

El proyecto feminista de Soledad Acosta de Samper: Análisis de *El corazón de la mujer*

Gilberto Gómez Ocampo
Wake Forest University

La abundante producción literaria de Soledad Acosta de Samper, que cubre los años de 1855 hasta el de su muerte en 1913 a la edad de 79 años, figura preeminentemente en el sistema literario finisecular colombiano por su amplísima difusión y por su variedad genérica, que incluyó textos ensayísticos, biográficos, de historia, novela, cuento, así como una nutrida actividad periodística¹. Esposa del poeta y famoso ensayista y político José María Samper, Soledad Acosta llevó una vida refinada en los diversos lugares en que vivió. Su larga estadía en Europa le proporcionó una educación multilingüe y un contacto directo con las literaturas europeas del momento, de las cuales fue traductora al español². Sin embargo, como afirmara Harold E. Hinds "neither her life nor her literary works have yet been the subject of serious literary study"³. Una reciente obra sobre el movimiento feminista del siglo XIX llega a

identificarla como "venezolana"⁴. Como gran parte de la producción literaria de este período, su nombre figura sólo pasajeramente en las historias literarias. Por ejemplo, Gustavo Otero Muñoz escribía en 1937 que "La señora Acosta de Samper está todavía demasiado cerca a nosotros para que sus escritos 'de actualidad' en su época, no parezcan viejos". Añadía que "Se necesita el transcurso de algunas generaciones para que lo viejo adquiera pátina de antiguo, y recobre su interés", y en típica actitud canonizante sentenciaba que "Podrá ser solamente un interés histórico o de mera erudición, pero al fin y al cabo brillará su nombre en medio de la densa oscuridad"⁵.

En las páginas que siguen nos proponemos analizar dos de sus textos, su novela de 1887 *El corazón de la mujer*, y el ensayo *Aptitud de las mujeres para ejercer todas las profesiones*, de 1893. Nuestra preocupación central será detectar el perfil ideológico y retórico de estos textos en su posible relación genética con el siglo XIX colombiano. De gran atractivo para nosotros es su aspecto feminista, que por su precocidad y persistencia podemos considerar uno de los más destacados.

Un aspecto que nos preocupa inicialmente es plantear el problema de la especificidad genérica de la escritura femenina: ¿es la escritura de una mujer intrínsecamente diferente a la de un hombre? Si ello es así, ¿qué repercusiones tiene en cuanto al posible juego de lenguajes que se dan cita en el texto literario para constituirlo, o en cuanto a aspectos tales como la construcción simbólica o imaginaria de un *otro* masculino en términos de la caracterización de los personajes

1. Algunas de las obras más importantes de Soledad Acosta son: *Novelas y cuadros de la vida sur-americana* (Gante: Imprenta de E. Vanderhewghen, 1869); *Biografías de hombres ilustres y notables* (Bogotá: Imprenta de "La Luz", 1887); *Una holandesa en América* (Curacao: A. Bethencourt e Hijos, 1888); *La mujer en la sociedad moderna* (Paris: Garnier, 1895). Para una lista detallada de su bibliografía, véase Gustavo Otero Muñoz, "Soledad Acosta de Samper", *Boletín de Historia y Antigüedades*, 24, No. 271 (Mayo de 1937), 270-83.

2. Gustavo Otero Muñoz, *Resumen de historia de la literatura colombiana* (Bogotá: Librería Voluntad, 1945), p. 293.

3. Harold E. Hinds, Jr., "Life and Early Literary Career of the Nineteenth-Century Colombian Writer Soledad Acosta de Samper", en Yvette E. Miller, ed. *Latin-American Women Writers: Yesterday and Today* (Pittsburgh, PA: Latin American Literary Review, 1970), p. 23.

4. Rosa María Copel, ed., *Mujer y sociedad en España: 1900-1975* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1982), p. 129.

5. Otero Muñoz, p. 269.

masculinos? Estas preguntas están sin duda en un sitio preeminente de los enfoques feministas contemporáneos, y consideramos que al estudioso de la obra de una escritora no le es posible pasarlas por alto⁶. Al respecto observa Alice Jardine que "To say that there is no difference between men and women's writing is a masculine perspective... But to say that they are exclusively different (even potentially) is equally masculine"⁷. Por consiguiente nos preguntamos: ¿qué hace que la literatura de Soledad Acosta sea "femenina"? O, en primer lugar, ¿lo es? En segundo lugar, ¿tiene ello alguna relevancia en la constitución de su especificidad ideológica y/o retórica?

De acuerdo con Jardine, un aspecto que caracteriza formalmente la escritura femenina es precisamente su corrección formal, temerosa de una transgresión demasiado obvia que incite su rechazo masculino por no escribir "adecuadamente": "... women do seem much less willing to experiment in a radical way with existing conventions... this 'respect for form' appears at several levels: for example, at the syntactic level through a hyper-grammatical correctness"⁸. En tanto, Gabriela Mora, resumiendo las posiciones críticas al respecto, indica que se puede "dar por sentado que ni uno ni otro sexo puede reclamar exclusividad en la invención de recursos retóricos que forman parte del acervo cultural general"⁹. En la dificultad de decidir si estas palabras son igualmente válidas para toda escritura femenina, el posible lector de Soledad Acosta podrá comprobar que al menos son bastante pertinentes en cuanto a su escritura. De hecho, elementos tales como su régimen sintáctico o su selección léxica, considerados intertextualmente, estarán por su carácter esencialmente convencional opuestos al tipo de transgresión que en el periodo en que Soledad Acosta escribió representa la escritura de Vargas Vila, por ejemplo.

En tanto que Patricia Meyer Spacks se pregunta si la expresión creativa femenina parte de la percepción como mujer¹⁰, Annette Kolodny opina

que la literatura masculina es inequívoca e inherentemente distinta de la de mujeres por razón de su componente genérico¹¹.

Por tanto, si el horizonte de expectativas que plantea el texto femenino es distinto del masculino ello evidenciaría la apertura o reconocimiento de un vasto espacio para el ejercicio hermenéutico.

