

Cristina Eugenia Valcke Valbuena

Perspectiva de género en la literatura latinoamericana



Colección *La Tejedora* Programa  Editorial

Facultad de Humanidades
Escuela de Estudios Literarios
Maestría en Literaturas
Colombiana y Latinoamericana

Anhelo que estos ensayos contribuyan a hacer conocer el valor que tiene una escritura femenina condenada al ostracismo y a la exclusión en los ámbitos de la cultura hegemónica; y así mismo espero contribuir a desarrollar, con las obras propuestas, una metodología apropiada que no disuelva el carácter vital que ellas expresan.

C. V.



Universidad
del Valle

Programa ditorial

***Perspectiva de género en la literatura
latinoamericana.
(Ensayos)***

CRISTINA EUGENIA VALCKE VALBUENA

Poeta. Magíster en Literaturas Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle, 2009. Licenciada en Arte dramático de la misma Universidad, 1994.

Realizó los Diplomados Dirección de Teatro Escolar, 2000, y Literatura y Género, 2002. Se desempeña como profesora de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle en el área de Poesía Latinoamericana y Colombiana; además, desarrolla una juiciosa actividad crítica en perspectiva de género.

Desde el año 2003 es miembro del Grupo de Investigación Género, Literatura y Discurso. Ha publicado *Mujeres al margen*, 2003. Coautora del libro: *Nueva novela colombiana. Ocho aproximaciones críticas*, 2004. Libro de poemas *Arrojada al laberinto*, 2005, en la colección Escala de Jacob. Ha publicado múltiples ensayos en libros y revistas especializados en literatura y crítica literaria. Su obra poética ha sido incluida en varias antologías nacionales.

***Perspectiva de género en la literatura
latinoamericana.
(Ensayos)***

Cristina Eugenia Valcke Valbuena



Colección Trabajos de Grado Meritorios
Maestría Literatura Colombiana y Latinoamericana
Escuela de Estudios Literarios
Universidad del Valle
Colombia

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Perspectiva de género en la literatura latinoamericana. (Ensayos)

Autora: Cristina Valcke Valbuena

ISBN: 978-958-670-779-4

ISBN-PDF: 978-958-5164-66-6

DOI: 10.25100/peu.540

Colección: La Tejedora - Escuela de Estudios Literarios

Primera Edición Impresa febrero 2010

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios

Vicerrector de Investigaciones: Héctor Cadavid Ramírez

Director del Programa Editorial: Omar J. Díaz Saldaña

© Universidad del Valle

© Cristina Valcke Valbuena

Ilustración de carátula: Orlando López Valencia

Diseño y diagramación: Unidad de Artes Gráficas

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros.

El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, diciembre de 2020

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	11
1	
<i>DOLORES</i> , UNA ESCRITORA EN EL SIGLO XIX	13
El tema de la escritura	13
La identidad oculta	14
La misión de la literatura	21
Hacia una metáfora de la escritora	24
2	
<i>ALFONSO</i> O LA NEGACIÓN DE LA MADRE. ESTUDIO SOBRE UNA NOVELA COLOMBIANA DE AUTORÍA FEMENINA EN EL SIGLO XIX	37
El trabajo de una colombiana	38
Un esbozo de la historia a grandes trazos...	44
Un viaje de ida y regreso	47
3	
LAS MUJERES EN <i>MARÍA</i> : RELACIÓN ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD SOCIAL	61
Blancas, ricas, hacendadas	65
Blanca, huérfana, extranjera: <i>María</i>	78
4	
LA BÚSQUEDA DE LA MISMIIDAD EN <i>LA BRECHA</i> DE MERCEDES VALDIVIESO	85
Lenguaje y estilo	85
El asunto del nombre y la mismidad	88
Algunos aspectos de la construcción del “Conmigo misma” en: la protagonista, la madre, Matilde y Martha	91
5	
¿QUÉ QUIERE CATALINA GUZMÁN?	99

6		
	DE VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN <i>OFICIO DE TINIEBLAS</i>	
	DE ROSARIO CASTELLANOS	113
	Las voces del silencio	113
	La guerra de castas	121
	De víctimas y verdugos: una propuesta de lectura	122
7		
	<i>LOS AÑOS TERRIBLES</i> DE YOLANDA REYES	
	O EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA	135
8		
	MARIELA DEL NILO Y MEIRA DEL MAR: VOCES FUNDADORAS DE LA POESÍA FEMENINA EN COLOMBIA	157
	Mariela del Nilo y Meira Delmar: coincidencias de vida	157
	Poéticas entre las formas tradicionales y la renovación cautelosa	167
	Delmar y del Nilo, tópicos comunes	174
9		
	MARIELA DEL NILO LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA	191
	La construcción de una poética	192
	BIBLIOGRAFÍA	207

*A mi hijo
Luis Esteban*

Mis agradecimientos a Carmiña Navia Velasco, profesora y amiga, quien tuvo la paciencia y el interés para acompañar estas reflexiones. A María Antonieta Gómez Goyeneche por sus significativos aportes como profesora y su acompañamiento en la amistad. A todas mis compañeras del grupo de estudios de género, cuyas exploraciones e inquietudes han contribuido a mis propósitos académicos.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

INTRODUCCIÓN

He reunido nueve ensayos cuyo orden, aparentemente arbitrario, se orienta a establecer en operación analítica, presu- puestos teóricos capaces de dar cuenta de la naturaleza par- ticular de cada obra, de sus diálogos temáticos con una época, de su configuración histórica, y de las representaciones sociales y los imaginarios de género. Esto con el propósito de que los conceptos propios de una teoría instrumentalizados en un ensayo, logre familiarizar al eventual lector, con un aparato crítico que va a ser utilizado de modo fragmentario en la totalidad de los textos.

Los ensayos son: Dolores, una escritora en el siglo XIX; Alfonso o la negación de la madre. Estudio sobre una novela colombiana de autoría femenina en el siglo XIX; Las mujeres en *María*: relación entre ficción y realidad social; La búsqueda de la mismidad en *La brecha* de Mercedes Valdivieso; ¿Qué quiere Catalina Guzmán?; De víctimas y verdugos en *Oficio de tinieblas*; *Los años terribles* o el despertar de la conciencia; Mariela del Nilo y Meira del Mar: voces fundadoras de la poesía femenina en Colombia y Mariela del Nilo, la construcción de una poética. Se trata de una exploración en un corpus literario heterogéneo, novela y poesía escritas por autoras latinoame- ricanas entre el siglo XIX y el XX, de distinta factura y desigual calidad de recepción, obras de gran envergadura como produc- ción literaria y cultural hecha por mujeres en condiciones históricamente distintas y en ocasiones semejantes, elementos que le imprimen un carácter particular a cada una. Dentro del corpus existe una excepción, se trata de la novela *María* de

Jorge Isaacs. No obstante su inclusión en mi estudio es validada a través de la focalización en el universo femenino que recrea la obra y que permite rastrear los puntales del imaginario de género de la época.

El propósito general de mi trabajo se legitima en la naturaleza del ensayo, que es abordado como tentativa, asedio, indagación y aventura; pero que tiene la obligación de ofrecerse al análisis y de arriesgar en el ámbito de la complejidad de la crítica, postulados y nociones que contribuyan a comprender las obras objeto de mi estudio. Quizá esto explique la ausencia de un marco teórico explícito, edificado de antemano, con la encomiable tarea de hacer conocer las herramientas de análisis, propio de construcciones sistemáticas que el ensayo eludiría. Las reflexiones originadas desde la socio-crítica, la historia o el análisis del discurso, aparecen como una exigencia de la lectura crítica propiciada por los textos y no como una exigencia de la teoría para abordarlos. Debo decir que el enfoque teórico que cruza todas las reflexiones, aun cuando su modo de manifestarse es igualmente fragmentario, es la perspectiva de género, que cuenta con excelentes desarrollos y vive en permanente construcción y que arroja luces extraordinarias para la comprensión de las obras creadas por mujeres.

Anhelo que estos ensayos contribuyan a hacer conocer el valor que tiene una escritura femenina condenada al ostracismo y a la exclusión en los ámbitos de la cultura hegemónica; y así mismo espero contribuir a desarrollar, con las obras propuestas, una metodología apropiada que no disuelva el carácter vital que ellas expresan.

DOLORES, UNA ESCRITORA EN EL SIGLO XIX¹

El tema de la escritura

El tema de la escritura no es en primer plano el asunto de la novela *Dolores* (1869) de Soledad Acosta de Samper, pero sí uno de los más importantes. Para empezar, la narración misma se presenta como un trabajo de escritura que realiza Pedro, el primo de la protagonista. Además, casi todos los personajes escriben, unos sólo cartas, otros poemas, artículos periodísticos y, también, composiciones en prosa -entre las que figura el diario íntimo de Dolores-. Los móviles de escritura son revelados, lo cual permite establecer diferencias y contribuye a la caracterización de los personajes, incluso algunas de las composiciones son criticadas dentro de la misma obra, de modo que se dejan sentir los gustos estéticos de la autora. Otra situación que revela el lugar destacado de La Literatura dentro de la temática de la historia, lo constituye la lectura, los personajes principales leen diversos tipos de textos y en ellos apoyan varias de sus concepciones existenciales, es decir, que la literatura se convierte en un medio para interpretar el mundo.

Conviene señalar que, por encima de los demás personajes, Dolores, la protagonista, es la verdadera escritora, no de profesión pero sí en virtud de su talento; este hecho, sumado a que la novela es creada por una mujer, revela aproximaciones entre protagonista y autora y hace de la literatura femenina uno de los asuntos determinantes de la novela. Con el presente ensayo

¹ Del presente capítulo, comprendido en tres unidades en su desarrollo, se publicó una breve sección en Valcke (2004b: 61-77)

me propongo develar algunas de las ideas principales que subyacen en el texto acerca del lugar de la mujer escritora en la sociedad de la época.

La identidad oculta

Dolores de Soledad Acosta de Samper, fue publicada en 1867, en unos folletines que acompañaban el diario *El Mensajero*, aún la escritora no era conocida por su trabajo, hasta el momento se había valido de seudónimos y esta vez, no fue la excepción. Firmó su obra con el nombre Aldebarán² -años más tarde la escritora definiría a este personaje ficticio como un pensador, un comentador de ideas que no alcanzaba a ser escritor-.

¿Por qué una autora se encubre bajo un nombre falso y por qué ese nombre es masculino? Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), al analizar la literatura femenina del siglo XIX, observan que muchas escritoras enmascaran su identidad tras seudónimos y que, algunos de estos son masculinos como George Sand, nombre artístico de Aurora Daupin, o George Eliot para el caso de Mary Ann Evans. A esto se suma, la creación de obras narradas por personajes masculinos, con el fin de acentuar el camuflaje de su identidad sexual. En su estudio, las teóricas feministas han explicado como causas de este comportamiento, por un lado, el rechazo que la sociedad de la época siente hacia las mujeres que se atreven a escribir y más aún, a dejar conocer lo que escriben, y por otro, en estrecha relación con el anterior, el temor que estas escritoras experimentan ante la idea de no poder crear por falta de una tradición que les demuestre lo contrario, y de que, en consecuencia, el acto de escribir las aisle, las destruya; tal temor ha sido denominado por Gilbert y Gubar como *ansiedad hacia la autoría*, en alusión directa a la *ansiedad hacia la influencia* que Harold Bloom reconoce en todo escritor,

² Resulta curioso saber que Aldebarán (o Alpha Tauri), es la estrella más brillante de la constelación Tauro. El nombre deriva del árabe al-Dabaran, que significa 'el seguidor', y refiere al hecho de que esta estrella "persigue" alrededor del cielo a las Pléyades, un famoso cúmulo de estrellas.

sin aparente distinción de género. Según Bloom, cada autor tiene tras de sí una tradición tan extensa que su palabra tiende a silenciarse, así que para poder dominar la afasia se hace necesario *matar al padre*, superar el temor a las influencias. Como vemos, la explicación que Gilbert y Gubar hacen de la *ansiedad hacia la autoría* presenta una situación muy distinta para las autoras de la que plantea Bloom. Ciertamente es que las autoras, al igual que los autores, cuentan con siglos de literatura detrás suyo, en su mayoría masculina, y que también pueden temer las influencias de los padres literarios, pero su situación es mucho más compleja, porque enfrentadas al vacío de una tradición escritural femenina podría incluso sospecharse que la presencia, en sus obras, de algunos rasgos de la escritura de autores consagrados por el canon, puede hacerse incluso muy deseable para ellas, puesto que podría representarles cierto reconocimiento.

El primer ejercicio de escritura del que se tiene noticia en la vida de Soledad Acosta, es un diario íntimo que escribiera siendo adolescente y que permaneció inédito hasta el 2004. Luego, se conocen de ella, traducciones del inglés y del francés que hizo para periódicos, posteriormente están sus obras de ficción y sus ensayos. Cultivó casi todos los géneros literarios, la poesía parece ser el único ajeno a su literatura. Las primeras publicaciones, sin excepción, fueron realizadas bajo seudónimos, algunos masculinos otros no, y sólo hasta 1869, su esposo la convence de revelar su identidad con una compilación de algunos de sus escritos dispersos hasta entonces en distintos diarios y folletines y de seis cuadros inéditos. Así conoció la imprenta *Novelas y cuadros de la vida sur-americana*; el libro es presentado por José María Samper con un texto que escribe a manera de prólogo, y que tiene por objetivo defender a su esposa de los prejuicios y justificar su labor. Expresa en éste, que Soledad Acosta no se ha atrevido nunca a creerse escritora, que sólo considera su trabajo como un simple ensayo, que no ha aspirado jamás a la fama, que la actual publicación es una idea exclusiva de él y que el motivo que hay detrás es el de

perpetuar el nombre paterno contribuyendo humildemente a la formación de la literatura de la joven república. Es importante resaltar un detalle y es que la única vez que Samper se atreve a nombrar el rol literario de su esposa, la llama *querido autor*, con esto sugiere que en tanto escritora ella es un hombre.³

Con estas *Dos palabras al lector* queda claro que la sociedad de la época consideraba la literatura como oficio de varones y que entre las razones que sustentaban esta postura, se hallaba la idea de que la mujer debía ser un sujeto privado. Para lograr salir a la luz, una escritora en el siglo XIX debía disculparse por su osadía, manifestar su humildad, justificar su escritura con un motivo moralmente loable y ser avalada por un hombre reconocido públicamente. Él, antes que ella, debía identificarla como escritora.

Todas estas razones explican de sobra la actitud de la autora de *Dolores*. Hasta esta época se trataba de una escritora novel que apenas tanteaba el terreno, era difícil asumirse como escritora ante el mundo y quizás también, ante sí misma. Veamos la explicación que ella nos ofrece al respecto:

En el No. 74 [de *El Papel Periódico Ilustrado*] del 1º de septiembre de 1884 aparece una concisa carta de Soledad Acosta de Samper [dirigida a Alberto Urdaneta, director], en donde le dice que ha usado los siguientes seudónimos: “S. A. S. / Andina. / Aldebarán. / Bertilda. / Renato. / Orión. / sin que en ello influyera otro motivo que la natural desconfianza de echar a luz mi nombre”.⁴

Resulta común pensar en Soledad Acosta de Samper como un caso excepcional en el panorama literario de la Colombia del diecinueve, pero, aunque en cierta medida sea así, no puede

³ En *La loca del desván*, Gilbert y Gubar dicen que las mujeres escritoras que publicaron bajo seudónimos masculinos durante toda su vida reclamaban no que fueran tan buenas como los hombres, sino que como escritoras eran hombres, es decir que negaban su feminidad.

⁴ MONTSERRAT, Ordóñez. Género, Escritura y Siglo XIX en Colombia: Releyendo a Soledad Acosta de Samper. En: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/MO.html>

desconocerse que en la segunda mitad de ese siglo surgieron en el país, de la mano de la expansión del periodismo, un número importante de escritoras⁵. Todas las conocidas, tuvieron una posición social y económica privilegiada, contaron con el respaldo de varones distinguidos, bien fueran padres, esposos u otros parientes, y, casi todas, utilizaron seudónimos. Algunas no los abandonaron nunca, otras en algún momento revelaron su identidad. La investigadora Jana Marie Dejong (1995), explica que esta es una de las razones que dificulta la compilación de material bio-bibliográfico sobre las escritoras de la época. Es innegable que este enmascararse respondía a los prejuicios que aún circulaban sobre la impropiedad de la relación entre escritura y mujer.

Pertenecer a una generación naciente supone incertidumbres sobre el ser y el hacer, sobre el ayer, el hoy y el futuro. La ausencia de madres era el escollo más grande al que se enfrentaba una escritora, Soledad Acosta lo reconocerá en su libro *La mujer en la sociedad moderna* (1895), en el cual, anticipándose a los estudios feministas, escribió que las biografías de hombres notables no enseñan nada a la mujer sobre sí misma y justifica de este modo la entrega de un texto que recoge las historias de mujeres ejemplares en todos los campos de la vida, particularmente en la literatura. El amplio conocimiento de la historia femenina, revela el interés y la dedicación que la autora concedió a la necesidad de establecer una genealogía, para legitimar, no sólo el trabajo de las próximas generaciones de mujeres -entre las que se cuenta su propia hija, la poeta Bertilda Samper-, sino, el suyo propio. No obstante, en su propia historia persiste la marca de esta orfandad. Puede leerse una negación del valor de la madre, en la escasa mención que las distintas reseñas de la autora hacen de la señora Carolina Kemble Rou

⁵ No se trata de un número siquiera comparable al de los hombres de letras de la misma época, pero, si se toma en cuenta la escasez de noticias que existe en nuestro país acerca de la literatura femenina en los siglos anteriores, debemos considerar como un fenómeno muy importante la incursión de este grupo de mujeres en el universo literario.

o de la abuela materna⁶, sin embargo, no resulta difícil asociar la tradición inglesa y norteamericana a la que ellas pertenecían, con el acceso a la educación del que gozó la escritora. La figura del padre es tan fuerte que eclipsa la existencia de una herencia materna. La misma Soledad Acosta lo reafirma al escribir en 1883 la *Biografía del General Joaquín Acosta*. Alguien dirá que entre el padre y la madre, era natural que la autora se inclinara por él, quien a fin de cuentas había sido un prócer de la independencia, o sea, una persona importante. Pero, he ahí el meollo del asunto. Ya lo indicó Virginia Woolf, cuando, luego de preguntarse por la ausencia de las mujeres en la historia, cuestiona el juicio de los historiadores para decidir qué y quiénes merecen figurar. Si Acosta de Samper se interesó por conocer la literatura hecha por mujeres y, en general, por descubrir la herencia femenina en los distintos frentes del hacer humano, parece que descuidó la herencia directa, la de su progenitora. El poco reconocimiento de su madre carnal, expresa, precisamente, un sentimiento de orfandad por vía materna -algo similar vemos en su novela, en ella la madre ha desaparecido sin dejar rastro; sobre este aspecto volveré más adelante-. El mundo de las letras, nuestra escritora, lo reconoce en su propia vida, como exclusivo legado paterno.

En *Dolores*, además de la utilización de seudónimo, la autora refuerza el encubrimiento de su identidad, a través de un narrador. Él, aunque nunca lo diga, es un escritor, porque, de hecho, presenta la novela como una *sencilla relación* escrita para un público, al cual le hace varios guiños en el camino. En la construcción de este personaje masculino que escribe para “un público” frente al personaje femenino Dolores que escribe para sí misma y acaso para su primo -en la correspondencia privada que sostienen-, la autora reproduce el esquema patriarcal. Dolores nunca asume su talento, tan sólo una vez, hacia el final de su vida, menciona que quizás existió pero que no tiene ningún valor porque no sirvió para ofrecérselo a su ser amado

⁶ He consultado las reseñas que aparecen en la red, escritas por Santiago Samper, Gustavo Otero Muñoz, Montserrat Ordoñez y Carolina Alzate Cadavid.

y porque jamás podrá despertar un sentimiento de admiración. Los textos de la protagonista permanecen desconocidos por el mundo hasta que su primo decide contar la historia e incluir en ella algunos fragmentos de las cartas y del diario de la desgraciada. Pedro, el narrador, es quien valora la escritura de Dolores, quien la avala, como en la vida real. Sólo el hombre, dueño y señor del mundo literario, es quien puede afirmar los casos excepcionales en que una mujer tiene talento.⁷

Sin embargo, la exposición de este esquema no está exenta de crítica. En una historia en la que todos los personajes masculinos escriben -aparte del narrador, Don Basilio es autor de varios artículos y poemas, Julián también hace sus intentos con la poesía, de la escritura de Antonio sólo se menciona la correspondencia que sostiene con Pedro y la carta tardía que le envía a su antigua enamorada, asimismo, el padre de Pedro y el padre de la protagonista envían cartas a sus parientes- resulta muy significativo que el único verdadero talento literario que Pedro pondera sea el de Dolores.

De los textos de Don Basilio el narrador dice:

Muy pronto se hicieron notar sus artículos en los periódicos de uno y otro partido. Poseía una memoria muy feliz, una instrucción regular y cierta elocuencia irónica aunque superficial, con que se engaña fácilmente. Se firmaba B. de Miraflores... (Acosta, 1867: 35).

Un día le presentó a Dolores una composición rimada que le dedicaba, en la cual declaraba su amor en versos glaciales: tenía tantas citas que casi no se encontraba una palabra original; mezclaba la mitología con la historia antigua [...] a instancias de la tía Juana, Dolores nos mostró a Antonio y a mí la sonora composición, y naturalmente no escaseamos nuestras burlas (Acosta, 1867: 40).

⁷ Flor de María Rodríguez-Arenas en su ensayo *Siglo XIX*, publicado en el libro *Y las Mujeres*, anota: "La escritura de ficción estuvo controlada por los hombres hasta la década del cincuenta [del siglo XIX], tanto en su producción como en su temática, puesto que muchos de estos escritores eran, a la vez, eminentes líderes políticos, militares y literatos". (Jaramillo, María Mercedes; et al. *¿Y las Mujeres? Medellín: Otraparte*, 1991: 110)

Como vemos, Don Basilio también utiliza un nombre falso, su seudónimo ostenta un título nobiliario, con lo que parece añadirse una condición más sobre el oficio literario: no basta ser hombre para tener reconocimiento en el panorama de las letras, hay que, además, pertenecer a la elite de la sociedad. Por otra parte, en Don Basilio la escritura no expresa una vocación auténtica sino que se convierte en un medio para obtener poder. Este personaje de origen vulgar, es inteligente, estudia, viaja, obtiene dinero, aunque no de forma lícita, y lucha por integrarse a la clase alta del país pero ésta parece no perdonarle su procedencia. La autora nos hace saber que se trata de un personaje con escasos valores éticos, con lo cual queda justificada su condición marginal, sin embargo, por debajo de ello queda el sabor de que, a pesar de sus esfuerzos, no logró nunca afinar sus gustos, suavizar sus modales, ni cultivar su espíritu, luego, la verdad que puede inferirse es que el origen determina la calidad de las personas.

De los intentos poéticos de Julián hay un comentario breve:

Y sabía con perfección fabricar por mayor versos frenéticos y horripilantes, es decir, puntos suspensivos, exclamaciones aisladas y puntos de admiración con intermedios de apóstrofes e interjecciones elocuentes. [...] Y hablaba con gravedad del tedio de su existencia, de la pérdida de sus ilusiones y de su adolorido corazón; pero al ver la frescura de su fisonomía y la alegría de su aspecto, se comprendía que su salud no había sufrido con tamañas desgracias y tantas pérdidas irreparables (Acosta, 1867: 37).

He incluido en la cita, la referencia al discurso oral porque resulta tan afectado como su escritura. En Julián, al igual que en Don Basilio, la palabra escrita no es una expresión auténtica, ambos la utilizan para darse lustre, para parecer cultos y para enamorar a conveniencia, por eso sus letras están vacías. Con esta idea, Soledad Acosta señala la autenticidad como una condición indispensable a la literatura, y quizás de manera inconsciente, al oponer la frivolidad de la escritura de estos

personajes al profundo sentimiento poético que habita en la palabra de Dolores, esté diciendo que la literatura que no pretende del mundo externo nada en beneficio propio, la privada, la femenina, tiene mayores posibilidades que la otra, de responder a un impulso genuino, verdadero.

La misión de la literatura

En su ensayo *La misión de la escritora en Hispanoamérica*, publicado originalmente en *Colombia ilustrada*, el 15 de octubre de 1889, y que, con ligeras variaciones, ocupa un lugar importante en el libro *La mujer en la sociedad moderna* (1895: 388), la autora reclama para las mujeres el territorio de las letras: “Mientras la parte masculina de la sociedad se ocupa de la política, que rehace las leyes, atiende al progreso material de esas repúblicas y ordena la vida social, ¿no sería muy bello que la parte femenina se ocupara en crear una nueva literatura?”

Esta propuesta profundamente subversiva es atenuada por la misión que ella pretende asignarle a las escritoras hispanoamericanas, que no es otra que la de moralizar, cristianizar, educar a la sociedad. Montserrat Ordoñez afirma que con la noción de una literatura higiénica, que no reproduzca vicios ni malos ejemplos, la autora parece haber olvidado las obras de su primera etapa que tratan de *conflictos*, *incomprensiones* e *incomunicación*. Pero, creo que la idea principal no debe menospreciarse: La Literatura debe estar en manos de las mujeres, que los hombres se ocupen de la política. Como Teresa de la Parra⁸ lo hiciera posteriormente, Soledad Acosta acepta que recaiga en los hombres la política, esto no equivale a decir que les entrega, sin más, el poder, porque la palabra escrita es poderosa y ella no ignora que su poderío es nada más y nada menos que el de influir en el espíritu de las gentes. Además, al reclamar este espacio está diciendo que la mujer debe pasar del territorio privado al público.

⁸ Ana Teresa Parra Sanojo. Escritora venezolana considerada, junto a Rómulo Gallegos, la novelista más importante de la primera mitad del siglo XX en su país.

Pero volvamos al análisis de *Dolores*. A pesar de que entre la publicación de la novela y el citado ensayo haya dos décadas de diferencia y, también, de que las primeras obras no respondan completamente a su actual propuesta literaria, en la novela que me ocupa pueden reconocerse sus gérmenes. Imposible negar la frecuente mención a *la educación a través de la literatura*. Veamos algunos ejemplos:

Al principio de la historia, cuando se relata la celebración de la fiesta de San Juan, el narrador incluye una explicación acerca de la chirimía. La narración adquiere durante este breve párrafo, el tono del artículo periodístico y, más aún, de la definición enciclopédica, es notoria la intención de instruir que abraza la autora en este pasaje.

Más adelante, cuando el narrador describe a Don Basilio, refiere que alimentó su espíritu con la lectura de obras escépticas y que por eso se convirtió en un materialista sin ningún sentimiento de virtud. Aunque si bien, en este episodio no se indica la lectura exclusiva de obras literarias e incluso se sugieren más los textos de carácter filosófico, no por ello deja de notarse que Soledad Acosta apunta, desde ya, a señalar la influencia de la lectura sobre la personalidad y que, a su juicio, existen obras perjudiciales para el espíritu.

Dos momentos, entre otros, bastan para anotar que la literatura ofrece un saber para las cosas prácticas de la vida, son estos la ocasión de la cabalgata, en la que Pedro deja que Antonio se acerque a Dolores porque recuerda que algún autor ha dicho que andar a caballo es propicio para hacer declaraciones de amor y, el otro, es la primera carta de Dolores cuando decide desahogarse con Pedro, animada porque hace poco ha leído que “lo que hace a las amistades indisolubles y duplica su encanto, es aquel sentimiento que falta al amor: la seguridad” (Acosta, 1867: 45).

El recurso de las sentencias también muestra la fe que la escritora tiene en la literatura como medio de propagación de ideas. Entre las muchas que se encuentran a lo largo de la novela, figura la de Pedro, cuando Antonio impide que su

amada se caiga del caballo: “El amor sincero no es egoísta; y nunca es más cobarde el corazón que cuando la persona amada está en peligro, aunque este parezca insignificante para los demás” (Acosta, 1867:43).

De la mano de esta fe en la literatura como vía para cultivar el espíritu, está la fe en la educación de las personas y sobre todo, de las mujeres. Recordemos que al inicio del relato Pedro y Antonio están recién graduados de la Universidad, que la vía de superación de Antonio para hacerse merecedor de la mano de Dolores es el estudio constante y el trabajo, que el papá de Pedro es médico. El universo académico igual que el literario, como he dicho en el punto anterior, pertenece a los hombres, sin embargo, son varias las alusiones a la necesidad que tiene la mujer de aprender, de alimentar su intelecto:

Una noche había leído hasta tarde, estudiando francés en los libros que me dejaste: procuraba aprender y adelantar mis estudios, educar mi espíritu e instruirme para ser menos ignorante: el roce con algunas personas de la capital me había hecho comprender últimamente cuán indispensable es saber (Acosta, 1867:50).

Mi espíritu es un caos: mi existencia una horrible pesadilla. Mándame, te lo suplico, algunos libros. Quiero alimentar mi espíritu con bellas ideas: deseo vivir con los muertos y comunicar con ellos (Acosta, 1867:79).

A través de su narrador, la autora llega a proponer la igualdad de formación para hombres y mujeres: “pero entre personas que se aman verdaderamente es preciso una completa armonía, armonía en sentimientos, en educación, en posición social y en el fondo de las ideas” (Acosta, 1867:39).

Incluso señala la educación como un valor en la mujer que puede sustituir otros más fútiles que la sociedad suele exigirle: “La novia no era bella; pero sus modales cultos, educación esmerada y bondad natural, hacían olvidar sus pocos atractivos”. (Acosta, 1867:39).

Además, la obra sugiere, aunque sea apenas una insinuación, la importancia de reunirse con otras mujeres para compartir lecturas, sabemos que la tía Juana y Dolores leen algunas veces juntas.

Si la literatura tiene el poder de influir en los lectores, si la escritora tiene conciencia de una función formativa del arte, las ideas que deja caer en el texto acerca de la educación femenina o del talento de la mujer para la escritura; la exaltación de la autenticidad frente a la pose superficial que adquiere la escritura masculina, en pos de intereses particulares y egoístas, algunos de ellos relacionados con el poder político; la necesidad de igualdad de educación para ambos sexos tienen la misión de abrir caminos a la mujer en tanto lectora y escritora. Después de conocer el ensayo de 1889, no es posible pasar por alto la intención transgresora de Soledad Acosta de Samper, que subyace en las alusiones literarias de la novela.

Hacia una metáfora de la escritora

Dolores es una muchacha adolescente de dieciocho años, que quedó huérfana de madre desde muy niña y a la cual Jerónimo, su padre, se dedicó con *ternura de mujer*. Al iniciar la historia creemos que el papá también ha muerto, después, ella descubre y nos descubre que habiendo contraído lepra, Jerónimo se recluyó en el monte para proteger a su hija del estigma social. Las relaciones paternas y maternas son muy complejas en la novela. Si miramos a Pedro, vemos que al igual que Dolores es huérfano de madre, que la tía Juana ha intentado llenar un poco ese vacío, y que ni él ni su prima parecen recordar a las madres, ambas están completamente desdibujadas en la historia. Pero, concentrémonos en la protagonista. De su mamá sólo hay dos alusiones, la primera es de Pedro cuando dice que su prima es huérfana y que la madre era hermana de la tía Juana, la segunda es de la propia Dolores, en la carta en que le cuenta a Pedro las condiciones del exilio de su papá, allí menciona que desde que la mamá murió, él concentró en ella todo su afecto. Estas dos referencias están ausentes de adjeti-

vaciones, la novela ofrece muy poca información sobre la mamá, nunca la protagonista manifiesta que la extraña o que la amaba. Podría creerse que murió cuando la niña no tenía todavía uso de razón, sin embargo, el hecho de que tenga conciencia del cambio de actitud de su padre, niega tal hipótesis. Lo cierto es que parece que Dolores no reconociera ninguna herencia de la mamá, como no fuera el cariño del padre. Es claro que la muerte de esta mujer, despertó en Jerónimo el afán de suplir su falta, asumiendo un poco el rol materno, por esto -a mi juicio- en el padre existen algunos rasgos de carácter femenino como la marginalidad.

La tía Juana asume la crianza de la huérfana. En ausencia de madre y padre, ella debe ser ambos para su sobrina. Su relación con Dolores es bastante contradictoria. Le ha brindado la educación permitida para las señoritas; guardó durante un tiempo secretas aspiraciones –no tan secretas- de casarla con su sobrino Pedro, quien podía prometerle un firme porvenir; ha compartido con Dolores lecturas un tanto delicadas para la época como la historia de los Borgias; goza de la confianza de su sobrina, quien no tiene inconveniente en mostrarle los ridículos versos de amor de Don Basilio, claro que la intimidad entre ellas no llega al punto de que Dolores la haga confidente de su amor por Antonio. En fin, tienen una relación muy cercana a la que pueden establecer una madre y una hija pero hay dos instantes que rompen el lazo que las une. La tía Juana sabiendo que su cuñado está leproso y que la lepra es hereditaria⁹, teniendo conciencia de que el destino de Dolores está trazado, sino en su propia persona sí en su descendencia, le dice que el aspecto de un contagiado la espanta y que antes de acercársele preferiría morir, y más tarde, cuando su sobrina no sólo conoce ya la suerte del padre sino que acaba de enterarse de que, efectivamente, ella también padece la enfermedad,

⁹ Hoy sabemos que no es una enfermedad hereditaria y que el índice de contagio es muy bajo, pero en aquella época se creía que la lepra se transmitía por dos vías, una era la consanguinidad y la otra, era la infección a través del menor contacto con un enfermo.

no puede disimular un primer gesto de repulsa que luego corrige, para brindarle sus brazos, pero ya es tarde. El primer acto es demasiado cruel, quien quiera verlo como simple falta de tacto creo que se equivoca, la tía Juana rechaza no sólo la posibilidad de infectarse sino la apariencia monstruosa de los enfermos, no es culpable de lo que siente pero sí de decírselo a quien tiene un padre en ese estado –aún cuando lo ignore- y, que, en consecuencia, está signada por la enfermedad. En ese momento su amor carece de caridad, no es generoso, sus palabras parecen querer advertirle a la sobrina, el rechazo futuro que no sólo la sociedad sino también ella van a profesarle. La segunda, es una reacción inconsciente, que viene a corroborar la anterior advertencia, al saber el estado de Dolores, no puede menos que afligirse pero en cuanto ésta se le acerca, su primer impulso es rechazarla, la anima el instinto de supervivencia, su acto puede explicarse fácilmente. En su gesto siguiente, queda, no obstante, expresado el gran amor que le tiene a su sobrina al ser capaz de reprimir su terror y tenderle los brazos, a sabiendas de que ese contacto amoroso le quitará la vida, pero, como ya lo dije, es demasiado tarde. Si detrás de ese gesto no estuviera la confesión que acabé de referir o el grito de “Tira esa carta, Dolores tírala”, o aquello de que “el veneno que puede contener ese papel es más horrible que todos los que han inventado los hombres” (Acosta, 1867: 48), o su otro grito “Dolores, no te acerques, ¡por Dios!... ¡está lazarino!” (Acosta, 1867: 51), entonces quizás su sobrina podría dejarlo pasar, pero el rechazo ha quedado bien claro, el abrazo que ahora le ofrece no es el que ella buscaba. Dolores se atrevió a creer, por un instante, que el amor de su tía era tan grande que para ella no habría sacrificio en abrazarla, en estar cerca suyo, en perder la vida juntas. ¿Idealismo? ¿Romanticismo? Sí, pero tal cual fue lo que en un primer momento alcanzó a desear, después vino la realidad, esa realidad en la que ella aparece como un monstruo del que hay que huir. La protagonista puede verse cruel y vengativa en su determinación de clausura, en la distancia que le impone a la tía Juana, pero su acción es una respuesta digna.

Si la madre la niega, ella niega a la madre; se enconcha, se encueva porque en adelante sólo se tiene a sí misma.

Deja lugar a sospechas comparar la situación de Dolores con la de Soledad Acosta. Como lo he anotado antes, en las distintas reseñas que he consultado apenas si se menciona a la madre de la escritora, el padre en cambio es una presencia fuerte en su vida, pese a que murió primero que doña Carolina Kemble Rou, cuando Soledad contaba con dieciocho años, la misma edad en que su protagonista reencuentra al padre para perderlo definitivamente, al mismo tiempo en que contrae la siniestra enfermedad. Es significativo también, saber que a los doce años –justamente la edad que tenía Dolores cuando recibe la noticia de que su padre se ha ahogado y queda al cuidado de la tía- la escritora es enviada a Halifax (Nueva Escocia- Canadá), donde, bajo el cuidado de la abuela materna, continúa su educación. ¿Hasta qué punto la novela oculta datos autobiográficos? Es una pregunta que para resolver con seriedad, requiere de una labor ardua de investigación, quienes se han dedicado a reconstruir la vida de esta autora, han tropezado con la dificultad de contar por un lado, con muy escaso material autobiográfico y por otro, con una gran cantidad de datos externos contradictorios acerca de su historia personal. Sin embargo, me he atrevido a arriesgar algunas primeras comparaciones entre la ficción y la realidad, basada en la información que he consultado.

Continuemos con la ficción: Pedro dice en las primeras páginas que Dolores es incapaz de estar triste y esta incapacidad representa una negación, una represión. Sin duda, tiene razones para entristecerse, aun sin saber de la terrible existencia de su padre, la orfandad es un estado de ausencias que predispone el ánimo a la evocación y a la tristeza. Sin embargo, la nostalgia sólo aparece cuando Dolores vive la separación de Antonio y la incertidumbre de su amor, es este el momento en el que su primo descubre que ella escribe preciosos versos y percibe cierta melancolía vaga que no le conocía. El relato se ha esmerado en dejarnos saber que Pedro es un muchacho culto, que tiene

suficiente criterio para discernir entre buena y mala literatura, el juicio que hace del poema de la prima no deja lugar a dudas, la protagonista de la historia tiene talento poético, sus versos ostentan un buen nivel literario. Por lo tanto, no resulta forzado decir que aunque para Pedro sea una novedad, Dolores escribe desde hace tiempo, lo hace en secreto, como ella misma se lo dice: “haces que te muestre lo que sólo escribía para mí” (Acosta, 1867: 46). La protagonista del drama ha internalizado que la escritura de la mujer debe esconderse, como acaso esconde también su tristeza. Sin embargo, su poema reafirma la idea de que hasta ese momento había sido feliz... ¿Acerca de qué habrá escrito antes? ¿Habrá sido acaso su tema la felicidad de una infancia y de una adolescencia en la que niega la honda tristeza de la ausencia de madre y de la pérdida trágica del padre?

El lugar donde escribe Dolores, durante este pasaje, también está cargado de significación. Pedro dice que el sitio que ella prefería en la hacienda era un ancho corredor, ubicado en la parte de atrás de la casa, con vista a los árboles frutales y a las flores del jardín, desde donde también se contemplaba la alberca y que su prima tenía allí una jaula con muchos pájaros de diversos climas, que ella había enseñado a vivir en paz. Dolores era conocida por la voz de sus pájaros, los pájaros representan a la protagonista, cumplen una función identitaria que podemos descifrar primero con el reconocimiento que, a través de los pájaros, la gente hace de nuestro personaje y segundo, con el silencio en que los pájaros se encuentran el día en que triste, escribe los versos que Pedro descubre. Ella también está encerrada, aunque el corredor sea un sitio abierto corresponde a la parte trasera de la casa, a la soledad y al “silencio”, es un lugar privado, un sitio de introspección, además, ella escribe para *nadie* o para sí misma, que es una forma de encierro. El hecho de criar pájaros para que canten y de que sus voces vuelen por el aire, que sean públicas, puede ser leído como una metáfora de la escritora, encerrada y anónima –Soledad Acosta como muchas otras autoras del siglo XIX, ha firmado la novela bajo seudónimo-

que canta por las distintas voces de sus personajes, tanto los de las historias como aquellos que crea para firmar las obras, voces que se elevan y escindidas de su autora, adquieren reconocimiento. La metáfora al interior del relato respecto de Dolores, también nos habla de la escritora, nos cuenta de las muchas voces que la habitan, de su necesidad de expresarse. Es relevante que los pájaros enmudezcan cuando ella escribe, cuando expresa su voz, no la que canta confundida con el trinar de las aves, sino la interna, la que tiene algo que decir de las profundidades de su ser, la dueña del misterio. Aquél que causa espanto en los hombres, Antonio ha dicho que un misterio en la vida de una mujer no puede ser bueno... Esta idea refleja la nulidad de la condición femenina, su vida no debía ser pública y, sin embargo, nada en ella podía quedar oculto, luego, ¿qué lugar le quedaba? ¿Cuál era su opción de ser?

La protagonista ha hablado antes del encierro. En el paseo al río, al ver las flores de su ramo que habían caído a las aguas y bajaban por la corriente, dice: “Pero las que me causan pena son aquellas que se encuentran encerradas en un sitio aislado sin esperanza de salir [...], cómo se van hundiendo a pesar suyo” (Acosta, 1867: 42).

Premonición del aislamiento futuro, del fatal desenlace de su vida, pero también protesta contra la situación de la mujer que debe permanecer en casa mientras los hombres salen al mundo a estudiar, a aprender, a ser reconocidos. No en vano, sus palabras son dichas la víspera del viaje de Antonio a la capital y a pocos días de la partida de Pedro. El encierro es una condición que la sociedad patriarcal asigna a las mujeres, por eso ella nunca se atreve a plantear su escritura como algo distinto de un acto íntimo, sin embargo, aquella expresión de escribir para *nadie* (Acosta, 1867: 45), modificada después con la de *sólo para mí*, abriga la idea de que escribir para uno mismo es pues escribir para nadie, de que la escritura necesita un público. Más adelante volverá a ello, cuando en sus últimos días escriba en su diario que su talento, si es que existe, no ha valido de nada porque no ha servido para despertar admiración. Aunque en

este pasaje, dice que el brillo que la mujer desea es sólo ante quienes ama, la realidad de que la novela sea escrita por una mujer que además, la publica, sumado a la protesta que he leído antes en la idea del encierro, reafirma la interpretación de que Dolores, en su condición de escritora, se queja del silencio que rodea sus palabras.

El amor, el padre, la enfermedad y la marginación le llegan a Dolores casi simultáneamente; también es en este tiempo en el que el relato empieza a registrar la experiencia de su escritura, me atrevo a proponer que a partir de este momento la escritura de la protagonista se dividirá en dos, una íntima y una privada. Esta leve diferenciación es sólo una manera de referir que hay una escritura que no tiene destinatario y otra que, aunque no es pública, sí se realiza para un lector, su primo Pedro. La experiencia literaria en tanto creadora y lectora, le proporcionan a Dolores un refugio y un espacio de autoindagación, de autoconocimiento que la ayuda a llevar sus penas.

Sandra Gilbert y Susan Gubar plantean que la propensión a la enfermedad que muchas mujeres, en especial escritoras, padecieron durante el siglo XIX, tiene su origen en las represiones a las que estaban sometidas: “Ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada para una mala salud, ya que el primer y más fuerte impulso del animal humano es su propia supervivencia, placer, afirmación” (Gilbert y Gubar, 1998: 68).

Shoshana Felman, según Biruté Ciplijauskaitė, ubica entre las causas de la locura, “el silencio de un lenguaje ahogado, reprimido” (Ciplijauskaitė, 1994: 22). Me parece interesante anotar que la novela *Dolores* es publicada un año después del *Martín Flores*, de José María Samper y que en esta última novela, la pareja del protagonista, se llama, coincidentalmente, Dolores. La mujer de la historia de Samper termina loca, también la Dolores de Soledad padece una crisis transitoria de locura, en la que escribe una carta que el narrador no transcribe, pero que tiene el poder de desesperarlo. Además, la enfermedad que sufre nuestra Dolores, puede ser leída como

una forma de esquizofrenia, es el cuerpo fragmentado que se desprende por partes del yo. Sin embargo, no me propongo ahondar en este trabajo sobre la intertextualidad que pueda establecerse con la novela de Samper.

Retomemos nuestro asunto: Cuando la protagonista aparece por primera vez, tiene un hermoso color en las mejillas que pudiera significar salud, sin embargo, esta misma coloración que la embellece es ya un signo de su mal. Dolores está enferma desde el inicio de la novela, su enfermedad es una herencia paterna que se ha de revelar, de manera inequívoca, poco tiempo después. ¿Qué significan el padre y Antonio en la construcción de esta metáfora de la escritora? ¿Qué significa la enfermedad? Intentaré construir una respuesta.

Al ubicarnos del lado de la vida real, encontramos varias coincidencias. Como Dolores, Soledad escribe un diario íntimo, también como ella, la escritora se enamora de José María Samper en las fiestas del pueblo -Guaduas-, sus escritos para *sí misma* reflejan la tristeza de haberse separado sin una promesa de amor, y quizás lo más significativo es que también Soledad Acosta heredó de su padre algo más que un apellido distinguido. Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán, además de ser prócer de la independencia, era un intelectual, un historiador, que quiso para su hija una formación más allá de los límites que se estilaban en la época. Por vía paterna, recibe en herencia un universo que por su condición femenina le estaba vedado, este tributo si bien puede ser visto como una fortuna, también significaba, en el siglo XIX, un estigma, una herencia de soledad, valga el juego con su nombre. Gilbert y Gubar señalan que la metáfora creada por la sociedad, desde el siglo XVIII, para referirse a la mujer escritora era, nada más y nada menos, que la de monstruo, es decir, que la escritora era un ser contra natura.

Después de tres años del fallecimiento de su padre, la escritora se casa con otro intelectual, con el escritor José María Samper y de su mano inicia el salto de la escritura privada a la pública. Quizás, gracias a la posición de privilegio que le viene del nombre paterno primero, y luego, del de su esposo, la escritora

no tuvo que vivir en el ostracismo. Sin embargo, nos lo advierte Montserrat Ordóñez, la oscuridad que se ha cernido después sobre ella, tiene que ver con su sexo pero también con los privilegios de sus apellidos. Soledad Acosta de Samper ha sido una manera de nombrarla, es decir, de ningunearla, de señalar que su valor le viene por el esposo –o por el padre- y no por ella misma. En la época, aparecían elogiosos comentarios acerca de la escritora, superficiales todos, nadie se ocupaba en serio de hacer una crítica sobre su obra. Podríamos creer que Soledad Acosta no advertía su situación pero en el ensayo sobre la misión de las escritoras en la América hispana, desdeña los elogios desmesurados y superficiales que demuestran que se esperaba tan poco de las mujeres, que con sólo destacarse en algo sobre la medianía ya se las tenía que exaltar como si se tratara de seres inferiores.

Con todos estos indicios, me atrevo a continuar la lectura cruzada entre novela y vida:

El padre de la protagonista le deja por herencia una posición social y una enfermedad que destruirá esa posición. La enfermedad simboliza, desde mi lectura, la herencia del mundo intelectual que debe ser padecido por la mujer en el aislamiento. En *Dolores*, no se habla de este legado, sólo sabemos que el padre resurge de la muerte para matar la realización del amor de su hija, sin embargo, el punto de giro de la novela es la carta que el padre le envía a la tía y que ésta señala como un arma letal, escritura y muerte aparecen unidas en este elemento de comunicación, de transmisión, a partir del cual la historia cambiará de rumbo. Si no se nos presenta la herencia cultural de manera directa como legado paterno, sí se nos habla de la enfermedad y a través de ella se nos muestra el ejercicio de escritura y lectura como una práctica solitaria, en la que la protagonista se sumergirá desde su destierro. Entre más drástico es su aislamiento, mayor es su entrega a las letras. La enfermedad que arrasa con su atributo más superficial –no por fútil sino por externo-, la belleza, que además es muy valorada por los otros, la lleva a perfeccionar su talento, un talento que vive

sólo para sí. Pierde su rostro, se desfigura, se desgarran por fuera y por dentro, y también, se configura, se reconstruye en la letra. Esta asociación que ofrece la novela entre escritura, enfermedad y destierro no es fortuita, quizás no haya sido creada de forma consciente por la autora pero no por eso deja de tener significación.

