombres, una creencia cultural de origen falogocéntrico con la que Díaz comulga.

Obras citadas

- Aboulafia, Mitchell. "From Domination to Recognition." *Beyond Domination. New Perspectives on Women and Philosophy*. Totowa, New Jersey: Rowman & Allanheld, 1983: 175-85.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His Work*. Trad. de Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984.
- Bataille, George. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Ballantine Books, Inc., 1969.
- Benjamin, Jessica. "The Bonds of Love: Rational Violence and Erotic Domination." *Feminist Studies* 6.1 (1980): 144-74.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- Christine Browning. "Changing Theories of Lesbianism: Challenging the Stereotypes." *Women-Identified Women*. Palo Alto: Mayfield Publishing Co., 1984: 11-30.

- Clarke, Cheryl. "Lesbianism: An Act of Resistance." *This Bridge Call My Back: Writings by Radical Women of Color*. Eds. Cherríe Moray y Gloria Anzaldúa. New York: Kitchen Table: Women of Color Press, 1981: 128-37.
- de Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1987.
- Díaz Vargas, Henry. *Teatro. El cumpleaños de Alicia*. Medellín: Revista de la Universidad de Medellín 48 (1985): 9-46.
- Docker, John. *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- García Sánchez, Marleny. "Cuestionar las vivencias." *Teatro colombiano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992: 728-32.
- González Cajiao, Fernando. "No sólo de café vive Colombia." *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 7 (1986): 80-3.
- Irigaray, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trad. Catherine Porter y Carolyn Burke. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- Jaramillo, María Mercedes. "Dos teatreros colombianos." *Revista de Estudios Colombianos* 15 (1995): 16-25.
- Kaminsky, Amy. "Lesbian Cartographies: Body, Text, and Geography." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Studies of Ideology and Literature, 1989: 223-56.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic: The Erotic as Power." *Take Back the Knight*. Ed. Laura Lederer. New York: William Marrow, 1980: 295-300.
- Morales Henao, Jaime. "El cumpleaños de Alicia." *El texto y la mirada*. Bogotá: Biblioteca Pública Piloto, 1992: 37-9.
- Muñoz, Willy O. *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Editorial Pliegos, 1992.
- _____. *Polifonía de la marginalidad: La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1999.
- Potter, Sandee, ed. Introduction. *Women-Identified Women*. Palo Alto, California: Mayfield Publishing Co., 1984: 1-7.
- Steinem, Gloria. "Erotica and Pornography: A Clear and Present Difference." *Take Back the Knight*. Ed. Laura Lederer. New York: William Marrow, 1980: 35-9.
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1988.