Una primera lectura de *El corazón de la mujer* plantea varios problemas básicos. En primer lugar, la atribución de este texto a un género específico se hace difícil ya desde su subtítulo de *Ensayo psicológico*, al que sigue un "Prólogo" en que una voz masculina anónima presenta a los lectores la obra de "esta respetable señora americana" y —de manera consistente con el carácter patriarcal de la época— certifica su calidad. Al "Prólogo" le sigue una "Introducción" de la propia autora, en el que anuncia su objetivo de estudiar el corazón de la mujer, asociando esta curiosa sinécdoque a un símil que establece la base figurativa de su discurso: "El corazón de la mujer es un arpa mágica que no suena armoniosamente sino cuando una mano simpática la pulsa" (p. 1)¹². La sinécdoque, que según el Grupo MU tiene como resultado "The effect of increasing the extension of a term, that is, making it more 'general'"¹³, constituye la manera básica de representación de este texto. Esto se evidencia en dos aspectos centrales: (1) Toma la parte por el todo al "estudiar" los casos de seis mujeres en seis relatos que ejemplifican las afirmaciones o tesis de la "Introducción". (2) Toma la parte por el todo al referirse al corazón de la mujer como el *locus* de su femineidad.

Empero, no se trata de un ensayo en el sentido genérico de la palabra. Este *Ensayo psicológico* no es un compendio expositivo de aspectos sobre la condición femenina. Su estructura dislocada en seis secciones hace problemática la atribución de este texto al género novelístico o al cuentístico. Como explicaremos en detalle más adelante, hemos optado por considerar el texto como una novela ya que su unidad estructural y de sentido, opuesta a una aparente dispersión de seis relatos centrados en diversas voces narradoras, lo ameri-

6. Gabriela Mora discute este aspecto desde una perspectiva de hispanoamericana en G. Mora y Karen S. Van Hooft, ed., *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism* (Ypsilanti, Michigan: Editorial Bilingüe, 1982), p. 6.

7. Alice Jardine, "Transatlantic Perspectives", in *Yale French Studies*, Volume No. 62, 1981, p. 230.

8. Jardine, p. 232.

9. Gabriela Mora, p. 7. Sobre las diferencias en la apropiación del lenguaje según el sexo, véase la bibliografía elaborada por Cheris Kramer, Barrie Thorne y Nancy Henley en *Signs*, 3, No. 3 (Primavera 1978), 638-51.

10. Patricia Meyer Spacks, *The Female Imagination* (New York: Alfred A. Knopf, 1975), p. 3.

11. Annette Kolodny, "A Map for Rereading: or Gender and the Interpretation of Literary Texts", Shirley Nelson Garner, ed., *The (M)other Language* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985), p. 256.

12. Soledad Acosta de Samper, *El corazón de la mujer: ensayo psicológico* (Curazao: Imprenta de la Librería de A. Bethencourt e Hijo, 1887), p. 1 (En lo sucesivo citaré solamente el número de página entre paréntesis).

13. Group MU, *A General Rhetoric* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981), p. 103.

ta así. En *El corazón de la mujer* una narradora anónima comienza el relato. Es pertinente observar la manera cómo esta narradora se difumina en el texto de una manera que va más allá de su anonimato: no sabemos nada de sus reacciones o de su vida. De hecho, la cantidad de información que esta narradora ofrece acerca de sí o de su entorno es sumamente parca, y las pocas ocasiones en que ella evalúa ese entorno son lo suficientemente vagas como para atribuirles a una cierta ironía:

La casa cural de la aldea *** era la única habitación un tanto civilizada que se encontraba en aquellas comarcas. Después de la muerte de mi madre, mi hermana y yo fuimos a pasar algunos meses al lado del cura, que era nuestro tío. (p. 4).

Nos interesa recalcar dos aspectos de esta locución: la represión informativa que hay en ella, y su relativo desapego emotivo. La aldea es anónima, por tanto su ubicación exacta o imaginaria no es de importancia para la narradora. Reemplazar el nombre de un sitio por iniciales o por espacios en blanco es una sinécdoque común en la literatura decimonónica para aumentar la ilusión de realidad¹⁴. En este caso, esa sinécdoque transfiere a la novela entera un cierto valor semántico propio de esa figura, de la que el Grupo MU escribe que

it is easily seen that a generalizing synecdoque will give an abstract, 'philosophic' cast to the discourse, which obviously clashes in the case of naturalistic parody with the concreteness of the context¹⁵.

Por otro lado, la carencia de una reacción emotiva que evidencia esta narradora es un aspecto también muy significativo. Su madre ha muerto, pero en ningún momento ella expresa una reacción emotiva al respecto. Quizá más significativo aún es el hecho de que la posible desaparición del padre ni siquiera se menciona; antes bien, su ausencia se da por sentada pero no se la considera objeto de explicación. En ambos casos al lector se le oculta si la muerte o desaparición ha sido reciente o no, trágica o natural. Considerados desde el punto de vista del sistema literario de la época estos dos aspectos son llamativos porque significarían una posible ruptura con el romanticismo y el realismo, aunque en la literatura colombiana existiera el conocido precedente del alejamiento de Efraín en *María*: "Era yo niño cuando me alejaron de la casa paterna para que diera princi-

pio a mis estudios en el colegio de ***...". Es posible asociar esta represión de información y de emotividad a una represión del deseo como subtexto que gobierna este "Ensayo psicológico" y que explica sus características sobresalientes tanto de tipo formal o retórico como de tipo significativo o ideológico.