El capítulo tercero de *La loca del desván* se titula *Las parábolas de la cueva*. En él se analizan varias imágenes literarias que asocian a la mujer con una cueva, que la ubican dentro de ella. Freud ha dicho que una cueva es *un lugar femenino, una reclusión en forma de útero*. Las definiciones patriarcales de esta mujer-cueva tienden a reducir a la mujer a su sexualidad, ella es prisionera de su propia anatomía, está enterrada en la tumba de su útero. En su análisis las autoras del libro, se cuestionan: “¿Cómo una mujer –pero sobre todo una literata –que piensa en imágenes– reconcilia el potencial metafórico negativo de la cueva con sus posibilidades míticas positivas?” (Gilbert y Gubar, 1998: 107).

A partir de esta pregunta, me planteo hasta qué punto nuestra novela presenta nuevas posibilidades de la imagen de la cueva. La reclusión de Dolores en una choza, solitaria, en medio del monte, es un encuevamiento. La protagonista enferma, monstruosa, se recluye en sí misma, en su propia concha para descifrarse. En la primera carta que le escribe a Pedro, revela el terror que le produce ver fijado sobre el papel lo que casi no se atreve a pensar y de nuevo, en otra primera carta, la que le escribe desde la choza, dice que no se atreve a leer en el fondo de su alma, pero eso es justamente lo que se dedica a hacer. Su mesa permanece llena de libros -Soledad Acosta, en su diario dice que la mejor manera de conocerse es a través de los libros-, incluso en los momentos de mayor gravedad, escribe, tal como el día en que los tíos transgredieron su clausura. ¿Cómo lo sé? Porque unas líneas después de este episodio, ella cuenta que llevaba en su bolsillo el lápiz. Escribe hasta el último día de su vida, la escritura es su refugio, sin embargo, muere en su propia tumba, si bien hurga su misterio, no logra salvarse de

su destino. En una de las parábolas que estudian Gilbert y Gubar, la artista entra en la cueva de su propia mente y encuentra allí los restos esparcidos no sólo de su poder sino de la tradición que debe haber generado ese poder. Soledad Acosta lo logra, Dolores en cambio queda atrapada, no logra vencer *la ansiedad hacia la autoría*.

Ahora pensemos en Antonio. Él antes que Pedro simboliza para Dolores el universo que se extiende más allá de “N...”, Antonio es un *extranjero* que viene de la capital pero, sobre todo, del mundo del conocimiento. Que éste sea el único encanto que él ejerce sobre ella, no es más que una especulación, pero lo que si es cierto es que la novela nos muestra a través de su historia de amor, la diferencia del destino entre hombres y mujeres. Al igual que en *María* de Isaacs, son los hombres jóvenes los que van a estudiar a la capital mientras las señoritas se ocupan de oficios domésticos. Podemos pensar que Antonio le ofrece a la protagonista la posibilidad de salir de su confinamiento. En el punto anterior, al hablar de la misión de la literatura, traje una cita de la novela en la que Dolores dice que gracias a su contacto reciente con ciertas personas de la capital –sin lugar a dudas, se refiere a Antonio– ha comprendido lo importante que es el saber, es decir el universo que las mujeres tienen vedado. Pues bien, cuando ella es avisada de su enfermedad, entiende que la realización de su amor no podrá ser, que ese mundo que Antonio representa es un imposible, pero la alienta la idea de que este hombre, habitante de otros territorios que ella añora, la ame. Ese amor, incomunicado, existe como una realidad que le tiende un puente imaginario con el afuera, aunque se trate de un puente frágil, porque en medio del horror de su padecimiento, no deja de lamentarse por no poder compartir con su amado el talento que acaso tiene y que ha cultivado en los años de encierro.

En la relación entre Antonio y Dolores hay varias semejanzas con la vida real de la autora, ya he referido la cercanía entre la forma como se conocen estos amantes de la novela y la manera como se encuentran Soledad y José María. Pero hay muchas

más, como el interés por el conocimiento que se aviva en ella, con mayor fuerza, a partir del contacto con este hombre a quien juzga de mucho talento. También, el sino trágico del amor, no precisamente el de Soledad y su esposo, pero sí el de éste y Elvira, su primera esposa, quien lo dejó viudo a causa de una enfermedad. Soledad Acosta expresa en su diario cuánto la aflige el dolor que los amantes debieron sufrir, y, seguramente, albergó durante largo tiempo el temor de que la historia pudiera repetirse. De manera más vaga, relaciono el nombre de Antonio con un hombre real. En su diario, la escritora cuenta de un joven que se llama Antonio, por quien siente mucha lástima, ya que sabe que está a punto de morir; me atrevo a pensar que de él toma el nombre para transferir su suerte a la de su compañera en la ficción. La asociación de un novio con la posibilidad de viajar, también la menciona la autora en este diario íntimo, aunque no específicamente en relación con Samper, pero cabe recordar que Samper sí cumple la función de puente entre Soledad y el mundo, impulsada por él, ella da el salto de la escritura privada a la pública. Otra similitud, es la imagen de la luna que le sirve a Soledad para abrigar la esperanza de que su enamorado al mirarla piensa en ella, tal como Dolores cuando al ver el firmamento se acuerda de Antonio y desiste del suicidio. Puedo, además, señalar casi intertextualidad fiel entre un pasaje del diario y uno de la novela:

En el Diario Íntimo:

¿Por qué he de recordar a quién yo creo que no me recuerda? [...] En las profundidades de mi alma está grabada una imagen siempre presente; en la música parece oír una voz, en el murmullo del agua, en los gemidos del viento, en el movimiento de los árboles, en....., en todas partes, a todas horas, en las horas que da el reloj. (Acosta, 2004: 34).

En Dolores:

Resuena tu nombre en el susurrante ramaje de los árboles, en el murmullo de la corriente, en el perfume

de mis flores favoritas, en el viento que silba, entre las páginas del libro en que me fijo, en la punta de la pluma con que escribo; veo tus iniciales en el ancho campo estrellado, entre las nubes al caer el sol, entre la arena del riachuelo en que me baño (Acosta, 1867: 82).

Aunque Montserrat Ordóñez en *Género, Escritura y Siglo XIX en Colombia: Releyendo a Soledad Acosta de Samper* dice que es muy difícil hallar referencias autobiográficas en las obras de esta autora, creo que en *Dolores*, sí las hay. No es una novela autobiográfica, desde luego, pero pueden encontrarse varias intersecciones entre la realidad y la invención. Claro que en la actualidad, contamos con datos que antes se ignoraban, porque sólo hasta el 2004 fue publicado su diario.¹⁰

De nuevo en la novela: Cuando Dolores recibe la noticia – cabe anotar de paso que Pedro obra con suma crueldad al dársela- de que Antonio va a casarse, el puente se quiebra. Existir deja de tener sentido si él la ha olvidado. Era soportable la condena de la soledad, cuando la animaba la promesa del recuerdo, su vida y sus palabras eran para él, porque la mujer tiene destino de amante, según nos dice Soledad Acosta en palabras de la protagonista, pero detrás de esto, porque la esperanza de ese amor eterno que Antonio le profesara, era también la esperanza de que su existencia tuviera vida más allá de las cuatro paredes de la choza.

No obstante, Dolores sabe que su primo viene en camino y también, tiene la certeza de que no alcanzará a verla con vida pero no quema su diario, no lo destruye, lo deja como testimonio de su existencia, esta ‘no acción’ de desaparecerlo, quiero leerla como su último y desesperado gesto de ser a través de la palabra, de no haber vivido en vano. Un gesto que muchas escritoras han repetido a lo largo de la historia, cuántos cuadernos de las abuelas no ocultarán a la escritora que anhelaba un día salir de la oscuridad.

¹⁰ Al parecer este diario, escrito entre 1853 y 1855, es el único que se conserva de la autora.

**ALFONSO O LA NEGACIÓN DE LA MADRE.
ESTUDIO SOBRE UNA NOVELA COLOMBIANA
DE AUTORÍA FEMENINA EN EL SIGLO XIX ¹**

*La matriz de la vida es para nosotros también
la matriz de la palabra.*

Luisa Muraro. *El Orden Simbólico de la Madre.*

En Colombia son pocas las novelas escritas por mujeres durante el siglo XIX, que aún se logran conseguir. La mayoría tuvieron una sola edición muy reducida y luego, el silencio. *Alfonso. Cuadros de Costumbres* de Mercedes Hurtado de Álvarez, no es la excepción. Para leer hoy en día esta novela es necesario pedir una copia a la Biblioteca Luis Ángel Arango o estar en gracia divina y dar con alguien que, entre las reliquias de familia, cuente con algún ejemplar de 1870.

Cualquiera podría pensar que se tratan de obras de escaso valor literario que no merecen la pena, pero, en primer lugar, los relatos fundacionales de la literatura de un país son de esencial importancia para comprender el desarrollo de la misma² y, en segundo, habría que formularse la pregunta: ¿Desde dónde nos ubicamos para calificar una obra literaria?

Alfonso es una historia densa, en ella aparecen retratadas las tensiones de la época. La lucha entre el orden tradicional y las ideas modernas se fusiona con la vida de los personajes, los personajes evolucionan y su proceso permite que la autora haga críticas de su mundo. La trama es intrincada y atrevida, el lenguaje es rico, con algunos recargos propios de la literatura

¹ Una parte de este estudio se publicó en Valcke (2005: 121-144).

² A propósito puede consultarse el texto de Doris Sommer (2004).

del momento. Nada hay en esta obra, desde el punto de vista de su calidad, que justifique que permanezca en el olvido.

En mi trabajo me propongo hacer una lectura de la novela de Mercedes Hurtado de Álvarez desde la teoría literaria feminista. Para empezar, me detendré un poco en la dedicatoria del libro, a través de ella pretendo descifrar algunos rasgos de la escritora. Luego, presentaré un esbozo de la historia a grandes trazos, por cuanto tengo conciencia de la dificultad que representará para el lector acceder al texto original, y por último, como punto principal, realizaré mi análisis interpretativo de la obra, para el cual focalizaré al personaje que le da el título.

El trabajo de una colombiana

*Alfonso*³ es quizás la primera novela, en formato de libro, publicada en Colombia por una mujer. Sabemos que en 1867, Soledad Acosta de Samper publicó *Dolores* en los folletines que acompañaban el diario *El Mensajero* y que en 1869 fue editado en Bélgica su libro *Novelas y Cuadros de la Vida Sur-Americana* pero, al parecer, la primera vez que una imprenta de nuestro país publica una novela escrita por una colombiana, es en 1870, cuando Mercedes Hurtado de Álvarez entrega su *Alfonso. Cuadros de Costumbres*.

De la novelista, contamos apenas con las fechas y los lugares de nacimiento y de muerte (Popayán, 1840- Bogotá, 1890) y con la noticia de que tuvo una hija, quien también habría sido escritora. Otros datos quizás puedan hallarse en archivos pero deberán esperar a que un trabajo de investigación los desentierre. Por ahora, causa sorpresa abrir la novela y no encontrarse más que con la propia letra de la autora. Ciertamente que su dedicatoria es una carta dirigida al “Señor. Doctor José María Torres Caicedo”⁴, en la cual no sólo hace la ofrenda de su trabajo sino que excusa sus defectos y explica las razones que impulsaron su creación, pero, al comparar esta apertura con las de

³ Todas las citas sobre esta novela de Mercedes Hurtado de Álvarez, son tomadas de la edición de 1870.

⁴ Las citas de la novela son transcripciones fieles del original.

otros textos escritos por mujeres contemporáneas tuyas, resulta significativo no encontrar la voz masculina en una o varias cartas que, a manera de prólogo, justifiquen y avalen el trabajo de la autora. ¿Quién es esta mujer que se atreve a publicar utilizando su propio nombre y que además no antepone la firma de ningún caballero ilustre como respaldo de su trabajo? Aunque en este momento no es posible dar una respuesta, el surgimiento de la pregunta misma, insinúa algunos rasgos de la escritora. Apoyada en el ensayo *Prólogo de Autora y Conflicto de Autoridad*⁵ de la investigadora feminista Lola Luna, voy a detenerme un poco en la mencionada dedicatoria, con la esperanza de hallar algunos indicios sobre el carácter de esta pionera de la novelística femenina colombiana.

A propósito de los prólogos que las primeras autoras castellanas escribieron para sus obras, Luna dice que: “se caracteriza[n] por una defensa de la autoría femenina mediante una variante del tópico de la “afectada modestia” (1996: 41).

El interés por el contenido ideológico de estos manifiestos en defensa de la autoridad de las escritoras nace de una preocupación global: cómo afecta el género (masculino/femenino) a la escritura y, cómo la doxa u opinión común establece un valor cultural aceptado por la comunidad, que el sujeto individual debe rebatir (Luna, 1996: 42).

Al dar un vistazo a la historia femenina desde la época actual hacia atrás, deduzco que sí, aun hoy, en el imaginario colectivo, persisten esencialismos descalificadores sobre el concepto *mujer*, en el siglo XIX, estarían mucho más arraigados. Por eso, no resulta extraño que así como las escritoras del Renacimiento se vieron en la necesidad de defender su capacidad creadora, también las literatas decimonónicas lo hayan hecho. Las conquistas de nuestro género han sido lentas, el silencio histórico que ha apagado las voces de las antecesoras, ha llevado a que cada mujer se sienta sola y la ha obligado a que se levante

⁵ Ensayo incluido en el libro *Leyendo como una Mujer la Imagen de la Mujer* (Luna, 1996).

desde su aislamiento con el temor y la ansiedad de ser la precursora de las letras femeninas.

Mercedes Hurtado de Álvarez, en sus palabras de ofrenda, recurre a la estratagema de la modestia para aludir a la opinión común de que la creación literaria es producto exclusivo de la alta sabiduría y, no menor inventiva, de los varones, o, dicho de otra forma, que una mujer, por constitución natural, no posee las cualidades para la empresa literaria:

Me es mui grato dedicaros, estimable compatriota, el fruto de mis desvelos i de mi limitada imajinacion: mi obra titulada ALFONSO- CUADROS DE COSTUMBRES. Ella, en verdad, no es digna ofrenda para un hombre tan ilustre: sin embargo, no despreciareis el trabajo de una colombiana, la dulce inspiración producida por el amor patrio (Hurtado, 1870: I).

Si la autora realmente estimara tan escasa su capacidad imaginativa y tan poco digna su obra, no la publicaría. Muchas autoras vencidas por la ansiedad, prefirieron ocultar para siempre su trabajo y otras, menos sumisas que aquellas pero no tan valientes como ésta, publicaron bajo seudónimo. Aunque parezca contradictorio, no pretendo decir que se trata de un recurso hipócrita porque las palabras de Mercedes Hurtado de Álvarez, al expresar el pensamiento de la época, dan cuenta de las propias dudas y de los temores que debió enfrentar. Sin embargo, la autora de *Alfonso* no recurre, como las precursoras de los siglos XV y XVI, al dictado divino para explicar su trabajo: antes de tildar de limitada su imaginación dice que su obra es fruto de sus *desvelos* y unas líneas después, habla del *trabajo de una colombiana*. De forma soslayada, la novelista defiende el oficio de escritora. No ha habido una chispa mágica que hiciera que de un plumazo concibiera su obra, sus letras se deben a un exclusivo esfuerzo personal. Con mucha sutileza, nos ofrece un viraje contundente: del talento como base de la creación literaria pasa al trabajo, si lo primero es natural y por lo tanto incuestionable, lo segundo, es voluntario y, como con-

secuencia, susceptible de elaboración. Pero no nos confundamos, si en los albores del siglo XXI no hemos destronado por completo la inspiración, mucho menos en el año de 1870; sólo que en este caso, la escritora, desde ya, nos la presenta de la mano del trabajo y no como su sustituto.

Hurtado de Álvarez explica que su inspiración ha tenido origen en el amor patrio, y vuelve la atención sobre la conocida metáfora de “madre patria”:

...madre i patria son una misma cosa, la impresión primera de nuestra vida, el primer afecto del alma. Cuando despertamos en nuestra cuna, miramos cerca una mujer dulce que vela nuestro sueño, i con tierna sonrisa imprime sus labios en nuestra frente; vemos nuestra cuna bajo el techo de nuestro hogar. ¿Quién puede olvidar los placeres inocentes de nuestra infancia, los objetos con que distraemos nuestra imaginación infantil? Nadie. Vos, señor, que estais ausente de vuestro país, podeis comprender lo grande, lo inefable de este amor. Es por esta razon que comienzo mi obra por Popayan, donde fui hija, i la concluyo en vuestro país, donde fui madre: épocas notables en la vida, particularmente en las mujeres, que no tenemos otra misión en el mundo sino la de esposas. Pues bien, tal ha sido el objeto de mi obra, la cual doi a luz llena de temor por la crítica a que me espongo, cediendo a las repetidas instancias de varios amigos (Hurtado, 1870: I-II).

Esta propuesta de madre y patria, suscita varias ideas. La primera, que su escritura es un acto de gratitud, un homenaje rendido a la patria que es como una madre, o bien porque la nombra, la rememora, la recrea, o bien porque es un tributo para ella⁶, o por ambas. La segunda, tiene que ver propiamente con la relación materna, con la dupla madre-patria. En este caso, el planteamiento se torna más interesante. Luego de rebatir, a través de su idea del trabajo, la opinión misógina de que la creación literaria es masculina porque se ejerce en virtud

⁶ Esta idea se me ocurre un poco a partir de las palabras de José María Samper en el prólogo de *Novelas y Cuadros de la Vida Sur-americana*, en las que justifica la publicación de su esposa como una forma de contribuir a la naciente literatura de la patria.

de un talento exclusivo de los hombres, la autora sustenta su inspiración en la herencia materna. Más allá de la metáfora, evoca la experiencia concreta del primer afecto, del primer abrigo, del primer placer, para relacionarla con la imaginación infantil. La potencia creadora aparece ligada a la madre carnal y a la madre patria, las dos son una misma, nos dice, y con esto sugiere que somos iniciados en la patria y en la cultura por vía materna. La mamá vela el sueño de su bebé al abrigo de un cuarto, que, a su vez, está en el seno de otra madre. La patria, en esta progresión semejante al juego de las cajas chinas, es una extensión de la mamá. Quizás sea un acto inconsciente, pero la propuesta de esta dupla amorosa como semilla inspiradora y primer alimento de la imaginación, señala el camino para construir un orden simbólico de la madre: "...ellas, además de hacer aquello por lo que el registro civil las llama madres, habitualmente también enseñan a hablar y muchas otras cosas que están en el fundamento de la civilización humana, y todo esto lo hacen conjuntamente" (Muraro, 1994: 19).

La búsqueda de la madre, la valoración y reivindicación del legado materno constituye una forma de superar la *ansiedad hacia la autoría*,⁷ nuestra autora, tal vez sin saberlo, ha apuntado hacia el norte. Por otra parte, la relación madre-patria es, como lo intentaré exponer más adelante, una de las claves de entrada a la novela.

La tercera idea aparece cuando Mercedes Hurtado pasa de la mencionada dupla, a la enunciación de la maternidad como único destino de la mujer. Sabemos que desde los inicios de la época moderna, el culto mariano viene fomentando la idea de la maternidad como estado ideal femenino. Sin embargo, no podemos dejar de vislumbrar en las palabras de la autora, una propuesta que va más allá. A través de las referencias geográficas, ella enfatiza la correspondencia entre madre-patria y, por asociación, la mujer-madre aparece ligada a la potencia creadora. Esta es una forma de darle una vuelta de tuerca al

⁷ Sobre la *ansiedad de la autoría*, consúltese Gilbert y Gubar (1998: 105-115).

esencialismo, de la ausencia de imaginación propia de la naturaleza femenina, pasamos a la naturaleza que destina a las mujeres como madres y que, por lo tanto, les da la capacidad de alimentar la imaginación de sus hijas e hijos y de sembrar en ellos el amor, el cual podrá convertirse en fuerza inspiradora. Alguien dirá quizás, que esa es la función literaria a la que el patriarcado ha reducido a las mujeres: Ellas son sólo musas. Pero, la diferencia la marca que el sujeto de la enunciación es una mujer⁸, quien luego de reivindicar el rol materno, da a luz una obra, es decir que plantea la creación literaria, de inicio a fin, como un asunto de maternidad y por ende, como algo que sí compete a las mujeres. Por otra parte, al presentar como hija suya esta novela, está diciendo que la misión de una mujer no es sólo la de esposa y madre carnal. Mercedes Hurtado contradice el destino que ha propuesto como único posible y que es aceptado por la *doxa*, porque además de ser esposa y madre, es autora y porque su escritura abre el camino para la de su propia hija.

Como cuarta sugerencia, veo la relación entre dar a luz y el temor a la crítica. La madre que teme que el fruto de sus desvelos no sea aceptado por los demás. Aunque se trata de un temor común a todos los creadores, sabemos que por los prejuicios culturales, las mujeres hemos debido padecerlo mucho más. Resulta entonces fácil comprender que la mención a unos amigos, quienes le habrían insistido para que publicara, es una manera de decir que no está sola y de darle algún respaldo a su trabajo. Sin embargo, al cierre de su carta nos sorprende de nuevo su atrevimiento: “Yo digo como Mr. de Lamartine: ‘Un amigo es un amigo; el público es nadie, es anónimo.’ Así es, estimable compatriota, que vuestro voto me bastará” (Hurtado, 1870: II).

No sólo no incluye en su libro la firma de un patriarca que consienta la publicación y la avale, sino que al publicarlo, se lo

⁸ Según Muraro (1994: 54): «...la criatura de sexo femenino se sitúa de hecho en un punto central y a la vez concluyente del *continuum* (aunque puede reabrirlo si se convierte a su vez en madre)».

dedica a un ilustre señor a quien le dice que su opinión es la única que le importa pero ni siquiera espera, como era lo acostumbrado, su respuesta. Así que, finalmente, no sólo niega la importancia de la recepción anónima sino que de paso, tampoco atiende la del susodicho doctor. La dedicatoria es más bien una manera de no romper del todo con un formalismo y también, una forma de dirigirse al público, quien, desde luego, sí le importa. Alguien que publica tiene deseos de reconocimiento; el destinatario de su dedicatoria, la dedicatoria misma y en especial su final son elementos de un mecanismo construido para defenderse de su auditorio.

Un esbozo de la historia a grandes trazos...

Laura Rivera pertenece a una familia distinguida de Popayán. Ella vive con su madre porque su padre falleció recientemente. En las procesiones de Semana Santa se conoce con Alfonso Martínez, un español que ha venido de su patria a encargarse de los negocios que le dejara un tío al morir. Él vive en compañía de la viuda, la señora Teresa, quien lo quiere como a un hijo. Alfonso y Laura se enamoran y se casan con el consentimiento de sus familias y con la condición de que Alfonso nunca separe a Laura de su madre. El novio ha dispuesto un paraíso, una hacienda en el Valle del Cauca, llamada la Héliada, para vivir con su esposa. Allí transcurren en santa paz los primeros días de su matrimonio, pero en menos de un año, estalla la guerra civil de 1839 y gana la oposición, él es capturado por obandista y conminado al destierro en el Perú. Al irse se lleva consigo la mayor parte de su dinero y le promete a su esposa, en nombre del enorme amor que le profesa, que enviará muy pronto por ella. Sin embargo, recién llegado al país de su exilio, conoce a Teresa Wills, una viuda linda y rica, se enamora de ella, oculta su estado civil, y la desposa.

Entre tanto, Laura no ha dejado de escribirle y de reclamarle su ingratitud. Por cartas, Alfonso se entera de que es padre de una niña llamada Dolores Elisa y de que su tía Teresa ha muerto. En la última correspondencia, su primera esposa se

queja del abandono, maldice al desleal y le hace saber que la primogénita está a punto de fallecer. La comunicación entre los dos se corta. Alfonso intentando huir de sus remordimientos y, sobre todo, del peligro de que Teresa descubra el engaño, decide trasladarse a Europa. Luego de un tiempo, Teresa muere. De esta unión con Alfonso queda un hijo, Edmundo. Durante este período, Dolores Elisa se ha recuperado pero en cambio, la abuela muere. Laura, sin dinero se ve obligada a buscar un lugar donde pueda trabajar; se traslada a la pequeña población de Silvia, allí cría a su hija, en modestas condiciones. Siendo aún pequeña Dolores Elisa, su madre muere de crecimiento del corazón. Su muerte parece preludiar la de Teresa, al otro lado del mundo. Elisa (el nombre Dolores no vuelve a aparecer) se va a vivir a Cali con una tía refunfuñona pero de buena posición.

En este punto de la novela, aparecen nuevos personajes: se tratan de Enrique, su hermana María de trece años, y sus padres, y también de Leonilde y su papá. Enrique es un muchacho bogotano, de esa alta sociedad que ya empieza el declive económico. Él se ha enamorado de Leonilde, la hija de un campesino; para separarlos, su padre, en complicidad de un hermano suyo, viejo, rico y solterón, que vive en Cali, planean que se vaya a vivir con éste so pretexto de ayudarle a manejar sus negocios. Enrique acepta con la condición de que al regresar pueda casarse con la mujer que ama; antes de partir le promete a Leonilde y a su futuro suegro que pronto volverá porque nada en el mundo podrá separarlo del amor que ha cultivado desde que era un niño. Pero, en cuanto llega a Cali, se enamora perdidamente de Elisa y se casa con ella. Al morir el tío, hereda su dinero y se traslada con su esposa a Bogotá. Leonilde, por su parte, despechada obedece a su padre y se casa con un hampón, a quien todos creen un hombre rico y honesto. En la fiesta de bodas, el pícaro es aprehendido por las autoridades, el padre pierde la chagra que ha hipotecado para cubrir los gastos de los festejos y se ve obligado a trasladarse con su hija a Bogotá, para montar allá una casa de juego. Enrique encuentra a

Leonilde en aquel negocio, la obsequia con dinero y pierde toda su fortuna y hasta la vida en el juego. Elisa queda viuda y, además, en la ruina, pero recupera la situación económica tanto de ella como de sus suegros, gracias a un milagro: en la casa miserable donde se ha trasladado a vivir, descubre un tesoro con una nota que declara dueño absoluto a quien se lo encuentre. Compra una casa y se lleva a vivir con ella a su cuñada María, quien ya es toda una señorita.

A Bogotá, llegan Alfonso –ha cambiado su apellido por el de Rodrigo- y su hijo Edmundo. Vienen huyendo de la ruina, traen consigo un capital que no les pertenece. Edmundo no está de acuerdo con la huída y mucho menos con el hurto pero acata las decisiones del padre. En Colombia, ambos son aceptados como ricos comerciantes y son objeto de variadas atenciones. Un día asisten a la ópera, donde conocen a Elisa. Alfonso se enamora de ella al verla, pero como, para ese momento, aún no estaba muerto Enrique, calla sus sentimientos. Transcurrido un breve tiempo, se entera del fallecimiento de su rival y enfila todas sus armas para la nueva conquista. Le pide a Elisa matrimonio, ésta se niega porque no cree en la felicidad, le sirve de argumento la narración de la historia de su vida. Así descubre Alfonso que la mujer de quien se ha enamorado no es otra que su propia hija, víctima de una terrible conmoción, le pide perdón. Arrepentido se recluye en un monasterio, se convierte en un fraile amado y respetado, lo llaman santo. Luego de redimido, muere.

Edmundo por su parte se enamora de María, se casa con ella y juntos parten a Europa. Libre de ataduras, Elisa se traslada a Popayán para ingresar a un convento donde espera encontrar la paz y la felicidad que no halló en el mundo, pero, justamente, su ingreso coincide con la fecha en que los religiosos son expropiados de sus bienes, así que debe partir hacia Ecuador. A poco de haber llegado, la tierra se estremece por un terremoto y Elisa perece sepultada.

Un viaje de ida y regreso

Atrás dije que una de las claves de entrada a la novela es la relación madre-patria. Intentaré realizar una interpretación del texto desde esta entrada. Empiezo por precisar la idea de partida. A lo largo de la novela, la imagen de la madre, a veces carnal, otras como metáfora de la patria con toda la carga cultural –incluida, de manera muy especial, la religión– que ésta cobija, o de la tierra como sinónimo de naturaleza, es muy fuerte. Percibo que la mayoría de los infortunios de que da cuenta la novela, están ligados a la ruptura de los personajes masculinos con la madre, en cualquiera de las tres representaciones que acabo de enunciar. Haré de la figura de Alfonso el foco de mi análisis para intentar demostrar mi hipótesis.

La historia del protagonista⁹, se divide en varias fases: la primera podría nombrarla como *idílica*; la segunda, la llamaré *bígama*; la tercera, *incestuosa* y la cuarta y última, *el camino de la santidad*. Por supuesto, entre una y otra existen elementos de tránsito. En mi aproximación al personaje, seguiré de manera lineal este itinerario.

El símbolo que abre la novela es la imagen de la Soledad, la Virgen enlutada que llora la pérdida de su hijo. Laura Rivera es una de las devotas que alumbran este paso en la procesión de Semana Santa. Bajo la imponente imagen, las miradas de Alfonso y de ella se encuentran. Las lágrimas de la madre de Cristo amenazan con bañar el futuro de los enamorados y presagian el destino solitario de las madres. Así empieza la fase idílica de nuestro personaje.

Aunque al inicio nos ha dicho la narración que Alfonso viene de España, la novela presenta a Colombia, en particular al Cauca, como si fuera su verdadera patria. En ella tiene a su madre, porque bien lo dice él, la tía Teresa es “mi madre, mi todo en el mundo” (Hurtado, 1870: 8). Asimismo, es en Colombia donde está su fortuna y donde conoce el amor. Además,

⁹ En atención al título de la novela denominaré a Alfonso el protagonista. No obstante, la estructura de historia no me permite reconocer en realidad a un sólo personaje principal.

por vía de su cónyuge, gana una nueva mamá, la señora Ana de Rivera, quien lo admira y respeta, y, por si fuera poco, ya casado, elige para vivir la hacienda de la Héliida que, según la descripción, se trata de un refugio acunado por la madre naturaleza. Una maternidad multiplicada acoge en su seno a este hijo... pero la guerra estalla y él, que ha apostado por la conservación del orden existente en contra de las determinaciones gubernamentales, debe pagar. Quizás podría verse como una ruptura con la patria, la oposición que durante este episodio ejerce el personaje contra al gobierno central, pero dicha patria aun no tiene una forma muy definida y tanto los partidarios del gobierno como los opositores, defienden sus ideas en el anhelo de ayudar a construirla.

Resulta significativa su vinculación a la guerra, porque además de dar cuenta de una fase tan convulsionada de la historia nacional, es la manera como la autora subraya el carácter religioso del personaje. Desde 1839 hasta 1841, se desarrolló en la Nueva Granada, la guerra civil *de los Conventos o de los Supremos*, el motivo principal fue la ejecución de una antigua ley que suprimía todos los conventos que albergaran menos de ocho religiosos. El general José María Obando, al no obtener la designación del gobierno como jefe militar para combatir la rebelión, decidió tomar el partido contrario, se puso al frente de ésta. Su cambio de bando fue temporal: más tarde, en otras revueltas, se declararía enemigo de la religión. Resulta pues, importante la caracterización de Alfonso como obandista, precisamente en la época de este enfrentamiento. Su filiación con el caudillo militar hace de él un defensor de la causa religiosa.

La religión católica atraviesa la obra de principio a fin. No sólo la historia comienza en la Semana Mayor sino que, además, la casa paterna de Laura está ubicada frente al convento de la Encarnación. El romance de la primera pareja nace imbuido en una atmósfera mística, el contexto religioso queda expuesto desde las primeras páginas. Por otra parte, si pensamos en que Alfonso está rodeado sólo de mujeres y que éstas son profundamente devotas, encontraremos el nexo entre su religiosidad

y el mundo femenino. Defender la causa de los conventos es ubicarse del lado de su tía, de su esposa y de su suegra. Sin embargo, al ganar las ideas de secularización, nuestro héroe debe marchar hacia el exilio. Esta ruptura radical con todas las figuras de representación materna que lo protegían, se me antoja como una forma de desmadre. Lo asombroso es que al romperse el cordón umbilical, parece que el hijo sintiera la necesidad de negar a la madre. Como en un afán de ganar autonomía, las enseñanzas maternas que lo incitaban a ser un hombre de bien, son desdeñadas.

Algunas teóricas feministas han señalado que la relación de los hombres con la maternidad suele ser ambigua, puesto que al lado del amor, coexisten el miedo y el rechazo, y argumentan varias razones¹⁰. Una de ellas es que la madre entrega junto con la vida, la contingencia carnal, la certeza de la muerte futura. Otra, que en la relación con la madre, hay un vínculo de dependencia que revela una condición de vulnerabilidad, la cual quisieran olvidar. Las acciones del protagonista, sean cuales sean las razones que las motivan, reflejan este rechazo.

Tan pronto como llega al Perú, Alfonso destruye todas sus promesas y no sólo se convierte en un esposo infiel, en un hijo ingrato –olvida a su amada tía-, sino que además se vuelve un ladrón: “Arregló sus cosas, llevando casi todo su dinero para trabajar en Lima, pues al Perú fue destinado. Le dejó a Laura una cantidad para que con los réditos hiciera sus gastos, mientras cambiaba la escena política y mandaba por ella” (Hurtado, 1870: 16).

Sabemos que Laura poseía una regular fortuna¹¹ y también sabemos que en el siglo XIX, la hacienda de la mujer pasaba a manos de su marido, de donde infiero que entre el dinero que este hombre se llevó, estaba la dote de su esposa, de ahí que

¹⁰ Gilbert y Gubar mencionan entre las teóricas que se ocupan del asunto a Simone de Beauvoir, a Karen Horney y a Dorothy Dinnerstein. También, Freud habla de la ambigüedad del hijo frente a la madre, cuando expone lo que denomina « el complejo de Edipo doble », pero, su argumentación, tiene puntos de divergencia con respecto a los planteamientos feministas.

¹¹ Regular en este caso quiere decir importante.

Laura pronto se vea sumida en la pobreza. Además, los bienes que Alfonso poseía antes de su matrimonio eran herencia del tío, así que al marcharse también despojó a la tía política de su capital.

Amparado en su nuevo amor, el personaje que da título a la novela, decide ignorar su pasado. Teresa es ahora la mujer de su vida. Es una mujer mundana, muy distinta en los primeros trazos a su virginal esposa. Su descripción al principio parece encajar con el presentimiento de la negra Fulgencia, nana de Laura, quien ha dicho que “en Lima encantan a los hombres” (Hurtado, 1870: 17). La viuda de Wills, nos cuenta la narración, “tenía esa coquetería encantadora de las limeñas” (1870: 18) rodeada siempre de amigos, en tertulias y espectáculos artísticos. Notoria es la comparación que la autora hace de la primera impresión que mutuamente se causan Alfonso y Teresa, si el caballero quedó prendado con el brillo de la mirada de la dama, ella se deslumbró con las joyas que él lucía¹². Mucho más significativo resulta este detalle, si tomamos en cuenta que cuando se trata de describir las emociones que Laura experimenta al conocer al que habría de desposarla, nunca se enfatiza en los atributos materiales. Por todo lo dicho, Teresa está más cerca de Eva que de María, pero la autora no quiere que al final el público culpe a la limeña de ser una mala mujer y termine por justificar al adúltero: “Teresa tenía buen manejo i su religión bien cimentada; era católica, no tenía la mas pequeña sospecha de que Alfonso fuera casado, porque en ese caso lo hubiera despedido; así es que no debemos culparla” (1870: 22).

Este personaje, aun cuando no se ajusta de modo preciso al modelo de recato femenino, promovido por la moral del momento, no representa la ignominia. Ella conserva la virtud sin renunciar por entero al mundo. En la configuración del

¹² La mención a las alhajas de Alfonso tiene, entre otras, la función de reforzar el despojo que le hizo a la tía. Recordemos que como regalo de bodas, ella lo nombra heredero de todo y le regala un cofre con joyas de oro, diamantes y esmeraldas.

personaje *Teresa*, la novelista alcanza a anunciar que existen diferentes formas de ser una buena mujer, aunque esto no es suficiente para salvarla de correr la misma suerte de Laura y de casi todas las demás mujeres de la novela: también ella es engañada, la única diferencia es que muere sin conocer la verdad.

Alfonso comete bigamia. Un delito contra la moral católica, esa religión que apenas hacía algún tiempo había defendido. Ni siquiera la noticia de su paternidad lo frena, no tiene escrúpulos, no tiene límites, es como si los límites hubiesen desaparecido al cruzar la frontera. Todas sus acciones hieren a las mujeres que hacen parte de su vida. A esta altura del análisis, me pregunto si su condición inicial de extranjero en la Nueva Granada, y la ausencia absoluta de referencia a su verdadera madre, no constituyen la primera negación materna. Este personaje desde el inicio es un desarraigado; de manera ingenua, al verlo aclimatado en la región caucana, podemos engañarnos creyéndolo un verdadero hijo, un compatriota, pero tanto la patria como la tía son madres sustitutas. Una vez lejos de ellas, como hiciera con las auténticas, trata de no recordarlas.

La coincidencia de nombre de su nueva esposa y de la tía política, me hace pensar en aquel primer destierro del personaje, cuando llamado por el tío moribundo, deja su tierra natal para hacerse cargo de los bienes de su pariente y de la viuda. La señora lo acoge como hijo y a su vez, él la acepta como madre. Este rol de *ahijado*, supone el deber de proteger a la vieja mujer pero también el placer de ser atendido y, además, de gozar de su fortuna. Lejos de ella, en su segundo destierro, pone sus ojos en una viuda joven que podrá convertirse en la madre de su hijo y que contribuirá con su dote a acrecentar su fortuna. Freud, al formular el complejo de Edipo, deja inferir la proyección que el hombre hace de la madre en la mujer que elige como compañera. Si la autora, dada la época, no pudo acceder a los estudios freudianos, muy seguramente sí conoció la historia de Edipo. Recordemos que la hacienda se llama *La Héliade* y que los perros tienen por nombres *Aquiles* y *Diana*.

No pretendo afirmar que el amor de Alfonso por Teresa, la limeña¹³, sea una actualización de la tragedia griega de Edipo: esta sería una hipótesis que se caería con facilidad por falta de argumentos, pero tampoco me atrevo a negarla por completo, porque no deja de ser bastante sospechoso que entre tantos nombres femeninos, la tía y la amante se llamen igual y que, además, ambas sean viudas y ricas. Estas coincidencias representan indicios de una relación especular entre los dos personajes, y por tanto, me permiten percibir cierta cercanía entre ellas y la Yocasta de la antigüedad.

La ley, desde la teoría psicoanalítica freudiana y lacaniana, simboliza al padre, la madre en oposición sería el símbolo del goce. Vista así, mi interpretación de la novela se desmoronaría. Pero no hablo desde Lacan ni desde Freud. Mis ideas las apoyo en mi experiencia personal y también en la teoría feminista desarrollada por filósofas, psicoanalistas y críticas literarias, así como en estudios históricos acerca de la educación en el siglo XIX, a partir de lo cual resulta claro que la madre es la primera vía de asimilación de la ley. Lejos están las teóricas en quienes me apoyo de negar el carácter patriarcal de la cultura, pero es imposible impugnar o subvalorar el papel materno como agente de la misma. Desde aquí situada, digo que los crímenes que comete Alfonso, son una transgresión de la ley y que, en consecuencia, son una negación de la madre, y aún más, una negación doble: primero, porque se vuelve contra los principios aprendidos por vía materna; segundo, porque la mayoría de estos, son cometidos directamente contra las mujeres.

Pero es mucho más larga la tela que hay que cortar. Al admitir que la madre transmite los fundamentos de la cultura patriarcal, de la ley del padre, ella comete un acto de autoaniquilamiento. Así las cosas, la madre misma entregaría las armas que luego van a ser usadas en su contra, las que van a

¹³ Llama también la atención la coincidencia con la novela de Soledad Acosta que se titula, precisamente *Teresa, la Limeña*.

servir al hijo para rebelársele.¹⁴ Sólo alguien que ha interiorizado la subvaloración del género femenino puede atreverse a afrontarlo de la manera como Alfonso y, más adelante, Enrique, lo hacen.

Hasta ahora he revisado la primera y la segunda fase del protagonista, aunque faltaría decir que en su fase *bígama*, nuestro personaje sufre a causa de los remordimientos. La ruptura con la madre implica un fuerte desarraigo, que lo deja sin asidero. Para huir de los recuerdos, Alfonso emprende con su esposa un viaje a Europa. Resultaría fácil pensar que el destino elegido fuese su país de origen, pero no hay tal. Inicialmente llegan a Francia, luego van a Inglaterra, después a Italia, y quien sabe hasta donde hubiesen ido guiados por el afán de liberarse de sus fantasmas, si no es porque Teresa se fascina con la idea de quedarse en Florencia. Es ella, la mujer, quien decide la nueva patria. Diez años transcurren desde su llegada hasta que la segunda esposa muere. Los remordimientos se acentúan y Alfonso se va de peregrinaje a Tierra Santa.

Todos estos viajes de Alfonso dan cuenta de la carencia de la madre-patria. No se trata del destierro forzado que debió vivir luego de la guerra; bien sabía él que el panorama político de la Nueva Granada era inestable y, de no ser por sus actos, en cualquier momento habría podido volver. Su estado nómada refleja la imposibilidad de reconstruir, en otro lugar, lo que necesita y que, por decisión propia, ha perdido. De los diez años

¹⁴ En el caso de las mujeres, la situación sería distinta. La relación madre-hija es muy compleja. Recientemente, llegó a mis manos el texto de Luisa Muraro, al que hice referencia antes, *El Orden Simbólico de la Madre*. En él, la autora propone, acerca de las relaciones de esta pareja, una lectura distinta de las que plantean incluso muchas teóricas feministas. A manera de ejemplo, cito el siguiente fragmento: «...seguramente existen contenidos en la (mi) cultura filosófica, pero no han podido calar profundamente en mí por la sencilla razón de que justamente el significado antimaterno de gran parte de la filosofía me ha impedido aprenderla bien. En otras palabras, admitiendo que el feminismo más riguroso pueda tener razón en cuanto a la necesidad de desaprender la cultura patriarcal, y yo lo admito, el problema para mí se está revelando muy simple, porque en mi caso se trata de desaprender algo que nunca conseguí aprender. El resto, en cambio, se vuelve provechoso, como si me lo hubiera enseñado mi madre en persona » (1994:18).

en Florencia la novela refiere muy poco: si durante todo este tiempo fue, o no, feliz, nada dice, pero deja intuir que la sombra de su pasado lo acompañó todo el tiempo. Claro que mientras para él existió el mundo como horizonte, y hubo el amor y el dinero con los cuales sobrellevar las penas, para sus víctimas sólo hubo pobreza y desengaño.

Al iniciar la tercera fase, el personaje se halla más degenerado que nunca. Ha regresado al Perú, está a punto de perder todo su capital pero, ante la inminencia de la quiebra, prefiere robar a su socio y huir, sin importarle corromper a Edmundo (el hijo de su unión con Teresa), quien no está de acuerdo con la decisión del padre, aunque la acata:

[Edmundo] le decía a su padre que prefería la pobreza, mas bien que cometer una acción semejante. Pero Alfonso le dijo: que tenía poco mundo, que no conocía la sociedad en que se prefería el brillo del oropel al verdadero mérito: “que la única recomendación para un hombre era ser rico, que lo demás no se averigua de dónde procede, i que si llegaban a saber que habían quebrado, en el acto se cerrarían los salones para ellos, porque la sociedad huye del pobre, aunque este sea honrado (Hurtado, 1870: 64).

La fuga lo trae de regreso a la Nueva Granada, viene de incógnito, con él está su hijo. Una vez que ha llegado, no hace nada por indagar la suerte de su primera esposa ni de la hija; cierto es que las últimas noticias que recibió de *Dolores Elisa* era que estaba moribunda, pero una cosa es estar a punto de morir y otra, haber muerto ya. Alfonso persiste en negar esa fase de su vida. Todo indica que en su estado actual de degeneración, ha logrado sofocar los recuerdos. No llega al Cauca, se establece con Edmundo en la capital y es allí donde se produce el encuentro con la hija. Ésta nunca usó su primer nombre, aunque en la carta en que Laura le cuenta a Alfonso del nacimiento de la niña, le da los dos nombres con los que la ha bautizado, es el primero con el cual se la ofrece, le dice que ella va a cuidarla mucho para que cuando él la conozca, encuentre

grande y robusta a su *Dolores*, este nombre signará a la hija, quien nunca dejará de sufrir. Sin embargo, el que sólo aparezca en la carta y luego nunca más, significa para mí la manera como la madre intenta a su vez negar a Alfonso, limpiar a la hija de un padre biológico que no quiso ejercer sus deberes como tal.

La primera mirada que cruzan padre e hija será suficiente para que él se sienta profundamente enamorado. Ella no es indiferente al forastero, pero sus sentimientos no son del todo claros. El enamoramiento de Alfonso por Elisa es en términos de delitos contra la moral, el más grave que comete el personaje, sólo que al ignorar que ella es su hija, desaparece la culpa y el incesto cobra un sentido inesperado. Con su hija, Alfonso, sin saberlo, intenta retornar a la madre. Ella tiene el rostro igual al de una virgen de Rafael¹⁵, él ve en Elisa a un *ángel de bondad* (Hurtado, 1870: 66), palabras que se adecuarían también a la imagen de Laura. Casarse con una mujer de buena familia, bella y angelical sería ingresar de nuevo al seno de la sociedad. Si bien hace poco ha dicho que la riqueza basta para que todas las puertas se abran, no por ello deja de tener conciencia de que la aceptación a la que se ha referido es un formalismo, una apariencia, pero que un matrimonio honorable, oficiado en la tierra de sus traiciones, sería un modo de entrar realmente a formar parte de la nación, una forma de reconciliarse con el pasado.

Mientras Elisa le cuenta a Alfonso la historia de su vida, él siente que por su frente cruzan *sombrías nubes* (1870: 74). El pasado del que huyera por tantos años, al fin lo ha alcanzado. Sin saberlo, vino a buscarlo a la patria que había abandonado. Una fuerza secreta lo llevó hasta su hija, enamorarse de ella, desear hacerla suya, es la añoranza de una historia que había dejado sin concluir. De nuevo la imagen del incesto, si antes, al comparar a la tía Teresa y a la limeña, apenas pude percibirla insinuada, ahora sí es evidente. Freud se toparía con una varia-

¹⁵ En este como en otros pequeños elementos puede verse la influencia de *María* de Jorge Isaacs.

ción interesante de la historia edípica. No es el hijo que mata al padre para poseer a la madre, es el padre que mata a la esposa para celebrar las nupcias con su hija¹⁶. Pero la esposa representa el ideal de mundo aprendido de la madre, es una virgen, una mujer hecha a semejanza de la madre de Dios, es decir, la figura materna por excelencia. Matar a Laura significa dar muerte a la madre, pero la hija es una proyección de ella, una nueva virgen, así que desearla es anhelar volver al seno materno. Un seno hermafrodita porque en la hija también se encuentra su propio ser de padre. Así es como la más baja de las ignominias perpetradas por el protagonista se convierte en el inicio de su redención.