Obsérvese que la narradora y su hermana están en relación de dependencia de un hombre al que el texto convenientemente distancia, en primer lugar por razones familiares, ya que es un tío; en segundo lugar, por fuerza de consideraciones morales, éticas y en últimas ideológicas, ya que es un sacerdote católico. El texto de Soledad Acosta acude a un personaje femenino sustraído en principio de los 'loci domestici' tradicionales: no es ni esposa, madre, ni tampoco, amante. El texto la sitúa entonces en una posición privilegiada y asezuada, "la casa cural de" *** con su implícito ascetismo. Simultáneamente el texto ubica a la narradora verticalmente bajo la tutela del tío cura y horizontalmente en pie de igualdad con una "hermana", igualmente anónima y de quien tampoco el lector llega a saber nada. Además, de manera simultánea el texto la coloca en posición de benefactora cuasi maternal de la viajera Mercedes, enferma y psicológicamente maltratada por su esposo Enrique. Anotamos que el espacio constituido por estas tres personas elimina tanto la posibilidad de ejercer una sexualidad como la de acceder a la maternidad, cuya culminación es aparentemente uno de los ideogramas centrales en el texto, en lo que a primera vista aparece como una exaltación del matrimonio y de la reproducción de la maternidad.

Desde esta posición de doble aislamiento la narradora ejerce el que será su papel más importante en términos de la narración: escucha una serie de relatos narrados por otros personajes, seis en total, que como ella doblan su papel de narradores en el de oyentes. Por tanto, ella está confinada textualmente a la pasividad del papel de oyente. De hecho, de manera semejante a la de narraciones tradicionales como *Las mil y una noches*, en *El corazón de la mujer* se configura un grupo de personas que —para vencer el tedio del ambiente rural en este caso— cuentan una historia cada noche. Así, en el primer relato, "Matilde", llegan a la casa cural en busca de ayuda un caballero "rico propietario", don Enrique Noriega, y su esposa enferma, Matilde, que iban de viaje. Ya que el clima le es propicio, Matilde se hospeda en la casa cural durante dos meses. El relato que Matilde hace de su vida, narrado "una tarde cuando estábamos sentadas las tres en el corredor ex-

14. John Barth, citado en *A General Rhetoric*, p. 103.

15. *A General Rhetoric*, p. 103.

terior de la casa... al caer el sol" (p. 6) desplazan hacia ella el punto de vista narrativo y hace de Matilde la verdadera narradora y convierte a los demás en oyentes de esta narración.

A lo largo de la novela, la anónima "narradora"-oyente no ejerce ninguna iniciativa y por el contrario se limita a su pasivo papel de oyente, matizado por ocasionales comentarios que facilitan la transición de un relato a otro. Este retraimiento a una posición pasiva y marginal nos parece que es significativo en términos del relato en su totalidad como una construcción narrativa simbólica¹⁶, ya que puede entenderse como un paralelo a la situación descentrada, marginal, que Soledad Acosta identificaba en la mujer. A su transformación ella dedicó parte importante de su actividad intelectual, especialmente en escritos como la memoria *Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones*, sin que esto implique que lo mismo no sea igualmente cierto en cuanto a *El corazón de la mujer*. De hecho, en la "Introducción" a *Aptitud*, que no firma la autora Soledad Acosta, pero que podemos asumir es escrita por ella, observa que "Las mujeres no tienen derecho de desahogar sus penas a la faz del mundo. Deben aparentar siempre resignación, calma y dulces sonrisas" (p. 3). Estas palabras, leídas teniendo el resto de la novela como telón de fondo, confieren a los diversos relatos la significación de caleidoscopio de representaciones femeninas: los diversos relatos, como veremos a continuación, exploran situaciones específicas que tienden a confirmar lo expuesto en la "Introducción", como en la novela de tesis.

Todas las seis secciones o relatos que componen el texto tienen como título el nombre de una mujer cuya biografía narran: "Matilde", "Manuelita", "Mercedes", "Juanita", "Margarita" e "Isabel". La sección "Matilde" es la única en la novela en que la protagonista narra en primera persona. La sección "Manuelita" está narrada en primera persona por la hermana anónima de la narradora que abre la novela, lo mismo que la sección siguiente, "Mercedes". La cuarta sección, "Juanita", tiene como narrador a don Enrique, quien habiendo regresado a la casa cural para recoger a su esposa se une al grupo de conmitilones interesado en la suerte de Juanita, a quien había conocido "acci-

dentalmente". Juanita resulta ser la hermana menor de Mercedes. La sección quinta, "Margarita", es narrada por don Felipe, hermano de Matilde, y también de visita en la casa cural. Por último, la sección sexta, "Isabel", es narrada en primera persona por el tío cura, y es la historia de la mujer homónima. En total, la novela emplea seis narradores que en conjunto narran la vida de igual número de mujeres. Tres de los narradores son mujeres, y tres son hombres.

Un análisis contrastivo de estos narradores y de las relaciones que se establecen entre ellos arroja resultados significativos para el estudio de la novela, no solamente desde un punto de vista de su gramática narrativa sino precisamente desde la femineidad de sus protagonistas, de las cualidades del "corazón de la mujer", y de la reproducción de la maternidad, que identificamos desde ya como uno de sus subtextos principales¹⁷.

En primer lugar observamos una actividad que une y relaciona a estos disímiles narradores: contar historias, que se presenta inicialmente como denominador común. El grupo formado por el tío cura y sus dos sobrinas, al que se unen Matilde, su esposo Enrique y su hermano Felipe se convierte en la primera audiencia de estos relatos. Esta audiencia —compuesta según se ve de tres hombres y tres mujeres— es especial, como observa Matilde al comienzo de su relato: "Vivía triste, enferma... pero he hallado en ustedes una verdadera familia" (p. 5. El subrayado es mío). Por tanto, es en el seno de una familia figurada (presidida por un *pater familias* inverosímil: un sacerdote católico) que estos relatos existen, y es precisamente a un sentido familiar donde apunta su carga semántica. Esta familia figurada se compondría de dos parejas de hermanos (las dos hermanas huérfanas, Matilde y Felipe), y dos figuras patriarcales, don Enrique y el tío cura. Es pertinente observar aquí la organización binaria que el texto atribuye a sus personajes, evidente en la simetría sexual de los narradores: tres mujeres y tres hombres.

La asociación de estos personajes para contar queda establecida desde el comienzo, al ganar preponderancia la voz de Matilde, que desplaza a la de la narradora inicial. Matilde explica con cierto detalle su vida y su situación actual de resignación ante la frialdad e indiferencia de Enrique, que ella considera "justo castigo" por sus

16. Véase Fredric Jameson sobre la narrativa como una forma simbólica. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 144. Véase también Hernán Vidal al respecto. *Sentido y práctica de la crítica literaria: panfleto para la proposición de una arqueología acotada* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984), pp. 20-32, y "Para una redefinición crítica", en *Ideologies & Literature*, mayo-junio 1983, p. 122.

17. Véase Nancy Chodorow. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender* (Berkeley: University of California Press, 1978), especialmente pp. 3-39 y pp. 179-190.

conatos de coqueteo con otro hombre, Fernando, de quien se ha enamorado. Ante la imposibilidad de hacer avanzar ese romance, "quise buscar un consuelo donde tenía la seguridad de hallarlo... y me dirigí a la iglesia... y ya me sentía más resignada" (p. 19. El subrayado es mío). Su relato termina con una predecible moraleja acerca de las consecuencias negativas de su "carácter débil", sobre el cual comenta la hermana que ella conoce un caso similar, que "debe interesar como aprobación de esta verdad: que un recuerdo, aunque vago, puede ser benéfico, y es a veces más duradero y firme de lo que generalmente se cree" (p. 25). Esta afirmación se constituye en hipótesis que hace del relato siguiente su demostración. El estatus de narración queda establecido en las palabras finales de esta sección: "—¿Pudiera usted referirnoslo, preguntó Matilde. —Lo haré gustosa... Pido plazo hasta mañana para ordenar mis ideas a fin de hacer la narración lo menos cansada posible" (p. 25).

Estas palabras sirven de introducción al segundo relato, "Manuelita", que inicialmente es narrado en primera persona por la hermana anónima. Se trata aquí de la historia de una mujer anciana que por medio de una anécdota de su primera juventud le enseña a su acompañante el valor de los recuerdos. Es la historia de dos hermanas, Carmen y Manuela, que en su juventud, en la época de la Independencia, conocen a Manuel Valdez, un tímido galán, "en una hermosa tarde de enero de 1823" (p. 29). Manuel trata de cortejar a Manuelita, pero por timideces mutuas nunca llegan a hablarse. Algún tiempo después un extraño se acerca a Manuela en un baile de gala para susurrarle al oído que "Mauricio Valdez acaba de morir... Usted fue su último pensamiento y mientras eso... usted baila!" (p. 35). Esta confianza se convierte en un remordimiento que habría de durar el resto de la vida de Manuela y, aún más importante, definiría su sensibilidad.

Este relato se caracteriza por el mismo procedimiento narrativo de la primera sección. El hilo de la narración pasa de la hermana a Matilde sin ninguna transición, por lo cual la narración cae siempre en un yo que narra. Nos interesa recalcar en este momento en cuanto a las formas narrativas de la novela ese desplazamiento. Además, el hecho de que al final del relato se identifica a Manuela como tía de las hermanas sugiere la permanencia básica del nexo familiar *pero sin maternidad*, aunque esto cobrará importancia aún mayor en otros de los relatos.

El tercer relato, "Mercedes", narrado también por la hermana, enfatizará el ideograma de la

maternidad como sino femenino, complemento y fin último de la vida de la mujer. El juego de narradores en este relato involucra a Mercedes, quien ha contado su vida a la hermana, quien a su vez lo escribió "para no olvidarlo".

Mercedes se describe a sí misma: "A los diez y seis años era yo una dichosa niña llena de dicha y alegría. Era mi padre español de nacimiento y energúmeno defensor del rey" (p. 42). En medio del fragor de las guerras de la Independencia Mercedes se enamora de un joven oficial español, que le exige que le siga a España para que sea su esposa: "¡A España! Mi patria no podría ser sino la suya" (p. 49). La mañana en que ellos deciden llevar a cabo el escape termina en tragedia. El caballo de Mercedes se desboca aún antes de abandonar la ciudad y la caída hace que Mercedes quede desfigurada, por lo que Pablo, el oficial español, la rechaza. Este desfiguramiento es causa de que Mercedes decida encerrarse. La aparición en esta novela del ideograma "patria" no sorprende dado que forma una de las bases del epistema decimonónico finisecular.

En efecto, la ulterior victoria de los "patriotas" determina la ruina económica de la familia, ya que el padre ha sido condenado al exilio interno. La pronta muerte del padre y la pobreza total en que viven hacen que Mercedes se case por conveniencia con el ex esclavo Santiago. Sin embargo no es el amor lo que la motiva: "Tenía una hermana pequeña... esto era lo único que me interesaba" (p. 58). Con el fin de redimir la familia de la abyecta pobreza en que ahora viven, Mercedes decide casarse secretamente con Santiago. En este punto su historia se convierte en una duplicación de la trama inicial, de la que ella como narradora es consciente. La idea de huir a escondidas para unirse a un hombre cuya unión la familia desaprueba ya es conocida por Mercedes. En ambos casos ella ha temido la perspectiva del castigo, que juzga merecido e inexorable (p. 62).

En efecto, el propósito de estas uniones es lo que determina su diferente carácter: si la primera huida estaba motivada por la "culpable" satisfacción del deseo y ella ha aceptado la caída del caballo como expiación "merecida", ahora se une a Santiago en medio de un sentimiento de asco y deshonor pues éste es mulato y ex esclavo venido a más. El *deber familiar* es la motivación que la anima ahora y que la convierte vicaria y simultáneamente en figura paterna y materna: "Yo estaba, sin embargo, desesperada con nuestra situación y decidida a hacer cualquier sacrificio por mi familia; así le dije a mi pretendiente que, puesto que mi madre se resistía a darme su consenti-

miento, me casaría con él sin que ella lo supiera" (p. 62). En relación con la recurrencia de huidas en el texto, anotemos la oportuna observación de Gabriela Mora, según la cual "se ha encontrado una copiosa repetición de imágenes expresivas de los conceptos de encierro y escape en la literatura femenina. Las metáforas sugerentes de espacios restrictivos y estáticos reiteradas en las obras de mujeres tendrían... una función estética diferente a las figuras de 'prisión' usadas por los varones"¹⁸.