La cuarta fase de nuestro personaje, la he denominado *camino de la santidad*. Un camino que de entrada es manchado con la mentira: para no corromper el corazón del hijo, Alfonso se permite hacer unos pequeños acomodos en la confesión de su pecado, por arte de algunas imprecisiones, desaparece la bigamia, su matrimonio con Teresa se habría efectuado después de la muerte de Laura. La falta entonces quedaría reducida al abandono de una niña que él creyó muerta, lo que, en otras palabras, lo deja prácticamente libre de culpa.¹⁷

Luego de presentar a los hermanos, el arrepentido padre se adentra en la paz de un monasterio. La religión que pisoteara con su infamia, ahora le tiende los brazos, lo acoge en su regazo como una madre buena y amorosa. Esta acogida es un reflejo del perdón que Laura le dejó anunciado con su hija antes de morir: “Tranquilizaos, padre mio, yo os lo ruego. Mi madre y yo os perdonamos, i Dios tambien” (1870: 75).

La religión católica es patriarcal. Un Dios padre, todopoderoso, la gobierna. Las Sagradas Escrituras hablan de un padre

¹⁶ No debe confundirse esta opción con el “Complejo de Electra” planteado por Freud, porque en este caso es el padre el que se enamora de la hija y no al revés.

¹⁷ Con este nuevo engaño de Alfonso, la autora justifica lo que, en el argot popular, se conoce como *mentira piadosa*. Las mentiras que se pronuncian para proteger la moral y mantener el orden, no sólo son aceptadas sino que, además, son necesarias.

que perdona al *hijo pródigo*. ¿A cuenta de qué, decir ahora que la reconciliación con el mundo religioso simboliza un retorno a la madre? La razón ya la he planteado antes, pero juzgo conveniente reforzarla un poco. Si bien la religión representa la ley divina, una ley del padre, los inicios en la fe son aprendidos en la oración con la madre. En el siglo XIX, una de las áreas de instrucción promovida para las mujeres era la doctrina sagrada. Claro que había restricciones, se consideraba necesario que las futuras esposas y madres tuvieran una aproximación a este saber, pero no se las juzgaba aptas para profundizar en los fundamentos teológicos. En libros como la *Imitación de Cristo*, las mujeres aprendían la obediencia, la resignación y el perdón. Si bien, obedecer al padre hacía parte del programa de educación que ellas impartían a sus hijos, también éstos aprendían las jerarquías de la Iglesia y de acuerdo con su género se identificaban con el padre que gobierna y que pronuncia la palabra o con la madre destinada a la obediencia y al silencio.

Como la patria, la religión en sus profundidades tiene un sentido ambivalente. Patria viene de padre¹⁸, pero es un sustantivo femenino, es *la patria* y aun más, la madre-patria. Con la religión, el asunto no es etimológico pero también se presenta la imagen hermafrodita. Aunque escapa de mi competencia, quiero mencionar que existen estudios sobre la figura de *la diosa* en las religiones antiguas, que permiten vislumbrar detrás del Dios católico, una imagen materna¹⁹. Pero sin ir tan lejos, vemos que, al ponerlos en la óptica de la división binaria patriarcal, muchos de los atributos divinos tienen características femeninas.

¹⁸ En el *Diccionario Etimológico General de la Lengua Castellana* de Fernando Corripio, dice: « **patria** latín *patria*: tierra de los padres, de *pater, patris*: padre. S. XV – Nación en que se ha nacido” (1979: 349).

¹⁹ María Griselda Gómez en su ensayo *Representaciones y Discursos Acerca de la Inferioridad y Peligrosidad de lo Femenino*, resume tres puntos del libro *Mujer Nueva, Tierra Nueva* de Rosemary Radford. En el primero de ellos, nos dice: « Esta representación de la mujer como Diosa-Madre se encuentra en los mitos de los pueblos antiguos del Cercano Oriente, Babilonia y Canaán. Así, en la primera historia del génesis babilónico se considera como el « fundamento del ser » a una matriz divina o « huevo del mundo » dentro del cual el cielo y la tierra, los dioses y los seres humanos se diferencian... » (1994:99).

Además, los templos, los conventos y monasterios, sitios donde se realizan los sagrados oficios, tienen la connotación de refugio, y el cuerpo de la mujer que alberga al hijo, es definido desde el discurso religioso como templo.

Que Alfonso, en acto de contrición, llegue a la celda de un convento, representa la imagen del retorno al vientre materno. Protegido en la paz de su refugio, sanará y crecerá su espíritu hasta alcanzar la gracia divina en la vida eterna. Asistimos a su segunda gestación, la definitiva, la del más allá de la carne.

La redención de este personaje, aunque no es extraña si damos un vistazo a la vida de muchos de los santos católicos, sí nos deja cierto sabor amargo; mucho más al ver que mientras él muere de viejo, feliz, rodeado del amor de sus compañeros de clausura y del perdón celestial, su hija, cuyo destino ha sido desde siempre el sufrimiento, al elegir el mismo sendero de la vida monástica, se encuentra con el decreto de extinción de los conventos y tiene que partir hacia el Ecuador. Pero, el destierro no le parece suficiente a la autora, que no ve posible la felicidad de las mujeres aquí en la tierra, entonces, despierta al Imbabura para que la Elisa monja, muera sepultada bajo su furia. Qué distintos el destino de las mujeres y de los hombres, aun cuando el alma de la desdichada haya volado al cielo, como dicen las líneas finales de la novela, la suerte de estos dos personajes es visiblemente distinta: su padre, un delincuente, encuentra la paz en vida y, en cambio, ella no alcanza a gozar de la calma ni aún en su retiro místico. El análisis comparativo entre los personajes femeninos y masculinos no es el enfoque elegido en esta propuesta de lectura pero, me parece importante mencionarlo, porque desde luego, me doy cuenta de las diferencias tan marcadas entre unas y otros, y siento que esa falta de salida que presenta Mercedes Hurtado de Álvarez para las mujeres, es una queja y una denuncia de la situación a la cuál se veían reducidas nuestras antecesoras.

Alfonso no es tan sólo la historia de los amores y desamores de los personajes. La maestría de la autora consiste en que estos enredos sentimentales sirven para hacer una crítica de su

mundo y al mismo tiempo para plantear una propuesta. La historia del protagonista refleja la descomposición de la patria. A través de él, se muestran las tensiones entre el orden antiguo y el mundo moderno que se impone: la aristocracia de viejo cuño ha cedido paso a la burguesía, los ricos comerciantes son aceptados en la sociedad por su condición económica, sin que cuente para nada el origen de su fortuna. Los hijos ingratos de la tradición, la abandonan, se vuelven contra la religión que era el pilar del régimen que agoniza, todo se convierte en caos y sufrimiento, pero existe un único camino posible para la salvación, se trata del retorno. La sociedad debe volver a la madre para que bajo su abrigo reine la paz y la armonía. Esta propuesta maternal tiene claros tintes conservadores, no quiero que se entienda que en general, cuando hablamos de volver a la madre estamos validando el inmovilismo social, pero en este caso específico, que debe mirarse bajo la óptica del contexto histórico, sí representa la nostalgia por el mundo que el calendario va dejando atrás.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LAS MUJERES EN *MARÍA*: RELACIÓN ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD SOCIAL¹

Para alguien oriundo del Valle del Cauca, leer *María* hoy, después de más de un siglo de su creación, es enfrentarse a una experiencia ambigua; por un lado surge el extrañamiento respecto de un universo geográfico y social² que, a pesar de coincidir en algunos aspectos, aparece muy distinto del contemporáneo y, por el otro, despierta en el lector o la lectora, la sensación de reencuentro con un pasado que ayuda a explicar muchas de las condiciones actuales del país y de la región.

María de Jorge Isaacs, no es, ni pretende serlo, una novela histórica en el sentido estricto del término. Sin embargo, al enmarcar la ficción en un espacio geográfico definido y, además, en un tiempo preciso³, es de esperarse que algunos referentes pertenezcan de hecho a nuestra historia. El autor refleja costumbres propias del momento y, ante todo, expresa el imaginario de una época sujeta a grandes tensiones. Si bien las guerras civiles que azotaron nuestra patria durante el siglo XIX son eludidas en la narración, sí están presentes aunque muchas veces velados, los conflictos de género, raza y clase social.

Desde los años que recrea la ficción hasta el tiempo real de la publicación de la novela, se libraron muchos debates de gran

¹ Este estudio se publicó en Valcke (2005a: 199-222).

² Lo político es eludido de la trama, aunque algunas pequeñas fisuras puedan acaso dejarlo vislumbrar.

³ Donald McGrady en su edición crítica de *María*, publicada en 1986, dice que, a pesar de las constantes alusiones temporales presentes en la novela, existen muchas contradicciones en la construcción de su cronología. No obstante, señala que el idilio de Efraín y María puede fecharse de manera aproximada en los años 50 del siglo XIX.

importancia, algunos de estos estuvieron acompañados de reformas inmediatas, pero otros debieron esperar algún tiempo más para que se produjeran transformaciones. Entre los temas debatidos figuran la abolición de la esclavitud, la separación de la Iglesia y el Estado, el federalismo, la democracia y la educación. En síntesis, la pelea se dio entre quienes predicaban las ideas de conservación de un antiguo orden y aquellos que propendían por un mundo moderno más democrático. Pero nos equivocamos si pensamos que el debate fue meramente ideológico, en primer lugar porque los planteamientos surgían a raíz de prácticas de vida conflictivas, que generaban desconcento en amplios sectores de la población y, en segundo, porque, como bien sabemos, no pocas veces los enfrentamientos se resolvieron en el campo de batalla.

Los libros de historia, generalmente narran acontecimientos heroicos en los que casi nunca aparecen mujeres y solemos pensar que, relegadas a un segundo plano, nuestras antecesoras observaron pasar la vida sin tener ninguna injerencia en ella, pero, afortunadamente, cada vez más los estudios históricos están volviendo su mirada sobre aquellos y aquellas que hasta ahora han sido ignorados, sobre *la historia de los seres sin historia*, como ha dicho el cubano Juan Pérez de la Riva⁴. Hoy, son varias las investigaciones acerca de la vida cotidiana de otras épocas y gracias a esto podemos saber que en la Colombia del siglo XIX, las mujeres acompañaban como voluntarias a los soldados en las guerras; administraban los bienes durante las frecuentes ausencias de los maridos; trabajaban en tiendas y pulperías; participaban en política, sobre todo en el papel de espías; atendían las faenas del campo; ejercían muchas veces de curanderas; etc.

Nuestra novela ofrece un interesante abanico femenino: blancas y ricas, blancas pertenecientes a familias de colonos, mestizas, esclavas, manumisas... En el siglo XIX, igual que en todos, no puede hablarse de la mujer como unidad, debemos

⁴ Frase citada por Malcolm Deas en su ensayo "La política en la vida cotidiana", en Beatriz Castro (1996: 271).

entender que existen diversas formas de asumir la experiencia femenina, las cuales dependen en gran medida de la raza y la clase social a la que se pertenezca. Jorge Isaacs plantea rasgos comunes en las mujeres de su obra pero también deja sentir algunas diferencias; como ejemplo inicial baste mirar a la madre de Efraín en relación con la madre de Salomé para comprender que aunque ambas cumplen una función materna no desempeñan el mismo rol social y, por lo tanto, viven su género de manera distinta.

Isaacs bautiza su novela con un nombre de mujer, *María*, el título nos hace pensar que la obra ahonda en el universo femenino de este personaje, sin embargo, algunas interpretaciones juzgan a la adolescente coprotagonista como una imagen borrosa de mujer⁵, una mujer que al ser narrada desde una óptica patriarcal obedece, sin más, a los ideales hegemónicos, pero otras, aunque no desmienten la sujeción de María al patriarcado, perciben en ella la experiencia del conflicto entre sus deseos y la realidad. Lo cierto es que María representa mucho más que: “la virgen caucana a la sombra de cuya inocencia edificamos nuestros primeros sueños. La bienamada, la bien llorada, la que abrió en nuestro corazón la fuente inagotable de la nostalgia” (Martínez, 1954:19).

Para hilar fino en el análisis de la configuración de este personaje, es necesario observar las claves sociales que el autor entrega. María es extranjera, huérfana, conversa, recogida, no se pueden pasar por alto todos estos datos que acentúan su condición de marginalidad y que permiten comprender mejor a la mujer que ella simboliza.

En el presente ensayo me he propuesto analizar la representación de algunas de las mujeres en *María*. Mi interés es observar la tensión que ofrece la novela en la construcción de los personajes femeninos, advierto de entrada que ésta oscila entre el ideal patriarcal del eterno femenino presente en el imaginario

⁵ Son ejemplos de esta interpretación, la introducción que Donald McGrady hace en su edición de *María* o el ensayo de Lynette Seator, titulado « Un best seller colombiano », en Milagros Palma (1993).

de la época y el reflejo de una cotidianidad de carácter más mundana, acorde a las condiciones reales de raza y clase social. No obstante, encontrar documentos que desarrollen el asunto de la división sexual del trabajo en Colombia, más concretamente en la región caucana, durante el siglo XIX y que profundicen en las distinciones de raza y de clase social, ha sido una tarea difícil. La mayoría del material hallado, toca el tema de manera tangencial y se apoya en una bibliografía de poca circulación. No obstante, obras como *Mujeres caucanas y sociedad republicana*, *Historia de la vida cotidiana en Colombia* y algunas otras, ofrecen elementos que me permiten hacer una aproximación a las mujeres en *María*⁶.

El primer paso es identificar las distintas mujeres que la obra presenta y tratar de agruparlas de acuerdo a su condición social:

Personajes femeninos	Condición social
María	Blanca, huérfana, extranjera.
La madre de Efraín, Emma, Eloisa.	Blancas, ricas, hacendadas.
Hortensia, prima de Carlos.	Blanca bachillera.
Remigia y otras esclavas.	Esclavas.
Marta, cocinera de la casa de Luisa y José. Benita, cocinera de la casa de Custodio y Candelaria. Marcelina, planchadora de la casa de la Sierra. Estefana.	¿Sirvientas o esclavas?
Feliciana/ Nay. Madre de Nay.	Negras africanas.
Gabriela.	Mestiza cartagenera.

⁶ Las citas y notas de la novela *María* de Jorge Isaacs, serán tomadas de la edición crítica de María Teresa Cristina (2005).

Rufina, novia de Laureán, y Mariugenia, pareja de baile de Gregorio.	Manumisas.
Luisa, Lucía, Tránsito.	Blancas, colonas antioqueñas.
Matilde, Micaelina.	Capitalinas.
Andrea e hijas.	Blancas, ¿colonas sureñas?
Candelaria, Salomé, Zoila.	Mestizas.
Domíngua.	Bruja.

En la clasificación he dejado algunas mujeres solas o bien porque no responden a características de grupo, o bien porque algunas señas particulares hacen que se distingan de él. Es importante aclarar que algunas de las mujeres apenas son mencionadas en la obra.

Por cuestiones prácticas, he elegido para mi análisis el primer grupo: blancas, ricas, hacendadas, con una breve alusión a Hortensia, la prima bachillera. También abordaré a María.

Blancas, ricas, hacendadas

Hablar de la vida rural granadina o colombiana en el siglo XIX es, prácticamente, nombrar de golpe la realidad entera de nuestro país decimonónico. Ciertamente es que por entonces ya se hablaba de ciudades pero la mayoría no pasaban de la condición de aldeas, por demás muy próximas al mundo agrario. Aunque, no por esto podemos pensar que las costumbres en el campo y en las pequeñas ciudades eran siempre las mismas. Verbigracia, en la importante Popayán, las familias de la elite se esmeraban por vivir a la inglesa mientras que los habitantes de los villorrios que se alejaban de la capital del Cauca⁷, al igual que las familias de las haciendas, no perseguían este ideal.

Claro que pertenecer a la raza blanca, tener riqueza, poseer grandes haciendas, muchas veces estaba acompañado de la tenencia de propiedades en la ciudad y por lo tanto podía gozarse

⁷ « En el período federal, el Cauca abarcaba prácticamente la mitad del territorio nacional y sus límites iban desde el golfo de Urabá (actual departamento del Chocó), hasta el río Amazonas» Tirado Mejía (1983: 371).

de cierto movimiento entre una y otra vivienda, con lo cual las diferencias entre costumbres ciudadanas y rurales tendían a disolverse.

Blancas, ricas, hacendadas son la madre de Efraín y las dos hermanas, Emma y Eloísa. La última tan sólo es la insinuación de un personaje, ni tan pequeña como Juan para merecer el regazo de María ni tan grande para compartir los oficios de las mayores. Su inclusión en el mundo sucederá junto con la muerte de la protagonista. Un poco más dibujada aparece Emma, aunque las tenues líneas que la perfilan son en su mayoría externas, vislumbramos algunos rasgos de su carácter y conocemos una que otra de sus ocupaciones. La madre es la pintura más acabada de las tres, alcanza los colores de un símbolo sin renunciar del todo a los matices de la realidad. Con ella iniciaré mi análisis.

El advenimiento de los tiempos modernos está ligado a la Reforma, el protestantismo cuestionó el dogma católico y sobre todo el modo en que se vivía la religión. Sabido es el rechazo que profesó por la vida monástica y por el privilegio de la virginidad sobre el matrimonio, en cambio proponía como ejemplo, la figura de la familia patriarcal del Antiguo Testamento. En los países europeos que acogieron la religión protestante, se erigió un verdadero culto al hogar. Esta actitud tuvo su correlato en el mundo católico que no fue otro que la exaltación de la Sagrada Familia. Así, la mujer pasó de ser la Eva de la desobediencia y el pecado a ser la madre virginal. Los nuevos teólogos encontraron en San Pablo el toque de gracia para la nueva creación, las sagradas virtudes femeninas, según el apóstol, debían ser: el silencio, la sumisión y el servicio. En el siglo de la Revolución Industrial, esta imagen se afianzó como estrategia de dominación, la “imagen romántica” de mujer, el “ideal victoriano de feminidad” ofrecía argumentos para aplacar la rebelión de las mujeres que se unían en la proclamación de sus derechos. Desde Europa hasta América Latina podemos rastrear en periódicos, revistas, obras de ficción, etc., las mismas razones contra la instrucción femenina y contra las sufragistas: la pure-

za y la fragilidad de la mujer hacían que debiera resguardarse en el santuario de su hogar para no exponerse al sórdido mundo. El bello sexo reinaba dentro de las cuatro paredes de su casa, salir era convertirse en una “mujer caída”.⁸

No cabe duda de que la madre sin nombre de Efraín, ha sido construida con base en este ideal femenino pero eso no quiere decir que el rol que desempeña en la novela, no tenga elementos de correspondencia con el rol que en la vida real, una madre de su mismas condiciones de etnia y clase estaba destinada a cumplir, ni tampoco que las mujeres que intentaron ceñirse el corsé del ideal romántico no cumplieron ninguna función en la sociedad, todo lo contrario, eran ellas las llamadas a conservar el orden de la sagrada unidad familiar.

Nuestro país, luego de la Independencia tardó mucho para adquirir la fisonomía de República, vivió nueve guerras civiles, dos internacionales y varias revueltas regionales en el mismo siglo. Es fácil suponer que la cotidianidad estuvo marcada por la violencia. Tras la guerra quedaban los muertos, tras los muertos sobrevinía el luto y la viudez. Así, muchas mujeres se convirtieron en cabezas de familia y debieron asumir el manejo de la hacienda. Pero, incluso, aunque no sufrieran la pérdida de su esposo, tenían que vérselas con los largos períodos de ausencia, producto de la participación de ellos en las escaramuzas, por lo cual terminaban involucradas en asuntos masculinos como la economía. De esto nada nos dice la novela, todas las familias que presenta cuentan con el padre. La madre de Efraín no tiene que responder por el sustento, otras son sus preocupaciones y deberes.

La oración, la costura, la disposición del protocolo familiar⁹, la consejería son varias de las tareas en que aparece nuestra señora. Si revisamos las áreas de conocimiento que desde la época de Santander eran promovidas para las mujeres, encontraremos que junto a la alfabetización -leer, escribir y contar-

⁸ Véase: Gómez, María Griselda (1994).

⁹ Recuérdese el llamado de atención que la madre hace a Efraín para que en ausencia del padre, él encabece la mesa. Cap. XXXIX, p. 201.

, ocupaban lugares principales el bordado, las manualidades y la doctrina católica. La instrucción femenina, que cobra mayor fuerza a partir de la segunda mitad del siglo, era concebida en términos de “ser para otro”, educar a la mujer, claro está, sin perder de vista que dada su condición femenil no estaba en capacidad de los altos saberes, era importante para hacer de ella una mejor madre y esposa. La relación mujer/religión se hacía definitiva por cuánto la madre de familia era la llamada a mantener los valores morales de la sociedad. Personajes como Eustaquio Palacios, por ejemplo, recuerdan que en los labios de su madre escucharon las primeras enseñanzas católicas (Cf. Valencia Llano, 2001: 71).

Entre los atributos que el narrador recrea en su progenitora, brillan la ternura, la prudencia, y la laboriosidad. Si bien, Efraín nunca menciona esta cualidad final, su relato sí la revela, la madre siempre está ocupada, cuando no en su labor de consejera entonces en los oficios de costura o en la oración. El ocio no era vicio que pudiera tolerarse en una mujer. A la madre de una familia acomodada, no le correspondía cocinar ni limpiar porque contaba con personal de servicio a su mando, su trabajo consistía en despachar los quehaceres y supervisar que se hicieran con diligencia, si esta jefatura dejaba tiempo libre, el ama de casa debía emplearlo en hacer obras de bien. El bordado de manteles, carpetas, colchas, etc. era una de las actividades más habituales y más características de las señoras, al punto que algún profesor destacado de la región, escribía a fines de siglo que, mientras para los hombres se había hecho la espada y la pluma, para las mujeres existía la aguja.¹⁰

Sabemos por el compadre Custodio que en la Casa de la Sierra, las mujeres cosen fino, labor que, encabezada por la madre, fue transmitida a las muchachas, ellas no tienen como las mestizas de la familia del campesino, la necesidad de vender su trabajo, pero gracias a su dedicación, han adquirido una destreza digna de reconocimiento. La madre, no sólo debe coser

¹⁰ Ver cita de Restrepo Mejía, Luis. “Poesías y escritos literarios”, en Valencia Llano (2001:190).

sino también instruir a sus hijas en este arte, así como en la doctrina sagrada. La instrucción de las jóvenes pasa por ella, es ella quien les enseña los trabajos de aguja y dedal, además de iniciarlas en la fe católica y de supervisar su proceso de alfabetización¹¹. La suya es una función civilizadora, que se entiende mucho más a la luz de las ideas liberales de la segunda mitad de siglo.

La madre en *María* cumple cabalmente el rol que la sociedad le ha asignado. Sus esfuerzos van desde dirigir los asuntos domésticos hasta velar por la armonía de su familia. Sabemos, por algunos indicios, que en la intimidad de la pareja, ella y el padre discuten el futuro de sus hijos e incluso que dialogan sobre negocios, pero en la comunicación familiar, cuando el padre habla, ella calla y asiente, y cuando de nuevo está en una relación íntima con su hijo o con María, cuida que el mensaje del padre haya sido comprendido y que su orden sea ejecutada correctamente. En medio de esta labor, sorprende ver como accede a la petición de Efraín de revelar a María el secreto que el padre ha impuesto, claro que el autor cuida de justificar muy bien la acción con la necesidad de proteger a la protagonista dada su frágil salud. Esta mamá reconviene a su hijo cuántas veces lo juzga necesario para recordarle la compostura que debe guardar y la fortaleza que como hombre está obligado a tener. Ella es una mediadora, no es su función negociar los designios paternos pero sí suavizar los términos y hacer que la palabra del padre resuene cargada de sabiduría y de amor.

Tres momentos espejean en su tarea mediadora. El primero ocurre en el capítulo XVII, cuando obliga a Efraín a salir del comportamiento huraño que ha adoptado luego de conocer la fatal enfermedad de María y de que el padre fije la triple condición para consentir el matrimonio de su hijo con la mujer que ama -uno, que Efraín viaje a Inglaterra a culminar sus

¹¹ La madre es quien pide a Efraín que imparta lecciones de geografía y gramática a las muchachas.

estudios; dos, que María recupere por completo la salud¹² y tres, que entibie su trato hacia ella para prevenir que la emoción pueda afectarla-. Además, como si todo esto fuera poco, el demonio de los celos ha quedado sembrado al mismo tiempo, al ser informado por su padre de que Carlos, su amigo y compañero de estudios, desea también casarse con María. Víctima del desasosiego, Efraín ha optado por el aislamiento, es entonces cuando la madre irrumpe en la habitación de su hijo para reclamarle una actitud que no sólo afecta a la mujer amada sino que además los entristece a todos. Esta interpelación tiene varios objetivos: hacerle comprender lo reprochable e injusto de su conducta y llamarlo al orden para que se ubique en la medida de lo convenido con el padre, ni más ni menos; ponerlo en conocimiento de la buena noticia que el doctor Mayn ha dado sobre la salud de María; anunciarle la proximidad de la visita de Carlos en calidad de pretendiente y recordarle que debe portarse a la altura de las circunstancias. Esta última recomendación será reforzada al día siguiente, cuando al llegar de la cacería del tigre, ella esté esperándolo para avisarle que la visita se encuentra en casa y que debe actuar en consecuencia con lo pactado. La insistencia en la corrección del comportamiento con los huéspedes, enfatiza la función de la madre como cuidadora del buen nombre de la familia, un nombre que sirve para mantener el nivel socioeconómico, puesto que los negocios están ligados a las relaciones sociales que se manejan.

Un segundo momento es cuando cumple la misión que su esposo le ha encomendado de explicarle a María las intenciones del amigo de Efraín. Antes de hacerlo, la madre busca a su hijo para acordar el modo en que debe realizarse el encargo, es éste el episodio citado en que el hijo la convence de exponerle junto con las pretensiones de Carlos, el secreto que el padre había impuesto. Esta misión muestra a la madre que media entre su esposo, su hijo y su hijastra. Los tres hilos familiares son ten-

¹² Condición que, de acuerdo al diagnóstico médico que el mismo acaba de comunicarle a Efraín, constituye simplemente un eufemismo para expresar su rotunda negativa respecto de esa unión.

sados y aflojados hábilmente, de modo que una situación tan delicada logra sobrellevarse sin romper la armonía. La concesión de la madre, tiene entre otras, la función de resaltar la bondad no sólo del hijo sino también del padre. Por otra parte, poner en antecedentes a María de la declaración de la que va a ser objeto ese mismo día, sirve para instruirla en los modales que debe manejar con alguien tan distinguido como Carlos, quien no sólo es cercano a Efraín sino que además es hijo de una familia amiga, que ocupa una posición notable en la región.

El tercer momento ocurre después de la carta que escribe Efraín, tras el dictado de su padre, en la que sella el compromiso del viaje con el señor A***. Ante la inminencia de la partida y ante la prontitud con la que habrá de efectuarse, Efraín vuelve a flaquear en su fortaleza y se encierra en su cuarto. Pero su mamá no permitirá esta recaída. Primero, porque ella misma quiere gozar de los últimos días en compañía del hijo; segundo, porque como cuidadora del orden familiar, debe llamarlo al cumplimiento de su rol, él es el otro hombre de la casa y como tal debe ser fuerte porque son los señores quienes deben servirles de apoyo a las débiles mujeres; y tercero, porque debe suavizar ante sus ojos, la determinación del padre para que sea acogida con amor, esto último puede notarse cuando Efraín cuenta que ella procuró hacerle ver las ventajas de su partida, también queda expuesto en la pequeña insinuación de que el padre seguramente va hacer algo que habrá servirle de consuelo.

Una línea en la novela merece, a mi juicio, especial atención. Se trata de las palabras dichas por el padre después de recibir la terrible carta que anuncia la quiebra: “-Ese hombre me ha muerto!, lee esa carta: al cabo sucedió lo que tu madre temía” (2005: 158).

En este instante de abatimiento, el padre recuerda el temor de su esposa, que ahora queda justificado con la noticia. Es decir, que marido y mujer en sus conversaciones íntimas no sólo tratan de los hijos sino, además, de asuntos financieros, y también que ella, la esposa, ha tenido, por lo menos en este caso, un juicio atinado. Que Jorge Isaacs se permita dejar caer

esa frase en la novela, revela que el autor conoce que aunque los mundos del hombre y de la mujer tienen fronteras muy definidas en el imaginario de la época, en la vida práctica existen formas a veces sutiles, otras no tanto, de transgredir tales líneas divisorias. La madre ha opinado, el esposo no ha tomado en cuenta sus temores y finalmente, debe sufrir las consecuencias, ella tenía razón. En este sencillo razonamiento deductivo, que describe una situación tan frecuente como no dar crédito al juicio de alguien, quien al final resulta ser el poseedor de la verdad, se encierra una propuesta subversiva. Lo novedoso no es que el padre en la intimidad comente con su esposa una operación financiera sino que ella, una mujer, alguien no capacitado por naturaleza para estos menesteres, sea la que acierte. Lo que queda en entredicho es el pensamiento esencialista del siglo XIX. Como señalé unas líneas antes, en un período tan convulso de la historia, muchas mujeres debieron buscar las maneras de proteger sus bienes y de conseguir el sustento, las de las clases populares descollaron, entre otras actividades, atendiendo las pulperías, negocio en el que demostraron ser más eficientes que los hombres; la vida cotidiana exigía a las mujeres unas funciones más allá de lo que el imaginario estaba dispuesto a admitir. Aunque la madre de Efraín no esté llamada a realizar transacciones comerciales, a partir de las palabras del padre queda planteado que tal vez sí tiene las capacidades para hacerlo.

Las dos hijas, Emma y Eloísa, deben seguir análogo camino al de su madre, la única opción decente para ellas, descontando la vida monástica, es el matrimonio. Sin embargo, la historia de Efraín no deja espacio para los inicios amorios de su hermana Emma, la única referencia al asunto la hace Carlos, cuando dice:

Antes de que vinieras, vi dos o tres veces a la señorita María y a tu hermana, ya de visita en casa, ya aquí. Hace un mes que me habló mi padre del placer que le daría yo tomando por esposa a una de las dos (2005: 136).

Ignoramos cuántos años tiene esta hermana pero, por la cita anterior, es posible deducir que se trata de una muchacha casadera. Emma, como todos los demás personajes, es narrada por Efraín desde la perspectiva de sus propios intereses y apenas si logramos, en unos pocos diálogos, escuchar su voz. Aún así, es posible advertir ciertos rasgos particulares.

Para empezar, hay que destacar que aunque ella y María guarden algunas semejanzas, existen entre ambas diferencias notorias. Emma ocupa una posición más importante que la de aquélla en la estructura familiar. No otra razón es la que justifica que, mientras María espera su turno para despedirse del primo, las hermanas sigan a la madre en los besos de adiós sobre las mejillas del pequeño viajero; ni que la responsabilidad de las distintas ocupaciones, recaiga casi siempre en María, mientras que Emma parece sólo acompañarla o, a lo sumo, ayudarla.

La hermana de Efraín es la señorita de la Casa de la Sierra. Como tal, recibe la educación adecuada. A diferencia de María, ella domina un instrumento musical y es capaz de adaptarle melodía a ciertos versos; preparada, como ésta, en la oración, en la obediencia y el recato, tiene, no obstante, intereses por enterarse de lo que ocurre del otro lado del mundo rural. La vida social, la que se desenvuelve en los salones de baile capitalinos, la de los vestidos a la moda, la deslumbra, por eso no para de hacerle preguntas al recién llegado. Al mismo tiempo, en Emma se percibe mayor soltura en el trato con los demás, por ejemplo, en la visita de Carlos, es capaz de sostener con él una breve conversación sin que, para nada, el narrador mencione que no levanta la mirada del suelo, ni que se encuentre contrariada, como sí ocurre con casi todas las demás mujeres de la novela cuando se relacionan con alguien del otro sexo y, mucho más, cuando aquél ostenta una alta posición socioeconómica. Llama la atención que la timidez, tan subrayada en las otras, no sea referida jamás en el caso de la mayor de las hermanas de Efraín. La explicación puede estar en que son muy pocas las oportunidades en las que se la muestra

interactuando con personajes distintos a su hermano y a su prima. Pero el diálogo mencionado y el detalle de estar presta a cantar para la visita, hace pensar que la sumisión de Emma es menor que la de las otras y que esto se debe a que es menos cerrera¹³ que ellas, en otras palabras, más *civilizada*, cuestión que directamente tiene que ver con su clase social. Ella es consciente de que pertenece al mismo nivel que el hijo de los señores M***.

Varios trabajos de análisis sobre *María*, señalan la diferencia entre la formación que recibe Efraín y la que les corresponde a las mujeres de su casa, asimismo, advierten la diferencia de los campos de acción que la historia ofrece de acuerdo al género de los personajes. A propósito, me permito citar las palabras de la docente chilena María Teresa Aedo:

...las muchachas incluso deben estudiar en el hogar, transformando el comedor en sala de estudio y, claro está, bajo el magisterio del varón. En cambio, el mundo todo está disponible para los varones, hacia él salen para descubrir, conquistar, estudiar, cazar, y en él se mueven libremente para realizar diversos trabajos productivos.¹⁴

En la época en la que Isaacs escribe su novela, existen algunos centros educativos destinados a las señoritas de la elite, como es el caso del convento de la Encarnación, en Popayán, o de algunos otros, dirigidos y auspiciados por damas distinguidas, especialmente después de la Guerra del 60. Desde tiempo atrás, se venía controvirtiendo sobre la conveniencia de la educación femenina, el periódico *El Día*¹⁵, en 1845, dice: “No queremos una mujer varonil y sin femeniles encantos, una compañera parlanchina y sabionda”¹⁶

¹³ Hago uso de este término, por ser el que emplea Edmigio en el capítulo XIX de la novela, para referirse a la timidez de sus hermanas.

¹⁴ Aedo, María Teresa. *María o la muerte de lo femenino-materno*. Ensayo en página web: www.2.udec.cl/~litterae/ant/litte05/art1.htm

¹⁵ Precisamente el único periódico que es leído en la novela.

¹⁶ Ver: Londoño, Patricia. *Las colombianas durante el Siglo XIX*. Ensayo en página web: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto2.htm>

En esta polémica, no faltarán, frente a quienes estigmatizan con la designación de *bachilleras* a las alumnas de los diferentes planteles y las acusan de leer novelas perniciosas, otros que cuestionarán la subordinación femenina. ¿Por cuál bando aboga la novela de Isaacs? Parece obvio responder que el autor presenta un universo aún muy próximo a la vida colonial y que ni siquiera se plantea el conflicto. Pero, si así fuera, no existiría la alusión de Carlos a Hortensia, su fastidiosa prima bachillera. La palabra bachillera se encuentra en algunos textos desde el Siglo de Oro Español –*La Dama Boba*, entre otros-, con el propósito de significar la deformidad que en la mujer representa el conocimiento. Hortensia, aunque apenas es mencionada, encarna otra posibilidad de realización femenina. Si Emma y María se mantienen conformes en una semi-ignorancia, ella en cambio tiene sed de saber. Con todo y su desprecio, Carlos admite que los estudios de la prima son serios y que están por encima de sus propios intereses.

Es asombrosa la forma como el autor trata el asunto: en un episodio en que nos ofrece la superioridad intelectual de Efraín frente a su rival, ubica la mención de la prima; ella, en esta parte, se convierte casi en un espejo del protagonista, tiene gustos literarios cercanos a los de él y posee similar pasión por el estudio. Ciertamente que Carlos la nombra *bachillera*, pero es él, y no ella, quien queda disminuido en este pasaje. Puede advertirse que las ideas del hijo de don Chomo, no son las mismas de Efraín respecto de muchas cosas y la educación del *bello sexo*, tal vez sea una de tantas. Sin embargo, la novela no promueve demasiado el conocimiento académico de las mujeres, se diría que es más importante que sean educadas y no tanto instruidas. A pesar de contar en la región con centros educativos para señoritas, las jóvenes de la Casa de la Sierra se preparan para su destino de esposas y madres, sin cruzar el umbral. Hortensia es apenas una insinuación de lo que podría ser el otro lado del debate, incluirla es hacerlo presente, aunque de forma velada.

En acuerdo con lo anterior y siguiendo con el personaje de Emma, diré que se trata de una joven de noble familia, entre-

nada en los modos y las formas propios de la sociedad a la cual pertenece, dueña de los conocimientos necesarios para convertirse en ama de su propio hogar, esto último puede deducirse al rastrear sus actividades a lo largo de la novela: ella colabora en la preparación de los dulces para agasajar a los señores M***, pasa varias horas en labores de bordado, participa en la elección y distribución del equipaje de su padre y de su hermano, también ayuda a cuidar al papá, a María y a Efraín, cuando caen enfermos. Con María va casi siempre a recoger las flores para la Virgen y para el cuarto del hermano y la acompaña con frecuencia al oratorio, alguna vez atiende sola la huerta y, según parece, ha desempeñado el oficio de peluquera con su padre, porque éste la llama para que le recorte el cabello y sólo, al no encontrarla, recurre a su sobrina. No obstante, pese a los distintos quehaceres en la que es descrita, la función principal que desempeña en la historia, es la de cómplice del amor entre los protagonistas: “En ocasiones, quehaceres domésticos llamaban la atención a mis discípulas, y mi hermana tomaba siempre a su cargo ir a desempeñarlos para volver un rato después a reunírseos” (2005: 38).

La hermana tiene vida gracias a la pareja central. Su voz interior no encuentra espacio dentro del relato, por eso es tan poco lo que puede decirse en torno a ella. Me atrevo apenas a intuir, por algunos detalles que ya he indicado, que este personaje se encuentra a medio sendero entre el mundo rural y el ciudadano, al cual la fatalidad familiar terminará por conducirla. Pienso en los hombres que incluye el narrador en su relato, y creo que el único que quizás hubiera podido hacer pareja con ella, sería Carlos, aunque no es seguro. Este amigo es poco constante en cuestiones de amor y Emma ha dado muestras de ser menos tolerante que María. Recuérdense como ejemplo, los reclamos que, en tono burlón, hace a Efraín por su volubilidad y su ingratitud y, sobre todo, aquello de que si estuviera en el lugar de su prima, no recompensaría tantos días de indiferencia, con rosas. La joven celestina, quizás hallará el amor en Cali, lejos de las haciendas paternas.

En este punto de mi análisis, me pregunto por la función social que les correspondía a las hijas jóvenes de las familias notables del Cauca. Los textos que he consultado, las muestran menos pasivas de lo que se ve Emma, en la obra de Isaacs. Algunas de las caucanas participaron en política, como la hija del general Mosquera, quien ejerció labores de espionaje, otras, por su parte, al venirse a menos sus fortunas, debieron involucrarse en la administración del hogar y la mayoría, a través de sus enlaces matrimoniales, contribuyeron a preservar e incluso a elevar la posición de la familia. Pero, por supuesto, la suerte de todas no fue la misma. Además, Emma es aún muy joven y la historia de Efraín no relata el tiempo después de la salida de la hacienda. Con todo y esto, sí creo que la ficción alcanza a sugerir su rol social. Ella es el *continuum* de la madre, ser hija es tener la responsabilidad de ayudar a su progenitora en sus funciones y de aprenderlas para cuando sea su turno. Así vemos que, aunque es cómplice del romance de los protagonistas, también constituye un obstáculo, a la vez que su presencia permite que los amantes se encuentren, impide su intimidad, y cuando le parece que se exceden, hace sentir su desacuerdo, como en la escena en la que los amenaza con regresar sola. No por nada, María teme constantemente los celos que puede despertar en la madre y en la hermana.

En cuanto a Eloísa, he anotado arriba, que su presencia en la novela es muy difusa. Al inicio, cuando Efraín dice que encuentra hechas mujeres a sus hermanas, parece incluirla en el plural, pero no tardamos en darnos cuenta de que en realidad pertenece al grupo de los niños y de que, por lo tanto, no participa en las actividades de las jóvenes. Lo único que quisiera enfatizar respecto de ella, es que la inclusión en la dinámica propia de su sexo, ocurre luego de la muerte de María. Al salir la prima del grupo femenino, ingresa Eloísa, quien por lo que puede juzgarse, ya tiene edad para participar junto a Emma y a su madre del cuidado de los enfermos y, seguramente, de los otros quehaceres que ellas desempeñan.

Blanca, huérfana, extranjera: María

Encontrar información precisa sobre la forma de vida que tenían las mujeres que, en el siglo XIX, compartieron con María las mismas condiciones sociales, constituye un esfuerzo que sobrepasa los límites del presente trabajo. Para pensar este personaje en términos históricos, me propongo, entonces, una operación no opuesta, pero sí algo distinta de la que he realizado hasta ahora. Pretendo que María sea quien me de luz sobre el lugar que ocuparon las huérfanas, blancas, extranjeras en la sociedad de la época.

Los cuentos infantiles han sido pródigos en recrear la imagen de las pequeñas expósitas y aunque sabemos que son ficciones literarias, no dejamos de concederle cierto valor de verdad al símbolo que representan, porque, aún sin ser avisados en las teorías que descubren la *mundaneidad* de los textos, advertimos que las ficciones reflejan realidades. Pero, la dificultad estriba en que un reflejo siempre es una imagen distorsionada, la tarea es recomponer sus contornos hasta donde sea posible. María guarda mucho de la representación de las huérfanas de las historias para niños, el símbolo de la orfandad como marca de humillación y sufrimiento, continua en la novela del escritor colombiano, porque sin duda hay una verdad que trasciende los límites genéricos.

La hija de Sara y Salomón es bien recibida en su hogar sustituto, ha sido amada por sus verdaderos padres y lo será también en la nueva familia. Sin embargo, este amor no significa igualdad. En la primera página de la novela, el autor nos presenta a María esperando humildemente su turno para despedirse de Efraín niño; el turno que le corresponde es después de las hermanas. Desde ya, queda fijado un lugar subalterno dentro de la estructura familiar.

Efraín dice que si algún extraño tuviera que reconocer a la huérfana, no podría hacerlo porque no existen diferencias entre el trato que sus padres le brindan a ella y el que dan a sus verdaderas hijas, pero no es cierto, las ocupaciones que debe realizar, así lo indican. María prepara y sirve el café a Efraín,

también sirve el té para su tío; tiene a su cargo el cuidado de Juan, el menor de los hermanos; dispone el baño no sólo para el hombre que ama sino también para los niños y, quizás, para los demás, recordemos que en alguna ocasión, creyendo indispuesta a la madre, le dice que si hubiera tomado el baño se sentiría mejor. María cuida el jardín, cambia las flores del oratorio y de la alcoba de su primo, borda y debe cumplir con la entrega de su labor, sabe cocinar, oficio que no es propio de las señoritas de clase alta, porque para eso hay personal de servicio. En general, vemos que la protagonista está más cercana del mundo de los criados que las demás mujeres de la casa, Estefana casi siempre que aparece lo hace junto a la señorita María, y si no fuera porque tantas veces se encuentra de ese lado de la escena, no se habría enterado de las camisas devueltas por Efraín, que fueron la causa de que aprendiera a planchar. No podría decirse que la novia del protagonista es una copia fiel de la Cenicienta, la madrastra no es un ser cruel, ni las hermanastras son seres horribles, corroídos por la envidia, pero aunque lejana, en su acentuada laboriosidad, hay un aire que nos la recuerda.

La historia del personaje femenino principal de la obra de Isaacs, no sólo remite a otras construcciones literarias, son varios los casos reales que, aún hoy, encuentro semejantes pero, por sobre todos, viene a mi memoria el de la prima de mi abuela: Herminia nació en la segunda década del siglo XX, era hija natural, se crió en el hogar de mis bisabuelos, quienes la trataron siempre con mucho cariño. Apenas mayor unos cuántos años que mi abuela, se encargó de cuidarla y a sus dos hermanos, después, a los nietos; también cumplió labores de enfermera con sus benefactores, cuando estos se vieron postrados. Nunca se casó, a pesar de que fue una mujer muy bella, a quien no le faltaron pretendientes. Vivió consagrada a la oración y al servicio a los demás. Era excelente cocinera, en el tejido y el bordado no había quién la igualara, se encargaba del jardín, enseñaba a los niños a rezar pero también les alimentaba la imaginación con su interminable colección de historias, mi madre

dice que nunca ha vuelto escuchar a nadie que sepa contar como lo hacía ella. A riesgo de extenderme más de lo apropiado, quiero referir que una de las historias que contó a los hijos de sus tíos fue “la *María*”, pero con algunas variaciones: En tela elaboró los muñecos que hicieron las veces de personajes y dilató por días el relato. Cuando llegó el final, presentó a Efraín y a su amada, vestidos de novios y horneó un pastel diminuto que repartió entre su público para celebrar la boda de los protagonistas. Al cambiarle el destino a María, creo que de algún modo jugaba a torcer las líneas del propio; nunca he visto en otro rostro una tristeza más profunda que la de esta mujer, porque aunque querida y respetada por sus parientes, fue siempre infeliz. La prima de mi abuela que murió cuando yo era todavía niña, tuvo, en medio de una familia acomodada del Valle del Cauca, la vida de una huérfana, sus semejanzas con la mártir de la novela, me parecen una prueba de que el personaje literario guarda relación con la suerte que, en el mundo real, corrían las muchachas que se hallaban en condiciones similares.

Doris Sommer (2004) en su ensayo *El mal de María: (Con) fusión en un romance nacional*, subraya el origen judaico de la protagonista de nuestra novela y, al igual que Lynette Seator¹⁷, hace notar que la enfermedad es un legado de la madre judía, un estigma que cae sobre ella por su raza y por su religión. En María se combina la sensualidad y la astucia de la Ester del Antiguo Testamento con la humildad y el recato de la virgen cristiana. El agua de su bautismo no logra limpiarlo todo. Su condición marginal suma varios aspectos. Además de ser mujer en una sociedad patriarcal, es extranjera, claro que las crónicas de los viajeros ingleses y franceses que visitaron nuestro país en el siglo XIX, muestran que su origen foráneo, al contrario de ser una marca negativa, era motivo de acogida entre los nativos granadinos, pero la diferencia está representada en que la extranjería de la protagonista la señala como hija de una raza sin tierra que, además, no reconoce a Cristo como Dios.

¹⁷ Seator, Lynette. Un best seller colombiano, en Milagros Palma (1993).

Mujer, extranjera, conversa y huérfana, son tantas las marcas que lleva consigo, que resulta fácil adivinar su hado trágico, sin embargo, María no representa la imagen de una víctima que marcha sumisa hacia el matadero, en ella hay claros signos de rebeldía y su muerte, aunque parezca contradictorio, quizás sea el más fuerte.

Lo que acabo de plantear requiere sustentación. Intentaré exponerla. La otra cara de María, la rebelde y la astuta, la que quizás está más cercana a la Ester que hay en su sangre, se deja sentir, por ejemplo, en la repuesta que da a la madre cuando se entera de las intenciones de la visita de Carlos:

Pues yo digo, agregó con voz enérgica a pesar de sus sollozos, digo que antes que consentir en eso me moriré. ¡Ah!, ¿ese señor no sabe que yo tengo la misma enfermedad que mató a mi madre, siendo todavía ella muy joven?... ¡Ay!, ¿qué haré yo ahora sin ella? (2005: 118).