La noción implícita que sirve de subtexto a este relato es la asumida santidad de la obligación familiar entendida como deber o imposición, y cuya satisfacción debe de sobrepasar su costo.

Como la novela enfatizará desde este momento, la mujer debe sacrificarse y resignarse. La evolución de la vida de Mercedes desde ahora pasa a ser un ejemplo de esa visión. Aquí Mercedes asume la condición de jefe de su hogar y por tanto madre de su hermana y —por lo menos subliminalmente— esposo de su madre. Su propio hijo, Francisco, morirá más tarde durante "la revolución de mayo" (p. 71). "Mi existencia no tenía interés alguno, mis afectos estaban encerrados en las tumbas de cuantos había amado", (p. 72) dice ella poco antes de morir. Mercedes ha expiado de esta manera sus actos "apátridas" de su juventud, ya que las que fueron sus amistades se han negado a prestarle cualquier ayuda. Así, vieja, sola y desamparada, al morir en la "casa rural de" ***transforma a las hermanas sobrinas del cura en madres vicarias, como ella lo había sido en el pasado.

La historia de "Juanita" tiene una relación de dependencia en cuanto al relato anterior, como si fuera una derivación. Se trata de la historia de la vida de Juanita, hermana de Mercedes, quien para escapar de la pobreza y los malos tratos de Santiago había sido adoptada por una rica familia como empleada doméstica. La transición entre el relato de Mercedes y el de Juanita se hace posible por un hecho fortuito: "¡Qué casualidad! exclamó don Enrique. Yo conocí en Neiva a la hermana de esa misma Mercedes, a Juanita Vargas" (p. 73). Don Enrique es el narrador de esta sección. El destino de Juanita en general es bastante semejante al de su hermana. Tiene que casarse también por conveniencia y sin amor con un mercader, Bonifacio. Llevan una vida sin armonía, pero al final Juanita descubre que su esposo sufre lepra, y que este oculto sufrimiento es la

causa del distanciamiento de Bonifacio. Juanita decide dar sus hijos en adopción a un tío suyo (que por "coincidencia" es también cura) y regresar subrepticamente al lado de su esposo para cuidarle hasta su muerte. Bonifacio se pregunta "¿Por qué ha puesto Dios a este ángel a mi lado?" (p. 82) en lo que es claramente una versión del topos victoriano de "The Angel-in-the-House"¹⁹. En efecto, Juanita se ha despreocupado por completo de sus hijos, regalándolos, para dedicarse por completo al hombre que antes la ignoraba. Don Enrique comenta que "Su aspecto era más animado, su mirada más viva y se notaba en ella cierta irradiación del alma: *tal es la influencia de una noble acción y de la conciencia de un deber cumplido!*" (p. 83. El subrayado es mío). En nuestra discusión de la semántica general de la novela nos ocuparemos de esta curiosa concepción falocéntrica del deber, que aquí se entiende como un vínculo unilateral que va de la mujer hacia el hombre en desmedro de los hijos confirmando los valores patriarcales.

En lo que pasa a tomar las apariencias de un distanciamiento irónico con respecto al papel de la mujer, Felipe exclama en la acostumbrada evaluación que al terminar cada relato hacen los narradores oyentes que

...en este hecho se revela el gran sentimiento de abnegación que es el fondo de un verdadero corazón femenino. Nosotros podemos admirar... pero rara vez sabemos amar así. Amar hasta el sacrificio sólo por un sentimiento de compasión, amar sin esperanza de recompensa alguna, no está en nuestra naturaleza! (p. 83).

En este y otros comentarios semejantes diseminados por la novela los personajes masculinos irán constituyendo una teoría implícita de la diferencia genérica. Aunque generalmente de muy poca extensión y aparentemente secundarios, estos comentarios coexisten en una relación dialéctica con los relatos que les siguen y les preceden.

18. Mora, p. 7. Véase también Sandra M. Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979), pp. 86-87.

19. Véase Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing* (Princeton: Princeton University Press, 1977), p. 14. Showalter identifica este topos como propio de la clase media en las sociedades industriales, especialmente Inglaterra y los Estados Unidos. Sin embargo, también existe en sociedades básicamente agrarias como la Colombia del siglo XIX. Véase también "El ángel del hogar: The Cult of Domesticity in Nineteenth-Century Spain", en G. Mora, pp. 62-88.

En "Margarita" el personaje homónimo sacrifica su vida no a un hombre sino a la religión. En este relato asistimos a una culminación del motivo de la "resignación" u observancia extremada de una noción del "deber" que pervade la novela. "Margarita" es sin duda la sección más compleja de la novela. Felipe, que ha sido sólo un oyente en los relatos anteriores pasa a ser el narrador de esta sección, introduciendo su narración como "una historia de la cual tuve conocimiento por varias circunstancias casuales" (p. 84). Nuestro interés en esta observación radica en dos aspectos: en primer lugar, en esa aparente inocencia o impasividad o desapego con que precede el relato que —como el lector averiguará sólo al final— es en realidad autobiográfico. Este "self-effacement" es similar al de los personajes femeninos. Por otro lado, este relato presenta ese mismo desplazamiento de narradores que hemos visto ya en otras secciones. "Margarita" es también la historia de Felipe, sólo que aquí se presenta y domina la perspectiva femenina. Por consiguiente, la situación narrativa general consiste de una escritora que crea una narradora anónima que introduce a un narrador masculino que cuenta la vida de Margarita, que es también su historia.

Este intrincado desplazamiento o distanciamiento se configura como otro de los recursos retóricos fundamentales de *El corazón de la mujer*, y alude no tanto a la fragmentación formal de los aspectos narrativos de la novela como a lo que —en relación con las características propias de la escritura femenina decimonónica— Sandra M. Gilbert y Susan Gubar han llamado "fantasies in which maddened doubles functioned as social surrogates for docile selves"²⁰. De hecho, hay en *El corazón de la mujer* un apretado juego de dobles: las dos hermanas son lo suficientemente anónimas como para que puedan ser intercambiables, pues a la textura del relato no aflora ningún elemento que las pueda caracterizar o diferenciar entre sí. Además, Mercedes y Juanita, a su vez hermanas que han seguido diversos rumbos, corren sin embargo la misma suerte. Por otro lado, la historia de Enrique y Matilde tiene una duplicación interior en la de Fernando y su esposa.

La historia de Margarita funciona también dentro de ese juego de duplicaciones. La suya es en términos generales la historia de un amor fallido y está precedida por la historia de otro amor fallido, el de la india Jacoba y su novio, un soldado. Margarita es la esposa del coronel Perdomo, que la maltrata. Poco antes de que éste muriera

en acción ella conoce a Eugenio, un joven revolucionario perseguido, que resulta ser primo de Perdomo. La noticia de su muerte hace que ella dé por cancelado el romance con Eugenio, ya que se siente culpable de la muerte de su esposo (p. 99).

Hasta este momento la historia de Margarita es una repetición de la historia de Jacoba y su novio en sus aspectos básicos: a la unión deseada (con un militar) surge un obstáculo (la guerra) seguido de la resignación por la pérdida del esposo que en esta historia tiene como paralelo o culminación la pérdida del semi-amante. Llevada por el sentimiento de culpa Margarita "había hecho voto deliberado de consagrar a Dios el resto de sus días... en la persuasión de que sólo en un convento hallaría el olvido completo de lo pasado" (p. 100). Por su parte, la historia intercalada de la india Jacoba y su novio sirve de marco introductorio a la de Eugenio y Margarita y su punto de intersección con ella es de un alto valor significativo. El indio se despide de Jacoba y la decepciona al decirle que ya está casado (por conveniencia) y que por tanto no podrá casarse con ella. Además, él debe partir para la guerra, pues ha estallado una revolución contra el gobierno. "No me guardes ojeriza: mira, aquí te traje esta crucecita para que la ensartes en tu rosario y te acuerdes de mi cada vez que le veas" (p. 87). Esta cruz se convierte en icono que enlaza las dos historias y determina su articulación y desenlace: si para Jacoba la cruz es un objeto que debería garantizar la permanencia del indio (y de lo que no pudo ser) en su memoria, para Margarita esa misma cruz se convierte en señal que autoriza u ordena la exclusión y olvido del amante. En efecto, Eugenio consigue que Margarita reconsidere su drástica decisión de clausurar su vida en un convento y la ocasión que propone es un paseo hasta las ruinas de una iglesia (p. 104).

De una manera igualmente fortuita que en otros encuentros en la novela, Margarita halla la cruz que Jacoba acaba de perder en el césped: "¡He aquí la señal enviada por Dios! pensó palideciendo al enseñársela a Eugenio; el cielo no levanta nunca un voto hecho en expiación de una falla" (p. 104). La separación se consuma; los amantes se apartan para no volver a reunirse hasta el momento de la muerte.

La recepción de la historia de Margarita por parte de los personajes-oyentes es negativa. En primer lugar a algunos la historia les parece "inverosímil". La discusión sobre la posible verosimilitud o no de que tal amor platónico se conservase durante veinte años cede lugar a una evaluación de la justeza de ese encierro conventual, que para don Enrique es "exagerado" y "más

20. Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. XI.

bien un acto impío" (p. 112). El tío cura, por otro lado, opina que "la conducta de Margarita... provino de una idea elevada de sus deberes" (p. 112). El tío cura actúa aquí como portavoz de la Iglesia y su participación como oyente y figura de autoridad en estos relatos sirve de paralelo simbólico al papel de la Iglesia en la dinámica social que está en la génesis de la novela. En este momento la novela parecería apuntar a un enfoque irónico o escéptico con respecto a asuntos como la clausura del cuerpo femenino al placer, el retraimiento o exclusión de la mujer del mundo en un espacio definido por la "resignación" o el "deber", sea la familia (y más concretamente la sumisión al esposo) o el convento. Sin embargo, esta insinuación es tan leve y está tan matizada en el texto por el múltiple juego de narradores que una conclusión inequívoca se hace difícil. De hecho, la evaluación de la historia de Margarita rehúsa una clausura o cierre definido y como en ocasiones anteriores se desliza hacia la historia o relato siguiente: el tío cura informa al grupo de oyentes que "Les tengo ofrecido mi tributo de un cuento y el que se me ocurre viene muy al caso como ustedes verán" (p. 113). De esa manera introduce el último relato, "Isabel", que él narra en primera persona.

En este relato, precedido por una cita de la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, que elogia el valor de la humillación divina "para que aprenda tus justificaciones y destierre de mi corazón toda soberbia y presunción" (p. 114), se enfoca más directamente el asunto de la religión, la divinidad en su relación con la condición de madre, y "el corazón de la mujer", doña Isabel es una mujer rica e irascible cuyo hijo enfermo está a punto de morir. Jura a Dios no volver a la iglesia si él muere, en lo que es su manera de no conformarse con la desgracia. A la muerte de su hijo ella cae en la blasfemia, desafiando a Dios a que le "demuestre" su existencia.

La historia se desarrolla en un sitio anónimo; el tío cura informa que "siendo bastante joven me enviaron a ****" (p. 114). Tanto este hecho como el que el sitio mismo donde estas historias están siendo narradas es anónimo sugiere que el texto atribuye una irrelevancia básica a la exactitud de la topología en favor de una implícita universalidad del conflicto de estas historias. Este es un importante aspecto cronotópico de *El corazón de la mujer*. Y, como afirma Derrida, los problemas de topología (sitio) y de economía (oikos = casa) pasan a ser idénticos²¹.