El diálogo que María sostiene con la madre muestra a una mujer distinta de la que las lecturas tradicionales han encontrado pero, hay otras propuestas de interpretación que apuntan a develar las tensiones entre el ideal femenino y la mujer que es María, una de ellas, es la que la investigadora Carmiña Navia hace en su libro *La mujer en la narrativa colombiana*, en el cual llama *atrevida* a la protagonista de Isaacs. Mi mirada sobre este personaje no sólo la encuentra atrevida sino también manipuladora. Vamos por partes, al escuchar la propuesta matrimonial dice que primero se muere antes que aceptar, amenaza con su vida, se muestra como un ser autónomo que puede tomar la decisión de dejar de respirar. Su amenaza, además, pone de relieve su estado de salud, utiliza la enfermedad para impresionar a la madre y para que así, no se le ocurra ni a ella ni a nadie insistir, pero no satisfecha, invoca la memoria de su propia madre, con lo que de paso le recuerda a esta señora que por más que las apariencias lo indiquen, ella no ocupa el lugar de su progenitora. Pero lo más sorprendente, es que unas

líneas después, en el mismo diálogo, cuando la mamá le explica que su hijo se ha portado indiferente a causa de una orden del padre que tenía por objeto protegerla de una recaída, contesta: “-¿Precauciones?... ¿No estoy buena ya?, ¿no creen que no volveré a sufrir de nada? ¿Cómo puede Efraín ser causa de mi mal? (2005: 120)”.

Resulta obvio el giro que da a la cuestión, tratándose de Carlos, está gravemente enferma y a punto de morir, siendo Efraín el novio, entonces recuerda que el doctor Mayn ha dicho que ella ya está bien y que las crisis que ha tenido no tienen que ver con la enfermedad de su madre. María ha sido educada en la obediencia pero eso no quiere decir que todo lo acate sin chistar, si su rebeldía no encuentra ninguna forma de transformar las circunstancias, queda al menos la muerte.

Como el episodio señalado, hay otros que también dejan percibir el lado *oscuro* de esta virgen, qué más que ser capaz de ver en el revés económico que lleva al padre al borde de la muerte, la posibilidad de realización de su amor y atreverse, además, a preparar a Efraín sobre la manera como debe disuadir al padre del proyecto de enviarlo a Londres. Este es el momento de la historia en el que más claramente María se revela como Ester, su estrategia hace recordar los banquetes que la heroína judía ofreció al rey Asuero y al enemigo Amán para salvar a su pueblo. Un nuevo brote de rebeldía estalla en las cartas que ya agonizante, le escribe a su amado, en ellas culpabiliza de su muerte a quién los separó y esa persona no tiene un sólo rostro, el dedo señala directamente al padre pero, tras él, está la madre y también Efraín. María se muere porque padece una enfermedad que no le deja opción de vida pero esa enfermedad se agudiza porque el consentimiento del padre tiene condiciones, porque cinco años es una estrategia para alejar a los primos enamorados, porque: “se ve aprisionada entre sus propios deseos, sus propias ansias y posibilidades... y las exigencias, imposiciones y condiciones del medio en que vive” (Navia, 1992: 26).

Como María, las huérfanas del siglo XIX debieron encontrarse contra la espada y la pared y, si no tuvieron una muerte

temprana, simbólicamente es muy probable que se hayan suicidado. Una novela que trata el tema de los expósitos en la región del Cauca, es *Misterios de la Vida*, escrita dos décadas después de la obra cumbre de Isaacs, por la tuluëña Mercedes Gómez Victoria. La menciono especialmente, porque su autora hace énfasis en que los hechos relatados son verídicos, y dice que ella misma ha sido protagonista de algunos, así que su ficción tiene, a propósito, carácter testimonial. Las dos huérfanas que nos presenta en su relato, viven destinos trágicos, una muere joven, como María, la otra se autoaniquila en la fidelidad de un matrimonio que le es odioso. La primera se cría en un hogar de clase alta, sus padres y hermanos sustitutos no sólo la aceptan sino que también la aman, la segunda pasa de un hogar a otro y experimenta los rigores de la pobreza, pero ninguna logra zafarse de la marca del sufrimiento que significa no contar con la protección de sus verdaderos padres. Apoyada en la narración de Gómez Victoria, en el ejemplo familiar que cité arriba, pero sobre todo en las señales de tensión que presenta María, afirmo que existen suficientes indicios que revelan que Jorge Isaacs al configurar a la protagonista, recogió muchos elementos de la realidad social que afrontaban las huérfanas de su época y que por lo tanto, ella no es el personaje borroso, lejano del mundo, que tantos han señalado.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

LA BÚSQUEDA DE LA MISMIIDAD EN LA BRECHA DE MERCEDES VALDIVIESO

Lenguaje y estilo

Mercedes Valdivieso ha expresado en diversas entrevistas los motivos que la llevaron a escribir *La brecha*¹ (1961) y, además, a hacerlo del modo cómo lo hizo:

Una necesidad de manifestarme, de hacer oír mi voz en desacuerdo con lo que veía. El separarme de mi primer marido había sido un salto social, después debía dar el salto literario. [...]

El mérito está en que yo me atreví a contar lo que pasaba, es decir, a hablar desde la mujer... Yo me había educado en un colegio de monjas muy estricto, muy católico y veía que a las mujeres siempre se nos ponían ejemplos de gente sufriente, de gente abnegada. La imagen de la mujer era una imagen social desvalorizada. La mujer tenía que ser la madre sufriente, la esposa abnegada, fina, sus modales no podían ser toscos... Escuchaba a mis amigas y veía que la mayoría de ellas hablaba en la intimidad de una manera distinta a como hablaba en sociedad. [...]

Me enseñaron a tener buenos modales –cómo contestar, lucir, vestir-, los estudios importaban menos, y ser una buena madre de familia, según el modelo: una mujer abnegada, que no piensa en ella, que está al servicio de los demás, que no es un sujeto sino un bien que se entrega a los otros...²

¹ La Brecha fue publicada por primera vez en 1961, pero la edición que he estudiado para el presente ensayo y sobre la cual versan todas las notas, es la de 1986, realizada por Latin American Literary Review Press, de Pittsburg, Pennsylvania.

² Estas palabras de Mercedes Valdivieso han sido tomadas del ensayo *Develando una simbólica subterránea: Catalina cruzada por Mercedes en Maldita yo entre las mujeres* de María Eugenia Albornoz Vásquez publicado en la web: www.cyberhumanitatis.uchile.cl/CDA/texto_simple2/0,1255, SCID.

Sobre todo, a Mercedes le molestaba que:

...treinta mil niñas que están en los colegios de Chile se ven diariamente frustradas por la perspectiva del matrimonio convencional.

Cuando escribí *La brecha* sólo tenía claro lo que no quería hacer: caer en el lenguaje “delicado”, “fino” en que se suponía que toda mujer debía o podía escribir. ¡No! Yo quería decir las cosas como una las siente.³

Aunque el interés de la autora haya sido el de expresar de forma directa una verdad, sin la delicadeza y finura del lenguaje que la sociedad le impone a las escritoras en sus obras, a nivel estilístico *La brecha* me genera cierto malestar, sobre el cual deseo referirme en primera instancia.

A mi juicio, encuentro en esta novela un programa de denuncia tan conciente que me hace preguntar por las diferencias entre obra de arte y panfleto. En algún momento me he cuestionado si una escritora con la conciencia de género despierta tendrá necesariamente que escribir obras literarias feministas, a lo que me he respondido que de manera conciente ninguna escritora o escritor debe partir de una ideología para crear, porque seguramente las obras resultarán panfletarias, sin embargo creo que, en el caso de una mujer con la conciencia femenina despierta (una conciencia que permea todas las esferas de la vida), es muy probable que la ideología se refleje en su propia creación.

En el caso de Mercedes Valdivieso, encuentro demasiado evidente su postura ideológica, tanto que siento que es una obra al servicio de esa postura y percibo que esto la empobrece. El problema no es la historia, puesto que se trata de una historia bien estructurada y verosímil de principio a fin, el asunto es el lenguaje. Una historia con algunas similitudes se cuenta en la obra dramática *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen (la cual entre otras cosas, causó escándalo y grandes polémicas en su momento), desde luego, comprendo que la comparación es entre

³ *Ibidem.*

dos géneros distintos, dos épocas distintas (siglo XIX y siglo XX) y dos géneros de autoría distintos, la obra dramática fue escrita por un hombre mientras que ésta es la creación de una mujer, pero aún así existen similitudes que permiten compararlas. En la historia de Nora –protagonista de la obra ibseniana– se presenta, al igual que en *La brecha*, una denuncia de los cautiverios femeninos y una forma de ruptura, la protagonista decide abandonar al esposo y a los hijos para iniciar su proceso de autonomización, sin embargo, el lenguaje en que está escrita la obra dramática, tiene una carga polisémica que permite pensar e interpretar los móviles que la mueven a ella y a los otros personajes, Nora es reflexiva, en su pensamiento hay un gran nivel de complejidad, y no porque sea ambigua, sino porque refleja la psicología humana, femenina, con sus zonas de luz y sombra, de tal forma que invita a penetrar en sus palabras. En la novela de Valdivieso no encuentro esto. Las reflexiones de la narradora se anticipan a las de lectoras y lectores, y son tan directas y escuetas que no dejan mucho espacio para la interpretación. A mi modo de ver, *La brecha* es una novela escrita con el propósito de revelar un plan que las mujeres pueden seguir para lograr su autonomía y no quiero decir con esto que la obra no me resulte interesante, desde la perspectiva de género, por supuesto que la encuentro valiosa por los planteamientos que presenta y porque fue escrita en un momento en el que las mujeres latinoamericanas padecían, de forma más intensa que ahora (o por lo menos más evidente), el cautiverio de madresposas⁴. Pero como obra literaria, me resulta débil.

Sin embargo, a pesar de tener esta percepción, reconozco que para el enfoque crítico de género existe en su propuesta formal, un gran valor. Sabemos de primera voz (ella lo dice en la entrevista) que su estilo respondió a un propósito: no decir las cosas desde “la falsa mujer” construida por los prejuicios genéricos patriarcales sino hacerlo como lo siente la “verdadera

⁴ Ver Marcela Legarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México, 2003.

mujer”. Además, ella entrega una clave, dice que al salto social dado con la separación matrimonial, debía sumar el salto literario, es decir que su escritura responde a una búsqueda de romper con el contigo-yo (en este caso el “contigo” es la sociedad patriarcal, el canon literario patriarcal) para construir el yo misma, el consigo misma, la mismidad.

La construcción de la mismidad, la autonomización de la mujer, la construcción de identidad, la ruptura de los cautiverios femeninos son conceptos muy próximos. El consigo-misma se construye a través de la ruptura de los cautiverios, y esta construcción es la conquista de la autonomía y de la identidad.

El asunto del nombre y la mismidad

La novela abre con una dedicatoria y con una nota explicativa. En la primera, la autora al agradecerle a Enrique Ortúzar, declara que ella ya ha abierto la brecha, de tal manera que el título de la novela se liga a la vida de la autora, sin que esto signifique que la novela sea estrictamente autobiográfica. La segunda, que en términos de la ficción resulta más interesante, informa que la protagonista de la obra no tiene nombre y explica que no lo tiene porque podría ser el de cualquier mujer de la nueva generación, luego, el personaje de la novela es un símbolo de la mujer de ese momento. La concepción del personaje en estos términos, revela la conexión directa con la realidad y el hecho de explicitarlo en la apertura de la obra funciona como advertencia para que la lectora o el lector realicen en este sentido una lectura atenta.

¿Qué significa, en términos del “consigo misma”, no tener nombre, ser la innominada? ¿Ser todas las mujeres y quizás ninguna? Uno de los temas que ocupa la mente de las mujeres embarazadas y de sus allegados, es el nombre del bebé que está por nacer, a veces cuando ocurre el alumbramiento todavía no se ha decidido el nombre, pero se lo ha pensado y se apresura la elección. En ocasiones, los padres lo tienen resuelto desde tiempo atrás, incluso mucho antes de la gestación, pero, cuando no es así, durante este período se barajan posibilidades, se sacu-

den antepasados, santos, se recuerdan personajes históricos, literarios, bíblicos, etc., se hojean revistas y hasta directorios telefónicos. En cualquier caso, la elección del nombre bien sea motivada por lo estético, por lo afectivo, o por ambos, responde a la necesidad de identificar, de individualizar a la nueva persona que integrará la familia y la sociedad, es –según lo dijera Freud– una forma de inscribirla en la cultura –en el orden simbólico patriarcal– y es, además, un modo de señalar el destino que se desea para ella (detrás del nombre que escogen para nosotros los padres está implícito su deseo, aquello en que esperan que nos convirtamos). El nombre de cada persona le es impuesto por otros, son los otros quienes nos denominan y luego nosotros tratamos de apropiarnos de esa denominación. Para la nueva persona, ese nombre instauro la posibilidad de reconocerse en un mundo de seres nominados, el nombre es el continente del sujeto.

Si miramos el asunto desde la perspectiva histórica y geográfica, las regiones sin nombre son las zonas no fundadas –Conrad las llama en el *Corazón de las tinieblas*, zonas oscuras–, carecen tanto de denominación como de lugar en el mapa. Así que desde este enfoque, existen dos posibilidades, o bien la protagonista de *La Brecha* es un territorio virgen e inexistente en el mapa social, un punto oscuro y no delimitado, o bien la protagonista no tiene nombre para sí misma porque todavía no se ha conquistado y sólo en la medida en que lo haga, en la medida en que logre fundar su ser autónomo alcanzará su propio nombre. Pero existe una tercera posibilidad, ya no desde lo geográfico sino desde lo social. Las expresiones populares “no me la (o lo) vuelvan a nombrar”, “borrar su nombre del mapa”, “borrarlo de la lista”, expresan la intención de desaparecer a alguien, de proscribirlo.

En la Inglaterra isabelina, Shakespeare hace decir algo parecido al *Rey Lear* cuando cree que su hija Cornelia lo ha ofendido, y sin ir tan lejos, vemos un ejemplo en la novela mexicana de Laura Esquivel, *Cómo agua para chocolate*, en la que la madre prohíbe que vuelva a ser mencionada en su casa la hija que se

fuga con el militar. Antiguamente, cuando los hijos –sobre todo las hijas- manchaban la honra de la familia, los padres prohibían que volvieran a ser nombrados (das).

Si partimos de que la novela es contada por una narradora central, comprendemos que ella es quien no se autodenomina, las razones, de acuerdo con lo antes expuesto, pueden ser varias. La primera, un rechazo a ese nombre impuesto desde afuera, que la convierte en zona conquistada por otros y que le da un lugar en el mapa social determinado, delimitado, estrecho y de subalternidad. La segunda, que en el proceso de autodeterminación todavía no ha logrado conquistar plenamente su identidad y por eso no aparece el nombre; la tercera, que por sus acciones ella ha sido proscrita de la patria “mujer-tradición”. A mi juicio las tres coexisten en esta historia.

Por otra parte, está la cuestión bíblica. En el primer relato de la creación, Dios nombra al mundo y en la medida en que lo nombra, lo crea y viceversa. La acción de nombrar en la mitología católica representa la creación. En el segundo relato del génesis, Dios crea al mundo, crea al hombre, crea a los animales para que lo acompañen y le otorga a Adán la facultad de nominar a los seres creados, finalmente, le presenta a la que deberá ser su compañera y él, complacido al verla, la nombra, la llama *varona*. Adán recibe el don de nombrar porque los seres del mundo han sido creados para él, en este sentido el acto de nombrar significa posesión.

La autoría implica la alegoría de la creación, la escritora o el escritor crean un mundo, lo nombran, diseñan sus leyes, son sus demiurgos, su instrumento –su vara mágica-, al igual que en los mitos creacionistas de muchas religiones antiguas, entre ellas la católica, es la palabra. Me pregunto entonces, qué significa renunciar a darle nombre a un personaje, especialmente si se trata del personaje protagónico y aún más, si este personaje es una mujer. La pregunta en este caso no es ya desde la narradora, sino desde la autora.

La obra de Dios está completa cuando es nombrada. Dijo Dios: “Júntense las aguas debajo de los cielos en un solo lugar

y aparezca el suelo seco”. Y así fue. Dios llamó al suelo seco “Tierra” y a la masa de agua “Mares” (Génesis 1, 9-10).

Siguiendo la lógica bíblica, el personaje no nombrado está incompleto, su autora no ha creado el cuerpo entero, la entidad terminada, su personaje no es *un ser en sí*, por eso no logra nombrarla. Por un lado, existe la posibilidad de que la autora sea una demiurga débil que no consigue darle consistencia a su creación y por otro, de que se trate de una renuncia de la autora a poseer a la protagonista de su historia, lo cual instauraría una relación distinta entre escritora y obra. Sin lugar a dudas, la segunda probabilidad es la correcta porque la advertencia que su autora hace a la entrada del texto, pone sobre la mesa que la ausencia de nombre responde a una intención. No tiene nombre porque podría ser cualquiera, porque no es un sujeto singular, porque la novela es el relato del viaje hacia el encuentro consigo-misma que empieza a insinuarse pero que aún no se produce totalmente. Esta relación distinta, a mi juicio, sugiere un rasgo de “escritura femenina”, en pocas palabras podemos enunciarlo como el intento de desprenderse de la concepción de obra acabada y del vínculo posesivo con los personajes protagónicos. Sin embargo, y siendo consecuente con lo que he expresado al inicio sobre el manejo del lenguaje en la novela, creo que la autora no logra verdaderamente romper la relación posesiva con su innominada protagonista, puesto que las reflexiones tan directas del personaje expresan, de forma marcada, la voz de la escritora.

Toda esta reflexión acerca del nombre me parece fundamental para hablar del consigo misma. Como lo he dicho antes, la renuncia de la narradora a auto-nominarse expresa una búsqueda, la de su mismidad.

Algunos aspectos de la construcción del “Conmigo misma” en: la protagonista, la madre, Matilde y Martha

Aunque desde el inicio he venido hablando de la mismidad, al llegar a este punto de mi análisis juzgo pertinente recordar

el concepto propuesto por Marcela Lagarde, en su texto *Aculturación feminista*⁵. Ella explica que las mujeres, dentro de la cultura patriarcal, vivimos descentradas, que nuestro yo actúa como satélite del “yo del otro”, que nuestro ser se define en términos de un contigo-yo. Complementa la idea, argumentando que somos “seres para otros” y no “seres en sí”. Así que, construir nuestra mismidad es colocarnos en el centro de nosotras mismas, es, en sus palabras, “legitimar la prioridad del amor a mí misma”. Lograrlo implica un proceso de rupturas, de resignificaciones del pasado, del presente y del porvenir de cada mujer.

Al llegar a la tercera parte de mi intervención, me propongo mencionar algunos aspectos que la novela refleja en cuanto a la autoafirmación o la negación de la mujer, es decir, respecto de su búsqueda por constituirse en su propio centro o, por el contrario, de su renuncia.

En las exposiciones pasadas que trabajaron sobre los cautiverios femeninos, la rebeldía y el proceso de autonomización de la protagonista de la novela, fueron descritas las sujeciones a las que esta mujer se enfrenta, los momentos de ruptura y además, se planteó que a pesar de la conciencia y de la brecha creada, la historia no la muestra al final como una mujer libre, puesto que al romper con unos cautiverios, otros aparecen. Al respecto de este personaje, sólo querría agregar una idea en la que deseo detenerme un poco. Se trata de la claridad de objetivo y la vehemencia para conseguirlo que presenta esta mujer desde el inicio de su historia. La innominada sabe, desde niña, que busca su libertad, y sabe que su libertad es lo opuesto a las reglas que se le imponen como mujer. Un ejemplo de esto es su pensamiento ante las instrucciones femeniles de la abuela materna: “Cuando sea grande no tomaré jamás un calcetín... (Valdivieso, 1986: 14)”.

En *Aculturación feminista*, Lagarde dice que “el feminismo siempre es tardío. [Que] todavía no es lengua materna”. Sin

⁵ Se encuentra en: www.ciudadanas.org/documentos/MARCELA_LAGARCE_aculturacion_feminista.pdf

embargo, la protagonista de *La brecha*, parece haber nacido con los ojos abiertos. Por supuesto, hay algunos indicios que podrían explicar su temprana rebeldía. El primero de ellos es el ejemplo paterno, tener por padre a un rebelde ayudó a que aprendiera a no tragar entero, por otro lado, está la madre, quien a pesar de ser una mujer cautiva, tiene distancias con uno de los pilares más ortodoxos de la cultura patriarcal: la religión. En los breves comentarios que su hija le escucha, aprende que no se puede creer con los ojos cerrados. Además, las circunstancias de la viudez hacen que la madre tenga que trabajar y que asuma, en cierta medida, el “rol del padre”, con lo que se insinúa una estructura familiar distinta de la tradicional, y digo que se insinúa, porque la “presencia simbólica” del padre ausente es demasiado fuerte. Todas estas razones actúan como incitadoras de su rebeldía pero, aún así, no parecen suficientes, porque a diferencia de la rebeldía indeterminada de los niños y adolescentes –el genérico masculino para englobar los dos sexos es intencional-, este personaje tiene conciencia plena de que su rechazo es hacia el determinismo que opera sobre la condición de mujer.

La información que ella, en tanto narradora, nos da de su vida, permite decir que desde siempre ha estado buscando conscientemente su liberación y su autonomía. Es cierto que se equivoca en la elección cuando acepta el matrimonio como método para conseguir lo que busca, pero se trata de eso, de una equivocación metódica, nada más, es distinto de casarse enamorada –e incluso sin estarlo-, con el proyecto de familia aceptado de antemano, y sin ningún proyecto personal. En este último caso, que es el más generalizado tanto en la literatura como en la vida, el despertar, la toma de conciencia –si se produce-, ocurre luego. Para explicarme voy a retomar la comparación con la obra de Ibsen. En *Casa de muñecas*, Nora es la esposa de Helmer Torvaldo, vive con él y con sus hijos en un mundo –el hogar- sostenido, aparentemente, por el amor, un mundo en el que ella se cree alguien importante pero ocurre la revelación, una situación crítica la hace descubrir que ocupa el

mismo lugar de una muñeca, ella decora el hogar, entretiene a su marido y a sus hijos, pero no tiene importancia verdadera como sujeto, más todavía, se da cuenta de que aún no es un sujeto, y de que lo primero que debe lograr es llegar a “ser”, entonces, contra toda previsión, abandona el hogar.

Como vemos, en esta historia el matrimonio también es una equivocación pero no del mismo orden que en la novela de Mercedes Valdivieso, si bien para ambos personajes la vida conyugal no resultó ser lo que creían, en el caso de la obra dramática, el error no es de método, porque Nora no asumió su matrimonio como tal; si se equivocó fue en su percepción, su vida de madrepasa no estaba fundada en las bases que ella creía. En cambio, en el segundo caso, el matrimonio no es un engaño, simplemente, no cumple la función que se esperaba de él y por tanto hay que acabarlo y seguir buscando. Como lectora, yo no veo a una mujer atrapada en un mal matrimonio, veo a una mujer que prueba con un matrimonio para ganar autonomía, no le funciona y rompe con él. La ruptura es difícil, pero, aún así, ella sabe que va hacerlo y mueve todos los hilos necesarios para lograrlo.

Preguntarse por el lugar del yo de esta mujer nos coloca en terreno movedizo. En apariencia, el yo está ubicado en el centro de su ser desde sus deseos más tempranos. Sin embargo, una cosa es el deseo de ser en sí y otra, el serlo. Ella está en el centro de su deseo pero no en el de su vida, para que ambos planos de su existencia coincidan necesita aprender a andar sin muletas, en sus propias palabras: “... estoy sola, absolutamente sola. Nadie se salva sublimándose en algo exterior, por muy amado que sea, sin haber abierto su propia verdad (1986: 54)” .

La claridad de “la mujer” es tan grande, que en el momento preciso alcanza a discernir que la propuesta del hombre que ama, si bien es una tabla de salvación, a la larga significaría un traspaso. Justo en ese momento, cuando toma la decisión de recorrer sola el camino, es cuando empiezan a aproximarse el plano del deseo y el de la vida, es cuando la marcha cobra mayor firmeza hacia su mismidad.

Sin embargo, el cautiverio de madre es todavía, al final de la novela, muy fuerte. El vínculo entre Sebastián y ella, que desde el mismo momento del nacimiento la hará decir que ella es dos, amenaza con devorársela.

De los otros personajes sólo sabemos lo que la protagonista nos dice y, en algunas ocasiones, conocemos su voz a través de pequeños diálogos, pero la narración no penetra su otredad, no focaliza su mente. Aún así, podemos realizar algunas deducciones en torno al problema de el yo centrado de otras mujeres como la suegra, la madre, Marta y Matilde.

En el caso de la suegra, el asunto es evidente y no hay mucho que decir. Se trata de una mujer colonizada, su yo se ha desplazado hacia el hijo. La relación suegra-nuera es una de las que permite con mayor facilidad comprender el desamor que separa a las mujeres en la cultura patriarcal. La lucha por el falo hace que la otra sea una rival. Además, en tanto que se ha aprendido el desprecio por el propio género, la misoginia, no puede haber acercamiento real entre mujeres, la suegra cumple una función importante dentro de esta cultura, la reproduce.

Del personaje madre, conocemos que se casó al escondido con un hombre rebelde, se infiere que fue una mujer sumisa, sobre todo cuando la protagonista compara lo que para una y otra significó la maternidad, según ella, la madre encontró en la procreación una manera de retener al esposo, de quien nunca se sintió segura. La pérdida de éste, deterioró su salud por un tiempo, la viudez se convirtió, en adelante, en su carnet de identidad. Me explico: según la descripción física que hace la narradora, esta mujer desde el instante del fallecimiento del esposo viste de luto, es decir, que se define a partir de la relación con él marido, ella no renuncia al contigo-yo para construir el consigo-misma, y, sin embargo, existen algunas fisuras que sugieren que su conciencia no está del todo dormida. Por ejemplo, su incursión en el mundo laboral, la cual ocurre a causa del fallecimiento del esposo, desde entonces se convierte en la proveedora, su cambio de rol hace que la abuela materna tenga hacia ella las consideraciones que tradicionalmente se

tienen con el jefe del hogar. Esta ganancia de autonomía en el ámbito económico contribuye a que logre apoyar a su hija cuando decide separarse. La madre no se aterroriza pensando cómo logrará su hija sobrevivir ahora, porque ella misma ha comprobado que es posible para una mujer conseguir el sustento.

Otra de las fisuras con la cultura tradicional es su pensamiento secularizado, al que ya me había referido. Esta mujer acepta socialmente la institución de la iglesia pero no se doblaba ante sus dogmas. Si se esmera por matricular a la hija en un colegio de monjas no es porque considere trascendental la educación religiosa que allí van a impartirle, sino porque le interesa el círculo social que se mueve dentro, entre otras, porque es éste el que le dará la posibilidad de “colocarla” bien, la idea de la colocación expresa la reificación de la mujer, la mujer es una cosa que debe ser colocada en un buen lugar, como vemos, la fisura existe pero no es tan grande como para permitirle la oposición al imaginario patriarcal, sin embargo, su pensamiento libre de fanatismos religiosos, constituye otra de las claves para que logré apoyar a la hija, puesto que la madre no teme al infierno como castigo por romper con el matrimonio católico. Pero quiero reiterar que, aun cuando parece que este personaje alcanza a vislumbrar la existencia de otra orilla, no es posible identificarla en términos de un proyecto personal, de un yo centrado, su ser está diluido, ella es pensable como viuda, como madre y nada más, la narración nos la muestra como un ser para otros.

Uno de los personajes más interesantes de la novela es Marta, la amiga cómplice. Su pensamiento tiene mayor presencia en la novela que el de la madre. La pregunta por su mismidad es, como en el personaje protagónico, difícil de responder. En apariencia nos encontramos frente a una mujer autónoma. No tiene que preocuparse por el sustento, es viuda pero no viste de luto, ni le guarda fidelidad a la memoria del marido. El despertar de su conciencia se produjo al comprobar la traición del esposo, desde ese momento ella comprendió algo que Luce Irigaray plantea en su texto *Amo a ti*, esto es

que mientras socialmente la mujer tiene el deber de amar en el marido al hombre universal, al hombre que representa el genérico de lo humano, renunciando a sus deseos singulares, él hombre ama a la mujer singular. Dice Irigaray, que, según Hegel y según la concepción patriarcal del amor y del trabajo, el hombre en su trabajo ciudadano renuncia a su singularidad sexuada para realizar una tarea universal pero que en cuanto llega a su hogar, pasa del plano de lo universal a lo singular, el amor sería para el hombre la degradación que le es permitida como descanso, la singularidad de su mujer ligada a su naturaleza le permite cambiarla mientras permanece fiel a su relación con lo universal. Es decir, que la infidelidad en él no debe tener implicaciones sociales. Así las cosas, ante la traición, la mujer debe aguantar en silencio, porque “como ellos dicen”, se trata de algo “sin importancia”, en cambio para las mujeres el matrimonio representa la única tarea universal a la que tendrían acceso. Pero, Marta al comprender el designio social, aprende la simulación, “todo se puede hacer como señora”, esta doble vida implica un principio de esquizofrenia, la mujer que no puede ser lo que es de cara al mundo, tampoco está centrada. Además, en este personaje se evidencia una gran soledad que debe ser suplida con amigas y amigos de ocasión –Nicolás y la protagonista llevan una amistad con ella de mayor aliento pero, en general, sus contertulios funcionan como novedades-. Su vida, por lo que puede rastrearse, carece de un norte, no se observa en ella la búsqueda de identidad, no existe, al menos no lo expone la narradora, un proyecto personal, con su fórmula de simulación parece haberlo resuelto todo, sin embargo, como lectora encuentro una vida vacía de sentido. Los consejos de Marta y el apoyo que le ofrece a su amiga, se explican porque su conciencia está despierta, ella reconoce la necesidad de liberación que tienen las mujeres para llegar a conseguir el bienestar, pero esto no quiere decir que ella sea una mujer libre, que haya alcanzado su mismidad.

En cuanto a Matilde, sólo diré unas pocas palabras. Esta mujer que siendo adolescente sentía temor de la rebeldía de su amiga, al mismo tiempo se encontraba fascinada por ella, es decir, que en las profundidades de su conciencia se identificaba con su deseo de romper las barreras de la cultura. Pero el peso de los ideales patriarcales, de una familia tradicional, que además profesaba el fanatismo religioso más retrógrado, acallaron sus murmullos interiores, ella se instaló en el deber ser de la sociedad. Matilde renuncia a la prioridad de su yo, y en la medida en que renuncia es incapaz de ser amiga de otra mujer y mucho más si ésta se declara en franca lucha por su autoafirmación. Matilde se convierte en el *continuum* de las ideas del padre, está presa y reproduce los barrotes para otras, por eso se erige juez y anatematiza a la que algún día fuera su amiga.

En síntesis, ninguna de las mujeres de la novela logra centrar su yo. Sólo en la protagonista es claro y contundente el deseo de instaurar el consigo-misma, sin embargo, no podemos hablar de una mismidad consolidada, ella todavía tiene por definir la posición de sí en relación con el hijo y también con el otro. Esto revela que la tarea de dejar de ser sólo “un ser para los otros” para convertirse en un yo-afirmado representa un esfuerzo enorme, en esta búsqueda la mujer no sólo debe pelear con el afuera sino también con lo que ha interiorizado. Quiero terminar con unas palabras de Luce Irigaray (1994: 98) acerca de su proceso personal:

Por lo que a mí respecta, yo me derroqué más bien a mí misma. Yo era el otro de/para el hombre, intenté definir la alteridad objetiva de mí para mí en cuanto perteneciente al género femenino. Operé un derrocamiento de la feminidad que me era impuesta para intentar definir lo femenino correspondiente a mí género: el en-sí para-sí de mi naturaleza femenina.

¿QUÉ QUIERE CATALINA GUZMÁN?

Catalina Guzmán, la protagonista de *Arráncame la vida*¹ de Ángeles Mastretta, es una “mujer de verdad”. En mi lectura de la novela tuve la sensación de hallarme ante un ser humano de mi mismo género y no ante un personaje literario femenino. Esta experiencia me hizo recordar el trabajo de Harold Bloom sobre Shakespeare, en el cual postula que el dramaturgo isabelino es el inventor de aquello que más tarde la teoría psicoanalítica describiría como personalidad y explica que:

...lo que inventa Shakespeare son maneras de representar los cambios humanos, alteraciones causadas no sólo por defectos y decaimientos, sino también por la voluntad, y por las vulnerabilidades temporales de la voluntad (2001: 24).

Algo semejante, a mi parecer, es lo que realiza Ángeles Mastretta en su novela. Cualquiera podría decir que entre el dramaturgo y la novelista existen cuatro siglos de diferencia y que por tanto el logro de ésta última no sorprende. Pero, mi experiencia como lectora justifica la sorpresa, porque la representación de la mujer en la literatura tradicional suele ser maniquea, incluso en las obras dramáticas del que, según Bloom, inventó lo humano. Además, Catalina Guzmán es una mujer latinoamericana, la configuración de este personaje revela un imaginario con el que muchas lectoras del mismo contexto geográfico nos sentimos identificadas, una mujer de la que quizás podemos hallar fragmentos en una Úrsula

¹ Todas las citas son tomadas de Ángeles Mastretta, 1997.

Iguarán o en una doña Bárbara, pero la completud², la calidad de sujeto femenino completo, esa complejidad de mundo interior con zonas de luz, de sombra y de tinieblas que le confiere la dignidad de “verdadera”, rara vez se expresa en nuestras letras.

La primera novela de Mastretta está ubicada en el contexto de la Revolución mexicana, en los años inmediatos al mandato de Carranza. A través de una narradora central, la autora cuenta el proceso de autonomización de una mujer. La historia nos lleva desde los dieciséis años de la protagonista, edad en la que conoce al general Andrés Ascencio y se casa con él, hasta aproximadamente los cuarenta años, cuando enviuda. Él es un hombre mucho mayor que ella, un líder político, déspota y sanguinario, a su lado la joven Catalina despierta a la crudeza del mundo, conoce la corrupción de la clase dirigente, toma conciencia de la opresión del pueblo y pasa del miedo al valor y a la conquista de su autonomía.

Sin embargo, el tránsito no es tan sencillo porque la novela no se inscribe en la lógica binaria de oposiciones que caracteriza la cultura occidental, es quizás por esta razón que aventurar un análisis resulta más arduo de lo que parece y, al mismo tiempo, me atrevo a asegurar que es gracias a esto que la obra alcanza sus mayores logros.

Afirmar que la autora deconstruye el binarismo requiere de sustentación. No pretendo decir que Mastretta inventa un universo en el que el peso de la lógica patriarcal no se manifiesta, lo cual sería impensable dado el contexto en el que transcurre la historia. Las marcadas oposiciones entre lo femenino y lo masculino hacen parte del discurso imperante, sin embargo, en la praxis de los personajes, las fronteras que separan los opuestos son difusas. En principio, plantear que la historia de esta mujer da cuenta de su proceso de autonomización equivale a decir que ella, en tanto personaje, logra deconstruir el orden

² En este caso la palabra no quiere dar entender la idea de obra finiquitada, cerrada, porque precisamente la categoría de “sujeto” implica la posibilidad de transformación.

simbólico que la predetermina como un yo subsidiario para cimentar su yo afirmado. Sin embargo, en el párrafo anterior he dicho que este proceso no es tan simple porque la obra escabulle las consabidas antinomias de nuestra cultura, de tal manera que mi discurso parece contradecirse pero trataré de demostrar que es posible plantear una historia en la que una protagonista despierte a su conciencia de género y conquiste su autonomía aunque la autora o el autor siga amarrado al binarismo más ortodoxo. Sería relativamente fácil presentar a una mujer que pase de las tinieblas a la luz, alguien que en un momento sea la encarnación del “ángel de la casa”, que poco a poco tome conciencia de su estado oprimido, que se revele y que finalmente se convierta en un ser libre; o mostrar a alguien conciente todo el tiempo de su condición de subyugada, que desde siempre se encuentre en pie de lucha por su emancipación hasta obtenerla. Ambas opciones, a mi juicio, reproducirían el esquema binario, a pesar de que los dos personajes hipotéticos logran realizar la ruptura, porque las dos representaciones serían reduccionistas, no cabría en ellas la pluralidad que existe en Catalina.

Baste darle una mirada al primer capítulo para entender mejor lo que intento mostrar. En estas páginas la narradora cuenta que siendo adolescente se conoció con un militar, que éste prácticamente se impuso en su casa como su novio oficial, que se la llevó –sin permiso de los padres– por una semana a la playa, que después de tener relaciones sexuales con ella, la devolvió a la casa, que la abandonó sin explicaciones, y que luego de un mes regresó para casarse sin ni siquiera preguntarle a la novia si estaba de acuerdo.

A simple vista, la enunciación de estos acontecimientos da para pensar en Catalina como una pobre joven inocente, víctima de un abusador. Sin embargo, Mastretta no desconoce la condición de sujeto de su protagonista, su protagonista es todo lo anterior pero es también otras cosas, por eso aunque dominada, la autora la muestra como un ser actuante: ella no se va al mar a la fuerza, se va porque quiere experimentar

nuevas cosas; él no la viola, su primera relación sexual no es traumática, no llega al orgasmo pero disfruta y, lo mejor de todo es que a partir de entonces se propone sentir su cuerpo, tanto que casi ni se percata del abandono temporal de Andrés, el cual contado a la manera tradicional sería un episodio bastante lacrimoso. Tampoco se casa obligada, así más tarde diga que no tenía opción y así esto sea cierto, ella no está a disgusto con el matrimonio. Además, está la faceta crítica de este personaje, *un instinto*³ que se manifiesta a través de sus preguntas espontáneas y de sus opiniones desprevenidas. Veamos algunos ejemplos:

La narradora al recordar las visitas de Andrés, en las que éste conversaba con su padre acerca de la vida del campo o de los jefes de la Revolución, dice: “me sentaba a oírlos y a dar opiniones con toda la contundencia que me facilitaban la cercanía de mi padre y mi absoluta ignorancia” (1997: 8).

En el viaje al mar, ante la insistencia de Andrés en hablar sobre la disputa con el general Pallares, al cual siempre se refiere como pendejo, ella se atreve a contradecirlo: “-No ha de ser tan pendejo donde te preocupa” (1977: 10).

Otro momento en que espontáneamente Catalina expresa su pensamiento, es cuando Ascencio le dice que se aliste porque van a casarse. Entonces, contesta: “-Ni siquiera me has preguntado si me quiero casar contigo –dije-. ¿Quién te crees?” (1997: 13).

Una de las preguntas más conmovedoras de esta muchacha, es la que hace cuando el novio le dice que ponga *de Ascencio* en el acta de matrimonio: “-¿Tu pusiste de Guzmán?” (1997: 15).

Con estas palabras la autora realiza un doble juego, puestas en la boca de la adolescente, expresan su ingenuidad, referidas por la narradora adulta, evidencian una crítica de género.

Otro ejemplo que no sólo revela la expresión de su pensamiento crítico sino que además sugiere desde tan temprano el

³ Uso el término como paráfrasis de Ángeles Mastretta en su ensayo *Guiso feminista*, en el cual plantea que el feminismo más que una ideología es un instinto.

temple de su carácter es la imposición que hace de sus hermanos como testigos de la boda: “-Si firma Rodolfo, también que firmen mis hermanos” (1997:15).

Como vemos, Catalina Guzmán no es ni sólo ángel ni sólo demonio, desde el principio de la novela le caben muchas mujeres en el cuerpo, como se lo dirá Andrés Ascencio, poco antes de morir: “¿Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí unas cuantas” (1997: 225)

La famosa pregunta freudiana ¿qué quiere una mujer?, no es formulada por el marido en términos del sujeto que se pregunta por el objeto sino que se la dirige de manera directa a ella, sujeto deseante⁴. La relación entre la pregunta y la aseveración sobre la coexistencia de varias mujeres en su ser, conlleva a otras inquietudes: ¿quiénes son Catalina Guzmán?, ¿qué desean? Si ella es una mujer múltiple, es posible suponer que no tendrá un deseo sino varios, aunque claro, los deseos de estas mujeres pueden coincidir.

A continuación, me propongo hacer una breve reflexión sobre el deseo (o los deseos) de Catalina Guzmán. He escogido cuatro momentos de su historia: el episodio con la gitana, el intento de abandono, la negociación de Mapache y el té de limón.

Al referir el pasaje de su iniciación sexual, Catalina recuerda que antes *había visto caballos y toros irse sobre yeguas y vacas*, pero que al observar el miembro erecto de Andrés se asustó, tuvo miedo de que ese *pito* no le cupiera. Él la acarició hasta hacerla lubricar y después la penetró, ella disfrutó pero quedó desconcertada con el orgasmo de su amante; aumentaba su desconcierto saber que aquellos resoplidos tenían que ver con algo que él había sentido y ella no:

- No sientes, ¿por qué no sientes? preguntó después.
- Si siento, pero el final no lo entendí.

⁴ En la pregunta de Freud, las mujeres “son el enigma y por tanto no pueden enunciarlo, ni solucionarlo; ni pueden ser los sujetos hablantes de aquel saber o de aquella ciencia a la cual se dirige la pregunta” Mirizio (2000: 96).

-Pues el final es lo que importa –dijo hablando con el cielo-. ¡Ay estas viejas! ¿Cuándo aprenderán? (1997:10)

A partir de entonces, la mujer adolescente se propone sentir, su deseo es tan poderoso que Andrés pasa a un segundo plano, sorprende que la protagonista no se planteé el entrenamiento en las artes amatorias con él, que no añore que él aparezca para probar de nuevo, sino que alcance a pensar que es en su propio cuerpo donde está la respuesta: Al llegar del mar, Andrés se ausenta y Catalina va, por sus propios medios, donde una gitana experta en amores. La lectora o el lector esperaría que el objetivo de esta visita fuera indagar por el regreso del novio o por el destino de su relación, por eso asombra cuando la gitana le pregunta qué quiere saber y ella responde: *quiero sentir*. Catalina supone que una experta en amores debe poseer el secreto y que, además, debe estar en capacidad de enseñárselo, sentir aparece no sólo como un deseo de placer físico sino también de conocimiento y aún más, de igualdad, ella no quiere estar en desventaja frente al otro, quiere gozar como él. Esto implica una trasgresión directa del lugar que ocupa la mujer dentro del orden simbólico patriarcal, ella no se contempla a sí misma como un objeto de placer del hombre, no está interesada en prepararse para que el sienta a través de ella, sino que se ocupa de su experiencia como sujeto.

Otro aspecto interesante de pensar es la simbología que encierra la visita a la gitana. En esta visita, el futuro es sustituido por el goce, como si de él dependiera su destino y *su instinto* no se equivoca, la conciencia de su cuerpo como algo propio es el inicio de su proceso de autonomización. Por otra parte, en este camino de lo simbólico, la figura de la gitana representa la marginalidad. Catalina intuye que el goce femenino pertenece a la esfera de lo prohibido, de aquello que está por fuera de los valores tradicionales. Recordemos que el pueblo gitano es nómada y que padece de mala reputación en casi todo el mundo, la protagonista de *Arráncame la vida* sabe, de alguna manera, que sólo una mujer situada por fuera de la normatividad de su cultura puede enseñarla a satisfacer su deseo. El

acto de acudir a la gitana es subversivo y subversiva es la respuesta que obtiene de ella, la gitana le revela a Catalina que el mayor placer femenino es clitoridiano, como sabemos, durante mucho tiempo la sensibilidad del clítoris fue negada por nuestra cultura. Desde la época medieval, se condenó el goce sexual de la mujer (en pleno Renacimiento, Michel de Montaigne decía que el hombre que provocara placer a su esposa estaba construyendo sus propios cuernos), y sólo, muchos siglos después se admitió pero estaba supeditado al goce masculino, porque se consideraba que dependía de la penetración, una mujer madura sexualmente -según formulara Freud en las primeras décadas del siglo XX- debía experimentar sólo el placer vaginal. Que una joven de dieciséis años, tenga que descubrir su clítoris a expensas de otra persona es un síntoma de esta represión del sistema patriarcal.

Cristiane Olivier en *Los hijos de Yocasta*, habla de la ausencia de deseo que soporta la relación tradicional madre-hija y dedica especial atención a la negación que la madre hace del clítoris de la bebé, según la psicoanalista esta es una de las razones por las cuales muchas mujeres descubren tarde la zona más sensible de su cuerpo. Si la madre en la cultura patriarcal encarna el rol de reproductora del sistema, no es de extrañar que por la mente de Catalina Guzmán no asome nunca la necesidad de buscar en su progenitora las respuestas a sus inquietudes, la relación de ambas es afectuosa pero distante. Sería interesante en un futuro, ahondar en las características de este vínculo y su influencia en los deseos de la protagonista.

Otro de los momentos que he elegido para mi reflexión es el intento de abandono. Cuando Catalina inicia su papel de primera dama, ignora que su esposo es un criminal. Ella está al tanto de que Ascencio no es un ángel, de que por una parte van sus discursos y por otra sus acciones, como en el caso de sus peroratas acerca de la necesidad de la igualdad de derechos entre la mujer y el hombre en la vida conyugal y la realidad de su matrimonio.

Pero algo muy distinto es enterarse de que los bienes materiales de los que goza, son productos de chantajes y asesinatos. Abrir los ojos a esta realidad en la que ella aparece ante el mundo como su cómplice, la hace desear cortar su vínculo con él, la obliga a tomar conciencia de que mientras esté a su lado, será una más de sus propiedades:

Yo preferí no saber que hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe qué era yo, pero lo que fuera tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde él no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él (1997: 57).

El deseo de irse es la contraparte del deseo de encontrarse, de poseerse a sí misma, porque tal como lo describe en la cita anterior, todo lo que posee es de él, ella es madre de *sus hijos* (incluidos Checo y Verania), es dueña de *su casa*, pero de golpe piensa en que es posible construir un camino propio. Sin embargo, el impulso sólo dura unas cuantas calles:

Un día salí de la casa y tomé un camión que iba a Oaxaca. Quería irme lejos pero antes de llegar al primer pueblo ya me había arrepentido. El camión se llenó de campesinos cargados con canastas, gallinas, niños que lloraban al mismo tiempo. Un olor ácido, mezcla de tortillas rancias y cuerpos apretujados, lo llenaba todo. No me gustó mi nueva vida. En cuanto pude me bajé a buscar el primer camión de regreso. [...] Regresé pronto, y me dio gusto entrar a mi casa (1997: 58).

¿Por qué se arrepiente? La descripción del universo dentro del camión lleva a pensar que Catalina no soporta trocar las comodidades a las que se ha acostumbrado por la vida de carencias que le espera al atravesar la puerta. Es decir, que su deseo de libertad se haya en choque con su deseo de confort. La protagonista de esta historia sabe que en esa época una mujer sola, que ha abandonado al marido, no tiene posibilidades de

alcanzar un nivel de vida similar al que posee. Sin embargo, el ejercicio de un análisis más pausado permite descubrir otras razones para su retorno. Una de ellas es la certeza de que no habría lugar en México donde pudiera estar a salvo porque el poder de su marido lograría descubrir cualquier escondite, esto no aparece expresado de forma directa, pero, no es difícil deducirlo a partir de todos los datos que se tienen del comportamiento del General a lo largo de la novela. Otra razón de peso son sus hijos, unas páginas adelante dirá: “Cuando decidí quedarme decidí también por ellos y ni modo de guardarlos en una bola de cristal” (1997:70), este es el momento en el que renuncia al rol de madre dedicada, si no puede cumplir la misión que ella se había impuesto como madre: mantener a los hijos al margen de los negocios de Andrés, aislados de ese mundo de corrupción, entonces habrá de dirigir sus fuerzas en otro sentido. No ahondo más sobre el aspecto de la maternidad porque escapa al énfasis de este ensayo. Sólo me interesa resaltar que su regreso a la casa fue también motivado por su función materna.