La historia de Isabel establece de una manera muy visible la dialéctica de la transgresión, castigo ("merecido", "justo") y resignación presente en las otras historias, y recalca aquí por un *deus ex machina* tradicional. Isabel, que había jurado a la muerte de su hijo que "¡Nunca doblaré más la rodilla ante un Dios tan cruel!" (p. 119) vive un periodo de transgresión, al apartarse voluntariamente de las reglas morales que rigen el mundo de ****. El cura indica que "temblaba al pensar en el castigo que la aguardaba" (p. 120), indicando que él conoce la inexorabilidad de las reglas o leyes que ella ha quebrantado.

Estamos aquí precisamente frente a una de las bases de la construcción imaginaria de la mujer por parte de la sociedad masculina en el siglo XIX: a la mujer se la explica como enfermiza e histérica, y por tanto "naturalmente" irresponsable. Y ya que histeria = hysterikós = útero, por consiguiente la mujer es "naturalmente" inestable y caprichosa, mientras que los hombres son "naturalmente" dueños de una patricia sereniada, como Enrique, Felipe o el tío cura. Es bastante significativo al respecto que el narrador de esta historia sea un personaje masculino.

En el mundo que habita Isabel no hay esposo y por tanto no hay una familia a la manera usual. La muerte posterior de sus dos hijos motiva en ella una transición hacia un mundo exocéntrico, pues ella "Se dedicó a cuidar niños pobres y enfermos, por el resto de su vida, siendo su casa un perpetuo asilo de cuantos desgraciados imploraban su beneficencia" (p. 122). La suerte de Isabel es similar a la de otras heroínas de la novela. La constitución de ese espacio íntimo y cálido que según la ideología patricia dominante es su *situ* les es negada por diversas fuerzas: sociales (a Margarita la guerra le arrebató su esposo; su amante a Mercedes, y luego su hijo), enfermedades (la lepra de Bonifacio en "Juanita"; la precoz muerte de Mauricio Valdez en "Manuelita"); los celos de Enrique (su "naturaleza violenta y vengativa"). Además, la propia narradora y su hermana carecen de una familia propiamente dicha: ya al comienzo de la novela informan que "Después de la muerte de mi madre, mi hermana y yo fuimos a pasar algunos meses al lado del cura, que era nuestro tío" (p. 4). Esta información casual no se complementará con ninguna otra, estableciéndose tan sólo que son huérfanas. Queremos enfatizar, sin embargo, que al padre ni siquiera se le menciona. Su ausencia se constituye en un impor-

21. Jacques Derrida, "Choreographics", en *Diacritics*, 12, No. 2, 66.

tantísimo elemento textual como lo no dicho²², y nos parece que esa ausencia se conjuga dialécticamente con la presencia traumática de los otros hombres (padre, esposos, hijos o amantes) en las secciones que componen la novela.

Los hombres de *El corazón de la mujer* invariablemente fallan en cuanto a sus papeles de esposo (Enrique), padre (Santiago), amante (Mauricio, Pablo). Por contraste, las mujeres resisten y perduran y son elementos de estabilidad y aún de supervivencia.

La noción implícita es que la mujer puede ser más fuerte que el hombre, y que su capacidad de resistir es mayor. Recuérdese que en la "Introducción" la autora ha escrito que el sufrimiento, la capacidad de sufrir y resignarse, es el atributo definitorio de la mujer (p. 3).

Las anónimas hermanas, en tanto que oyentes narradoras, ocupan un lugar en el espacio narrativo que hace de ellas las destinatarias de un "Bildungsroman" que exhibe un final traumático para las que se casaron pero por lo menos neutro para ellas, que terminan solteras. En estas narraciones relatadas por personajes adultos las hermanas visualizan los diferentes caminos que se abren ante ellas en tanto que mujeres. Sin embargo, y como se había señalado antes, la "Introducción" establece una apertura irónica al sentido total de la novela: al criticar la tendencia femenina a la idealización del "espíritu poético" y el peligro de caer de la "vida ideal" a la "realidad", "Muchas mujeres... llevan consigo un desaliento vago que les hace ver el mundo sin goces; viven solamente para cumplir un deber, y se convierten en beatas o amargamente irónicas" (p. 1), la novela parece criticar esa suerte para la mujer y oponerse al topos victoriano del "ángel en el hogar", que en realidad tiene una larga tradición en la cultura hispana, con conocidas expresiones en la cultura popular como el refrán "La mujer en casa y con la pata quebrada", o en la cultura escrita como el clásico falocrático de Fray Luis de León *La perfecta casada* (1583). El problema expuesto en estos textos resulta ser nada menos que recetar como conveniente para la mujer lo que Derrida llama el arresto domiciliario o "asignation a residence"²³. La indecisión crítica que presenta se evidencia no tanto en el hecho de no sugerir una alternativa como en limitarse inicialmente a una

oscura ambigüedad que puede ser leída casi de cualquier manera, y sobre todo en confirmar la capacidad de sufrir de la mujer como rasgo loable. En su ensayo de 1893 *Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones*, en cambio, Soledad Acosta propondrá específicamente ampliar el radio de acción de la mujer, superar la cocina, la costura y el convento y llegar hasta la oficina, el observatorio astronómico, el laboratorio, el mundo de los negocios.

Aún a nivel de los significantes se puede observar esa indecisión. Si como dijimos al comienzo la sinécdoque presta a la novela sus características especiales de darle universalidad a su discurso al ubicar la narración y algunos acontecimientos en "la aldea de ***", en otros de sus apartes se impone el discurso naturalista con la precisión de sus detalles: Ibagué, Honda, Monserrate, Bogotá, etc.

Pensamos, sin embargo, que la significación fundamental de *El corazón de la mujer* es cuestionar la conveniencia del matrimonio tradicional para la mujer. Este es precisamente uno de los motivos centrales de la escritura femenina decimonónica, según ha establecido Annis Pratt²⁴. Si en términos de la mujer no es posible que exista una armonía de pareja y la unión familiar termina despedazada, también resulta cierto que el matrimonio y la maternidad como "destino" femenino resulta puesta en entredicho. No sólo las dos hermanas son funcionalmente estériles, sino que Margarita, al abrazar la vida del convento se aparta de ese destino.