La renuncia a su deseo de libertad dura poco. El camino no será el abandono del hogar porque quizás éste no representa realmente una opción, pero los años de su matrimonio serán de búsqueda hasta lograr por fin abrir la puerta de su mundo propio.

Uno de los episodios más complejos en el desarrollo de este personaje es el que encierra la negociación de su caballo Mapache. Catalina aprendió a montar con el general y es una de las actividades que le causa gran placer. Mapache es su caballo, es sabido el lazo fuerte que se crea entre jinete y caballo, no obstante, al enterarse de que su padre va a ser usado por el general en uno de sus ilícitos, ofrece en prenda al consentido a cambio de que Ascencio deje a su familia al margen de sus tejemanejes. La protagonista ha aprendido el lenguaje de su marido, sabe que no serán las lágrimas las que le devolverán la honra a su padre, así que lo enfrenta de tú a tú y él acepta. ¿Qué desea Catalina? Desea proteger a los suyos y más allá de

esto, desea poder controlar la situación y lo logra, aunque para eso tenga que montar otra bestia y llorar donde nadie la vea. Hasta aquí hay un acto de arrojo que tiene un móvil honorable. Pero, luego, Catalina se propone conocer los negocios del marido y en cuanto se entera de la matanza de campesinos dirigida por él en Atencingo, vuelve a enfrentarlo, esta vez realiza un chantaje, si Ascencio no le devuelve al día siguiente al Mapache, ella lo denunciará a él y a sus cómplices ante la prensa: “Devuélveme mi caballo, ya los muertos ni quien los reviva. Pero si todo el mundo va a ganar algo, yo quiero mi caballo de regreso o le digo la verdad a don Juan el de *Avante*” (1997: 73).

Catalina desea volver a tener a Mapache pero, ¿qué hay detrás de este deseo? A través de la negociación del Mapache, Catalina reafirma su carácter, se muestra como una mujer valiente, un sujeto que tiene que ser tomado en cuenta. Ciertamente es que a simple vista, parece frívola -no hay que negar la frivolidad como una de las facetas del personaje- pero en este acto hay mucho más que eso. Sus palabras son crudas y, al mismo tiempo, ciertas. Los campesinos ya están muertos, ella no puede hacer nada para revivirlos, ni para impedir que algo así ocurra de nuevo, sólo descubre en su marido un lado vulnerable y enfila sus armas para obtener lo que quiere. Aunque, más que el temor a la amenaza de Catalina, es posible deducir que lo que mueve al general a devolverle al Mapache es la determinación con la que ella lo enfrenta, porque el poder de la prensa en un régimen político de coacción como el que cuenta *Arráncame la vida*, es limitado, tanto así que en el momento en que las acusaciones de Juan Soriano se vuelven demasiado molestas para Andrés, él no tiene problema en sacarlo del medio. Pero volvamos a la protagonista, el deseo que subyace en este chantaje es el de probar su poder como sujeto.

El último momento en el que, por ahora, me propongo pensar es el que he llamado *té de limón*. Para cuando las hojas de limón llegan a las manos de la protagonista, muchas cosas han pasado en su vida, muchas en las que han estado en juego

sus deseos, como su apasionada y trágica relación con Carlos, tras de la cual se llena de amargura. Sin embargo, por cuestiones prácticas, me salto muchos episodios para llegar al instante en que Carmela, una de las campesinas sobrevivientes de Atencingo, le entrega las hojas del té que curan el dolor de cabeza pero que producen adicción y, a la larga, matan: “Me las llevaba porque oyó en la boda [de Lilia, una de las hijas de Andrés] que me dolía la cabeza y por si se me ofrecían para otra cosa” (1997:201).

La reacción de Catalina ante la perspectiva del acto criminal es eufórica, no menciona para nada las hojas de limón pero sí registra su cambio anímico repentino. Las cosas, en adelante, ocurrirán como sin querer. Un buen día, el marido tiene un dolor de cabeza que nada puede quitarle y ella le ofrece la infusión de las hojas de Carmela, el general la bebe incrédulo pero tras la instantánea mejoría, adoptará su consumo como una costumbre que, de vez en cuando, Catalina compartirá con él. La salud de Ascencio se vendrá a menos, en cuestión de días envejecerá notablemente, hasta producirse su deceso. ¿Asesinato? La autora tiene cuidado en dejar el asunto un poco abierto. La campesina insinúa la función que la protagonista puede darle a las yerbas pero al entregárselas, ella misma le cuenta que los médicos (el saber científico) niegan que sean venenosas, además, cuando Matilde, la cocinera, le advierte al general que ese té, si se toma tan seguido, hace daño e intenta hacerle ver que desde que lo consume su salud se ha quebrantado, él la refuta y le asegura que no hay que creer en esas cosas. Ascencio está al tanto de lo que se dice de las yerbas, así que no bebe la infusión de modo inocente, como al principio pudo creerlo su esposa, él sabe lo mismo que ella, ambos están al corriente de las creencias populares. Catalina, por si acaso, toma la precaución de beberla sólo de vez en cuando, ella comparte las ideas del saber popular, tanto, que en algún momento, al verlo tomar el té, dirá que estuvo a punto de sentir pesar pero que detuvo este sentimiento el recuerdo de Carlos. Me arriesgo a afirmar que Andrés acepta la muerte que su

esposa le ha preparado, él sabe que cada vez está más enfermo, sabe lo que dicen de las yerbas y es conciente de que consume el té con regularidad, así que por una asociación lógica, el general debe pensar que son las yerbas las que lo están matando, esto se pone en evidencia con las palabras que dirige a su esposa cuando le pide que llame a los médicos: “*no vaya a ser que digan que me envenenaste*” (1997:225). Ciertamente que el general tiene miedo de la muerte y que a la menor molestia hace que Téllez y Esparza lo revisen, pero eso no quita el grado de participación que tiene en el crimen. ¿Por qué se deja matar?, o sería mejor decir, ¿por qué se suicida? Vale la pena profundizar en esto, pero ahora es Catalina y no Andrés quien me interesa.

La euforia que la invade al tener en sus manos unas hojas que sirven para matar, expresa la posibilidad de realizar un deseo. La venganza sí, pero sobre todo, la liberación. Ella lo induce a la muerte, ya sea suicidio o asesinato, Catalina es responsable de que él beba la primera vez el té de las hojas de limón y lo alentará a seguirlo consumiendo, pero guardará para sí la información sobre sus posibles efectos nocivos. Conforme la salud de Andrés empeora, ella se afianza en el ejercicio de su libertad. Por eso, disfruta y maneja a su antojo la casa de Acapulco, claro que es conciente de que todavía la atan cadenas, no en vano afirma que para ganarse el placer de habitarla debe volver por temporadas a aguantarse los caprichos del marido.

El asesinato de Andrés me recuerda la teoría de los *pinches tiranos* que plantea el indio Juan Matus en *Las enseñanzas de Don Juan*. Más o menos, el personaje de Castaneda⁵, explica que el pinche tirano es aquella persona que nos subyuga, nos humilla continuamente y ante la cual nos sentimos atemorizados e indefensos. Don Juan le otorga gran importancia a los pinches tiranos en la formación del guerrero –nosotros diríamos del sujeto autónomo–, porque vencerlos es un reto de

⁵ No quiero entrar en la discusión sobre si la obra de Carlos Castaneda es un trabajo serio de antropología y que, tanto hechos como personajes son reales, o si sus libros deben leerse como ficción. Lo que me interesa en este caso, es que su pensamiento revela un saber desde los márgenes, para la construcción de la libertad.

autoafirmación. Según él, sólo se está listo para vencer al tiranuelo cuando ya no se logran soportar más sus vejaciones, entonces hay que devolvérselas y matarlo, literalmente. La Catalina de Ángeles Mastretta hace exactamente esto con su marido. Ella logra su libertad con la muerte de Andrés Ascencio, pero no es una libertad que le llegue de golpe, ella trabaja para conseguirla, a lo largo de su vida pelea su autonomía, pero sólo se siente en verdad libre ante la tumba de su marido, cuando piensa que ya nadie va a mandarla.

Los deseos de Catalina Guzmán pueden ser varios pero todos son aristas de uno común a sus variadas facetas (a las diversas mujeres que la habitan), su deseo de poseerse a sí misma. Al llegar a las conclusiones, no puedo pasar por alto la expresión de Carlos: “¡Cómo quiere esta mujer que la quieran! (1997: 134)”, sobre la cual ella dirá: “Claro que yo quería que me quisieran. Toda la vida me la he pasado queriendo que me quieran (1997: 135)”. Mastretta juega aquí con la afirmación freudiana de que las mujeres somos histéricas, que nuestro deseo narcisista sólo consiste en ser deseadas. Catalina quiere que la quieran pero quiere querer, y sobre todo quiere ser sujeto en el amor, como en todo lo demás. ¿Qué habría pasado si Carlos no se muere?, ¿si hubiera logrado fugarse con él a otro país?, ¿acaso habría pasado de una dominación a otra? Difícil es saberlo, pero me atrevo a aventurar que no, porque él sabía que esta mujer no es menor de edad, él mismo criticó que Ascencio la tratara como adolescente. Catalina Guzmán desea sentir, desea que la amen, desea disfrutar de los bienes materiales, desea no tener hijos, desea estar bella, desea expresar lo que piensa, desea matar a Andrés, sus múltiples deseos se materializarán por separado en algunos momentos de su historia pero detrás de todos siempre estará el de ser una mujer dueña de sus actos, una mujer en el centro de su propio deseo y la tumba de Andrés le abrirá el camino.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**DE VÍCTIMAS Y VERDUGOS EN
OFICIO DE TINIEBLAS
DE ROSARIO CASTELLANOS¹**

Las voces del silencio

La autora de *Balún-Canán* y *Oficio de tinieblas*, aunque nació accidentalmente en Ciudad de México era chiapaneca de sangre y de crianza. Durante su infancia, transcurrida en Comitán y en San Cristóbal de las Casas (Chiapas), conoció los tres valores que, dentro del sistema de la cultura patriarcal, sustentan el dominio de unos seres humanos sobre otros: la clase, la raza y el género.

El estigma de la procedencia humilde lo encarnaba su madre, Adriana Figueroa, quien, a pesar de haberse casado con César Castellanos, uno de los hijos dilectos de la región, no logró nunca ser aceptada por la alta sociedad comiteca. En cuanto a los rigores que soportaba la raza indígena a manos de los blancos y mestizos, los conoció de primera mano a través de su nana india, Rufina, con quien permanecía la mayor parte del tiempo, puesto que su condición de mujer hizo que fuera relegada por los padres. Así que en carne propia vivió la marginalidad por género, que se hacía más dura al descubrir que la propia madre -doblemente marginada por clase y por género-, agenciaba la discriminación hacia la hija. Sirva una anécdota de su infancia para ejemplificarlo: En cierta oportunidad la madre visitó a una adivina, ésta le pronosticó que uno de sus dos hijos moriría pronto, a lo que de inmediato respondió con una pregunta: ¿cierto que no va a ser el baroncito?, esta pregunta la repetía cada vez que contaba a otros las palabras de la agorera, así fue cómo la hija se enteró de que su madre la había elegido a ella,

¹ Este estudio se publicó en Valcke (2007: 143-160).

por ser mujer, para morir, pero la suerte o el destino quiso que los pronósticos se cumplieran en Benjamín, cuando sólo contaba con unos siete años de edad y la futura escritora, apenas un año mayor que su hermano, no sólo soportó desde entonces el dolor y el rencor callado de los padres sino que, además, se sintió culpable porque había deseado muchas veces que su hermano desapareciera para poder existir.

Rosario Castellanos existió y seguramente logró tener un destino más amplio que el de su progenitora en parte porque corrían nuevos tiempos y en parte, también, porque, en ausencia del hermano, las oportunidades educativas se abrieron para ella. Estudió filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México. En 1950 presentó su tesis para la maestría en filosofía, *Sobre cultura femenina*, la cual apuntaba ya a lo que sería su feminismo no militante. Empezó a escribir formalmente a los dieciocho años, en la revista *América* que dirigía Efrén Hernández. Desde 1948 hasta 1957 sólo publicó poesía. Al terminar sus estudios en la UNAM, viajó a Europa para realizar un postgrado en estética en la Universidad Complutense de Madrid.

Pero, aunque esta mujer *rodara mundos*², su vida estuvo siempre ligada al universo indígena, en general porque todo latinoamericano, lo quiera o no, vive la herencia del mestizaje y convive con la proximidad de los indios sobrevivientes, y en particular, por haber crecido en una zona de alta densidad de población indígena, por el contacto con su primera nana Rufina –una tzeltal- y más tarde con la nana María –una tzotzil-, quien estaría a su servicio hasta 1957 –año en que la escritora contrajo matrimonio-. Además, fueron muy significativos sus dos reencuentros con la realidad chiapaneca, el primero ocurrió a su regreso de España, en 1953, aunque se trató de un breve lapso de tiempo debido a que presentó quebrantos de salud, alcanzó a emprender labores sociales y denuncias sobre las condiciones de explotación de los chamulas y sirvió de moti-

² Expresión utilizada por los personajes de *Oficio de tinieblas* para señalar que alguien ha viajado y ha conocido otras culturas.

vación para su segundo recuento, de mayor trascendencia, el cual se dio entre 1955 y 1957 aproximadamente. Por esta época se instaló en los alrededores de San Cristóbal de las Casas para desempeñar su trabajo como miembro del Instituto Nacional Indigenista (I.N.I), fueron los años en los que escribió y representó teatro *Petul*. El *Petul* era un títere de guante, que ella misma bautizó con ese nombre, este teatro cumplía una función didáctica, facilitaba la labor de instrucción a los indígenas.

De estos dos períodos, así como de los recuerdos que, del mundo indígena, tenía de su infancia surgió el material para la configuración de los universos ficcionales de sus novelas y de su primer libro de cuentos. La novela *Balún-Canán* (1957) representó el paso de la poesía a la prosa³, lo que explica la gran carga poética de su lenguaje, que además está muy bien justificada por la atmósfera mágica que rodea el mundo indígena y porque la primera y la tercera parte son narradas por una niña de siete años que posee una mentalidad fantasiosa. En cuanto a la estructura narrativa, la misma autora reconoce que existe una ruptura con los esquemas tradicionales fundada principalmente en el paso de la voz narradora de la niña a la voz adulta que cuenta la segunda parte, pero también por la disposición de los acontecimientos que hace pensar en una serie de estampas aisladas en apariencia pero que funcionan en conjunto.

Entre la publicación de la primera y la segunda novela transcurrieron cinco años, durante los cuales aparecieron varios poemarios y su libro de cuentos *Ciudad Real* (1960). La escritura de *Oficio de tinieblas* fue iniciada desde 1956, como consta en una carta, datada el ocho de julio de ese mismo año, que Rosario Castellanos envía desde Chiapas al poeta Óscar Bonifaz, sin embargo, sólo aparece publicada hasta 1962, siendo la última de sus obras narrativas que se inscribe en lo que se

³ La escritora para esta época había cultivado también el género ensayístico en algunos textos de crítica literaria y en su tesis de maestría en filosofía.

conoce como “el ciclo de Chiapas”⁴. En Chiapas, a mediados del siglo XX, un grupo de escritores desarrolló una nueva tendencia en la novela regional que se basó en una mayor familiaridad con el mundo maya contemporáneo. Dentro de este grupo encontramos al antropólogo Ricardo Pozas, a Carlos Antonio Castro, a Ramón Rubín, etc. Las obras del ciclo chiapaneco tienen en común, además de la temática neoindigenista, el hecho de que sus autores estuvieron marcados por la época de la reforma agraria promovida durante la presidencia de Cárdenas⁵, y que, la mayoría de ellos, tuvieron algún tipo de vínculo con el I.N.I., a través del cual afianzaron su conocimiento de los indígenas.

No obstante, aunque las obras de Rosario Castellanos son reconocidas como las más importantes de dicho ciclo, vale señalar que cuando aparece *Oficio de tinieblas*, la novela neoindigenista ya ha perdido su auge para dar paso a nuevas tendencias. Es un momento de efervescencia en la literatura latinoamericana, en ese mismo año aparece *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y tan sólo un año después, en 1963, Julio Cortázar publica *Rayuela*. Poco más tarde, en 1966, el cubano José Lezama Lima entrega a la imprenta *Paradiso* y en 1967, ven la luz las novelas *Tres tristes tigres* y *Cien años de soledad* de Guillermo Cabrera Infante y Gabriel García Márquez, respectivamente. Es la época del boom de la literatura latinoamericana, los escritores incorporan en su narrativa técnicas provenientes del surrealismo y de la producción estadounidense del siglo XX, así como del llamado realismo mágico y de la literatura fantástica. Además, en su exploración estética procuran dejar atrás –aunque no pueda afirmarse de modo radical– los rastros de regionalismo, costumbrismo y neoindigenismo. Pero Rosario Castellanos no forma parte de esa constelación de escritores, la crítica coincide en ubicarla en la generación del 50, junto a otros centroamericanos como Luisa

⁴ Denominación acuñada por Clara Passafari (1968).

⁵ La familia de Rosario Castellanos, de tradición caciquil, tuvo que abandonar sus haciendas de Chiapas durante este período y radicarse en la capital.

Josefina Hernández, Dolores Castro, Emilio Carballido, Jaime Sabines, Ernesto Cardenal, Ernesto Mejía Sánchez, Augusto Monterroso, etc.⁶, con quienes inició la publicación de su poesía desde finales de los años 40.

Es importante tener en cuenta que ella es una de las escritoras, con Elena Poniatowska, Victoria Ocampo y Griselda Gambaro, que tanto por la temática como por el discurso pueden calificarse como precursoras de la literatura feminista en Latinoamérica⁷. La problemática de la subordinación en sus distintas formas -por raza, género y clase- constituye el tema de toda su producción. Fue el crítico norteamericano Joseph Sommers quien, en 1964, circunscribió las novelas de Castellanos dentro del “Ciclo de Chiapas”, pero, aunque esta ubicación sea acertada, resulta insuficiente, ya que no sólo el asunto de la marginalidad racial y cultural de los indios chiapanecos, sino también la situación de la mujer -blanca o ladina- y la arbitrariedad de las jerarquías sociales establecidas tanto al interior del pueblo dominado como entre los dominadores constituyen puntos neurálgicos en ambas novelas. La suya es una literatura que le da voz a las y los que no la tienen, en esto coincide con las escritoras arriba mencionadas.

En la obra que nos ocupa, *Oficio de tinieblas*, la estructura narrativa sigue en apariencia los lineamientos tradicionales, los sucesos están escritos en orden cronológico, la razón -dice la autora- es que no conviene sumar a una historia ya de por sí compleja y confusa, dificultades de tipo estilístico⁸. Nos encon-

⁶ Cf. Maureen (1990: 145).

⁷ Cf. López de Martínez (1999).

⁸ Otro argumento que sustenta su opción por la estructura tradicional, puede inferirse de la respuesta que, en 1965, dió a María Luisa Cresta de Leguizamón, cuando, en una entrevista, la interrogó acerca de la conveniencia de la desaparición del narrador omnisciente en pro de una mayor participación del lector en la construcción de la historia, a lo cual Castellanos respondió que aún la novela en Hispanoamérica no había alcanzado la madurez y que, por tanto, el lector todavía estaba en trance de formación, para reforzar su planteamiento recordó las palabras de Alejo Carpentier acerca de que nuestros novelistas tenían por fuerza que ser barrocos. Así pues, su decisión de contar la historia de *Oficio de tinieblas* en el marco de la narrativa tradicional es consecuente con su idea de la relación entre autor-narrador-lector en estas latitudes.

tramos pues, con una voz narradora omnisciente editorial que, desde una supuesta objetividad, cuenta el proceso de levantamiento de los indios chamulas contra los caxlanes y ladinos – blancos y mestizos- de Ciudad Real y su fracaso. La narración de la novela se desplaza de forma constante de San Juan Chamula a Ciudad Real -incluidas las zonas vecinas de estas dos poblaciones-, también se estaciona fugazmente en otras ciudades como Tuxtla o Tapachula. Muchas veces el cambio de escenario ocurre por el desplazamiento físico de los personajes, pero en ocasiones sucede que habiendo terminado un capítulo en un paraje, el siguiente inicia en un lugar distinto. La autora incluye leyendas mayas, como la de la fundación de San Juan Chamula con la que abre la narración, o como algunas otras que son referidas por los personajes. Existen tres concepciones de mundo que convergen en la historia, la de los indígenas, la de los coletos⁹ y la de la Revolución mexicana. La voz narradora asume en distintos momentos la conciencia de uno u otro grupo, lo que hace decir a algunos críticos que la novela ofrece una especie de polifonía¹⁰. Aunque si bien quizás no pueda sustentarse tal cosa en el sentido estricto de la propuesta bajtiniana, comparto que esta narradora (o narrador) omnisciente, capaz de situarse desde varios puntos de vista y de penetrar la conciencia de los distintos personajes, permite escuchar una pluralidad de discursos que enriquecen la historia y que la tornan más realista.

Me atrevo a decir que en esta obra se entremezclan un realismo de carácter psicológico y un realismo social¹¹. Se percibe en

⁹ Esta palabra funciona en la novela como gentilicio de Ciudad Real.

¹⁰ Véase: Máiz, Ramón. http://www.institucional.us.es/araucaria/nro14/monogr14_4.htm

¹¹ El indigenismo, dice Ramón Máiz, se autonomiza como subgénero del realismo social, en cuanto la temática social no reemplaza nunca por entero a la cultural, prestando atención, más allá de la explotación de los indígenas, a su aculturación en el seno de la nación criolla. El señalamiento de esta aculturación es magistralmente realizado por Rosario Castellanos en su obra. No obstante, considero casi imposible desligar el tema cultural del social y, de hecho, en la novela de la mexicana ambas dimensiones se encuentran profundamente imbricadas, por lo que me he permitido señalar como rasgo estilístico la influencia del realismo social.

su procedimiento narrativo la influencia del psicoanálisis, especialmente de la teoría del inconsciente colectivo de Jung, a cuyo amparo no sólo se procura explicar el pensamiento mítico sino también, en parte, el comportamiento de los grupos enfrentados –coletos e indígenas-. Por supuesto, en profunda relación con lo anterior, también sustentan sus acciones y su pensamiento, las condiciones socioeconómicas y culturales de unos y otros. Además, la incursión en la mente de los distintos personajes, el recuento de sus historias, en la mayoría de los casos desde la infancia, hace comprender las motivaciones que subyacen más allá de los límites de sus propias conciencias. Resulta tan fuerte la focalización que la voz narradora va haciendo sobre cada personaje que en muchos momentos es difícil reconocer quien protagoniza la novela. Por tramos, cada personaje cobra importancia para la narración y, en tanto es protagonista de su propia historia, acapara la atención del lector haciéndole olvidar transitoriamente el suceso central de la obra. Sin embargo, la maestría de la autora radica por un lado en demostrar que cada una de las vidas que narra, y cada uno de los detalles, por casual o superfluo que parezca, es definitivo en el curso de los acontecimientos, y por otro, en la nitidez con la que dichos acontecimientos hacen destacar a Catalina Díaz Puiljá, la ilol¹², como la figura principal de la trama. Esta mujer desde los primeros siete capítulos se perfila como protagonista pero luego los cambios de foco producen cierta confusión, sin embargo, constantemente la narración vuelve a fijarla, de tal modo que las dudas se despejan, además, para enfatizar su categoría de personaje protagónico, la historia concluye con la narración que, en registro de leyenda maya, hace la nana Teresa de la vida de la poderosa ilol.

En cuanto a la objetividad de la omnisciencia, como decía atrás, es sólo aparente, puesto que la narración muchas veces enjuicia, interroga, contradice e ironiza tanto a los personajes como a las situaciones. En algunos momentos, resulta difícil

¹² Especie de sacerdotisa para el pueblo tzotzil.

determinar el punto exacto en que un personaje ha dejado de hablar o de pensar porque la voz narradora continúa el discurso, para ejemplificar puedo citar un fragmento del diálogo entre Leonardo Cifuentes y Fernando Ulloa, en el capítulo XIII:

[Dice Fernando]- El ejido es indispensable, desde luego; pero su explotación exige un cierto capital que proporcionará un banco.

La hacienda, cuyos límites llegan ahora hasta donde le permite la fuerza y la codicia del finquero vecino, se fraccionará en mil pedazos. El peón ya no vendrá a suplicar una fanega de maíz, una vara de manta, un machete nuevo, un gramo de quinina. Ya no se endeudará a cambio del garrafón de posh para la fiesta religiosa, para la ceremonia familiar, para el asueto, para el vicio. Ya no morirá legando a sus hijos un compromiso de fidelidad con el patrón.

El indio, igualado, alzado por disposición del Gobierno, ya no andará como ahora, siempre pegado a la pared, como buscando protección en ella; no se deslizará lo mismo que el animal furtivo, temeroso de la reprimenda, de la orden que jamás acierta a interpretar, de la pregunta para la que no tiene más que respuestas inadecuadas y balbucientes. Ya no se detendrá ante el amo sin atreverse a levantar los ojos.

Cuando este indio hable ya no lo hará con una vocecilla de ratón, adelgazada hasta lo increíble “para no faltar al respeto”. Usará el tono normal y, si ha aprendido español, no se recatará de usarlo ante los caxlanes. Ya no será un delito dirigirse al patrón como a cualquier otro hombre.

[Dice Fernando]- Hasta hoy los indios han estado bajo una tutela que se presta a muchos abusos. Pero alcanzarán la mayoría de edad cuando sepan leer, escribir, cultivar racionalmente su tierra (1996: 498).

Como puede verse, al primer guión corresponden tan sólo dos líneas de texto. Luego siguen tres párrafos que la lectora o el lector podría atribuir a Fernando, pero la aparición del siguiente guión señalando la nueva intervención de este personaje hace comprender que el texto entre guiones corresponde a la voz narradora, la cual se ha situado desde el punto de vista

de este personaje para denunciar la opresión que padece el pueblo chamula.

La voz que narra incursiona en la mente de los personajes llegando a fusionarse en algunos momentos con las voces de sus conciencias. Rosario Castellanos, en su obra, deja escuchar los pensamientos de los personajes que pertenecen al grupo dominador y devela sus móviles internos, pero, también, y de forma principal, le da la palabra a aquellas y aquellos que por su condición subalterna siempre han permanecido en silencio.

La guerra de castas

Oficio de tinieblas está basada en el relato histórico de “la guerra de castas” en Chiapas (1867-1870), es decir, en el enfrentamiento entre los indios y los ladinos o coletos, a raíz de la rebelión indígena encabezada por Pedro Díaz Cuscat contra los terratenientes blancos de San Cristóbal, cuyo punto climático ocurrió el Viernes Santo de 1868, cuando un numeroso grupo de chamulas que acudían a una peregrinación al pueblo de Tzajalhemel, crucificaron al niño Checheb para sustituir con su cristo nativo la devoción por Jesús.

La autora sitúa los acontecimientos en la época de la reforma agraria promovida por el presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien habiendo participado en la Revolución Mexicana al lado de Pancho Villa, conservaba aún los ideales revolucionarios:

Al tratar de reivindicar al indio, el gobierno emanado de la Revolución mexicana consideró al país como un Estado multi-regional, formado por un sistema de pueblos minoritarios, postergados y subyugados que podrían, en un futuro, constituir unidades socioculturales con una relativa autonomía. Se habló de regiones autónomas, de autodeterminación y autogobierno del indio.¹³

La experiencia demostró -como dice la Dra. Gihane Mahmoud Amin- que el conocimiento de las características

¹³ Gaibrois, Ballesteros, citado por Gihane Mahmoud Amin en: [www. revistaamaneecer.com/otros_numeros/156/contenido/cultindigenis/1.htm](http://www.revistaaamaneecer.com/otros_numeros/156/contenido/cultindigenis/1.htm)

culturales de todo grupo aborigen es el paso previo indispensable a cualquier medida de administración y de gobierno que quiera adoptarse en su favor. En La novela de Rosario Castellanos se evidencia la comprensión que la autora tenía acerca de esta problemática, a lo largo de la historia de *Oficio de tinieblas* queda claro que si bien la expropiación de la tierra ha ido de la mano con la pauperización del pueblo indígena, la pérdida de su propia cultura y el sentimiento de inferioridad que los chamulas tienen de sí mismos y que los ladinos experimentan hacia éstos, son los primeros obstáculos que habrían de salvarse para iniciar un proceso de reivindicación social.

De víctimas y verdugos: una propuesta de lectura

Oficio de tinieblas es una novela densa, la pluralidad de voces, la fluctuación de puntos de vista de la narración, a la que me he referido antes, contribuyen a enriquecer la complejidad temática. Tratar de resumir el argumento de la obra es una tarea difícil porque a pesar de que en dos líneas puede enunciarse el suceso central: la rebelión del pueblo chamula contra los habitantes de Ciudad Real y el aplastamiento brutal del motín por parte de los blancos, éste suceso no es más que el punto culminante al que se llega a través de móviles distintos emanados de las múltiples historias particulares. La autora se propuso darle rostro a los acontecimientos, de tal forma que no se trata de la rebelión del pueblo chamula como puede registrarla la historia, sino de Catalina Díaz Puiljá, la ilol estéril; de Marcela Gómez Osso, violada por un caxlán; de Felipa, la madre impotente ante la ilol que dispone de su hija; de Pedro González Winiktón, esposo de Catalina, quien siendo adolescente vio el cuerpo sangrante de su hermana violada y se grabó en la mente la palabra justicia; también se trata de Xaw Ramírez Paciencia, el sacristán de la iglesia de San Juan, urgido del cariño y del respeto de los demás, y de Domingo González Puiljá, el hijo de Marcela y el caxlán, criado como hijo de Catalina y Pedro; de Teresa Entzin López, secuestrada para amamantar a la hija de una blanca mientras su propia hija moría de hambre. Al mismo

tiempo, se trata de los habitantes de Ciudad Real, de Isabel Zebadúa, madre de Idolina, viuda de Isidoro, vuelta a casar con el hermano de crianza de su esposo, también de Idolina, segura del asesinato del padre, de la traición de la madre; de Leonardo Cifuentes, asesino de su hermano de crianza, violador de indias, amante de Julia Acevedo; de la misma Julia, “la alazana”, sumida en el despecho y la venganza porque no se siente importante para su marido y de Fernando Ulloa, frustrado por haber dejado su carrera a causa del matrimonio, hombre responsable e idealista que sueña con devolverle la tierra a los indígenas; de igual forma se trata del ambicioso padre Manuel Mandujano y de su solitaria hermana Benita y del obispo Alfonso, con sus buenas intenciones y su falta de carácter y de otros más...

Entre las múltiples opciones de lectura que ofrece la obra, he elegido concentrarme en la aculturación¹⁴ que padecen las mujeres en el universo de la novela. Pretendo demostrar desde mi propuesta, que la condición femenina dentro del sistema patriarcal, llámese sociedad chamula o ladina, es uno de los detonantes principales de los acontecimientos narrados por la autora.

Las mujeres de la novela tienen un común denominador, sin importar la raza ni la clase a la que pertenecen, todas son marginadas, la marginación que experimentan es propia de su género: las mujeres deben responder a los modelos que la sociedad les impone y por lo tanto carecen de autonomía. Pero, lo que es peor, también han perdido la capacidad de reconocerse entre sí y de establecer vínculos verdaderos.

Empecemos por la protagonista. Dice la voz narradora que: Catalina Díaz Puiljá, apenas de veinte años pero ya reseca y agostada, fue entregada por sus padres, desde la niñez, a Pedro. Los primeros tiempos fueron felices. La falta de descendencia fue vista como un hecho natural. Pero después, cuando las

¹⁴ No confundir este término con el de “aculturación feminista” empleado por Marcela Lagarde. En este caso lo utilizo para expresar la pérdida de la cultura femenina a causa del sometimiento.

compañeras con las que hilaba Catalina, con las que acarrea el agua y la leña, empezaron a asentar el pie más pesadamente sobre la tierra (porque pisaban por ellas y por el que había de venir), cuando sus ojos se apaciguaron y su vientre se hinchó como una troje repleta, entonces Catalina palpó sus caderas baldías, maldijo la ligereza de su paso y, volviéndose repentinamente para mirar tras de sí, encontró que su paso no había dejado huella. Y se angustió pensando que así pasaría su nombre sobre la memoria de su pueblo, Y desde entonces ya no pudo sosegar.

Las imágenes poéticas con las que la narración alude a la gestación están ligadas a la tierra, “asentar el pie más pesadamente...”, “una troje repleta¹⁵”, esta analogía entre la fecundidad de la mujer y la prodigalidad de la tierra es común a varias culturas y resulta bastante comprensible su aplicación en pueblos que viven de la labranza. Así aparece casi como natural, referirse a la esterilidad de Catalina¹⁶ en términos de “caderas baldías”, con la doble connotación, la de terreno que no ha sido sembrado y también la de existencia vana, sin sentido. Esta asimilación de la mujer a la naturaleza simbólicamente representa una condena, la tierra es dadora, tiene la obligación de madurar los frutos pero, además, está regida por fuerzas misteriosas. Una mujer con las caderas baldías “no sirve”, por lo tanto queda expuesta al rechazo de su marido y de la sociedad, lleva la marca negativa de los dioses, no tiene huellas porque ella *no es un ser en sí*, es un *ser para otros* y si no puede ofrecer la cuota que por destino le corresponde, su existencia entonces es del todo inútil.

Catalina Díaz Puiljá no sosiega porque ella sabe lo que significa no engendrar. Esta mujer vive en la culpa y en el terror de ser repudiada por los demás, sobre todo por su marido. Sólo dos veces, en todo el relato, aparece la reflexión de Pedro González Winiktón en torno a la falta de descendencia, en la

¹⁵ La troje se repleta de los frutos de la tierra.

¹⁶ Que puede ser la esterilidad de Pedro y no de ella, sólo que dentro de la concepción de mundo de Catalina no existe tal opción.

primera, la voz narradora cuenta en pocos renglones que, cuando la suerte parecía estar de su lado, sólo un instante duró la sonrisa en su rostro porque se consideró como el tallo hueco, como el rastrojo que se quema luego de la recolección, como la cizaña. Esa breve enumeración de símiles, permite pensar que a este hombre también lo abate la esterilidad de la unión con su mujer. Sin embargo, a pesar de que las comparaciones lo ligan al mundo natural, son distintas a las que se emplean para ella. Él se compara con la mala hierba, porque a pesar de la autoridad que ha ganado frente a su pueblo, de que la milpa crece en su parcela y de la devoción que le profesa su mujer, no ha logrado cosechar el vástago que le dé continuidad a su nombre pero los frutos que se malogran se deben a la tierra infértil y la tierra, ya sabemos, es Catalina.

En un segundo momento, la falta de descendencia representa para Pedro la libertad para cumplir su ambicioso destino justiciero. Esta última consideración contribuye a explicar porque, contrario a las costumbres y a las suposiciones de su mujer, él no considera la opción de echarla de su lado. Además, su actitud sirve para contrastarla con la de ella, Pedro González Winiktón tiene mayor posibilidad de realización personal, de *ser en sí* porque lo alienta un ideal, pero, conforme a su cultura, no considera que pueda comunicarle su pensamiento a una mujer, así que obliga a su compañera a adivinar lo que hay en su mente y este ejercicio sólo logra multiplicar su culpa. Si alguna vez le hubiera dicho que para sus planes quizás era mejor no tener descendencia, ella tal vez habría encontrado sosiego.

Catalina se convierte en ilol. Desde su destino de tierra busca desentrañar las fuerzas ocultas que la rigen, visita a los brujos, realiza ofrendas, ingresa al mundo de lo sombrío hasta que logra ser de las que miran de frente la cara del misterio, pero nada hace que su cuerpo germine. La explicación de la adquisición de su poder es de carácter mítico, la autora que muchas veces desvirtúa los mitos a través de explicaciones psíquicas, no hace mayor esfuerzo en este pasaje por develar el proceso

por el cual la protagonista se convierte en sacerdotisa tzotzil. Instalada en lo simbólico, pienso que una de las razones es la asimilación que se hace de la mujer a la naturaleza, con la incapacidad que se le atribuye de trascender el plano de lo natural, lo cual la aproxima al mundo del misterio. La naturaleza en el pensamiento mítico está regida por el capricho divino, de lo que se infiere que Catalina tiene las caderas baldías porque los dioses así lo han dispuesto. Pero, ¿qué hace que sea ella y no las otras, la que sirva de mediadora entre las divinidades y los mortales? No tengo una respuesta clara, pienso que las otras al engendrar están cumpliendo con su destino y no tienen necesidad de ahondar en el mundo de las sombras, además la maternidad hace más difícil creer que las divinidades las hayan señalado para otra misión. Aunque, también deben considerarse las razones que aporta el relato: la intrepidez, la capacidad de recibir los sahumeros y de repetir letanías la familiarizaron con ese mundo. Por otra parte, el que Pedro no la hubiera abandonado seguramente fue leído por todos como un signo de su poder.

No obstante, ser una ilol tampoco significa lograr constituirse como un *ser en sí*, las palabras del mismo Pedro sitúan la dimensión de este rol: “entre el hombre y dios [...], la mujer no es más que un instrumento sin conciencia” (1996:594).

Al inicio de la novela, las otras mujeres muestran sumisión hacia ella porque la temen. Ella misma está convencida del poder de su mano izquierda, la proximidad con los dioses la faculta para hacerles daño a sus enemigos. Sólo el miedo explica que Felipa, en contra de su deseo, acepte que su hija Marcela quede ajena con la ilol y su esposo.

La historia de Marcela Gómez Osso es una de las más tristes de la novela, porque a través de ella queda claro la imposibilidad de establecer vínculos amorosos, solidarios, entre las mujeres. El episodio que da entrada a su historia es desgarrador. Las indígenas realizan el largo camino de San Juan Chamula a Ciudad Real con la carga a cuestras, atados a sus espaldas van los productos que aspiran vender, pero existe un puente, un

umbral que deben cruzar, se trata del cordón conformado por las atajadoras, mujeres paupérrimas que aguardan el arribo de las chamulas para trabar con ellas una lucha cuerpo a cuerpo, desigual, porque mientras unas vienen cargadas y cansadas del camino, las otras han preparado el asalto y han dispuesto el puño durante las horas de espera, al vencerlas se apropian del motín y arrojan sobre los rostros ensangrentados de las indias, alguna miserable moneda con la que pretenden saldar cuentas. Las atajadoras constituyen el escalón más bajo de la pirámide social de Ciudad Real, en su oficio vengán el hambre y el desprecio del que son víctimas -como lo expone la autora en su cuento titulado *Modesta Gómez*-.

Sólo unas pocas chamulas logran escapar a este retén, la joven Marcela, de catorce años, es una de ellas, se encamina por los barrios y padece las burlas de las sirvientas que la hacen seguir a sus cuartos para regatear precios y humillarla, las humilladas humillan. Finalmente, una mujer ladina, le tiende la trampa más atroz, la entrega a un caxlán -blanco- para que abuse de ella. Doña Mercedes Solórzano, la alcahueta de Leonardo Cifuentes, ni siquiera es conciente de su acción. Cuando menciona el remordimiento, parece tener que ver con cierto escrúpulo que le produce ser cómplice de que un señor tan bien visto se rebaje a intimar con una indígena y no con el horror de ser el instrumento para ultrajar a otra mujer, porque estar con una india, según ella, *es como josear en una batea de puercos*. Sin embargo, doña Mercedes Solórzano, al igual que las atajadoras y que casi todos los habitantes de Ciudad Real, es ladina. Su ascendiente inmediata era la madre india o la abuela a la que no quiere reconocer, pero al negarla no se da cuenta de que se niega a sí misma, su desprecio es un escupitajo en su mismo rostro, al desconocer en la otra la dignidad humana, desconoce la propia. Pero más allá del racismo, lo que se manifiesta en su actitud es la reificación que la sociedad hace de la mujer, por eso a la alcahueta no le importa el dolor de la esposa de Cifuentes, ni la caída que prepara para Julia Acevedo, la extranjera que termina convertida en amante de

ese hombre. En la memoria de doña Mercedes Solórzano está su cuerpo joven ofrecido para saciar el deseo masculino cuando se quedó sola y pobre, porque según el imaginario de la sociedad de Ciudad Real, sólo a través del hombre puede conseguirse el sustento y cuando no se cuenta con una dote que permita ganar el título de esposa, no quedan muchos caminos. Esta mujer aprendió el autodesprecio, por eso sus congéneres no merecen ninguna consideración, la alianza con el otro, con el que sí vale es lo que importa.

Retomemos la historia de Marcela, la indígena mancillada rompe los cántaros que fueron el cebo de su desgracia y tira las monedas con las que la villana pretendía pagarle algo que no tiene precio. Su dolor es hondo, la enajena por varias horas, después, cuando se reencuentra con las otras mujeres de su raza que habían llegado con ella a la ciudad, recibe el golpe unido al grito nervioso e insultante de la madre que sabe lo que ha pasado con su hija pero que no lo menciona porque no quiere aceptarlo. La experiencia le ha enseñado a Felipa que las hijas son para alivianar la carga de trabajo de las madres y que, luego, cuando están casaderas sirven para cambiarlas por la dote, pero ahora Marcela no vale nada, no trae el dinero del trabajo y tampoco podrá ser bien negociada. La ilol detiene la lluvia de golpes y decide llevarse a Marcela Gómez Osso para su jacal. Esta acción, en principio parece responder a un impulso humanitario, a la rabia de sentir que una madre maltrata a su hija, cuando Catalina daría cualquier cosa por vivir la maternidad, y a la solidaridad que toda mujer debería sentir hacia otra. Pero pronto su gesto se torna mezquino, la joven tendrá que pagar, por haber sido violada, el precio de casarse con el hermano idiota de su benefactora, deberá cuidarlo, renunciará a vivir su propia sexualidad y, además, tendrá que parir el hijo del caxlán abusador, para que la ilol se apropie de él. Catalina descifra el misterio, ella y Pedro son los verdaderos padres de ese niño pero los brujos envidiosos modificaron las apariencias, por eso la hija de Felipa y del martoma Rosendo está ajendada en su casa, por eso ella tuvo que vigilarla para

que no abortara. Esta historia fantástica, la engendró la culpa y la necesidad de ser madre de Catalina, sólo que a veces siente que todo no es más que una mentira urdida por ella y la culpa carcome su alma. En cuanto a Marcela, es demasiado débil para torcer su destino, está sola, no cuenta con la madre, no hay una historia que le diga que es posible salir de la cadena de abusos que la atrapa.

La tiranía del cautiverio de madresposa hace que Catalina Díaz Puiljá pase de víctima a verduga, el temor al desprecio de Pedro González Winiktón, la indiferencia de su trato, la urgencia de sentirse necesaria, la lleva en principio a someter a Marcela, después, a apropiarse de Domingo Díaz Puiljá –el hijo–, y luego, cuando percibe que el niño empieza a caminar sin ella, entonces la hace buscar desesperadamente el misterio dentro de una cueva. La cueva es símbolo de su propio vientre, esta mujer presa de su anatomía desciende hasta la infancia para encontrar unas figuras de piedra que han de testimoniar su fertilidad. El pueblo chamula se postrará ante los ídolos que ella ha descubierto, la fuerza de su necesidad hará que a través suyo broten fragmentos de la memoria, una memoria colectiva grabada en algún lugar de su ser, que le permite recuperar el eco de los sagrados oficios que antaño celebraba su comunidad. Catalina Díaz Puiljá no es una impostora porque ella cree en las voces de sus ídolos, al principio no escucha nada y permanece en silencio pero luego cae en transe, no se trata de un despliegue de histrionismo. Si pretendemos ver a la luz de la razón el cuerpo convulso de la protagonista, podemos echar mano del psicoanálisis para explicarlo como un ataque de histeria, según Freud los síntomas de este desequilibrio son el resultado del conflicto entre las exigencias morales y sociales que se hacen sobre una persona, y sus deseos reprimidos. Así que no es extraño que esta mujer, sometida a la presión de ser un ser para otros, de anular sus propios deseos caiga en el paroxismo y crea escuchar las voces que la llenarán de prestigio ante los suyos, haciéndola sentirse importante, sujeto, aunque todo no pase de ser un espejismo.

Más tarde, luego de que sus ídolos han sido profanados por los blancos, de haber sufrido el desprecio de quienes antes la aclamaban, de haber sido encarcelada y liberada por los coletos, de ver la ansiedad con la que sus hermanos de raza le reclaman su poder, ella modela en el barro los nuevos ídolos y dice palabras que fortalecen la esperanza. En Ciudad Real han visto la idolatría como un hecho político, como el germen de la rebelión pero los móviles de Catalina distan mucho de tal cosa:

¿Qué relación podía existir entre su delirio, su amor desesperado por Pedro, su anhelo de maternidad burlado por Domingo, su retorno a la infancia, su hallazgo en la cueva, su exaltación como sacerdotisa, el fervor de su pueblo y estas palabras con que ahora estaban señalándola? (1996:583).

La rebelión era el tema de Pedro, precisamente el que compartía con los caxlanes que deambulaban por San Juan Chamula y con Domingo, apartándolo de ella. No, Catalina fue empujada a proferir el grito de guerra aquel Viernes Santo, cuando cegada por su fracaso, por la sensación de su superfluidad, entregó a la víctima que reclamaba el abismo del silencio para que se ciñera a la cruz. Es el sacrificio maya, sólo la sangre de las víctimas restablece la comunicación divina, pero también es el sincretismo religioso, el cristo chamula –mitad caxlán, mitad indio- que se mide con el Cristo de los blancos. Al entregar a su hijo adoptivo en sacrificio, Catalina Díaz Puiljá arranca de raíz el dolor de perderlo poco a poco, venga la ingratitud, pero también se convierte en la madre de cristo, en una Dolorosa.

En *Oficio de tinieblas* se muestra el sometimiento de las mujeres sin distinción de raza. Isabel Zebadúa, una coleta, se casa con Isidoro, un hombre sin carácter, que la deja sola en los momentos más difíciles, no está a su lado cuando da a luz ni tampoco cuando su hija llora desesperada por la leche que la madre no puede ofrecerle. Más tarde, Isidoro será asesinado por el hermano de crianza, Leonardo Cifuentes, quien desposa a la viuda. Esta mujer enamorada del asesino de su esposo, al

casarse con él se convierte en su cómplice, porque aunque ella pretenda creer en la inocencia de éste, los hechos resultan demasiado contundentes. En Isabel Zebadúa todo es sufrimiento, el hombre que ama no sólo es un asesino sino también un violador de indias, ella lo sabe, la aberración del marido acolitada por doña Mercedes Solórzano ocurre bajo su mismo techo sin que ella sea capaz de impedirlo, se encuentra atada porque “las mujeres no nacimos para vivir ni solas ni arrimadas. Poco valemos sin el respeto de hombre” (1996: 486-487), y no se trata de que el hombre las respete sino de que el respeto que el hombre, por ser hombre, merece en la sociedad, alcanza a cobijar un poco a la esposa. No basta que Isabel posea una fortuna y un apellido prestigioso para que logre constituirse como ser autónomo, aislada, convencida de la inferioridad de su género no es posible sino que reproduzca el modelo, ella al igual que Catalina es una víctima transformada en verduga de sí misma y de sus congéneres. Por eso secuestra, sin remordimientos, a Teresa Entzín López, una tzotzil que acababa de dar a luz, para que amamante a su hija Idolina, la bebé india muere para que la hija de Isabel viva.

La vida de Teresa es sinónimo de desarraigo, en una entrevista Rosario Castellanos recuerda que sor Juana Inés de la Cruz nació en Neplanta, que quiere decir “el lugar del medio”, y que la poeta muchas veces utilizaba la expresión “quedarse neplanta” para indicar que no se estaba ni aquí ni allá, pues esa es la situación de Teresa, la nana india se queda neplanta, ya no pertenece al mundo indígena, pero jamás pertenecerá al mundo de los coletos. El lazo de leche que la une a Idolina, hace que la sienta como su verdadera hija y en su necesidad de ser alguien importante para ella, inventa la historia de la revelación de la ceniza¹⁷ que más tarde la llevará a contarle el

¹⁷ En una ocasión, la mente excitada de Idolina con todas las leyendas mayas que fueron su canción de cuna, la hace pensar que su nana Tera es una canán poderosa –poseedora del nahual de fuego-, ésta, para no defraudarla y para exacerbar su interés, se hace pasar por tal y le inventa la promesa de la ceniza, en primer lugar que Idolina habrá de curarse y en segundo, que la casa en que viven va a quemarse y que en el incendio perecerán la madre y el padrastro.

culto al que asistió en Tzajalhemel pero deformado, de tal manera que sin pensarlo contribuirá de forma decisiva al curso de los acontecimientos.

La niña blanca no sólo recibe el alimento de los pechos de la india sino que también se nutre de las historias de su pueblo y aprende a hablar tzotzil antes que castellano. Este personaje es muy importante en la novela, ella es la prueba de la ausencia de genealogía materna, su existencia se convierte en un instrumento de castigo, no importa que para eso tenga que sacrificar sus impulsos vitales, ella busca castigar a la madre traidora, cómplice del asesino de su padre. Alrededor de Idolina hay un triangulo de mujeres: la madre, la nana y Julia Acevedo, la amante del padrastro. ¿Por qué Idolina busca la amistad de Julia? En parte porque la Alazana conoce su secreto, sabe que su parálisis es fingida, pero en parte también porque ella representa un mundo distinto, viene de fuera de Ciudad Real. Pero esta mujer al igual que la madre la traiciona, por eso la joven no duda en enviarle anónimos a Fernando, el esposo de Julia, para revelarles la infidelidad de su mujer.

Esta muchacha es el único personaje femenino que recibe el amor de otra mujer, la nana Teresa, pero el lazo que se crea entre las dos no es capaz de salvarlas. Al final de la novela sabemos que Idolina, desde la reclusión de su cuarto, sólo atina a escribir anónimos. Sus cartas al Gobernador, si en un principio logran detener la ayuda militar que podría haber sofocado la rebelión indígena con mayor prontitud, después no sirven para frenar el futuro político de Leonardo Cifuentes. La promesa de la ceniza no se cumple, no mueren ni su madre ni su padrastro. La frase final de la novela *faltaba mucho para que amaneciera*, puede interpretarse desde la perspectiva de los indígenas y también de las mujeres, Idolina es la representación más nítida de la imposibilidad de ser sujeto femenino en una sociedad patriarcal. Por eso termina como al principio, en una cama al lado de una mujer india que le cuenta historias de un mundo al que ninguna de las dos pertenece.

La falta de autonomía de estas mujeres, la dependencia afectiva, social y económica del varón, el profundo sentimiento de soledad, el autodesprecio, la ausencia de una genealogía femenina lleva a que cada una contribuya de forma definitiva a la catástrofe. No otra cosa sino la imposibilidad de procrear, arrastra a Catalina hasta la idolatría que sustenta la rebelión y que termina con el aniquilamiento de su pueblo. Pero la rebelión indígena es construida primero en el imaginario de los coletos. En Ciudad Real las mujeres, movidas por sus frustraciones precipitan los sucesos. Isabel Zebadúa es incapaz de crear un puente para llegar hasta su hija, sencillamente porque ella misma representa la renuncia a la experiencia real de la femineidad y la aceptación de lo femineino construido desde el estrecho orden patriarcal de los coletos. Idolina crece en la imposibilidad de ser, día a día aumenta el rencor hacia su madre y su necesidad de castigarla, de alguna manera esta muchacha comprende que sólo con la muerte de la madre –y del padrastro– habría lugar para construir su propia vida. Teresa en su infinita necesidad de complacer a Idolina y de ser amada por ella, inventa la predicción de la ceniza y le cuenta lo del paraje de Tzajalhemel, Idolina en busca de la complicidad de Julia, le confía el secreto y Julia tratando de congraciarse con el amante y de vengarse del marido lo entera del asunto, de tal modo que los ánimos se recrudecen hasta llevar al padre Mandujano a la cueva donde hallará la muerte, de ahí en adelante no queda otro camino que la rebelión indígena, que justifica la reacción violenta de los coletos.

La situación de las mujeres de una y otra raza en esta novela, es análoga a la situación del pueblo chamula. También ellas van por la vida sin una historia, han olvidado a sus antepasadas, están presas de los modelos de la cultura masculina y han interiorizado su inferioridad. En cada una hay una víctima capaz de desfogar todas sus frustraciones en otra más desvalida, porque las otras son su espejo y el único sentimiento que tienen para sí mismas es el de desprecio. Son víctimas y verdugas, mujeres sin posibilidad de sobrevivir.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

**LOS AÑOS TERRIBLES DE YOLANDA REYES
O EL DESPERTAR DE LA CONCIENCIA¹**

Al abrir *Los años terribles*, me encontré con un índice de ocho capítulos titulados poéticamente, después vino el primer epígrafe... y no pude resistirme a la tentación de hojearlo en busca de los otros, que debían coronar cada capítulo. Allí estaban, sugestivos y singulares, traídos del Diccionario de la Real Academia, de un cuaderno de primaria o de una canción de Fito Paéz... Luego, al empezar la lectura del capítulo uno, apareció el primer nombre: Juliana. Me di cuenta de que este nuevo título era la voz que me hablaba, después vino Valeria y hubo un cambio en el tipo de letra, con una nueva variación de los caracteres del siguiente título, Lucía me dio entrada a su mundo. Así, cada capítulo se abría en tres voces, tres miradas femeninas. Con la versatilidad de una buena dramaturga, la autora permitía que las narradoras fueran las protagonistas. El tono de cada una aparecía inconfundible, sin perder cierto aire de familia, o mejor, de género y edad. Quedé atrapada en una prosa fluida, libre de recargos pero iluminada por destellos de poesía. Una obra escrita para jóvenes me hacía sentir y me hacía pensar. Me llenaba de cuestionamientos existenciales pero también estéticos, literarios. Descorrer el velo, atravesar el muro de prejuicios intelectuales y descubrir la belleza en un libro

¹ Este estudio se publicó en Valcke (2004a: 71-92).

escrito para la adolescencia, ha significado rescatar en mi vida –y ojala en la suya- un universo perdido².

Los Años Terribles no es una novela rosa, desde el título se revela su naturaleza conflictiva, difícil. Por sus páginas desfilan temas como la virginidad, la homosexualidad, el divorcio, la seguridad social, la familia, el choque de generaciones, etc. Por muchos agujeros negros³ resbalan las protagonistas, vericuetos humanos donde se respira la complejidad de nuestro mundo.

En esta novela de Yolanda Reyes, a través de relatos autónomos, tres primas reconstruyen sus caminos de niñas a mujeres. *Tejiendo trenzas* es el título de uno de los primeros capítulos y es esa, precisamente, la imagen más adecuada para entender el modo en que las distintas voces se entrelazan sin perder su individualidad. La narración es el resultado de una voluntad colectiva. Para el lector no es claro si el propósito de las narradoras es hacer una novela, ni siquiera es claro si ellas escriben o hablan, lo que sí resulta obvio es que no se trata de los diarios privados de cada una de las protagonistas, intervinidos y yuxtapuestos por una cuarta persona. Juliana, Valeria y Lucía saben que las tres son narradoras, que los turnos de sus voces están determinados por orden de edad -de mayor a menor-, saben que están hablando de los años terribles y que, aunque cada una se refiera a su proceso personal, la historia es de las tres: es una trenza.

Las narradoras seleccionan los episodios que han marcado sus destinos, hacen una toma de conciencia desde un tiempo

² Para la Literatura Infantil y Juvenil no hay temas vedados. El reto es encararlos sin perder de vista la mirada infantil, compleja, curiosa, ávida de todo. Al respecto, Román López dice en su Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil, que para Caló, el artista que escribe acomodándose al niño no hace un esfuerzo mayor ni distinto al de Shakespeare cuando habla por los más extremos personajes. Si se acepta esta afirmación, hay que pensar que la buena literatura infantil y juvenil, como toda buena literatura, le plantea grandes exigencias a sus autores, y que por tanto, es un universo complejo que tiene mucho para ofrecernos a los lectores de todas las edades.

³ Los Agujeros Negros, es el título de un cuento infantil escrito por Yolanda Reyes, en el cual la autora se atreve a plantear la problemática de la violencia en Colombia. Niños y niñas se enfrentan a un libro desgarrador, a una obra que les habla del mundo que padecen, que les ofrece respuestas.

futuro que, a menudo, se confunde con el presente y con el pasado. Su interés por identificar las fichas para rearmar el rompecabezas de sus vidas nos presenta a tres mujeres en la construcción de su identidad. Este aspecto orienta mi reflexión acerca de *Los Años Terribles* como novela de concienciación desde la perspectiva de género. Para precisar el concepto quiero apoyarme en las palabras de la reconocida crítica, Biruté Ciplijauskaitė:

El existencialismo ha enseñado a retrotraer la atención hacia el individuo. En el siglo XX es muy frecuente la pregunta “¿Quién soy?, “¿cuál es mi papel en el mundo?”. Se podría considerarla como el punto de partida de la novela de concienciación, que se desarrolla como una especie de Bildungsroman⁴, pero usando técnicas más innovadoras. Desplaza el énfasis del devenir social activo al cuestionamiento interior. Para saber quién soy debo saber quién he sido y cómo he llegado al estado actual. [...] Esto no es un fenómeno nuevo: lo hacía ya el héroe-narrador picaresco, pero con el propósito de justificar sus actos; la mujer contemporánea sigue preguntándose por su propia esencia, buscando su identidad... (1994:34).

Mujeres protagonistas en edad evolutiva (infancia o adolescencia) o que desde su condición adulta deciden mirar hacia atrás, se convierten en las narradoras de estas novelas para autoafirmarse y tomar conciencia de su evolución como sujetos. Es el caso de las tres protagonistas que presenta Yolanda Reyes. Juliana, Valeria y Lucía narran las transformaciones que sufren sus cuerpos y sus vidas, y lo hacen desde dentro de sí mismas, en una actitud reflexiva. El conflicto es hallar su propia voz, por encima o por debajo de la voz de la familia, de la sociedad, su rebeldía es un gesto desesperado por ser.

En *Los Años Terribles* el contexto se filtra a través de la moda, la cual determina comportamientos en las protagonistas, y se filtra también a través del tipo de relaciones que establecen

⁴ O novela de formación.

los personajes. Si bien es cierto que los insertos de letras de canciones, de poemas y de dichos populares contribuyen a determinar el imaginario en el que se inscribe la novela, no significa que el contexto constituya una fuerte preocupación para la autora, las referencias a él sólo son las inevitables para darle piso a las indagaciones autobiográficas de las tres muchachas.

Para el análisis de las novelas de concienciación un aspecto a considerar son las diferencias existentes entre los protagonistas juveniles de la literatura escrita por hombres y los protagonistas de estas mismas edades en las novelas de las escritoras. En este sentido, según Carol Gilligan⁵, la diferencia más identificable es la actitud frente a las relaciones que, los personajes de los unos y de las otras, construyen en el transcurso de sus vidas. Los hombres –dice- en su evolución van despojándose cada vez más de las relaciones, así se sienten más fuertes y seguros de sí mismos, y las mujeres luchan, por el contrario, por conservarlas o por crear nuevos lazos.

Al revisar esta característica en la novela de Yolanda Reyes me encuentro con una Juliana dispuesta a tomar altos riesgos (viajar a un país desconocido, aplazar sus planes de estudio, iniciarse en el mundo laboral) para brindarle una posibilidad de futuro a su relación con Daniel, un nuevo lazo en su vida que la distancia de su familia, que pone en peligro la relación padre-hija, pero ella lo apuesta todo, si se rompen las antiguas relaciones hay una nueva que no le ha sido impuesta, como sí lo son los lazos de sangre, sino que es fruto de una elección compartida.

También hallo a una Valeria dispuesta a lo que sea necesario, incluso a decaer en su rendimiento académico, para afianzar la única amistad que ha logrado construir en su vida. La amistad con una muchacha misteriosa de cuya procedencia se desconoce todo, y de quien los suyos pretenden distanciarla. Gabriela, su nueva y única amiga, ha vivido sin establecer vínculos afec-

⁵ Referenciada por Ciplijauskaité (1994).

tivos fuera de su hogar debido a la condición de nómades a la que, por motivos de seguridad, está obligada su familia. Entre las dos muchachas se produce un encuentro transformador por el que Valeria se siente animada a luchar contra los suyos, pero se queda con todas las armas enfiladas porque un nuevo viaje intempestivo de la familia se lleva a su amiga lejos.

En el caso de Lucía es un poco más complejo. Ella se niega, por mucho tiempo, a aceptar la ruptura de sus padres. Siente que en el divorcio está implicada, de alguna manera, su propia relación con ellos, especialmente con él. Ya que por una parte es precisamente el padre quien se va de la casa y por otra, es también él a quien ella más ama y por quien más se ha sentido amada en su vida. Así que su deseo de recuperarlo retarda el proceso de establecer un nuevo lazo que lo sustituya y que merezca ser defendido. Sólo es al final de la novela cuando pronuncia las palabras mágicas: "...yo ya no quería ser más la luz de sus ojos" (2002:155). Lo dice justo cuando toma la decisión de ingresar a la universidad pública, contraviniendo los deseos del padre y en general de toda la familia. Este nuevo camino ha sido iluminado por Fernando, un compañero de estudios a quien apenas si nombra pero que tiene gran influencia sobre ella. Sin embargo, los relatos no profundizan en su relación, las nuevas relaciones de Lucía no son claras, su historia se va en restablecer los vínculos paternos.

Los lazos familiares para estas tres adolescentes están en crisis. Desde este hecho podría pensarse que la lucha por conservar sus relaciones no está planteada en los términos descritos por Gilligan, pero no se puede olvidar que bajo estas relaciones subyace otra problemática: la familia como núcleo de la sociedad patriarcal, y más una familia tan tradicional como la de Los Años Terribles. Se trata del padre al que hay que matar, en el lenguaje de los psicoanalistas. Aunque, si para los hombres está justificado este asesinato simbólico y, aún más, señalado como único modo de asirse a una identidad, para las mujeres implica un estigma, la rebeldía es una cualidad que no se aviene bien con el concepto tradicional de lo femenino.

Las muchachas de la trenza ponen en peligro las relaciones familiares, se arriesgan a la pérdida. Sin embargo, ésta no puede plantearse del mismo modo que en las relaciones adquiridas de manera voluntaria. La pérdida familiar no es absoluta, el vínculo es de sangre, es de por vida. Así que en tanto permanezcan vivas las personas implicadas siempre existirá una posibilidad de reconciliación, una oportunidad de perdonar, de comprender, de aceptar. El riesgo verdadero sería entonces doblarse, perder para siempre la oportunidad de construir su propio destino.

Por otro lado, estos nuevos lazos con personas que han encontrado en sus caminos y a las que deciden amar, merecen la posibilidad del futuro que su familia quiere negarles. Se trata de dos fuerzas en pugna, la lucha es entre el destino y la casualidad, entre la tradición y lo advenedizo. Es una lucha que no podrían dar las mujeres que obedecen a la “ética del sacrificio”⁶. Una ética que las novelas de concienciación se empeñan en recordar a través de la introducción de personajes femeninos que la representen y frente a los cuales las protagonistas asumen una actitud crítica.

Dentro de la ética del sacrificio podemos ubicar a Carmen, la mamá de Lucía. Valorada precisamente por quienes personifican los principios de la tradición, en virtud de una vida de sufrimiento y *sacrificio* –según lo deduce Valeria-. Esta valoración bien puede observarse en las misas que se ofician en la finca de *La Unión* para celebrar cada cumpleaños de la abuela, donde los lugares se ocupan de manera jerárquica, en un invariable orden: el sitio principal es para la homenajeada, columna del edificio familiar; a su derecha siempre está la tía Luisa, la mayor, la tía soltera que ha entregado su vida al servicio de la madre; la siniestra es ocupada por la tía Carmen.

Por su parte en el personaje de Connie, la otra, la amante, motivo aparente de la ruptura del matrimonio de Carmen, se vislumbra la mujer que sabe darse un lugar, la que no se queda

⁶ Caroll Gilligan señala que la *ética del sacrificio* es el obstáculo principal en la “evolución de la mujer”.

rezagada tras el señor. Ella está al lado, y toma decisiones. Tiene una vida propia, es vital, es trabajadora. Quizás por todo esto Lucía, aunque quiera, no logra odiarla. Ella se parece más al ideal de mujer de la nueva generación.

¿Y qué pasa con las *mujercitas* de *Los Años Terribles*? ¿Con Juliana, por ejemplo? Su relación con Daniel, pese a todos los visos de actualidad que le otorgan las actitudes de rebeldía juvenil y la moda, presenta elementos que podrían llevar a pensar que se mueve dentro del esquema tradicional. Es cierto que por defender su noviazgo, se enfrenta a la familia, que pasa por encima de los deseos del padre, de la ley del hogar. Pero... ¿quién es Daniel?, ¿qué rol cumple en esta relación de pareja? Él es un adolescente con una fuerte sensibilidad y quizás por eso mismo, con muchas dificultades para adaptarse en la sociedad. Tiene problemas de alcohol y de drogas, lleva una vida desordenada. Sin embargo, conserva algunos principios éticos que le impiden abusar sexualmente de Juliana, cuando en medio de las caricias y lejos del mundo represivo de los adultos, ella se niega a dormir con él:

Él me rogó que me quedara, me siguió besando y me dijo que me deseaba. Esa frase nunca me la habían dicho, yo creía que era sólo una frase de telenovela. Le dije que iba a pedir un taxi y pensé que ahora sí estaba muerta de miedo. El se arregló la ropa pero siguió diciéndome que no lo dejara, que me necesitaba, que me amaba y que hiciéramos el amor. Yo no le dije que todavía no estaba lista [...] sólo le dije que tenía que volver, que por favor me acompañara a mi casa (2002: 109-110).

En la relación, Daniel es “el hombre”, el que se reserva el derecho de dejarla plantada, el que domina: ¡Sí y no!, la negativa de Juliana marca la diferencia. Ella actúa como sujeto de deseo, no se siente lista para tener su primera experiencia sexual aquella noche y, aunque él le fascina, aunque lo ama, aunque lo desea, las condiciones en las que se presenta la acción no son las que espera, así que sin importar lo que digan los

compañeros de escena (todos de mayor edad), importándole mucho Daniel pero tomando el riesgo de perderlo, ella se niega. Esa sola decisión nos muestra a una mujer que no se pliega, que no está dispuesta a ser objeto. A pesar de que lo ha sido ya, en las largas horas de espera, cuando vestida y maquillada sobre la cama, todavía guarda la ilusión de que llegue. A pesar de la devoción que siente por él. Ella no es igual a las mujeres sacrificadas. No lo es porque ha sido capaz de negarse. En ese acto valiente Juliana expresa una nueva mujer en la construcción de su identidad femenina.

Alguien podría objetar que, precisamente, según la tradición patriarcal, la virginidad es algo que debe conservarse hasta el matrimonio y que éste pudo ser el motivo principal para la negativa. De hecho, por la cabeza de Juliana rondaron las palabras de la profesora de comportamiento y salud, y los rostros de todos los miembros de su familia, dejar de ser virgen le causaba pánico, pero no sólo por el peligro de ser condenada, sino también por el dolor físico. No se sentía preparada para esta experiencia. Su temor se inscribe en la moral de la sociedad a la cual pertenece pero también es una respuesta de su cuerpo. La clandestinidad del lugar, la oscuridad, el licor y la fascinación por Daniel podrían ser la mezcla perfecta para que una desobediente como ella, se dejara llevar. Él era el dueño aparente de la situación, así que, ser capaz de detenerse y de detenerlo, en el grado de excitabilidad que ambos compartían, requirió de una gran determinación, de una fortaleza que si por un lado se apoyaba en los principios morales tradicionales, por otro se sustentaba en su propia voluntad. De haber seguido no habría sido capaz de disfrutarlo, habría permitido que él gozara pero ella sufriría. Esa voluntad que se levantaba por primera vez en la pareja, marcaba un precedente, dejaba grabado un mensaje implícito entre los dos: Juliana también tiene poder de decisión.

Verdad es que más tarde lo dejará “todo” por irse a Estados Unidos, a encontrarse de nuevo con él. Pero, ¿qué es todo? La posibilidad de estudiar una carrera de moda que sería la alegría de los suyos, pero que no le interesa, y su familia, tan tradicional,

tan distinta al mundo que ha empezado a descubrir. Aunque los lazos que la unen a ella son muy fuertes, la ruptura es necesaria si quiere seguir su exploración, y, como lo dije anteriormente, está ruptura no tiene porque plantearse en términos definitivos. Además, Juliana no nos ha habla de viajar para casarse, de formar una pareja indisoluble, de hacer su vida definitivamente lejos de los suyos. Sólo pretende darle una oportunidad a un nuevo sentimiento: El amor, esa construcción en la que ella tiene parte y él... también. No en vano Daniel le escribe todavía, le consigue un empleo, le demuestra que a pesar de la distancia no la ha olvidado. Los dos quieren luchar, no está sola en esto.

De alguna forma Juliana representa la cara opuesta de la tía Carmen. El hombre con quien esta última se encuentra por casualidad en el aeropuerto, cuando va con Lucía hacia Cartagena, en el viaje que le ha obsequiado como regalo de grado, aquél por quien le brillan los ojos y por quien se permite ser amiga de su hija, fue su novio, su amor. Como Daniel, él también viajó, se fue a estudiar a otro país. No nos cuentan más, sólo sabemos que no lo volvió a ver por mucho tiempo, que ambos se casaron con otras personas y que en la actualidad las dos parejas se han disuelto. Nadie puede asegurar que la consolidación de ese primer amor hubiera representado mayor felicidad en sus vidas. Es posible que para este momento ya no estuviesen juntos, pero... el espacio de esa duda es el que no va a existir para Juliana.

Carmen pertenece a otra época, no tiene ni ha tenido el poder de rebelarse ni contra la familia, ni contra el marido, ni contra ninguna institución social. Su espíritu de sacrificio la ha llevado a canalizar todas las frustraciones en el dolor de una sola pérdida que representa todas sus renunciaciones, la pérdida de su hijo mayor. Un dolor en el que se ha refugiado para evadirse de todo y de todos, un dolor que la exime de su rol de esposa, de madre. Carmen es un personaje que contrasta profundamente con el espíritu de búsqueda y de construcción de nuestras personajes principales.

En cuanto a Valeria, desde el inicio de la novela se la escucha decir que no tiene personalidad, que se deja arrastrar por las opiniones ajenas. Pero esa autoimagen no coincide con la imagen que la lectora o el lector se forma de ella, para quien resulta ser la más crítica de todas. Su singular frase: yo no digo ni si ni no, sino todo lo contrario, refleja su capacidad de autonomía, y también el tono irónico de sus pensamientos. Lucía dice que su madre se la ponía como ejemplo de obediencia y consideración pero, aunque si bien es cierto que Valeria no les da muchos dolores de cabeza a sus padres en lo académico (salvo el tiempo en que duró su amistad con Gabriela) y que está dispuesta a seguirlos en la idea de inscribirse en la universidad que le ofrezca una beca, esto no quiere decir para nada que sea sumisa, que esté dispuesta a renunciar a sus deseos por darle gusto a la familia. Ella accede a lo que quiere y nada más. Es verdad que en las pequeñas decisiones infantiles que debía tomar con sus primas, se dejaba llevar y traer, pero esos momentos eran cuestionados luego por su agudo pensamiento. Con el paso de los años aprende a erigir su voluntad, a concederle un lugar preponderante en su vida.

El carácter de Lucía es distinto pero no por ello menos rebelde. Parece ser la que mejor se aviene a las tradiciones familiares, quizás porque al haber nacido luego de la muerte del hermano mayor, se ha sentido desplazada en el corazón de su madre por ese fantasma y siente desequilibrada la balanza del amor. Entonces busca restablecer vínculos antes que romperlos. No obstante, vemos que lucha por su autonomía, que rechaza aquello con lo que no está de acuerdo y que incluso llega a ser manipuladora. Lucía no se sacrifica, quizás siente que otros la han sacrificado desde siempre en función de sus propias conveniencias, es un poco dramática en sus actitudes, como lo escribiera Juliana en su diario, se siente víctima pero no se queda esperando a que la inmolen, pelea, quiere su lugar y lucha por construirlo, con decisiones, por ejemplo, como la de matricularse en una carrera que no tiene tradición en su núcleo familiar. Lucía tampoco se inscribe en la ética del sacrificio.

Qué distintas Juliana, Valeria y Lucía de las *mujercitas* de Louisa M. Alcott. Mientras la formación de estas últimas es hacia la abnegación y aprender a doblegar el carácter y a realizar sacrificios por los demás se convierte en su mayor propósito, las tres adolescentes que presenta Yolanda Reyes atraviesan *los años terribles* aprendiendo a hacer valer su voluntad, construyendo su carácter autónomo y libre.

Entre las dos novelas hay algunas semejanzas. La focalización femenina, el relato dentro del relato, la edad de las protagonistas, y en cierto modo la rebeldía que presentan. Sí, porque a excepción quizás de Beth, las chicas March tienen el impulso rebelde de una personalidad que está formándose. Particularmente Josephine cuestiona el lugar de la mujer en la sociedad y se confiesa varias veces en franca oposición contra su destino. Sin embargo, el propósito de las autoras hace que difieran en el tratamiento de este aspecto. Alcott presenta la rebeldía como un defecto que debe ser corregido; Reyes lo ofrece como una condición para construir la identidad femenina. *Mujercitas* pretende ser una especie de guía al estilo de *The Pilgrim's Progress*, el libro que la señora March les regala a sus hijas en navidad para que no se extravíen en el largo viaje de la existencia. *Los Años Terribles* busca, en cambio, el despertar de la conciencia, el descubrimiento del derecho a la individuación, a la formación de la identidad. No se puede olvidar que entre una y otra autora hay aproximadamente un siglo de diferencia. Y aunque algunas escritoras del siglo XIX, como Charlotte Brontë, sabían plasmar sus intenciones de libertad en obras irónicas que aparentemente promovían la tradición patriarcal; muchas otras estaban realmente convencidas de que su deber era contribuir a la difusión de las "buenas costumbres" y, seguramente otras tantas, no tenían el dominio de la pluma o la sagacidad para la ironía.

El protagonismo compartido por varios personajes femeninos cumple un papel importante en muchas de las novelas de concienciación. De nuevo me apoyo en el pensamiento de

Gilligan, quien insiste en la existencia femenina como una red en vez de una línea recta y aislada. Como ya lo he referido, en la novela que analizo la autora no se limita a contar la historia de una muchacha en particular. Elige tres adolescentes de clase media, les da voz, se vale de sus reflexiones para presentarnos el proceso de construcción de identidad que vive la mujer -de esta condición social y de esta época- en su paso de la niñez a la edad adulta. Su historia se extiende a la dimensión simbólica, sus personajes son la expresión de un nuevo paradigma de la experiencia femenina. Tres voces en primera persona. Tres relatos autobiográficos que aunque no carecen de autonomía, se necesitan para completarse. Lo que cada una opina de la otra, unido a lo que cada una es, de acuerdo a la propia exposición de sus pensamientos y sentimientos, contribuye de manera imprescindible a mostrar el universo femenino, sus obstáculos y sus luchas. Las tres primas adolescentes construyen su identidad con esfuerzo, se sirven de espejo la una a la otra, un espejo en el que deciden muchas veces no reflejarse, se delinear con más precisión conforme el paso de los años, se distinguen pero también se parecen. No en vano las tres reflexionan acerca de su historia; no en vano las tres atraviesan los años terribles.

Entre ellas hay sentimientos de rivalidad, de envidia, auspiciados por la constante comparación a la que desde siempre las han sometido las adultas y los adultos de la familia. En la primera infancia su relación es estrecha porque está condicionada a la voluntad de los grandes, quienes, a pesar de medirlas y de señalarles con poca delicadeza sus diferencias, desean que permanezcan juntas. Pero a medida que crecen, las distancias entre las tres se hacen casi insalvables. No tener lo que la otra posee y por lo que se siente tan orgullosa es un tormento que se manifiesta en una especie de odio. El aprendizaje de la envidia es muy común entre las mujeres y ha sido ampliamente estudiado por las teóricas feministas (Cf. Rich, 1986: 27). En pocas palabras, podemos decir que el debilitamiento de las relaciones femeninas proviene de la infravaloración que la mujer -en una sociedad tradicional- interioriza de su género, y que esto, ade-

más, se convierte en una garantía de continuidad de la ideología dominante.

El espejo enemigo, en tanto objeto, aparece por primera vez referido en la celebración de los trece años de Valeria. Ella, obligada por la madre a ponerse el traje de baño, entra al cuartico junto a la piscina. Desnuda se observa para rechazarse. No se reconoce en la imagen reflejada. Ese cuerpo cambiante no se parece al de antes y sobre todo, no parece suyo. Se siente inconforme con sus senos que no se deciden a salir, con su forma plana, recta, y también con los vellos invasores y desordenados en el pubis. En la luna de este espejo de *la Unión*, las tres primas se comparan. Él ha servido de juez a lo largo de sus vidas, para decidir “cuál es la más linda, la más grande, la más boba, la más avispada, la más precoz, la más criticada” (2002: 187). Las primeras cualidades, de las que nos habla Lucía, son físicas pero su enumeración se extiende hacia terrenos psicológicos. Porque, tal como señala Biruté Ciplijauskaitė:

Hoy el mirarse en el agua o en el espejo va más de acuerdo con las ideas de Jung, quien ve el agua como un elemento femenino e indica que debe servir a la mujer no para satisfacer inclinaciones narcisistas, sino para llevarla al descubrimiento del propio “yo” (1994: 78-79).

“Espejito, espejito, dime cuál es la más bella” (2002:24). Juliana reconoce en la comparación inevitable a la que eran sometidas, nada más y nada menos que al famoso espejo de la madrastra, el cual ha sido asimilado por la crítica feminista con la voz del patriarcado: la mujer en tanto objeto, separada, negada en su rol actuante, en su posición de sujeto.⁷ No es gratuito que el espejo sea ubicado precisamente en la finca de la Unión, en el hogar de la tradición, donde la abuela y la tía beata reproducen la ideología patriarcal.

Sin embargo, la novela resuelve poco a poco las animosidades que se presentan entre las protagonistas. En el paso de

⁷ Véase Gilbert y Gubar (1998: 51-58).

la niñez a la edad adulta, ellas se reconcilian. A medida que cada una va encontrando su camino y afianza sus propios intereses, desaparecen los motivos para rivalizar. Con sutileza se nos ofrece el reencuentro que constituye una nueva ruptura con la herencia ideológica, las tres primas avanzan hacia la libertad.

El espejo de las generaciones (incluir en el espectro de personajes a mujeres que pertenecen a generaciones distintas) es otro recurso al que apelan las novelas del despertar de la conciencia para dar cuenta de un desarrollo en el pensamiento femenino, para provocar contraste. La abuela representa la generación más antigua de la familia de nuestras protagonistas. Otras generaciones de mujeres se dibujan en las madres y las tías, en las primas adolescentes, y por supuesto, en las hermanas mayores y menores. A través de los tres personajes principales, de sus oídos, nos llegan todas estas voces, parafraseadas, enunciadas en los fragmentos de algún diálogo, refrán, cantinela o poema.

Cuando hablé de Carmen como personificación de la ética del sacrificio, también hice referencia a la generación que encarna. Cuando, respecto de ella, señalé a la abuela y a la tía mayor en actitud aprobatoria, mencioné de paso la cúspide de la pirámide familiar en la que las tres se instalan como un santísimo triángulo: La Abuela, la tía Luisa, la tía Carmen - aunque para jugar con la analogía católica, el orden de las dos últimas debería invertirse, como lo mostraré más adelante-. El espejo generacional está imbricado en la personificación de la ética del sacrificio, porque la manera más lógica –si bien, no la única- de entronizar a un personaje en dicha ética es situándolo en una generación anterior.

La relación especular: ayer-hoy, se hace más difícil en el tú a tú, madre-hija. Juliana, Valeria y Lucía sostienen una fuerte lucha con sus mamás. Ninguna de ellas encuentra en su progenitora un referente de mujer que la satisfaga y que pueda erigirse como modelo. Pelean con el rol de madre que ellas

representan: amas de casa tradicionales, reducidas en tanto sujetos, seres sacrificados e insatisfechos.

Esta es otra de las grandes diferencias entre la novela que analizo y la de Louisa M. Alcott. Con el personaje de la Señora March, la escritora norteamericana logra crear el paradigma madre de la moral cristiano-burguesa. Ella posee todas las virtudes del eterno femenino que concibiera Goethe en el siglo XVIII: la modestia, la gracia, la pureza, la delicadeza, la urbanidad, la docilidad, la discreción, la amabilidad y la cortesía. Si bien por el contexto de guerra, las mujeres de su novela deben salir de la casa a trabajar -todas tienen empleos muy femeninos- no puede dejar de verse en la madre de las mujercitas al ángel de la casa⁸ por excelencia. Un ángel que sus hijas quieren emular. En ellas no hay el divorcio con las figuras materna y paterna que experimentan la mayoría de adolescentes; padre y madre, a su juicio, siguen siendo perfectos. Ninguna podría decir con Valeria: “A los trece, la familia deja de ser la familia ideal. Uno se pregunta qué tiene que ver con toda esa gente y, por más que lo piensa, no encuentra ninguna respuesta decente” (2002: 47).

Las *mujercitas* de *Las Años Terribles* no quieren parecerse a sus madres. Aunque Juliana hacia el final de la novela revele la necesidad que tiene del amor de su mamá, aunque quede claro que la ama, no por eso deja de advertirse que no desea seguir sus pasos. No quiere tener que repetir un día la frase: “Tú y tus hermanos son la vida mía”, había dicho tantas veces. Yo no quería llegar a decir esa frase, nunca, a nadie. Yo quería tener una vida propia” (2002:171).

Al llegar al último capítulo, la mayor de las primas ya es consciente de que el sentido de su existencia debe encontrarlo en sí misma, sabe que depositarlo en otro es, además de poner sobre sus hombros una carga muy pesada, entregarle la posi-

⁸ *The Angel in the House* de Coventry Patmore fue quizás -según nos dicen las autoras de *La loca del Desván*- el más popular libro de poemas de la Inglaterra de mediados del siglo XIX. En él retratan y se acentúan las virtudes del eterno femenino de tal forma que su título se ha convertido en una forma de simbolizarlas.

bilidad de realización personal a alguien más y perder así la opción de ser. A estas alturas de la historia, Juliana se da cuenta de que su madre es también una mujer, que algún día tuvo caminos frente a sí, que algún día tomó decisiones o mejor, dejó de tomarlas. Hasta este momento, ella no se había dado cuenta de lo poco que conoce a su mamá.

Pero desde los primeros capítulos se ofrece la tensión entre los dos personajes. La madre no la comprende. Así lo siente Juliana, y atribuye la imposibilidad de comunicación entre ambas, a la diferencia generacional:

Son cosas serias, mamá, son operaciones matemáticas que seguro tú ni entiendes, en tus tiempos no se daba teoría de conjuntos, en tus tiempos de pronto ni había teléfono, qué sabes tú de la vida moderna, fuera de regañar a todas horas, no me comprendes (2002: 61).

Una mujer frente a otra. No se reconocen en las miradas. El tiempo es una barrera que ni siquiera el cariño parece franquear. Pero sin llegar a la relación idílica, el escollo queda salvado cuando la hija siente la complicidad silenciosa de la madre, cuando la madre es reconocida como sujeto.

En cuanto a la pareja Valeria-Mamá, la situación es aún más difícil. Ella y su madre son como agua y aceite. La mamá es la típica señora de clase media que aspira pertenecer a las altas esferas y que ve en sus hijos, quizás, la última oportunidad de lograrlo. Mujer de su casa, esposa del menos exitoso de los descendientes de la familia, madre por tres veces, ésta es una mujer llena de frustraciones. La inteligente pero impopular Valeria, no logra colmar sus expectativas, no logra suplir sus propias carencias, por eso la agobia con tantas demandas: “A veces me parece que en vez de hija, soy su osito de peluche. Piensa por mí, me pregunta y ella misma se contesta” (2002: 46).

Las lectoras y los lectores asistimos con ella, al espectáculo de una esposa y madre posesiva, dominante. Una mujer que no escucha a su familia porque la voz de la sociedad es la que

cuenta. Quizás tampoco se ha permitido sentir su voz interior. Quiere para su hija Valeria, lo que la sociedad estila para las señoritas bien. En cuanto a medirse con la voluntad de su marido, es una batalla en la que siempre pierde. La madre de Valeria lucha, pero ni el padre ni la hija caen vencidos bajo su dominio. Él dice no y es no. En la casa se hace lo que el papá decide, suerte para Valeria que ambos suelen estar de acuerdo. Ambos se contentan con las cosas simples de la vida, prefieren un discreto restaurante a una fiesta ruidosa, disfrutan un partido de fútbol y son parcos en el hablar.

La torpeza mayor en la relación con su hija, la comete cuando decide dar parte a la psicóloga del colegio:

Hoy vino mi mamá a hablar con la psicóloga del colegio. Vino a escondidas mías. [...] Me contestó, con la mirada fija en el pavimento, que iba a donde la psicóloga. Se me heló el corazón, me sentí traicionada. Le volteé la espalda... (2002: 66).

Preocupada porque no invitan a Valeria a las fiestas, porque cuando asiste no la sacan a bailar, por que no tiene amigas como sus primas, toma la decisión de hablar con una especialista. Sus preocupaciones hasta cierto punto son justificadas, el problema es que se olvida de que su hija es sujeto, no la tiene en cuenta a la hora de pensar en su bienestar. La mamá no desconoce el rechazo de Valeria por la psicóloga escolar y precisamente acude donde ésta. Además, no intenta hablarle antes a la hija, saber si para ella realmente existe un problema. La torpeza de su acción, la convierte en traidora y acrecienta la distancia entre las dos.

Luego aparece Gabriela, la amiga, a la que me referí en las páginas iniciales. Otro motivo de disputa. Primero porque no tenía amigas, ahora porque sólo tiene una, y ésta, no pertenece al círculo que la madre ha delimitado. Además, las tendencias sexuales de Valeria no son claras. En una ocasión, hostigada por las preguntas de Juliana y Lucía, dijo que no le gustaban

los hombres, sólo lo hizo para que la dejaran en paz. Después, el amor que se profesa con esta amiga, se torna sospechoso. Valeria intuye en la insistencia por la celebración de los quince años, el temor de la mamá acerca de su sexualidad:

Es como si ella viera en esto una inversión indispensable para mi futuro, ¿qué tal que yo me quede solterona?, ¿qué tal que me dé por pensar que no me gustan los hombres, sólo por no haber tenido, al menos, una oportunidad? [...] como casi nunca me invitan a fiestas y, como cuando me toca ir a alguna, no me sacan a bailar, ella quiere comprarme alguien que baile obligatoriamente conmigo una noche entera, sin importarle que sea plana como una mesa y que me esté quedando enana (2002:88).

En sus relatos esta prima no se cuestiona si es homosexual o no. Sin mayor conflicto confiesa que nunca le ha sonado escandaloso el te amo en la carta que Gabriela le envió después de su intempestiva partida, porque siente que es el sentimiento más verdadero que ha compartido con alguien. Pero de ahí, a que el lector o la lectora, pueda asegurar la homosexualidad de las dos amigas, existe una gran distancia, la duda permanece, es una sospecha que no se clarifica. Tampoco Valeria muestra concretamente, qué tanto se preocupa su mamá por este asunto. Sin embargo, la fuerte oposición que ejerce sobre esa amistad, es un motivo más de distanciamiento. Alejadas, madre e hija conviven. No se plantea una crisis aguda entre ellas ni tampoco, algún asomo de reconciliación.

En la historia de Lucía, el dueto Madre-Hija desde el inicio parece condenado al desencuentro. La menor de las protagonistas siente que existe para ocupar el vacío dejado por su hermano muerto, el primogénito. Como el vacío no se llena nunca, como Carmen no puede mirar a Lucía porque sus pupilas quedaron atrapadas en el ataúd del hijo, ésta crece con dolor, con culpa, con resentimiento:

Soy Lucía, un nombre borroso, soy el reemplazo de un fantasma. [...] Dicen que para crecer hay que rebelarse contra los padres, hay que destruir sus imágenes y hacer una identidad propia. Yo no tuve que hacer eso. Nunca sentí que yo fuera una parte de mamá. Al menos, ese paso me lo ahorré (2002:18-19).

La psicoanalista Christiane Olivier, en su libro *Los Hijos de Yocasta*, habla de la construcción de la identidad femenina en la relación madre- hija, ella plantea, como una de las grandes dificultades para la organización genital infantil de la mujer, que entre las dos no media el deseo. La hija crece ansiosa del deseo materno. El deseo de la madre, en condiciones normales, está ligado al varón. Y esto es lo que Lucía empieza a descubrir. La mamá refugiada en el recuerdo del hijo muerto, es inaccesible. El amor del que era capaz ya fue entregado, sus manos están vacías... Al menos eso siente la pequeña hija, y mientras se hace mujer no encuentra nada que le diga lo contrario. Nada que la haga sentirse amada y deseada por su mamá. Pero, tal como ocurre con Juliana, hacia el final de la novela se da el pequeño milagro del encuentro. De igual modo, sucede cuando la hija se da cuenta de que su madre es una mujer. En el viaje que comparten a Cartagena, Lucía descubre que su mamá tuvo una vida anterior, una vida propia en la que no estaban incluidos ni ella, ni sus hermanos, ni siquiera su papá. La Carmen que ha visto siempre, con la vida agotada, sin encrucijadas, sin caminos no le sirve de espejo, pero aquella, la que un día fue, le revela a la mujer. Imagen y reflejo, madre e hija, se hacen cómplices por primera vez.

La relación madre-hija que se da entre la abuela y Luisa o la abuela y Carmen es radicalmente distinta de la que se plantea entre cada una de las protagonistas y su madre. Carmen y Luisa, hijas de otra generación, más a la usanza del hogar de las March, ven en la mamá un ejemplo a seguir. El respeto que le profesan está mezclado con sentimientos de abnegación y devoción.

Luisa cumple un rol bastante demarcado en las familias más tradicionales, siempre una hija –la mayor o la menor- debía quedarse al lado de sus padres toda la vida, para servirles de bastón en la vejez. La sacrificada renunciaba a un destino propio. Debía pagarles a los padres, con su vida, el regalo de la existencia. Laura Esquivel en su novela *Como agua para chocolate* nos muestra al personaje principal en el padecimiento de este deber, pero no todas las mujeres que han cumplido, o que aún cumplen esta condena, han tenido conciencia de la dimensión existencial de su renuncia. Este parece ser al caso de la tía Luisa.

Es interesante observar cómo en *Los Años Terribles*, la cabeza de la familia es una mujer, la abuela, y como a su lado se encuentran otras dos mujeres. Esta realidad quizás lleve, de manera ligera, a concebir la idea de que Yolanda Reyes plantea un matriarcado. Lo cierto es que presenta a tres *ángeles de la casa*. Hay que recordar que el ámbito de dominio de la mujer, desde la Grecia Antigua era el *gynaikeio*, el hogar, la vida doméstica. Así que no hay revolución en la triada reinante.

La educación de los hijos desde hace mucho forma parte de las responsabilidades de las madres, son ellas las guardadoras de la moral y las sanas costumbres. Por tanto, no es de extrañarse que durante el oficio religioso, las tres mujeres ocupen los puestos principales ni que en la familia sean ellas quienes den línea acerca del comportamiento correcto.

En cuanto a la analogía con la santísima trinidad, mencionada en páginas anteriores, no pasa de ser un juego que divierte por el atrevimiento de cambiar las masculinas imágenes sagradas, no sólo por las de seres de carne y hueso, sino, además, por mujeres. No quiero entrar en discusiones teológicas, si me arriesgo a plantear que la abuela haría las veces del Padre, la tía Carmen cumpliría el rol del Hijo y la tía Luisa el del Espíritu Santo, es en virtud de las características más frecuentemente atribuidas a los integrantes del triángulo sagrado. El primero es el progenitor omnipresente, el segundo es aquel que descendiendo a la condición humana redime a través de su

sacrificio y el tercero es la fortaleza espiritual, la iluminación de la conciencia. En la familia de Juliana, Valeria y Lucía, la Abuela parece haberse convertido en inmortal, es la progenitora de la estirpe y es un referente permanente para todos. La traicionada tía Carmen vive en el dolor y el sacrificio y ha traído al mundo a una niña que a los ojos de la abuela y de la tía mayor, parece redimida del pecado. Con Luisa resulta un poco más forzada la analogía, sin embargo podría pensar que hasta cierto punto ella actúa como la conciencia, ella compara y decide cuál de las tres primas, protagonistas de la novela, es la más cercana al estado de gracia. Lo que sí podemos decir, sin especulaciones, es que esta triada de matronas obedece al esquema de una cultura profundamente patriarcal.

Proseguir el análisis de la forma en que *Los Años Terribles* se constituye como novela de concienciación, sería posible. No obstante, la misma Ciplijauskaité ha dicho: “la novela de concienciación abarca muchos aspectos de la vida femenina. Sería difícil ponerle límites exactos” (1994: 37). Por eso he pretendido ubicar para mi reflexión, sólo aquellos rasgos que notoriamente sobresalen en la vía del despertar de la conciencia.

La aventura de convertirse en mujer es registrada por las protagonistas de Yolanda Reyes, de manera tan vívida, que las lectoras no podemos menos que evocar nuestros propios procesos y celebrar junto a las conquistas de las tres primas, las nuestras. Juliana, Valeria y Lucía se alzan como defensoras valientes de su identidad. Al contar sus experiencias de los años terribles, las tres primas eligen los momentos que marcaron sus destinos, esa elección es la toma más clara de conciencia. Ellas reconocen las situaciones que las han transformado, la mirada hacia atrás es su manera de autoafirmarse, de validar su historia. Y aunque sus búsquedas continúan, la voluntad se ha erigido ya como timón de su destino. Al cierre de esta reflexión quiero invitarlas e invitarlos a abrir puertas en los muros y a caminar sin prejuicios por el universo literario. La Literatura Infantil y Juvenil hace parte del complejo mundo de las letras. Abran los libros... es posible que en la primera

página sean desafiados a encontrar el sentido de su propia existencia:

“Como si existiera el sentido común... El sentido no es común; es único. Para encontrarlo hay que recorrer todo el camino del sentido común y luego devolverse, desandar los pasos. No hay nada más individual ni más solitario que la búsqueda del sentido. Si es que existe...” (2002: 7).

No tengan miedo de avanzar por *los años terribles*, para matar los monstruos hay que hacerlos visibles. Hay que despertar la conciencia.