La visión de la familia que este texto de Soledad Acosta ofrece en el año 1887 es sumamente traumática como para que se pretenda considerarla como modelo a seguir. En conclusión, podría decirse que *El corazón de la mujer*, bajo el pretexto de ilustrar la naturaleza estoica de la mujer desliza sutilmente un cuestionamiento de la noción de "deber" por el que se la sacrifica a menudo y de la maternidad y la familia como destino único para la mujer.

En *Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones* Soledad Acosta articula de una manera más explícita la orientación feminista de su escritura. En este escrito, presentado como "memoria" en el Congreso Pedagógico Hispano-Lusitano-Americano reunido en Madrid en 1892²⁵, Soledad Acosta se propone "averiguar si la mujer es capaz de recibir una educación intelectual al

24. Annis Pratt, en Joan I. Roberts, ed., *Beyond Intellectual Sexism: A New Reality* (Nueva York: David McKay Co., 1976), p. 180.

25. Sobre este congreso y el naciente feminismo hispanoamericano como proyecto común, véase Rosa María Capel M., ed., *Mujer y sociedad en España: 1700-1975*, pp. 109-145, en especial p. 128 y sucesivas.

22. Véase Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary* (London: NLB Press, 1978), en relación con "lo no dicho", pp. 88-90; Machenery, *A Theory of Literary Production*, pie p. 78).

23. Derrida, "Choreographies", p. 68.

igual del hombre, y si sería conveniente dar la suficiente libertad para que pueda (si posee los talentos necesarios) recibir una educación profesional"²⁶. El texto de *Aptitud* tiene una estructura expositiva regida por la sinécdoque también, y por una lógica deductiva basada en una larga serie de ejemplos con los que busca verificar la capacidad de la mujer para desempeñarse en todo tipo de actividades, argumentando que las mujeres han triunfado "en todas partes donde una conveniente educación ha desarrollado los talentos latentes en los cerebros femeninos" (pp. 83-88).

Soledad Acosta propone la activa incorporación de la mujer a una sociedad cambiante y de expansión capitalista²⁷. Ella consideraba la educación como la manera más expedita para incorporar a la mujer en lo que sagazmente veía como "esta época de transición de una faz de la civilización a otra que aún no podemos entender" (p. 80). Como Miguel Antonio Caro y en general la Regeneración, el movimiento conservador hegemónico en Colombia a fines del siglo XIX, ella expresa temores ante el creciente proceso de secularización del que era testigo, aunque a diferencia de ellos y simultáneamente visualiza la posibilidad de un cambio: "no es posible prever si el mundo podrá regenerarse o si se perderá por entero en el caos de ideas que suelen oscurecerse hasta los espíritus más claros" (p. 80). El proyecto feminista de Soledad Acosta deja entrever una utopía que desviara el cansado destino de la mujer tradicional ya que como apuntara Jean Franco, "... in the nineteenth-century... in the process of secularization of society... the system of differences between male and female is also changed. Women become allegories of 'la madre patria' upon which the male project is to be realized"²⁸. En el contexto del sistema literario colombiano, anotamos el papel que en este sentido se asigna a la mujer en la poesía patriótica de Caro, por sólo citar un ejemplo.

En tanto que en *El corazón de la mujer* Soledad Acosta desarrolla un texto en que la noción de

diferencia entre hombres y mujeres es básica, en *Aptitud* recalcará, por necesidades de su estrategia retórica argumentativa, la semejanza de unos y otras con respecto a las necesidades de incorporación en la expansiva economía de mercado. Si en *El corazón de la mujer* propone que la armonía familiar y la estabilidad de la pareja no son más que ideales deseables pero de obtención difícil o imposible y de conveniencia dudosa, en *Aptitud* expone una versión feminista de una economía política que incorpore a la mujer a los espacios extrafamiliares, bien que bajo la lógica capitalista de incorporación productiva: *Aptitud* nada dice del derecho de la mujer a ejercer el goce.

La múltiple obra de Soledad Acosta de Samper de la cual tan sólo hemos dado cuenta aquí de dos instancias, conforma una muy importante obra literaria en la segunda mitad del siglo XIX colombiano. Dentro de los parámetros ideológicos del conservatismo católico hegemónico su obra sin embargo alcanza a percibir y elaborar las nociones básicas de diferencia entre los sexos y de la condición femenina como un otro ontológicamente diverso, tímida pero eficazmente expuesto en sus páginas. Si el poder al que otros escritores de la época como José María Vargas Vila y Juan de Dios Uribe se oponían era hegemónico y adquiriría la visibilidad de la fuerza armada, el poder de la falocracia que en sus escritos combatía doña Soledad no era —por aparentemente "invisible"— menos insidioso y hegemónico. Por ejemplo, Angel Cuervo, el novelista hermano de Rufino J. Cuervo, escribía en 1892 que "Si en algún ser está arraigado el egoísmo, es en la mujer... ella es su propio ídolo, ella sola es digna de adoración", y proponía que el papel ideal de la mujer era "cumplir con los deberes morales que la religión y la conciencia nos imponen..."²⁹. En el largo periodo de hegemonía conservadora que comenzara con la Regeneración no sería hasta bien entrado el siglo XX que se oyera una voz disidente en la literatura colombiana.

26. Soledad Acosta de Samper, "Aptitud de la mujer para ejercer todas las profesiones", en Acosta de Samper, *Memorias de congresos* (Chartres: Imprenta de Durand, 1893), p. 73. En adelante citaremos sólo el número de página entre paréntesis.

27. Angel Rama estudia la relación de estos procesos sociales con la producción literaria del periodo en "La modernización literaria de América Latina", *Hispanoamérica*, XII, No. 36 (1983), 3-19.

28. Jean Franco, "Trends and Priorities for Research in Latin-American Literature", *Ideologies and Literature*, año IV, mayo-junio 1983, p. 117.

29. Angel Cuervo, "Jamás", en *Revista Literaria*, IV, Nos.