**MARIELA DEL NILO Y MEIRA DEL MAR:
VOCES FUNDADORAS
DE LA POESÍA FEMENINA EN COLOMBIA**

*La literatura no puede ser el propósito de la vida de una mujer,
y no debería serlo.
Robert Southey (1774-1843) a Charlotte Bronte*

*Poesía eres tú
Gustavo Adolfo Bécquer*

*Si las mujeres contemporáneas sí prueban ya la pluma con
energía y autoridad,
sólo son capaces de hacerlo por que sus antepasadas de los
siglos dieciocho y diecinueve
lucharon en un aislamiento que sufrieron como enfermedad,
una enajenación que sintieron como locura,
una oscuridad que sintieron como parálisis.
Virginia Wolf.
Una habitación propia*

Mariela del Nilo y Meira Delmar: coincidencias de vida

El 25 de febrero de 1917, un año antes de finalizar la Primera Guerra Mundial, nace en el municipio colombiano de Guadalajara de Buga, Alicia Emma Arce Bueno, más tarde conocida como Mariela del Nilo y, cinco años después, en Barranquilla, tiene lugar el nacimiento de Olga Isabel Chams

Eljach quien, desde muy joven, firmaría con el seudónimo de Meira Delmar.

Las vidas de estas dos mujeres presentan algunos puntos coincidentes. Para empezar, ambas llevan en sus venas sangre extranjera. En la familia de Alicia Arce es frecuente la alusión a un linaje español aunque no se precisa el grado de filiación de esta herencia. En cuanto a Olga Chams, sus padres habían llegado a Colombia -donde se conocieron-, provenientes del Líbano. Naturalmente, la ascendencia directa de extranjeros dejaría una impronta mucho más fresca en la barranquillera, quien a los nueve años de edad habría de cruzar el mar en compañía de su familia para permanecer por un periodo breve en la patria de sus progenitores, pero, en el imaginario de la vallecaucana también cobraría un lugar importante la reiterada mención a la raigambre hispana que sus ojos azules parecen evidenciar.

Desde la época de Santander, la legislación da cuenta de algunas medidas para promover la educación de las mujeres, sin embargo, en la realidad existían muchas dificultades para ponerlas en marcha. Por una parte, se argumentaba la escasez de recursos para invertir en un asunto considerado de menor envergadura y por otra, la moral decimonónica desaprobaba en las damas la condición de “sabiondas”, porque se creía que el terreno del conocimiento era de exclusivo dominio masculino. No obstante, se admitía como necesario cierto nivel de instrucción para que, al cumplir su destino de madres y esposas, pudieran ejercer una función civilizadora¹: las mujeres debían aprender algo de gramática, un poco de geografía, otro tanto de catecismo, lo suficiente de música, mucho de bordado y aún más de cocina. Estos saberes tenían que dosificarse para no agotar una naturaleza que se juzgaba poco dispuesta a los esfuerzos mentales.

¹ Fundamentalmente, esto sucedía con las mujeres de alto nivel socioeconómico, cuyas familias tenían noticia de la promoción de la educación femenina en aquellas “sociedades civilizadas” que, en tantos aspectos, pretendían emular.

A fines del siglo XIX, se reconoce como honroso el trabajo de maestra –ya Juana de Asbaje en 1650, había hecho notar la ventaja que representaría para la sociedad contar con mujeres que instruyeran a las niñas²-. Las maestras inician a las y los infantes en el conocimiento, luego de pocos años, aquéllas deben abstenerse de aspirar a más mientras que aquéllos pueden continuar el camino de su formación, guiados por maestros capaces de manejar mayores niveles de profundidad.

En Colombia, durante la primera mitad del siglo XX muchas mujeres apenas si cursaron la primaria, unas pocas asistieron a la secundaria y constituyeron verdaderas excepciones las que alcanzaron formación superior. Alicia Arce y Olga Chams pertenecen al grupo excepcional. La primera realiza sus estudios de primaria y secundaria en el colegio de María Auxiliadora en Buga, la segunda va al Colegio de Barranquilla para Señoritas, pero ninguna de las dos se contenta con la formación básica, Alicia realiza cursos de periodismo por correspondencia en la Escuela Latinoamericana de Argentina, y Olga ingresa a estudiar música en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico³.

Pronto se manifiesta en la barranquillera su vocación literaria. La poeta en una entrevista que le concedió a Germán Diego Castro (2006), recuerda que a los diez años ya escribía versos, pero sólo hasta cumplidos los quince decide enviar algunos a la revista *Vanidades* de la Habana, para que el consejo editorial considere la opción de publicarlos. Temerosa de la reacción de sus padres, decide ocultar su identidad bajo seudónimo, su amor al mar y su ascendencia árabe se juntan en las palabras Meira Delmar con las que firma desde aquel entonces. Valga decir que esta vocación no surge de la nada, recuerda que desde niña conoció al profeta de *El profeta*, Khalil Gibrán, gracias a las lecturas maternas, y que Julián Chams,

² Cfr. *Respuesta a Sor Filtotea* de Sor Juana Inés de la Cruz.

³ El instrumento de Olga Chams fue el piano. También, Mariela del Nilo, como amateur, interpretaba melodías en el piano. Este dato me parece importante porque una de las características en las que coinciden sus poéticas es en el dominio de la armonía musical.

su padre, era un gran lector. Además, cuenta que desde la época de colegio leía con asiduidad las obras de las grandes de América: Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral y la que sería su gran amiga, Juana de Ibarbourou.

De los inicios poéticos de Alicia Arce resulta muy difícil tener noticias, porque esta mujer, a pesar de su temperamento afable, ha sabido guardar muy bien, incluso de los propios hijos, muchos datos de su vida. Ignoramos la formación de sus padres y la posible influencia que ejercieron en su vocación. Aunque la poeta recuerda haber escrito desde muy niña -coincide con Meira Delmar en la edad de iniciación- ignoramos el destino de su obra anterior a la publicación en libro. Sabemos que se casó siendo joven y que se trasladó a la ciudad de Palmira, donde nacieron sus cuatro hijos y en donde permaneció hasta hace pocos años, actualmente reside en Cali⁴. De su producción poética sólo tenemos noticias a partir de 1949, fecha de la edición de su primer poemario *Espigas*, auspiciada por el padre Serapión, sacerdote español de la comunidad de los Carmelitas, quien supo ver en la poesía de esta mujer un valor estético que ameritaba su difusión. El esposo, Luis Ángel Saavedra, hombre dedicado al rudo trabajo de la tierra, parece no haberle concedido mayor importancia a la labor literaria de Alicia, de ahí que nunca haya pensado en contribuir económicamente a las publicaciones de sus libros. Sus tres primeros poemarios son impresos en la editorial religiosa *El Carmen*. Quizás la muerte imprevista del benefactor haya influido en los veintitrés años de silencio que transcurrieron desde 1969 hasta 1992, cuando publica su cuarto y último libro, *Secreta soledad*, gracias al patrocinio de uno de sus hijos, Rodrigo Saavedra Arce.

La dificultad editorial que padeció Mariela del Nilo marca una profunda diferencia respecto de la poeta barranquillera, quien desde los versos de *Vanidades* encontrará apoyo para sus publicaciones. Entre 1937 y 1941, sus poemas aparecen dise-

⁴ Al momento de escribir el ensayo las dos poetisas aún se encontraban vivas. Mariela del Nilo falleció en Cali en el año 2007 y Meira Delmar falleció en Barranquilla en el año 2009.

minados en periódicos y revistas. En 1942, a instancias de sus amigos, los poetas Ignacio Reyes Posada y Héctor Rojas Herazo y gracias al apoyo del impresor Rafael Salcedo, publica su primer libro de poemas, *Alba de olvido*. Tal vez la situación geográfica de Barranquilla permitió que hubiera mayor intercambio cultural⁵, no es gratuito que sea precisamente en uno de los bares de esta ciudad en donde se haya consolidado *el Grupo de Barranquilla*, del cual formaron parte algunos de nuestros más reconocidos escritores del siglo XX. Quizás su condición portuaria favoreció el contacto con las producciones culturales de otras latitudes, lo cierto es que había un despertar cultural en dicha ciudad y esto, sumado a la posición socioeconómica de la que gozaba la familia Chams Eljach, contribuyó a la excepcional inclusión de que gozó desde muy temprano la poeta. Si bien, Meira Delmar, por los rigores de las buenas costumbres⁶, no ingresaba a las reuniones que se realizaban en *La cueva*, sí disfrutaba del respeto y la valoración de los contertulios, quienes, de vez en cuando, hacían notas sobre la poesía de su coterránea en los espacios que tenían a su disposición (radio y prensa.) Es posible también que la amistad y la valoración que de su obra hiciera la consagrada Juana de América⁷, haya constituido un fuerte aliento tanto en su vocación creadora como en su aceptación y reconocimiento público.

⁵ El profesor Ariel Castillo Mier, en el ensayo titulado *Meira Delmar o el esplendor de la palabra fundadora* describe el ambiente de la Barranquilla de mediados del siglo XX, como pragmático, propicio para la formación de empresarios y políticos pero adverso a las artes y las letras. Sin embargo, llama la atención constatar que varios artistas del caribe confluyeran por esa época en dicha ciudad, así después la mayoría hayan emigrado en busca de tierras más prometedoras para sus propósitos y sus sensibilidades.

⁶ Precisamente, las “buenas costumbres” eran hijas de la mojigatería de la sociedad barranquillera que, según Castillo Mier, constituía uno de los mayores obstáculos para la labor creativa de los artistas, mucho más en el caso de que estos artistas fueran mujeres.

⁷ Meira Delmar trabajó amistad con Juana de Ibarbourou gracias a un verdadero acto de valentía: le envió su primer libro con una pequeña nota, no sabía siquiera si la uruguayana, tan destacada ya en el panorama literario latinoamericano, tendría disposición para leer a una poeta novel pero se arriesgó y la respuesta que obtuvo fue tan cálida y aprobatoria que constituyó un verdadero impulso en su carrera.

No obstante, también Mariela del Nilo ha contado a lo largo de su vida con la amistad de artistas destacados, pero estos lazos que para Meira Delmar iniciaron desde la adolescencia, para la vallecaucana se consolidaron mucho más tarde. Si observamos que al publicar su primer libro tenía ya 32 años, habían nacido dos de sus cuatro hijos y se desempeñaba como maestra en las escuelas María Auxiliadora y Policarpa Salavarrieta de Palmira (desde 1944 hasta 1958), comprendemos que así como hay rasgos de semejanza en las vidas de las dos poetas, también existen marcadas diferencias. Olga Isabel Chams fue una “niña mimada por la vida” hasta donde es posible serlo en una sociedad patriarcal, además gozó de un ambiente “cosmopolita” favorable al desarrollo cultural, estos factores le permitieron concentrar sus fuerzas en su trabajo creativo; en cambio, Alicia Emma Arce tuvo que dirigir su atención hacia varios frentes, por un lado debía laborar en dos instituciones porque su aporte económico era necesario en el hogar, mucho más luego del abandono del esposo ocurrido cuando la menor de sus hijas contaba con escasos diez años de edad; por otro lado debía ejercer sus funciones de madre y esposa, así se explica, entre otras cosas, que esta mujer no tuviera tiempo para desarrollar una obra extensa. Todo esto sin contar con que su vida creativa transcurrió en una de las regiones más reaccionarias del interior. En la capital agrícola de Colombia, fuera de los miembros de la iglesia, no había por aquel entonces muchas personas con la formación necesaria para valorar el trabajo artístico, por eso no es de extrañarse que precisamente un sacerdote fuera el editor de Mariela del Nilo. Este hecho inscribe a la poeta vallecaucana en la larga tradición de mujeres que escribieron bajo la tutela de la iglesia, desde la ya citada Sor Juana Inés de la Cruz -Juana de Asbaje- con su confesor, hasta la madre Josefa del Castillo. Sin embargo, su obra, a pesar de no romper con la moral cristiana y pese a la existencia de algunos poemas religiosos, no puede catalogarse como poesía mística.

Ahora bien: ¿por qué una mujer adulta, que cuenta con el apoyo moral de un representante del clero, recurre al empleo de seudónimo? Este es uno de los interrogantes que debemos intentar descifrar basados en la historia de la literatura, sobre todo la femenina y a partir de los pocos datos obtenidos de la historia de la poeta⁸. A estas alturas, resulta una verdad ampliamente sustentada que la creación literaria ha sido territorio de varones y que la dificultad de ser aceptadas tanto en el panorama de las letras como en la sociedad ha llevado a muchas escritoras a enmascararse bajo un nombre falso. Así que, a pesar de que en 1900... ya hay bastantes nombres de pila en las portadas de los libros escritos por mujeres, es comprensible que frente a una larga tradición de marginalidad aún persista en muchas el temor al rechazo. No en vano encontramos por la misma época a su coterránea Paulina Teresa Figueroa de Domínguez, quien no sólo utiliza seudónimo –Nora Pólter– sino que acompaña sus publicaciones de una serie de prólogos escritos por las más altas autoridades eclesiásticas, quienes dan fe de la decencia y el carácter virtuoso (en el sentido paulino) de sus versos⁹.

Sandra Gilbert y Susan Gubar en *La loca del desván* hablan de la “ansiedad hacia la autoría” que padecen las mujeres creadoras por tener que vivir el desafío de constituirse en precursoras. La invisibilización que el canon hace de las obras de las escritoras, genera en las nuevas autoras la idea de empezar de cero, de ser un caso raro, a-normal, aisladas y solas las mujeres sienten vértigo de asumirse ante el mundo en su oficio creativo. Existen quizás cinco opciones para enfrentar esta vacío, la primera es hacer de la escritura un oficio de tinieblas y esconder cada palabra, a lo Emily Dickinson; la segunda es buscar la protección de algún varón que, tras ejercer el papel de censor sobre la obra de la protegida, respalde públicamente

⁸ Quizás podría pensarse que el uso de seudónimo, en Alicia Arce Bueno, haya sido una forma de protegerse contra las posibles críticas que pudieran afectar su estabilidad laboral, sin embargo el respaldo de una imprenta católica parece suficiente para desestabilizar esta hipótesis.

⁹ Véase Pólter (1956).

su producción, como en el caso de la mencionada poeta Nora Pólter -obsérvese que en esta segunda posibilidad se limita la libertad de expresión-; la tercera es firmar con otro nombre de mujer y de todas formas buscar el respaldo de algún caballero; la cuarta es publicar con seudónimo masculino con la consecuente crisis de identidad –pensemos en George Sand-; la quinta opción es reconstruir la genealogía literaria femenina para que el ejemplo logre desvirtuar la idea de “escritura vs. naturaleza femenina”, y permita atreverse poco a poco a soltar las muletas para dejar que la propia voz siga su camino. Este es el caso de muchas escritoras desde Juana de Asbaje, pasando por Soledad Acosta de Samper y Teresa de la Parra hasta llegar a Alfonsina Storni o a Rosario Castellanos¹⁰. Valga decir que las alternativas señaladas pueden corresponder a distintos momentos en la historia de una misma escritora.

Tanto Mariela como Meira debieron conocer tal ansiedad, no es difícil adivinarlo al revisar las antologías de poesía colombiana que se escribían en la época. Baste citar un fragmento del prólogo que en 1949, Álvaro Bonilla Aragón escribe para *La poesía en el Valle del Cauca*:

...Es este un libro sin mujeres. Por ninguna parte topamos con mensaje de tímida doncella o de jugosa hembra humana. Parece que el trabajo literario fuera sólo viril ocupación... La mujer en el Valle del Cauca apenas ha intervenido en los negocios de la sociedad. Así como no la hallamos aquí, tampoco la vemos en las discusiones del ágora, ni interesadas por los graves problemas del Estado, ni siquiera escuchamos sus voces en las ásperas disputas políticas. Con femenino además de desdén ha levantado sus hombros ante estas peripecias que hasta ahora, por lo menos hasta ahora, han sido sólo faenas varoniles. Pero, acaso la poesía, que es delicadeza y exquisitez, no es oficio adecuado para lánguidas

¹⁰ Véase: *Respuesta a Sor Filotea* de sor Juana Inés de la Cruz; *La mujer en la sociedad moderna* de Soledad Acosta de Samper; *La influencia de la mujer en la construcción del alma americana* de Teresa de la Parra; el trabajo periodístico de Alfonsina Storni, por ejemplo, su artículo titulado *La mujer como novelista* y el libro de Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín*.

manos de mujer? Tal vez, tal vez no. Sólo el hombre posee esa mínima dosis de cinismo que se requiere para revelar ante una muchedumbre anónima escondidas cogitaciones. Sólo el difunde sus secretos para hacer cultura; en cambio la intimidad femenina, es privada, personal... Mas si no hallamos dama versipotente, su leve perfil se desdibuja allá en el fondo como la materia prima de esta antología. Han preferido ser ellas, incitadoras del varón; no han producido nada, pero han estimulado, han excitado para que se desplieguen melódicos argumentos para convencer sus oscilantes corazones... Para nuestro paladar, nada más ejemplar que esta mujer, como ideal, como ilusión, como encanto del varón, valiendo por lo que es, por su imperio anímico, por el mundo señorial que crea en tono suyo...¹¹

Las palabras de Bonilla Aragón revelan de forma nítida el lugar –o quizás sería mejor decir el “no lugar”- que el imaginario patriarcal destinaba a las mujeres. El discurso imperante no sólo desconocía la cuota de trabajo que desde el siglo XIX ellas habían aportado para sostener la región, como lo demuestra el profesor Alonso Valencia en su trabajo de investigación titulado *Mujeres caucanas y sociedad republicana*, sino que reforzaba la metáfora decimonónica de Bécquer: *Poesía ere tú*, una metáfora que al analizarla a la luz del planteamiento de Albert Gelpi, consignado como epígrafe en este trabajo (“El artista mata la experiencia para convertirla en arte, porque la experiencia temporal sólo puede escapar a la muerte muriendo en la ‘inmortalidad’ de la forma artística”), permite inferir que el sepulcro de cristal (a lo Blancanieves) es el verdadero sitio que la cultura tradicional admite para sus mujeres.

La revisión de las antologías de poesía publicadas en Colombia durante el siglo XX, hace comprender que la situación no era muy distinta en otras regiones del país. Entre 1912 y 1974 menos del 5% de las poesías antologadas eran de autoría femenina.¹²

¹¹ Bonilla Aragón, Álvaro (prologuista). *La poesía en el Valle del Cauca*. (1949:15-16).

¹² Para sacar este porcentaje he sumado el número de autoras y de autores que aparecen registrados en las 17 antologías revisadas por Eddy Torres en la antología *Poesía de autoras colombianas*, publicada en Bogotá en el año de 1975.

Sin embargo, a pesar del ninguneo histórico, la producción de las escritoras de los siglos precedentes, especialmente del XIX, contribuyó a darle carta de legitimidad a la escritura femenina en América Latina. Pero quizás el máximo espaldarazo lo recibieron nuestras poetas en 1945, cuando por primera vez Latinoamérica es galardonada con el Premio Nóbel de Literatura. El reconocimiento más importante para las letras occidentales fue obtenido por una mujer, la poeta chilena Gabriela Mistral, quien sólo seis años más tarde llegaría a ser reconocida con el Premio Nacional de Literatura en su propia patria.

La tétrada del cono sur conformada por las uruguayas Delmira Agustini (1886-1914) y Juana de Ibarbouro (Juana Fernández Morales, 1892-1979), la argentina Alfonsina Storni (1892- 1938) y la chilena Gabriela Mistral (Lucyla Godoy Alcayaga, 1889- 1957) representó una fuerza determinante en la carrera literaria de las poetas latinoamericanas del siglo XX, me atrevería a decir que su ejemplo fue el estímulo que permitió que una Meira Delmar se decidiera a publicar desde los quince años y que para Mariela del Nilo, las sureñas y su compatriota barranquillera –pese a ser un poco más joven- constituyeron un modelo digno de emular¹³.

Resulta significativo comparar el seudónimo de las dos colombianas, tanto Meira como Mariela suenan a mar –también existe en estos nombres una clara alusión mariana-. En cuanto a Delmar –apellido árabe-, al escucharlo hacemos la representación mental de dos palabras separadas “Del mar”, como, efectivamente, muchas veces lo he visto escrito, esta segunda parte del seudónimo de Olga Chams nos da la idea de procedencia marina. Algo similar ocurre con “del Nilo”, en este caso se nos ofrecen dos palabras que indican unívocamente “procedencia”. Mariela complementa su seudónimo con la filiación al monumental río africano, otro mar. También es interesante observar que la palabra Nilo (Nahr an-Nil o Ba)r

¹³ Aclaro que en este párrafo me refiero a la condición de poeta y no a la influencia literaria.

an-Nil) proviene del árabe. La comparación de los dos heterónimos deja afirmar que Meira Delmar (1937) constituyó un referente importante en el trabajo creativo de Mariela del Nilo (1948).

Otra coincidencia en la vida de las dos poetisas ha sido su labor como bibliotecarias y gestoras culturales: Meira Delmar fue directora de la Biblioteca Pública Departamental del Atlántico desde 1958 hasta 1995 y Mariela del Nilo desempeñó análogo cargo en la Biblioteca Pública Municipal de Palmira desde 1958 hasta 1990, ambas instituciones llevan actualmente los nombres de sus ex-directoras. En estos cargos, las poetisas se preocuparon por fomentar la vida cultural en sus regiones, Campo Elías Romero Fuenmayor contaba alguna vez que bajo la gestión de Meira Delmar, el Centro Artístico de Barranquilla conoció grandes artistas de renombre internacional. En el Valle del Cauca, Mariela del Nilo hizo lo propio, fundó el grupo *Los amigos del arte*, con los que se encargaba de realizar una nutrida programación cultural, llevó a cabo cinco Festivales Nacionales de Arte en Palmira y propició el encuentro con los más representativos músicos, pintores y escritores del país, por allí pasaron personajes como Carlos Castro Saavedra, Juan Lozano y Lozano, Sylvia Lorenzo, Matilde Espinosa, la misma Meira Delmar, la pianista Diana Rubens y muchos más.

Aunque el nombre de Mariela del Nilo se ha ido perdiendo en las brumas del tiempo (quizás por la brevedad de su obra, aunque en el país ha habido poetisas varones que se han consagrado con un sólo libro) ha compartido dos honores muy significativos con la poeta canónica del país, Meira Delmar: Las dos son “Miembros Correspondientes de la Real Academia Colombiana de la Lengua” y también “Almadres” del Encuentro de Poetisas Colombianas de Roldanillo.

Poéticas entre las formas tradicionales y la renovación cautelosa

En este punto del ensayo, me propongo, en primer término, realizar una mirada independiente de las composiciones poéticas

de Meira Delmar y Mariela del Nilo y en segundo, establecer algunas coincidencias formales.

Meira Delmar es sin duda la poeta más reconocida de nuestro país, ha sido precursora de la poesía femenina colombiana no por ser la primera, antes de ella habría que nombrar en el siglo XVII a la madre Josefa Concepción del Castillo y Guevara, y en el XIX y la primera mitad del XX a Josefa Acevedo de Gómez, Silveria Espinosa de Rendón, Agripina Montes del Valle, entre otras, e incluso algunas poetas que empezaron a publicar pocas décadas atrás de la barranquillera, como Blanca Isaza (1917), Laura Victoria (1929) o, con tan sólo unos pocos años de diferencia, la bogotana Emilia Ayarza (1940). Pero, Meira Delmar sí es la primera poeta de Colombia en penetrar el duro caparazón del canon para instalarse dentro, podría decirse que desde los años 50 empieza su inclusión en las antologías de poesía colombiana, y que en la actualidad no existe ninguna que la excluya, su obra además ha sido ampliamente reconocida y difundida en toda Latinoamérica. La irrupción de su voz en el panorama oficial de las letras colombianas ha permitido que se divulgue su trabajo y que, tanto su figura de mujer poeta como su poesía se conviertan en faro para las otras creadoras.

En cuanto al aspecto formal, el profesor de la Universidad del Atlántico, Ariel Castillo Mier nos dice:

Vinculada a la posvanguardia hispanoamericana, la obra de Meira Delmar es ajena al afán experimental y a la actitud iconoclasta de los vanguardistas. [...] No obstante, su poesía no se niega a la transformación: ésta se da de manera cauta, gradual...¹⁴

Castillo (2003: 45-46) señala de forma precisa y certera dos tendencias en su poesía:

¹⁴ Jaramillo, María Mercedes; Osorio, Betty; Mier, Ariel Castillo (2003: 45).

La primera tendencia se define por su actitud respetuosa de las formas tradicionales tanto populares como cultas (soneto, haikú, canción, romance, copla, décima), atenta a una musicalidad (anunciada por los títulos de sus poemas).

Más adelante el profesor ampliará el recuento de estas formas y referirá la fluidez con que la poeta maneja metros como el octosílabo, el endecasílabo y el alejandrino en las formas tradicionales de la copla, la canción de cuna, el romancillo, el romance, la décima, el pareado y el verso de pie quebrado...

De la segunda tendencia nos dice:

El otro polo al cual se orienta la poesía de Meira Delmar es el verso libre, que partiendo de la combinación personal de metros convencionales (tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos, endecasílabos) se aproxima al tono intimista del lenguaje conversacional, y sin descuidar en ningún momento el ritmo, se apoya en una musicalidad más íntima basada no en la evidencia de la rima sino en la sutileza de las aliteraciones y asonancias, la cual se alía con la metáfora atemperada, clásica, vigilada por la conciencia (Castillo, 2003: 46).

Como ejemplo cito el poema

Ausencia de la rosa¹⁵

Meira del Mar

Detenida
en el río translúcido
del viento,
por otro nombre, amor,
la llamaría
el corazón.

Nada queda en el sitio
de su perfume. Nadie
puede creer, creería,

¹⁵ Meira Delmar. *Laúd memorioso*, 1995.

que aquí estuvo la rosa
en otro tiempo.

Sólo yo sé que si la mano
deslizo por el aire, todavía
me hieren sus espinas.

Mariela del Nilo sólo ha publicado cuatro libros de poca extensión. Sin embargo, la brevedad no es obstáculo para valorar su calidad poética y atreverse a situarla como una de las más grandes poetisas colombianas de su generación, al lado de: Meira Delmar, Matilde Espinosa, Emilia Ayarza, Laura Victoria u Olga Elena Mattey, entre otras.

Como en el caso de Meira Delmar, la poesía de Mariela del Nilo marcha a caballo entre las formas clásicas de la prosodia castellana y el versolibrismo. Encontramos en sus libros, la presencia reiterada del cuarteto alejandrino –tan caro a los Modernistas- y del cuarteto compuesto por endecasílabos. Sin embargo, vemos que la poeta prescinde de la rima, se atreve a trabajarlo en versos blancos, por ejemplo en *Memoria de la lluvia*, *Memorias de un azul distante* o en el poema *Vengo desde tu muerte*. Sin embargo, la musicalidad que la poeta logra gracias al manejo de los acentos es tan armónica que consigue engañar la percepción y logra por un momento hacernos creer que está siguiendo las formas tradicionales. La vallecaucana acoge pues, en varios de sus textos, la propuesta que hiciera Delmira Agustini en 1907:

Fragmentos del poema *Rebelión*¹⁶

La rima es el tirano empurpurado,
es el estigma del esclavo, el grillo
que acongoja la marcha de la Idea.
¡No aleguéis que es de oro! ¡El pensamiento

¹⁶ Véase Delmira Agustini. *El Libro Blanco*, 1907.

no se esclaviza a un vil cascabeleo
 ha de ser libre de escalar las cumbres,
 entero como un dios, la crin revuelta,
 la frente al sol, al viento. ¿Acaso importa
 que adorne el ala lo que oprime el vuelo?

[...]

¡Para morir como su ley impone
 el mar no quiere diques, quiere playas!
 Así la Idea cuando surca el verso
 quiere al final de la ardua galería,
 más que una puerta de cristal de oro,
 la pampa abierta que le grita “¡libre!”

También hallamos sonetos, generalmente en versos endecasílabos con rima consonante abrazada en los cuartetos y, en los tercetos, una variación que coincidentalmente fue muy empleada por la uruguaya Delmira Agustini, me refiero al enlace de las dos estrofas mediante la rima entre sus últimos versos, el esquema sería: CCD EED. Otra forma tradicional se halla en sus composiciones en pareados o dísticos que a veces presentan la licencia del encabalgamiento versal. Y llaman la atención algunos textos experimentales en los cuales juega con las formas estróficas clásicas introduciendo combinaciones personales, es el caso de *Como lejana música de flautas*.¹⁷

El verso libre es empleado en varios poemas, pero, en la mayoría de estos, la autora acude a repeticiones, repite un verso entero cada tanto o utiliza anáforas en busca de construir un *leiv motiv* que le permita asir el poema, me atrevería a pensar que es un recurso para atenuar la sensación de que éste podría diluirse a causa de tanta libertad. Un ejemplo es:

¹⁷ Mariela del Nilo. *Claro Acento* (1956:107).

Sin tí¹⁸

Una tarde sin tí...
 Es, amado, una tarde sin motivo.
 Una tarde que signa las rutas de mi sangre.
 una tarde que pasa
 como pisadas ciegas
 por avenidas de árboles antiguos.

Una tarde sin tí...
 Es la palabra soledad venida desde lejos.
 De dónde llora el árbol pensativo
 la distancia del sol.
 O del campo olvidado
 donde sufren los surcos
 la angustia de los trigos.
 Una tarde sin tí...
 Es, amado, una tarde sin motivo.
 Crepúsculo sin paisaje de garzas,
 sin vuelo de gaviotas,
 ni parejas de amantes.
 Un mensaje de amor
 borrado en el añil de los olvidos.
 Tarde en que no estás tú...
 Tarde en que todo lo he perdido.

Si estuvieras aquí junto a la tarde...
 Si estuvieras conmigo...
 Tan sólo sería mía la belleza
 de tu palabra trémula,
 y del primer lucero,
 y del cardo, y del lirio.

No serían mías estas manos lentas,

¹⁸ Mariela del Nilo (1956: 27).

ni esta sangre dormida en las arterias,
ni esta sombra de muerte en los caminos.

Hemos visto que en lo que atañe a las formas estróficas, las dos poetisas oscilan entre la tradición y las rupturas, graduales, moderadas. También, debemos señalar que sus concepciones estéticas coinciden en la búsqueda de la belleza a través de palabras calificadas como poéticas (trémula, silente, mustia, cristales, espigas, alba, albura, atávico, bronceínas), aunque hay que advertir que ambas van despojándose poco a poco de este legado modernista. La poesía de Meira Delmar desde *Laúd memorioso* en adelante, es mucho más desprevenida con el lenguaje¹⁹ y en el último libro de Mariela del Nilo se siente un sutil aligeramiento en este sentido.

Por otra parte, es importante decir que el paisaje tiene una fuerte presencia en la poesía de ambas mujeres, y dentro de él, el mar es el elemento más constante. En Meira Delmar el mar es lo que ven sus ojos desde niña, en Mariela del Nilo es lo que añoran a través de los ríos de su valle. Quizás un segundo lugar en sus paisajes, lo ocupan las flores (en general, para Mariela del Nilo), para Meira Delmar, la rosa y el jazmín.

Otro aspecto importante que debemos tener en cuenta es la constitución del “yo lírico”. Según Helena Beristáin, “el yo enunciador lírico” no puede desligarse del yo del autor dado que aún cuando duerme y sueña el poeta continúa con su naturaleza creadora. En cambio para el teórico Juan Villegas “la voz poética es una figura literaria que constituye una identidad diferente de la del autor”²⁰. Pues bien, tanto en el caso de Meira Delmar como en el de Mariela del Nilo, la voz poética coincide con la propuesta de Beristáin, el yo lírico habla desde las experiencias de vida, podríamos decir que se trata de una poesía confesional, que sus voces son autobiográficas.

¹⁹ No confundir la palabra “desprevenida” con “descuidada”. Desprevenida quiere decir en este caso abierta a nuevas voces.

²⁰ Ambos teóricos son citados por Diego Germán Castro (2006).

Delmar y del Nilo, tópicos comunes

El siglo XX nace en medio del mayor conflicto bélico de nuestra vida republicana, *La guerra de los mil días* (1899-1903), once años después estalla la Primera Guerra Mundial. En 1929, el suceso conocido como *La gran depresión*, desestabiliza la economía mundial. En 1946, el sospechoso triunfo electoral de Mariano Ospina Pérez da paso al período conocido como La Violencia, que se acrecienta aún más a raíz del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1949), y que se extiende hasta 1967. A lo largo de estos años ocurre la presidencia de Laureano Gómez, la dictadura militar de Rojas Pinilla y el Frente Nacional, poco tiempo después, en la década de los 80, Colombia se ve enfrentada a una nueva violencia, la del narcotráfico.

Si tenemos en cuenta que la diferencia de edad entre Alicia Arce y Olga Chams es de tan sólo cinco años y que Alicia nació cuando aún no había finalizado la Primera Guerra Mundial, entonces comprendemos que la infancia y parte de la juventud de estas mujeres se desarrolló en el período de entreguerras y que el inicio de su carrera literaria coincide con la época de La Violencia. Pero la sangre parece no alcanzar los versos de Meira Delmar (salvo en *Elegía de Leyla Kháled*) y, tampoco en la poesía de Mariela del Nilo hay una presencia fuerte de la temática social. ¿Por qué? Quizás la explicación haya que buscarla en la herencia del Modernismo, según lo explica Nelson Osorio, la tendencia escapista y el ensimismamiento que caracteriza la poesía de algunos de sus representantes era una forma de rechazo a la realidad. Sin embargo, las obras de estas mujeres no se fugan al mundo rosa de los epígonos rubenianos, en ambas se percibe una tristeza profunda y la certeza de una pérdida. En muchos poemas de las dos mujeres se enuncia la pérdida del amado y bien pronto ese Otro trasciende la dimensión humana y nos encontramos ante una entidad llamada amado que parece simbolizar no el paraíso perdido sino el que jamás ha sido hallado. Por otra parte, la elegía es una de las formas que ronda obsesivamente la obra de Mariela del Nilo y también es cultivada por Meira Delmar, si bien el tono de denuncia no

se percibe mayormente, si hay un hondo registro de la ausencia, las poetisas se despiden, en el caso de Mariela del Nilo despedirse es quizás uno de los motivos centrales de su escritura.

El Amor, la ausencia, la memoria y el olvido, la soledad y la muerte son cinco constantes en la poesía tanto de Mariela del Nilo como de Meira Delmar. Pretendo abordar una lectura de algunos de estos tópicos en sus poemas, entre otros, la ubicación del contexto cultural, específicamente literario; la articulación de la historia personal y de la historia social como modo de entender que este cruce es determinante del proceso creativo y la idea de la resignificación abordada desde la teoría literaria feminista, la cual plantea que:

...el acto de escritura [femenina] establece un diálogo que da respuesta, muchas veces inconsciente, a la cultura dominante y a los discursos que la legitiman, y desde esa postura arrastra los contenidos, “su historia”. A veces responde con la negación de la metáfora ya escrita que pervive en la repetición celebratoria de “poesía eres tú”; a veces resignifica la vieja historia dentro del espacio doméstico convirtiéndolo en lugar para la creación no sólo de los hijos y las comidas; a veces carga emocionalmente el texto con su furia o con una sutileza extra, afinada en el confinamiento; a veces produce un exceso erótico al incluir una subjetividad femenina literariamente poco explorada (Genovese, 1998: 17).

Agregaría que a veces las poetisas afirman los planteamientos de dicha cultura.

El primer tópico que he elegido es el del amor, fundamentalmente el amor de pareja. El lugar que la mujer ha ocupado dentro de las relaciones amorosas ha sido marginal, sirva el recuento de algunos preceptos morales y legales para sustentarlo: En la antigüedad, el adulterio femenino era castigado con la muerte por lapidación (aún es así en algunas civilizaciones del Oriente Medio), pero sin ir tan lejos, en nuestro país ha habido prácticas igualmente agresivas y coartadoras de la libertad de la mujer dentro del contrato conyugal. Durante

el siglo XIX y hasta entrado el siglo XX, en nuestro país las mujeres debían soportar el maltrato masculino como un derecho del esposo, no existía ley alguna que las defendiera²¹. Ni siquiera ellas podían, como acto de defensa propia, tomar la decisión de marcharse porque una mujer que abandonaba el hogar era perseguida y podía ser sentenciada a pagar varios años de cárcel, mientras que el varón no estaba amenazado penalmente por abandonar a “su mujer”. Incluso las leyes protegían al esposo homicida con el argumento de que su acto había sido cometido “en un momento de ira e intenso dolor”, esta expresión registrada en el código penal era considerada un eximente de responsabilidad legal (aún hoy en día la encontramos en el artículo 57 de la ley 599 de 2000, sólo que en la actualidad funciona como atenuante y no como eximente). Ahora bien, no sólo la legislación que regulaba el matrimonio trataba a las mujeres como menores de edad, la moral tradicional también les asignaba esa posición, hasta hace poco tiempo era improbable que una mujer se atreviera a declararle su amor a un hombre, ellas no debían tomar la iniciativa en ningún sentido, menos en el terreno erótico. En el amor, la mujer obedecía y amaba pasivamente, si subvertía las costumbres era señalada como pecadora.

En Mariela del Nilo y en Meira Delmar, el amor oscila entre la obediencia y la acción. A veces la vallecaucana siente que va adherida a su amado “como una enredadera”, que ella es tan fiel a él “como los musgos a las grietas”; aparece así un yo poético que se concibe como un “ser para otro” y no como un “ser en sí”²² (un ejemplo es el poema *Sin ti*, citado atrás.) Sin

²¹ Cf. Gilma Alicia Betancourt (1994 y 1999).

²² Marcela Lagarde, en su texto *Aculturación feminista* explica que las mujeres, dentro de la cultura patriarcal, vivimos descentradas, que nuestro yo actúa como satélite del “yo del otro”, que nuestro ser se define en términos de un contigo-yo. Complementa la idea, argumentando que somos “seres para otros” y no “seres en sí”. Así que, construir nuestra mismidad es colocarnos en el centro de nosotras mismas, es, en sus palabras, “legitimar la prioridad del amor a mí misma”. Lograrlo implica un proceso de rupturas, de resignificaciones del pasado, del presente y del porvenir de cada mujer.

embargo, al leer entre líneas el *Poema de la ausencia* (1956) alcanzamos a sentir en su voz poética un atisbo de resistencia, una ruptura amorosa de la sumisión:

Poema de la ausencia

Hoy se muy bien lo mucho que te quiero
que voy en ti como una enredadera.

Y aunque te halles distante voy contigo,
tan fiel como los musgos a las grietas.

Nada importa que hiera mis cristales
el grito torturante de la ausencia.

Si mi espíritu salva las distancias,
intuyendo tus rutas y tus huellas.

Yo sé por qué bajo las tardes lilas,
en la dulce embriaguez de mis quimeras,

oigo tu acento en el rumor del céfiro
y veo tu rostro en las azules sierras.

Yo sé bien porque es áspero el camino,
aunque dancen narcisos y violetas.

Porque es noche en la voz cuando te nombro
y se tiñen violáceas mis ojerás.

Tienes mi amor en plenitud triunfante
y eres canción que corre por mis venas.

Nada habrá que destruya este destino
de estar en ti como en el mar la arena.²³

²³ Este último verso es muy semejante al verso final del poema *Presencia en el olvido* de Meira Delmar, publicado en el libro *Sitio del amor* en 1944: "Estás en mí como en la piedra el eco". Sin embargo, los dos poemas son muy distintos tanto en el tono como en la forma.

Los dos primeros pareados de este poema presentan la figura retórica del símil. En Mariela del Nilo la comparación es un rasgo estilístico que, generalmente, no aminora la fuerza de sus versos sino que potencia sentidos. Si bien es cierto que son las vanguardias las que entronizan la metáfora pura y que la poesía colombiana por aquella época está más vinculada al modernismo que a las rupturas vanguardistas, lo cual permite explicar la permanencia del símil en nuestros poetas, alcanzo a percibir que en la obra de esta vallecaucana su presencia responde más a una estrategia femenina, el acercarse y distanciarse al mismo tiempo del objeto, produce un pliegue en el sentido que permite reconocer el susurro de una doble voz frente a los discursos tradicionales. Una cosa es ser una enredadera alrededor del amado o ser un musgo fiel, y otra, parecerlo. “Ser” no deja alternativa, “parecer” sí, se constituye en un acto de voluntad que aún la referencia al destino en el pareado final no logra desestabilizar, porque en el primer verso del poema ha dejado claro que todo acontece en virtud de “lo mucho que te quiero”. Poner en manos del destino lo que quisiera decirse a título personal es un nuevo recurso estratégico para esconderse en la apariencia de la sumisión cuando en realidad está expresando de forma impositiva un deseo: “nada habrá que destruya este destino...”, nada habrá que me aleje de ti aunque tu te vayas, en otras palabras: mi amor no depende de ti.

Un poema más subversivo es *Desde siempre* (1956: 59), en éste el “yo lírico” ofrenda su amor en ejercicio pleno de su voluntad y se erige demiurga, diosa capaz de construir por encima del tiempo. La eternidad tiende un puente entre este texto y los versos finales del *Poema de la ausencia* para confirmar la hipótesis de que el destino es la máscara de su deseo:

Desde siempre

Por no sangrarte el corazón un día,
para nunca tocarte de tristeza,
yo construí este amor para ti, amado,
para toda la vida,
sobre bases de piedra.

Para que el tiempo no lo desdibuje,
y ni el olvido demolerlo pueda,
yo burilé mi amor junto a tu nombre,
en las rocas eternas.

Yo construí este amor, para que nadie
destruirlo pudiera,
desafiante a los años y al destino.
Yo levanté mi amor en lo seguro,
Porque ardiera su lámpara como un símbolo.
Yo construí este amor sobre lo eterno...
Yo levanté mi amor sobre los siglos...

Yo construí este amor, a la manera
de los arcos antiguos.

En Meira Delmar el amado trasciende la esfera de lo humano para convertirse en una idea, el otro es el espejo que refleja una eterna carencia. La presencia de la ausencia es tan potente que no hay espacio para el amor vivo, la poeta actualiza el recuerdo, aunque a veces refiera que son asaltos de la memoria, su obra parece más bien un empeño por materializar el vacío. Es su idea del amor y no el amado lo que pervive ocupando un espacio tan grande que nadie más habría de caber en él. Esta “presencia de la ausencia” es una estrategia que posibilita el ensimismamiento, el cultivo de sí, por lo tanto es también una forma de subvertir el amor tradicional:

Otra presencia²⁴

Ahora estamos unidos
para siempre.

No importa que te hayas
marchado,
que la puerta
no se abra más
para esperar tus pasos,
ni importa que en las manos
que me encuentran
no me rocen las tuyas.

Andas conmigo,
vas, vienes a mi lado,
y miras con mis ojos
derramarse en el mar
el ocaso.

Oyes el viento en la noche
cuando pasa estremeciendo
las ventanas,
y me sigues constante
por la oscura comarca
del insomnio.

Revestida de ausencia
tu perdida presencia
me acompaña.

Igual que en Mariela del Nilo, en Meira Delmar no importa la ausencia del amado, no importa que la puerta no se abra más para esperar sus pasos porque es ella el sujeto que ama. Aunque en este caso el “yo lírico” no persigue al amado sino que el amado aún en la ausencia está presente. Para jugar con el símil de la vallecaucana, él es quien permanece a su lado como los musgos en las grietas.

²⁴ Meira Delmar, *Laúd memorioso* (1995).

En el poema *Carta de Roma* (1995), la voz poética confiesa que ha cruzado el mar para sentir la ausencia, aquella ausencia tiene tanta presencia que sustituye la imagen del país antiguo en el espejo del agua:

Carta de Roma

Te escribo, amor, desde la primavera.

Crucé la mar para poder decirte
que, bajo el cielo de la tarde, Roma
tiene otro cielo de golondrinas,
y entre los dos un ángel de oro pasa danzando.

La cascada de piedra que desciende
por Trinitá dei Monti hasta la plaza,
se detuvo de pronto y ahora suben
azaleas rosadas por su cuerpo.

Los árboles repiten siete veces
la música del viento en las colinas,
y el húmedo llamado de las fuentes
guía mis pasos.

Más bella que en el aire
una rota columna hallé en el césped,
caída en el abrazo de una rosa.

Cuando fluye la luz,
cuando se para
el tiempo,
asomada a los puentes Roma busca
su imagen sobre el Tevere,
y en vez del nombre suyo ve que tiembla
tu nombre, amor, en el rodante espejo.

Meira Delmar trabaja más la metáfora que el símil. Su metáfora no anida en lo insólito, no es la búsqueda audaz e irreverente de las vanguardias, sin embargo, en la medida clásica de su buen gusto, la epifanía acontece, por ejemplo en ese nombre del amado que sale al encuentro de la Roma “narcisa” en el Tevere.

Resulta interesante ver como el “eón de lo clásico” y “el eón de lo barroco” de que habla Eugenio D’Ors, se mezclan en la poética meireana. De un lado observamos una actitud un poco recelosa, o mejor, tímida, hacia las nuevas formas y, de otro, sentimos que su palabra fluye hecha de aire y de agua, que su espíritu panteísta anima el paisaje absorbiendo de forma directa las influencias del sufismo pero también de la tradición romántica y modernista. No obstante, creo vislumbrar una clave del misterio: El “clasicismo” de Meira Delmar busca darle continuidad a las formas heredadas, pero el legado lo ha recibido del Romanticismo y del Modernismo, ambos fenómenos culturales se nutrieron del Barroco del siglo XVII y sobre todo del espíritu barroco, ambos humanizaron el paisaje, privilegiaron el dinamismo y buscaron la renovación de las formas, el primero vivió en el universo de las pasiones, el segundo cambió las pasiones por la belleza artificiosa del arte, Meira Delmar bebe en sus fuentes, asimila y re-significa en su estilo personal la herencia²⁵, su palabra habita el mundo de las pasiones y del arte con una intención de trascendencia que roza lo místico. Entre los muchos ejemplos que permiten sustentar lo que he planteado, me permito citar el poema *Raíz antigua*²⁶ y, también podría mirarse el poema *Ausencia de la rosa*, transcrito en páginas anteriores:

²⁵ La situación de Mariela del Nilo es análoga.

²⁶ Meira Delmar, *Secreta Isla* (1951).

Raíz Antigua

No es de ahora este amor.

No es en nosotros
donde empieza a sentirse enamorado
este amor, por amor, que nada espera.

Este vago misterio que nos vuelve
habitantes de niebla entre los otros.

Este desposeído
amor, sin tardes que nos miren juntos
a través de los trigos derramados
como un viento de oro por la tierra;
este extraño

amor,

de frío y llama,

de nieve y sol, que nos tomó la vida,
aveve, sigiloso, a espaldas nuestras,
en tanto que tú y yo, los distraídos,
mirábamos pasar nubes y rosas
en el torrente azul de la mañana.

No es de ahora. No.

De lejos viene

-de un silencio de siglos-,

de un instante

en que tuvimos otro nombre y otra
sangre fugaz nos inundó las venas,

este amor por amor,

este sollozo

donde estamos perdidos en querernos
como en un laberinto iluminado.

Memoria y olvido son dos caras de una misma moneda. En la obra de las dos poetisas colombianas que he elegido, con

frecuencia esa moneda suele estar ligada al amor ausente, como pudo notarse en los poemas anteriores, pero también a la infancia, a los lugares recorridos y a sus muertos. Existe una especie de rebeldía temporal en la pretensión de asir el pasado, el presente y el futuro. Saúl Yurkievich dijo alguna vez que “sólo la literatura alcanza la expresión cabal de todas las temporalidades en acto” (1996: 286). Maurice Blanchot, en *El espacio literario*, por su parte, hablará de la “ausencia del tiempo”, de la disolución de la temporalidad que se produce por efecto del recuerdo. Pues bien, desde el instante presente de la creación, la linterna se dirige a los paraísos perdidos, la herencia romántica ronda los paisajes de esta literatura:

Ausencia de la casa²⁷

Donde estuvo la casa
queda el aire.

No se sabe por qué.

Nadie pudo
destruir su contorno
en los jardines,
la sólida techumbre que impedía
el vuelo de los niños tras los sueños,
las rejas enhebradas de jazmines,
los balcones.

Otra tuvo que ser
la causa de su salto al vacío.
Las ventanas quizá se abrieron juntas
y partieron de golpe cielo arriba,
aleteando las hojas de madera
como antes lo hacían cuando el viento.

²⁷ Meira Delmar, *Laúd memorioso* (1995: 407).

O las puertas, tal vez
fueron las puertas
al forzar los dinteles y las jambas
en busca del espacio contenido
en las líneas estáticas del muro.

Todo ha podido suceder en torno
de esa huida de la casa.

Todo menos que mano alguna hiriera
su cuerpo que habitaba la alegría.

Anterior al poema de Meira Delmar es el poema *Donde hoy es el silencio*²⁸ de Mariela del Nilo:

Donde hoy es el silencio

Esta casa que enmarca mi soledad, mis versos,
hoy la hallo más que nunca tan antigua y tan amplia.
Sobre sus anchos muros se ha congelado el tiempo
con el glacial cansancio de las viejas estatuas.

Esta casa en olvido donde el viento dialoga,
sigiloso, en las noches, con fingidos fantasmas,
tuvo su ayer de dicha: se volcaba la música
donde hoy es el silencio sin la luz derramada.

Hubo un tiempo en que en ella palpitaba la vida.
Era la risa alegre y la pena era mansa.
Hoy me asedia el recuerdo de un ayer sin olvido,
en el tedio que sobra y en las voces que faltan.

Hoy he entrado de pronto. Se proyecta mi sombra
dolorida que copian las tapias encaladas,

²⁸ Mariela del Nilo. *Secreta soledad* (1992).

y hallo en todas las cosas el adiós de los viajes.
Hoy he visto tan triste, tan extraña esta casa.

La comparación de los dos poemas nos muestra dos perspectivas distintas frente a la misma temática. En *Ausencia de la casa*, de nuevo nos encontramos con una ausencia que es presencia, la autora reconoce el vacío en el lugar en dónde antes estaba la casa pero se la imagina huyendo por los aires, es decir, trasladándose entera a un espacio desconocido, a través del manejo de la prosopopeya la casa cobra vida autónoma, se vuelve pájaro o ángel. El yo lírico niega que una mano haya podido desplomar sus muros porque la alegría del pasado eternizado (confluencia de tiempos o ausencia del tiempo) la ha convertido en un ser invulnerable.

Gastón Bachelard en *La poética del espacio* plantea que la imagen de la casa nos habla de la intimidad protegida, “el no-yo que protege al yo.” Según él, en toda vivienda se encuentra la concha inicial, la evocación de la casa de la infancia nos reencuentra con el primer mundo conocido. Si aceptamos la propuesta fenomenológica de la casa para hacer la lectura del poema de Meira Delmar, comprendemos que, ante la desaparición física de la primera morada, la poeta recurre a la figura retórica de la personificación para reconocer que el fenómeno casa no es un objeto material y defender su integridad, la de la casa y, en consecuencia, la propia.

El poema *Donde hoy es el silencio* presenta el conflicto entre la estructura física de una casa aún en pie y la ausencia. La tensión cobra fuerza porque, a diferencia del poema de Meira Delmar, este “yo lírico” habita aún la planta física y siente su vulnerabilidad. Mariela del Nilo también recurre a la personificación, pero lo hace para demostrar que la casa ha muerto, el “yo lírico” y la casa son una misma persona, una es espejo del otro. La soledad de la casa es un reflejo de la desolación del sujeto enunciador: “Esta casa que enmarca mi soledad, mis versos” [...] “Se proyecta mi sombra/ dolorida que copian las tapias encaladas,/ y hallo en todas las cosas el adiós de los

viajes.” El tiempo también se congela pero lo hace en la monumentalidad de los muros que ahora no contienen la vida. Todo el poema es un lamento, en el se condensa una de las obsesiones de la poética de Mariela del Nilo, la muerte. Como lo había anotado atrás, en todos los libros de esta poeta aparece la elegía, el canto de adiós a los seres amados que refleja su temor al olvido. En *Donde hoy es el silencio* la presenta abandonada de los vivos y los muertos, la muerte es el olvido que ella se niega a aceptar:

Sólo un día dirán²⁹

Sólo un día dirán: Mariela ha muerto
dejó un libro de versos malherido.
Acento vago, desengaño cierto
y un plácido desdén por lo vivido.

Sólo un día dirán, con tono incierto:
“Llévose el corazón ensombrecido.”
Después la soledad, el surco yerto,
y sombra en soledad será el olvido.

Nadie sabrá por qué esta pasajera
abandonó la orilla a la manera
de piloto que va tras de su sino.

Nadie sabrá la fábula del viaje,
ni en qué sitio del alma iba el tatuaje,
cuando la noche le cerró el camino.

Este poema dialoga con el de Meira Delmar que se titula *Huésped sin sombra*³⁰:

²⁹ Mariela del Nilo. *Torre de niebla* (1963).

³⁰ Meira Delmar. *Reencuentro* (1981).

Huésped sin sombra

Nada deja mi paso por la tierra.
En el momento del callado viaje
he de llevar lo que al nacer me traje:
el rostro en paz y el corazón en guerra.

Ninguna voz repetirá la mía
de nostálgico ardor y fiel asombro.
La voz estremecida con que nombro
el mar, la rosa, la melancolía.

No volverán mis ojos renacidos
de la noche a la vida siempre ilesa,
a beber como un vino la belleza
de los mágicos cielos encendidos.

Esta sangre sedienta de hermosura
por otras venas no será cobrada.
No habrá manos que tomen, de pasada,
la viva antorcha que en mis manos dura.

Ni frente que mi sueño mutilado
recoja y cumpla victoriosamente.
Conjuga mi existir tiempo presente
sin futuro después de su pasado.

Término de mí misma, me rodeo
con el anillo cegador del canto.
Vana marea de pasión y llanto
en mí naufraga cuanto miro y creo.

A nadie doy mi soledad. Conmigo
vuelve a la orilla del pavor, ignota.
Mido en silencio la final derrota.
Tiemblo del día. Pero no lo digo.

En ambos poemas las autoras imaginan su muerte y reflexionan sobre la propia vida, sobre la fugacidad de su paso por la tierra y sobre el legado de su voz, su poesía. Ambas, de modo distinto reconocen la originalidad de su palabra, Mariela del Nilo sabe que con ella parte su propio misterio, Meira Delmar está cierta de que no habrá nadie capaz de repetirla, la certeza de la singularidad que ambas comparten es la que anima y justifica –a pesar de que su ‘acento sea a vago’ y de que ‘nada haya dejado su paso por la tierra’- su actividad creadora.

También, vale la pena señalar que las dos se inscriben en el pensamiento mítico, entienden la muerte como un viaje, tal como la pensaron los griegos en el mundo antiguo y como lo han concebido muchas comunidades primitivas, el último viaje es un símbolo que trasciende los límites de la cultura occidental.

En este trabajo, he reconocido la importancia que significa para la mujer romper el aislamiento y entrar a formar parte del coro de “las mujeres” para atenuar la “ansiedad hacia la autoría”. La influencia de Meira Delmar que he descubierto no sólo en la poesía sino también en la actitud poética de Mariela del Nilo, lejos está de parecerme un signo de falta de originalidad, todo lo contrario, considero que fue el impulso necesario para que la propia voz adquiriera confianza y se decidiera a levantarse públicamente.

Este primer encuentro con las voces de las poetisas desde la reflexión académica, me ha permitido vislumbrar que ambas autoras se instalan en las formas y los tópicos de la tradición Romántica y Modernista -aunque también recogen algunos giros de las vanguardias (como el verso libre)-, para entrar en diálogo con ella y re-significarla a partir de sus vivencias como mujeres.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

MARIELA DEL NILO, LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA

En el presente ensayo me propongo captar la evolución poética de la escritora vallecaucana Mariela del Nilo a lo largo de su trayectoria literaria. Mi interés es concentrarme en el desarrollo de las obsesiones temáticas, en la forma como ocurren sus imágenes y en el trabajo formal, a fin de encontrar las claves en la construcción de su poética.

Cuatro libros de poemas presentados con mucho espacio de tiempo entre uno y otro, constituyen la totalidad de la producción pública de Mariela del Nilo. En un recorrido atento a lo largo de sus poemarios, pretendo comprender la manera como la autora construye su *arte poética*, entendiendo por ésta una concepción estética que abarca tanto la búsqueda formal como la cosmovisión que sustenta una obra.

La discusión sobre la posibilidad de escindir forma y contenido tiene muchas aristas; en la actualidad se ha defendido la teoría de que la forma es inherente al sentido del poema.¹ Pero, sin pretender negarla, sin intentar realizar la escisión de lo que se dice y del cómo se dice -en términos de la obediencia o la trasgresión a la prosodia castellana-, juzgo necesario hacer una observación panorámica que registre los cambios en la arquitectura verbal de la poeta, a sabiendas de que tales cambios implican, necesariamente, la composición entera.

¹ Véase como ejemplo *El arco y la lira* de Octavio Paz.

Durante este recorrido señalaré los tópicos temáticos que atraviesan su obra, también me ocuparé de la construcción de sus imágenes y esbozaré algunas ideas sobre la relación de su poesía con el contexto en que surge². En el capítulo anterior realicé una mirada en torno a la vida de Mariela del Nilo y de Meira Delmar. Revisé el contexto histórico del país y el contexto literario femenino del continente en que se ubican ambas autoras. Además realicé una lectura comparativa de sus obras a la luz de algunos tópicos temáticos y de algunos aspectos formales. En el estudio actual sobre la obra de la autora vallecaucana, mi preocupación fundamental es, como ya lo he anotado, encontrar las claves en la construcción de su arte poética.

La construcción de una poética

En 1948 Mariela del Nilo publica su primer libro de poemas, *Espigas*. Treinta y nueve composiciones de temática variada, sus versos van desde cantos a la raza y a las patrias, grande y chica, hasta homenajes y elegías a personalidades del mundo literario, así como también a amigos personales.

Los poemas se perciben escritos desde afuera, desde la posición del testigo ocular que, aunque pueda condolerse, no logra penetrar la piel de los otros porque se interpone siempre el juicio moral, el cual, no sobra decirlo, se adscribe a los preceptos cristianos. El tono de experimentada maestra de escuela le gana la partida a la voz de la novel poeta, de la poeta que quizás lucha por dejar de ser la maestra anónima de una

² Estas ideas pueden continuar desarrollándose a la luz del estudio detallado de la generación en la que esta autora se inserta El poeta Julián Malatesta, en su libro sobre la poesía en el Valle del Cauca, titulado *Poética del desastre*, caracteriza a esta generación con la frase "visión de ceguera", es decir, que en general se trata de una generación de escritores que en su obra elude la realidad violenta de la época y evade las transformaciones propias de la modernidad. No obstante, Mariela del Nilo, aunque temporalmente puede ubicarse en esta generación, vive otra realidad generacional, la de ser una de las voces fundadoras de la poesía femenina colombiana del siglo XX. Esta realidad, deja entender el gran desafío que constituye para ella atreverse a desarrollar su labor creadora y explica muchas de las elusiones de su poética pero sobre todo permite encontrar y valorar las audacias de su escritura.

región escondida de América Latina, aquella que tal vez ansía convertirse en la émula colombiana de la “Maestra de América”.

A nivel formal, se nota el esfuerzo por preservar las reglas de la prosodia, aunque a veces no logra sostener el metro que se ha propuesto. Incluso en los poemas en los cuales, aparentemente, la autora suelta las anclas hacia el verso libre, puede percibirse el yugo de la rima, una rima que a pesar de no ser rigurosa, aparece de tanto en tanto para salvar una pretendida sonoridad. Este afán sonoro, lleva a Mariela del Nilo en su primer libro a forzar el sentido y a construir versos poco afortunados, entre los varios ejemplos, me permito citar el segundo fragmento del poema *Kirie Eleison*³:

Pido por las mujeres casquivanas	(E)
de la conciencia buena y espíritu sin luz.	(F)
por la mujer liviana	(e)
que arrastró el torbellino,	(x)
a quien el hombre	(x)
marcó con el estigma de bajeza,	(G)
y se hundió en el abismo del pecado,	(X)
sin gozar de la mágica pureza	(G)
de Juana de la Cruz. (35)	(f)

Existen algunos rasgos en estos primeros poemas que serán constantes en su poética y que vinculan su obra con la corriente romántica. Los más significativos son la obsesión por lo lejano (el tiempo lejano; la lejanía o ausencia de los seres amados, incluso de sí misma; los caminos lejanos, etc.); las atmósferas nocturnas y el “dolor callado” que no sólo experimentan las personas sino que, por gracia de la prosopopeya, también padecen los objetos. Uno de los motivos recurrentes y más significativos en su obra es su anhelo de mundo, de aventurarse

³ La letra al frente de cada verso indica la rima, la mayúscula señala que se trata de un verso de arte mayor, en consecuencia, la minúscula da cuenta de un verso de arte menor. He marcado con (X) todos los versos sueltos.

por lo desconocido. En mi opinión, la certeza de que existe un horizonte más amplio que su aldea, el afán de dejarse ir a la deriva por senderos inciertos es la clave de su vocación literaria. Esposa, madre, maestra, tres funciones sociales que la sociedad tradicional admitía y celebraba para la mujer, constituían un mundo estrecho para ella⁴, para sus ojos glaucos, aquéllos que nombra una y mil veces a lo largo de su obra, sus ojos que hablan de otras razas y que llevan la marca del agua. Alicia Emma Arce de Saavedra sueña con ser Mariela del Nilo, una mujer capaz de embarcarse por los ríos y el mar y dejar que las corrientes decidan cada nuevo destino. La poesía se convierte en el océano que sueña, su realidad de campanario se trasmuta en aventura cuando se deja ir por la corriente de las letras. En *Espigas* encontramos ese deseo de mundo en textos como *Anhelo* y *Sed de caminos*⁵...

Sed de caminos

Tengo sed de caminos.
Sed de un viaje encantado. De ir allá..., más allá.
Dejar la ciudad mía una noche cualquiera,
Y no saber en qué alba me toque retornar.

Tengo sed de caminos.
De límites distantes de azul intensidad.
De músicas de selvas y caricias de cierzo,
De rutas que me lleven hacia el país del mar.

Y una noche de seda, con paisaje de plata,

⁴ Y para tantas mujeres. Algunas transgredieron los límites con sus carreras artísticas, gracias a las cuales lograron sublimar su situación de sujeción. Otras asimilaron el “deber ser” y ahogaron el impulso vital de libertad, otras desobedecieron y pagaron el precio de la marginalidad total. Sobre el tema pueden verse textos como *La loca del desván* o los diversos libros dedicados a recuperar la imagen de las mujeres a lo largo de la historia como: *Historia de las mujeres*, 2000.

⁵ Mariela del Nilo (1948: 63).

Abandonar la playa y así, como un pirata,
Viajar en barco extraño sobre el azul cristal...
Perderme allá lo lejos cantando mis canciones,
Y no saber en qué alba me toque retornar.

A pesar de que la poeta ubica sus versos, en su mayoría, en el paisaje andino de montañas y valles, el mar, que en este libro aparece en pocos poemas como una forma de acentuar la necesidad de otros horizontes, en adelante se asentará en sus versos no sólo para formar parte en la construcción de múltiples imágenes sino como uno de sus tópicos temáticos.

Otro tópico en su obra es el adiós a los muertos. La elegía, en Mariela del Nilo, más que una forma es un motivo recurrente⁶. El réquiem a los seres queridos signa su poesía, escribir es una forma de despedirse y, en últimas, de conjurar el olvido. El poema cumple su función primigenia, atrapa el tiempo⁷.

En *Espigas* logra sentirse, quizás más que en los siguientes poemarios, los efectos de la violencia de la patria. Si bien no hay una alusión directa a la guerra partidista de esta época, sí aparece la incertidumbre hacia el futuro del hijo que seguramente tendrá que ir a defender la patria y el reconocimiento de que el sacrificio de Jesucristo ha sido inútil porque el mundo va “como ciego y perdido”.

Esta primera entrega de la autora revela una búsqueda por situarse en el mundo como poeta. Aún no logra la destreza en el manejo de la prosodia castellana, ni la solvencia en el tono, ni en la construcción de la imagen, ni la sencillez y la economía que caracterizarán su obra posterior pero sus poemas dan

⁶ Mariela del Nilo no trabaja la “elegía” al modo tradicional, en tercetos. Ella labora en el motivo pero lo hace empleando formas distintas, la cuarteta es la que más sule utilizar.

⁷ Me atrevo a nombrar esta conjura del tiempo como la función primigenia no sólo de la poesía sino, en general del arte, apoyada en el relato etiológico que narra Plinio el Viejo sobre el origen del arte (pintura y escultura) y en la interpretación que sobre el mismo realiza el catedrático de la universidad de Friburgo (Suiza), Víctor I. Stoichita, en su libro *Breve historia de la sombra*. Según él, la plástica nació al circunscribir la silueta de un joven que marchaba hacia la guerra, al perecer el héroe la imagen fue llevada a un templo y se convirtió en su doble, en su sustituto, una forma de eternizar su presencia.

cuenta de un ejercitarse en el oficio y de una auto-indagación por la esencia, por el “¿para qué?” de su hacer creativo, pregunta a la que intenta responder desde una postura racional y tradicionalista en varios de los poemas. Uno de ellos es:

Plegaria⁸
(Fragmento)

Dame, Señor, un canto que endulce la amargura
de todo niño triste que haya sobre la tierra.
Haz de mi verso el vaso colmado de dulzura,
en que su sed mitiguen como en la linfa pura,
el niño del poblado y el niño de la sierra.

Pero, en últimas, la respuesta sólo la dará su propia obra a través del tiempo.

La aparición del segundo libro de poemas tardó ocho años, fue publicado en 1956. *Claro acento* anuncia la voz de una poeta en la plenitud creadora, el forcejeo entre contenido y forma se diluye, gana la música, gana la poesía. En la mayoría de estos poemas el ritmo es sentido, es un fluir hacia el destino, ritmo, tono y sentido están amalgamados indisolublemente, tal como lo profiriera Octavio Paz en *El arco y la lira*. Su poética se yergue asentando temas y obsesiones, cristalizan las atmósferas que envolverán para siempre sus palabras, y no porque la búsqueda haya concluido sino porque luego de años de labor silenciosa, la poeta ha encontrado su voz.

El libro está dividido en cuatro partes: “Semipenumbra”, “Azul atávico”, “Acantos” y “Geografía Lírica”. Cada una tiene un tema particular, en la primera encontramos cantos de amor en soledad; en la segunda, cantos al mar desconocido; en la tercera, cantos fúnebres y en la cuarta, un poco más variada, podemos decir que se cantan espacios y momentos del ayer, de la propia infancia y también de épocas remotas. No obstante las particularidades de los “capítulos”, podemos hablar de un motivo general, la ausencia, o como decía al referirme a *Espigas*,

⁸ Mariela del Nilo (1948:59).

la obsesión por lo lejano: el amado distante, la anhelada y nunca vista mar, los seres que se han ido para siempre o el tiempo pasado.

El río, el trigo, las espigas, la tierra y sus surcos, los árboles, las flores, las aves, el sol, las estrellas, la luna, además del mar, los caracoles y el eco forman gran parte del inventario de la poética de Mariela del Nilo, especialmente en sus dos primeros libros. Esta obra da cuenta de un imaginario premoderno, el campo y la aldea son el escenario donde transcurre la vida, y el mar es el universo que se ofrece para su sed de caminos. La arquitectura está casi ausente en *Espigas* y en *Claro Acento*, salvo un castillo medieval, una antigua casona colonial, una vieja casa de paredes ruinosas que por la descripción parece más una choza, unos templos antiguos, y unas altas torres que dibujan su silueta en el paisaje escoltado por gigantes cordilleras y calles que dormitan. A veces se menciona la ciudad, pero imbuida en una atmósfera que para nada invita a imaginar la gran urbe, la ciudad de que habla suena a villorrio, su proximidad al mundo rural es notable. Todos los espacios arquitectónicos pertenecen a tiempos pasados, a través de ellos se reitera la pasión por lo lejano. Las torres, los templos antiguos, los castillos del medioevo y los lugares ruinosos son ambientes muy estimados por la literatura romántica, cuya influencia sobre la autora había mencionado atrás. Pero, a diferencia de la naturaleza apacible –aunque nostálgica– que describe Mariela del Nilo, los románticos mostraron predilección por los paisajes agresivos e inhóspitos como las empinadas y resbaladizas laderas que atraviesa Guillermo Tell, en la obra de Schiller. El escenario bucólico de nuestra poeta se acerca más al espíritu de los autores modernistas, la huella de ambos estilos, así como los signos del barroco que subyacen en ellos, están presentes en la escritora vallecaucana.

En cuanto a la arquitectura verbal, hay que anotar que en *Claro acento* la autora avanza cómodamente por las formas estróficas tradicionales, pero también se aventura en variaciones propias, en las composiciones en versos blancos y en el trabajo

del versolibrismo, aunque, generalmente al abordarlo repite un verso entero cada tanto o utiliza anáforas, en busca de construir un *leit motiv* que le permita asir el poema.

Las imágenes poéticas que construye la autora, muchas veces anclan en la figura del símil. Permítaseme una breve digresión sobre “la imagen poética” para volver luego a la forma en que suceden éstas en la obra de Mariela del Nilo. Hablar de imagen en poesía nos remonta a la antigüedad. Podemos encontrar referencias en Aristóteles, quien en su *Poética* señala que el autor de tragedias, que imitaba a los seres mejor de lo que son en la vida real, debía tomar por maestros a los grandes retratistas, y de este modo emparentaba palabra y representación visual. Pero, quizás resultan más determinantes las disertaciones realizadas por Platón en torno a la mimesis, en textos como *El Sofista* y *La República*. Para éste filósofo griego, a quien se tiene por creador de la primera teoría del conocimiento en occidente, todo arte es imitación y toda imagen es mera apariencia. Platón desconoce la función mágica de las obras artísticas, la de captar el alma de las cosas, razón de ser, por ejemplo, de las representaciones rupestres. Tampoco logra comprender al arte como fundador de nuevas realidades. Sin embargo, aunque para la pintura ha sido muy difícil escapar del paradigma especular dada su condición visual, para la poesía, tal como Lessing lo expusiera en tiempos de la Ilustración, nunca ha representado una sujeción real, porque mientras la primera disciplina artística está signada por el espacio, la segunda trabaja en el tiempo, las “imágenes” en la poesía suceden de modo temporal, no se presentan en un golpe de vista. Además, sus materias primas son de distinta naturaleza a las de las obras pictóricas, las imágenes poéticas no están sujetas a la representación veraz del mundo real, ellas instauran su propia verdad y suceden gracias a dislocaciones verbales que abren posibilidades de sentido más fieles a la emoción que a las condiciones externas del objeto nombrado, cosa que ocurre aún a expensas de los poetas que por largos periodos pretendieron que su arte imitara el trabajo de pintores y escultores.

El poeta mexicano Josu Landa⁹, anota que la famosa afirmación de Reverdy¹⁰ sobre la imagen poética permite colegir: “que el texto poético en sí se da como una presencia (que ostenta realidades propias, al presentarse) y que, por tanto, no es imagen de nada más que de sí mismo”.

Pero este salto cualitativo realizado por el pensamiento de vanguardia, mucho antes de la obra de nuestra poeta, tardó en hacer carrera en la poesía colombiana. Nuestros escritores recurrían con frecuencia a la comparación porque afirmar “soy un camino donde nadie espera” es atreverse a fundar una realidad ajena al mundo conocido, en cambio decir “...estoy sola/ como un camino donde nadie espera”¹¹ es nombrar la realidad que existe y dejar claro que esa situación externa, visible, se parece a la sensación de soledad del “yo lírico”. Aunque desde luego, no se está frente a un reflejo especular. Porque, aún con el puente del símil tendido, hay dos realidades de distinta naturaleza que se acercan, la imagen está ahí tal vez sin la misma fuerza que reclama el poema de vanguardia pero con otra igualmente defendible. Con símil o sin él estamos ante la realidad de la imagen poética. La comparación, en los poetas que como Mariela del Nilo han adquirido destreza al trabajarla, tiene un encanto especial. En algunos poemas se convierte en un pliegue en el sentido que fácilmente deja escuchar otra voz, un decir en *sottovoce* que abre posibilidades inusitadas de lectura (Cf. Cap. 8. “Mariela del Nilo y Meira Delmar: voces fundadoras de la poesía femenina en Colombia” en el punto en que analizo el *Poema de la ausencia*). No creo que se deba a un deseo, en mi calidad de lectora, de encontrar dobles donde no los hay, sé que las diversas situaciones de marginalidad –entre las que desde luego figura ser mujer, pero también ser homosexual, o

⁹ Ganador del Premio “Carlos Pellicer” en 1996. Maestro en Filosofía en la UNAM, docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Autor de varios ensayos sobre poética, ética y filosofía de la educación. *Más allá de la palabra. Para la topología del poema* (1996: 92).

¹⁰ Refiriéndose a la cita de Reverdy, recogida por Bretón, que dice que “la imagen es tanto más eficaz cuanto más lejanas son las realidades que presenta.”

¹¹ Mariela del Nilo, “Canción en la sombra”. En *Claro acento* (1956: 35).

pobre, o no blanco, o feo, o provinciano, o ignorante, o no amado, etc.- hacen que los escritores digan, casi siempre de manera inconsciente, algo distinto de lo que a simple vista parecen decir. Por otra parte, las imágenes de Mariela del Nilo con todo y su recurrencia al símil oscilan entre el susurro y el grito, porque a veces la fuerza de las realidades que compara es demasiado contundente, el poema *Vengo desde tu muerte*¹² resulta muy apropiado para ejemplificarlo:

Vengo desde tu muerte

A Romilio Arce Quintero

Te nombro, padre mío, con la palabra trémula,
y te hablo en el idioma que salva del olvido.
Vengo de la comarca de tu voz de otros días,
la que surca mis cauces como atávico río.

Ahora me estás doliendo como la patria ausente.
Triste estoy como el grano que olvidó el segador.
Saber que ya tu arcilla fecunda otras raíces,
y viajas por el mundo en simientes o en flor.

Saber polvo tus manos (por bíblica sentencia)
-que aún posan en mis hombros con la bondad del trigo-.
Y éstas mis manos laxas no alcanzar en la ronda
tu soledad, que clama desde el lucero mínimo.

Ahora me está sangrando tu corazón ausente,
cordial, y generoso y alegre como un puerto.
Si había en ti dulzura, lo mismo que en la espiga,
desde el nombre hasta el árbol dolido de tus huesos.

Vengo desde tu muerte como de un bosque inmenso,

¹² (1956:103)

donde quebró mi lámpara la tempestad nocturna.
Y te hablo en la alta noche con la voz desolada,
para evocar tu nombre como un sueño en clausura.

“Ahora me estás doliendo como la patria ausente” quizás podría intentar traducirse a otra expresión como “Ahora eres la patria ausente que me duele” pero, además de afectar la composición de los cuartetos, no es igual, primero porque lo que dijo el o la poeta es tal y como lo dijo y no como el lector o la lectora querría decirlo, y segundo porque la contundencia de ese símil no reclama nada más. No hay titubeo, ni timidez, esa comparación es suficiente para manifestar todo el dolor que el “yo lírico” experimenta.

Pero, como puede verse en este mismo poema, no todas las imágenes en Mariela del Nilo se construyen desde la analogía. En una sola composición es muy posible encontrar el puente y el enunciado directo, “Vengo de la comarca de tu voz de otros días,/ la que surca mis cauces como atávico río”, la autora sabe tensar la cuerda entre una y otra forma en la medida justa. Sólo en escasos poemas, como “Memoria de la lluvia”, el cual abre su libro *Claro acento* se siente una sobrecarga de la figura del símil.

Otra de las conquistas del segundo libro es la belleza y eficacia de los versos finales de sus poemas. Éste es uno de los rasgos más sobresalientes en la poética de Mariela del Nilo. Los finales son cierres perfectos, son imágenes contundentes que hacen resplandecer el poema entero y que permiten comprender que todas aquellas imágenes que encontramos en los versos internos son fragmentos indispensables de una sola, que es el poema mismo, de principio a fin. Aunque también hay que señalar que a veces sus cierres dotan de fuerza poética a composiciones algo pálidas, esto ocurre por ejemplo en el ya mencionado “Memoria de la lluvia”¹³, cuyos últimos versos son: “Y amar tan castamente, como si la mirada/ de Dios sobre los

¹³ (1956:15)

hombros se hallara detenida.” Este poema compuesto de tres cuartetos alejandrinos está lleno de comparaciones no muy afortunadas pero el final es tan elocuente que logra salvarlo. Es posible que por gracia de sus dos versos concluyentes logre ser incluido en alguna antología.

Entre *Claro acento y Torre de niebla*, su tercer libro, transcurrieron siete años. Este texto de 1963 está dedicado al mar, o bien porque el mar es el tema de muchos poemas o bien porque el tema está impregnado de mar. Muchos de los textos que lo conforman expresan su deslumbramiento ante el añorado y, por fin, conocido mar, pero también reiteran su convicción de descender de una estirpe de marinos y, en consecuencia, de pertenecer a él aún antes de haberlo visto. La veta romántica de esta autora, hace que ante la cercanía de lo buscado insista en recordar lo lejos que lo tuvo desde siempre y, en consecuencia, que se duela del sentimiento de desarraigo en que ha vivido. Además, manifiesta la nostalgia de la certidumbre del regreso a su ciudad mediterránea, terruño del interior en el que una torre de niebla cegará la visión del horizonte azul y le impedirá ir tras de su sino viajero. En estos poemas el tono se hace más íntimo, más diario personal, algunos son abiertamente cartas a amigos que están lejos, también encontramos poemas al amor perdido y las infaltables elegías.

Quizás la factura de los versos en *Torre de niebla* no sea tan impresionante como su libro anterior. Sobre todo, porque en varios recurre al empleo de fórmulas poéticas que suenan al oído del lector como una canción vieja, ya sabida. El empleo reiterado de las palabras consideradas poéticas torna pesadas algunas de las composiciones. Pero, en una lectura juiciosa se logran reconocer junto a aquellos ecos manidos de la poesía tradicional, la voz de la autora que también sabe nombrar al mundo por primera vez, hay imágenes espléndidas que permiten disfrutar y valorar el texto. Entre muchos versos, quisiera destacar uno del poema “A tientes”: “todo nos sobra, hasta el recuerdo, hermano”, y entre los poemas, deseo men-

cionar *Sólo un día dirán*, porque con él la autora se adelanta en el tiempo, vislumbra el momento en que ya no estará en el mundo y, en medio de una cierta modestia, atina a reconocerse singular, gracias a su condición de poeta.

Torre de niebla es un libro importante en el conjunto de su obra, ya que la autora, al regodearse en el tema y la atmósfera del mar, “presencia/ausencia”, que, a mi juicio, como lo expresaba antes, se constituye en una metáfora de su labor creadora, revela el impulso y la fuerza de su vocación literaria.

En su tercer libro, la poeta privilegia la composición en versos pareados, apenas utilizada en los libros anteriores. También aparecen sus amados cuartetos, algunos con rima, otros sueltos y encontramos además el empleo del verso libre, con la particularidad que habíamos observado atrás, el recurso de la anáfora.

El cuarto libro de Mariela del Nilo es *Secreta soledad*, publicado en 1992, luego de casi treinta años de “silencio editorial”. Denomino de esta forma al periodo transcurrido desde *Torre de niebla* hasta su última publicación, porque la calidad de los poemas permite reconocer un nivel mayor de maduración literaria respecto de las anteriores entregas, cosa que no se logra sólo con las experiencias de vida y con el trabajo de lectura, sino, que implica el ejercicio mismo de la escritura, por eso me niego a considerar que este lapso de tiempo corresponde a una larga época de afasia de la poeta.

El paisaje de estos versos es distinto. Se siente en él una atmósfera más citadina, la casa con sus objetos será el escenario de muchos de sus poemas, también aparecerá la calle, pero no la misma de los primeros libros, se trata ahora de la dura calle por donde deambulan los desarraigados, los desplazados. Dos poemas son especialmente interesantes al respecto, por cuanto no sólo revelan un lenguaje nuevo, actual y un manejo audaz del verso libre, sino que, además, tratan de frente el tema social, al que antes se habían hecho un par de alusiones pero de forma indirecta. Estos poemas son “A muerto un hombre pobre” y “De aquel hombre que va adelante digo.”

El inicio del poemario está signado por un dolor agudo, la pérdida de su hija menor, Yolanda, quien se suicidó estando en España. Varios poemas, dedica a su memoria. En el triste itinerario de su duelo, la casa, los objetos cotidianos y la calle por la que ambas transitaron, cobran un especial interés. Se animan, se llenan de significado y de vacío, es el recuerdo que a la vez que otorga sentido lo quita, porque el sentido está en el ayer, el presente no tiene nada para dar más que la certidumbre de la ausencia.

Secreta soledad es un libro que desde el nombre revela su temática. Es cierto que unos poemas están dedicados a su hija, otros a sujetos anodinos de la calle, otros a sus amigos muertos y otros a sí misma, pero en general todos llevan la marca profunda de la soledad. Una soledad que ha mascullado en el silencio de su casona de Palmira, despoblada de hijos, sólo habitada por ella durante los últimos años, una soledad secreta que ahora grita a través de sus versos límpidos y sencillos, con la sencillez que sólo puede lograr la maestría de una pluma experta.

En esta última aparición pública, Mariela del Nilo muestra su habilidad para ir del rigor prosódico a la libertad de un verso que se deja llevar por la música interna, sin necesidad de tener que hacerla coincidir con una forma predeterminada. La autora se mueve entre la tradición y las rupturas, leves, graduales, moderadas, pero, sobre todo propias, la poeta busca, encuentra su voz pero no se queda quieta, se renueva, se transforma. *Secreta soledad*, a pesar del halo de muerte que lo atraviesa de principio a fin, es un libro que revela una poética viva, en pleno auge creador.

Luego de estos cuatro libros, sobrevino el rotundo silencio. Tras revisar su obra y constatar la poderosa vocación poética de la autora, no es fácil admitir el fin de las publicaciones como el término de su trabajo literario. Es posible que, dada la hondura de su pena, Mariela del Nilo haya decidido replegarse, ensimismarse, quizás nuevos poemas fueron destruidos o escondidos, tal vez nunca lo sepamos con certeza, tal vez nunca

encontremos nada más de lo que salió a la luz de la imprenta, pero mi intuición de lectora y de poeta me alientan a pensar que hay mucho más en algún lugar.

Para finalizar, sólo quiero anotar que si tuviera que resumir en una palabra la obra de Mariela del Nilo, esta sería “añoranza”. Todo en sus poemas se halla distante. Ni siquiera el amado mar, cuando se extiende de manera real frente a sus ojos, se convierte en promesa. De inmediato la hermosura y la inmensidad de sus caminos pasa a ser ausencia, recuerdo doloroso del anhelo pasado y, sobre todo, nostalgia futura. La poeta está sola frente al mundo, en la añoranza de nuevos caminos pero sobre todo de caminos viejos, incluso antepasados, que quisiera recobrar.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Soledad (1895). *La Mujer en la Sociedad Moderna*. París: Garnier.
- _____. (1869). *Novelas y Cuadros de la Vida Sur-Americana*. Bélgica: Gante.
- Aedo, María Teresa. *María o la muerte de lo Femenino-Materno*. http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/images/stories/compilacion_isaacs/maria%20y%20la%20muerte%20lo%20femenino.pdf.
- Alcott, Louisa M (1999). *Aquellas Mujercitas*. Santafé de Bogotá: Norma.
- _____. (1986). *Mujercitas*. Buenos Aires: Atlántida.
- Álzate, Carolina (2004). Compiladora. *Diario Íntimo y Otros Escritos de Soledad Acosta de Samper*. Bogotá: Instituto de Cultura y Turismo.
- Bachelard, Gastón (1997). *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica: 1997.
- Bejarano, Jesús (1982). La herencia del siglo XIX. En *Manual de historia de Colombia*. Tomo III, Bogotá: Círculo de Lectores.
- Betancourt, Gilma Alicia (1994). El maltrato a la esposa o el derecho a castigar, Palmira 1858- 1875. En *Discurso, género y mujer*. Cali: Universidad del Valle.
- _____. (1999). *Género y delito en Cali desde la Ventana de un juzgado parroquial 1850-1860*. Cali. Tesis de Maestría en Historia Andina, Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad del Valle. No publicado, disponible en Centro de Documentación de Historia de la Universidad del Valle.
- Blanchot, Maurice (2004). *El espacio literario*. Buenos Aires: Paidós.
- Bonilla Aragón, Álvaro (1949). Prólogo en *La poesía en el Valle del Cauca*. Cali: Imprenta Departamental.
- Castellanos, Rosario (1996). *Oficio de tinieblas*. En *Obras, narrativa*. Tomo I, México: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Beatriz (1996). Compiladora. *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Santa fe de Bogotá: Norma.

- Castro, Germán Diego (2006). *Meira Delmar: poética de la memoria*. Tesis de Maestría en Literatura. Bogotá: Universidad Javeriana. (Inédita).
- Ciplijauskaitė, Birutė (1994). *La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985). Hacia una Tipología de la Narración en Primera Persona*. Barcelona, Santafé de Bogotá: Anthropos.
- Corripio, Fernando (1979). *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. Barcelona: Bruguera.
- Cresta de Leguizamón, María Luisa (1976). En recuerdo de Rosario Castellanos. En *La palabra y el hombre, nueva época*. Revista de la Universidad Veracruzana, N° 19, julio-septiembre. México (s.e.)
- Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil –CLIJ # 135 (s.d.) *Manifiesto contra la Invisibilidad de la LIJ*.
- Del Nilo, Mariela (1956). *Claro Acento*. Palmira: El Carmen.
- _____. (1948). *Espigas*. Palmira: El Carmen.
- _____. (1992). *Secreta soledad*. Cali: Feriva.
- _____. (1963). *Torre de niebla*. Palmira: El Carmen.
- _____. (2003). *Poesía y Prosa. Obras Completas*. María Mercedes Jaramill, Betty Osorio y Ariel Castillo Mier (Ed). Barranquilla: Uninorte.
- D'Ors Eugenio (2002). *Lo barroco*. Madrid: Tecnos y Alianza.
- Deas, Malcolm (1996). La política en la vida cotidiana en Colombia. En *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Beatriz Casto, editora. Bogotá: Norma.
- Dejong, Jana Marie (1995). Mujeres en la Literatura del Siglo XIX. En *Las Mujeres en la Historia de Colombia. Mujeres y Sociedad*. Tomo 3. Mujer y Cultura. Bogotá: Norma.
- Esquivel, Laura (1992). *Como agua para chocolate*. México: Planeta.
- Genovese, Alicia (1998). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos.
- Gilbert, Sandra, y Gubar, Susan (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria en el Siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Victoria, Mercedes (1889). *Misterios de la vida; novela histórica*. Bogotá: Imprenta de la Nación.
- Gómez, María Griselda (1994). Representaciones y discursos acerca de la inferioridad y peligrosidad de lo femenino. En *Discurso, género y mujer*. Cali: Universidad del Valle.
- Hauser, Arnold (1974). *Historia social de la literatura y del arte*. Vols. II y III, Madrid, Guadarrama.

- Hurtado de Álvarez. Mercedes (1870). *Alfonso. Cuadros de costumbres*. Bogotá, Imprenta I Estereotipia de Medardo Rivas.
- Irigaray, Lucy (1994). *Amo a ti. Bosquejo de una felicidad en la historia*. Icaria, Barcelona.
- Isaacs, Jorge (2005). *María*. Edición crítica de María Teresa Cristina. Bogotá, Universidad del Valle y Universidad Externado de Colombia.
- Isaacs, Jorge (1989). *María*. (Edición de Donald McGrady). Bogotá: Cátedra, REI Andes.
- Jaramillo, María Mercedes; et al (1991). *¿Y las Mujeres?* Medellín: Otraparte.
- Lagarde, Marcela. Aculturación feminista. http://www.ciudadanas.org/documentos/MARCELA_LAGARCE_aculturacion_feminista.pdf
- _____ (2003). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: Universidad Autónoma de México.
- Landa, Josu (1996). *Más allá de la palabra. Para la topología del poema*. México: UNAM.
- Londoño, Patricia. Educación de la mujer en la joven república, http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boletii/bol37/rese2_2.htm#
- _____. Las colombianas durante el siglo XIX. Derecho familiar, educación y participación política. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto2.htm>
- López de Martínez, Adelaida (1999). Feminismo y literatura en Latinoamérica, un balance histórico. En *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina*. Compilador Roland Forgues. Mérida: Uniandes.
- López Tamés, Román. *Introducción a la Literatura Infantil y Juvenil*. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.
- Ludmer, Josefina (1969). El complejo de Edipo en la tragedia. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Luna, Lola (1996). Leyendo como una mujer la imagen de la mujer. Barcelona, Anthrops.
- Mahmoud Amin, Gihane. El indigenismo en América. En: Revista amanecer del nuevo siglo. www.revistaamanecer.com/otros_numeros/156/contenido/cult_indigenis/1.htm
- MÁIZ, Ramón. La comunidad indecible: etnia y nación en la novela indigenista latinoamericana. En: Araucaria, Revista Ibero-

- americana de filosofía, política y humanidades. www.institucional.us.es/araucaria/nro14/monogr14_4.htm
- Malatesta, Julián (2003). *Poéticas del desastre*. Santiago de Cali: Universidad del Valle.
- _____. (2007). *La Imagen Poética*. Santiago de Cali, Universidad del Valle.
- Mastretta, Ángeles (1997). *Arráncame la vida*. Bogotá: Planeta.
- Martínez, Guillermo (1954). *La poesía en el Valle del Cauca*. Cali, Imprenta Departamental del Valle.
- Maureen, Ahern (1990). Rosario Castellanos. En *Escritoras de Hispanoamérica*. Bogotá, Siglo XXI.
- Melo, Jorge Orlando (1983). La evolución económica de Colombia 1830-1900. En *Manual de Historia de Colombia*. Tomo II, Bogotá: Círculo de Lectores.
- Millet, Kate (1995). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- _____. (1975). *Política Sexual*. México: Aguilar.
- Mirizio, Analissa (2000). ¿Qué quiere una mujer?: Feminismo y crítica del deseo. En *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona, Icaria.
- Montserrat, Ordóñez. *Género, Escritura y Siglo XIX en Colombia: Releyendo a Soledad Acosta de Samper*. En: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/MO.html>
- Muraro, Luisa (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid, Horas y Horas.
- _____. (2000). *La alegoría de la lengua materna*. Buenos Aires: Centro de documentación sobre la mujer.
- Muraro, Luisa. El concepto de genealogía femenina. http://www.mamametal.com/creatividadfeminista.org/articulos/indice_genealogias.htm
- Navia, Carmiña (1992). *La mujer protagonista en la narrativa colombiana*. Bogotá: El Búho.
- Ocampo M., Aurora (1985). Rosario Castellanos y la mujer mexicana. En *La palabra y el hombre, nueva época*. Veracruz, Revista de la Universidad Veracruzana.
- Olivier, Christiane (1994). *Los Hijos de Yocasta. La Huella de la Madre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Osorio, Nelson (1988). *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia latinoamericana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Osorio, Valerie (2006). *La poesía de Meira Delmar: entre la tradición y la resignificación*. Trabajo de grado para optar al

- título de profesional en literatura, Bogotá, Universidad Javeriana. Inédito.
- Otero, Gustavo. *Reseña de Soledad Acosta de Samper*. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-p2/picar/picarO.htm>
- Palma, Milagros (1993) Compiladora. *La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*. Quito: Abya-Yala, 1993.
- Passafari, Clara (1968). *Los cambios en la concepción y la estructura de la narrativa mexicana desde 1947*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.
- Plaza, Dolores (1974). El culto a los otros en la obra de Rosario Castellanos. En *La palabra y el hombre, nueva época*. Veracruz, Revista de la Universidad Veracruzana, número 11.
- Reyes, Yolanda (2000). *Los agujeros negros*. Madrid: Alfaguara.
- _____. (2002). *Los años terribles*. Bogotá: Norma.
- _____. Reseña sobre *Un mapa de ninguna Parte* de Gillian Cross. En *Gaceta del Fondo de Cultura Económica de México*, filial Colombia. Número 3. 2003.
- _____. (2003). *Una cama para tres*. Bogotá, Alfaguara.
- Rich, Adrienne (1986). *Sangre, pan y poesía*. Barcelona, Icaria, 1986.
- Rodríguez, Pablo (1994). Mujer y vida familiar en la Nueva Granada. En *Discurso, Género y Mujer*. Cali, Universidad del Valle.
- Ruiz Clarisa; Reyes Yolanda (1999). *Los meses del año son*. Bogotá: Panamericana.
- Samper, Santiago. *Reseña de Soledad Acosta de Samper*: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/letra-b/biogcircu/acosssole.htm>
- Seator, Lynette. Un best seller colombiano. En *Simbólica de la feminidad. La mujer en el imaginario mítico-religioso de las sociedades indias y mestizas*. Compilación de Milagros Palma, Quito, Abya- Yala, 1993.
- Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- STETSON UNIVERSITY. *El mundo maya en la novela mesoamericana, hacia una visión más íntegra*. www.stetson.edu/~rsitler/CV/novela.doc
- Stoichita, Víctor I (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.

- Tacca, Óscar Ernesto (1989). *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos.
- Tirado Mejía, Álvaro (1983). El Estado y la política en el Siglo XIX. En *Manual de historia de Colombia*. Tomo II. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Torres, Eddy (1975). Compilador. *Poesía de autoras colombianas*. Bogotá: Caja Agraria.
- Valcke Valbuena, Cristina Eugenia (2004a). Los años terribles o el despertar de la conciencia. En *Nueva novela colombiana, ocho aproximaciones críticas*, Cali: Sin frontera editores y Fundación literaria Botella y Luna, Cali, 71-92.
- _____. (2004b) *Dolores*, una metáfora de la escritora en el siglo XIX. *Poligramas*. N° 22 (Junio 2004): 61-77.
- (2005a). Las mujeres en *María*. *Poligramas*. N° 23 (Junio 2005): 199-222.
- _____. (2005b). Alfonso o la negación de la madre. *Poligramas*. N° 24 (Octubre 2005): 121-144.
- _____. (2007). De víctimas y verdugos en Oficio de tinieblas de Rosario Castellanos. En *Buscando la escritura, una cuestión de identidad*. Cali: Universidad del Valle, 143-160.
- Valdivieso, Mercedes (1986). *La brecha*. Pittsburgh: Latin American Literary Review Press.
- Valencia, Alonso (2001). *Mujeres caucanas y sociedad republicana*. Cali, Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.
- VV.AA. (2000). *Historia de las mujeres*, Taurus: Madrid.
- VV.AA. (1995). *Rosario Castellanos. Homenaje nacional*. México: Consejo Nacional para la cultura y las artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Williams, Raymond. *Novela y Poder en Colombia*. www.virtual/publicaciones/novelacol/contenido/bibliograf/williams/ideologia.htm#42
- Yurkievich, Saúl (1996). *La movediza modernidad*. Madrid: Taurus.



Universidad
del Valle

Programa ditorial

Ciudad Universitaria, Meléndez
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co

i S i g u e n o s !



[programaeditorialunivalle](https://www.instagram.com/programaeditorialunivalle)