

***Viento de otoño* de Marzia Lusignan: la pregunta por el amor de una madre soltera y la emergencia de la Nueva Mujer
Lotos y azucenas en el altar de la decadencia**

Angela I. Robledo
Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

La flor de loto es símbolo de pureza ya que surgiendo de aguas pantanosas no está manchada por ellas; es, por lo tanto, imagen de la moralidad que puede permanecer intacta y pura en medio de la sociedad y sus villanías (Chevalier y Gheerbrand 656). No en vano Fedora, uno de los dos personajes femeninos protagónicos de la novela de Juanita Sánchez Lafaurie (Santa Marta 1902-Bogotá ¿?) *Viento de otoño* (1941), que se conserva virtuosa a pesar de haber tenido una hija sin estar casada y sufre por la maledicencia y la exclusión en una sociedad que no perdona a las madres solteras, lleva ese sobrenombre.

De otro lado, la azucena o lirio (que para algunos es la misma flor aunque la botánica las ubica en distintas familias) alude a Yolanda, la otra protagonista, cuya “castidad invencible” la relaciona con Diana, la diosa virgen (332)¹. La azucena según la tradición bíblica es símbolo del abandono a la voluntad de Dios, es decir, a la providencia; este tema es recurrente en la obra de Marzia Lusignan, el seudónimo escogido por la autora para firmar *Viento de otoño*, su única novela, su libro de poemas en prosa *Oro y mirra* (1935), la colección de poemas *Arca de sándalo* (1945), la antología de cuentos *A la sombra de las parábolas* (1947), sus publicaciones en *El Gráfico*, *Cromos*, *Mundo al día*, *Santa Fe de Bogotá*, *Patria*, *Universidad*, *El Tiempo*, *El Nuevo Tiempo*, *El Diario Nacional* y en la revista *El Heraldo Femenino* de la cual fue directora.

¹ Cito por la única edición de la novela de Marzia de Lusignan, *Viento de otoño. Novela nacional* (Bogotá: Editorial Cromos, 1941). Las citas de la novela se harán citando únicamente la página en la cual se encuentra la referencia.

¿Por qué la anterior referencia a estas flores y sus símbolos? La flor de loto y la azucena que adornan el estudio de Eduardo de Gracia “porque le representaban, como símbolo, las dos criaturas llegadas a su vida de improviso y a quienes debía los mejores momentos de su arte” (332), Fedora y “Baby Chocolate”, como llaman a Yolanda, son el punto de partida de mi interpretación. En efecto, a partir de allí enlace elementos del “fin de siècle” y de la irrupción de los tiempos modernos (época en la cual se ubica la novela)² para explicar un triángulo amoroso que no escapa a misoginia encubierta de Eduardo, a las nociones de la belleza “ideal” femenina de esa época, y a los conflictos de clase en la costa y en Bogotá, ciudad que la voz narrativa califica de “Madre Nuestra” (234).

El análisis de los estados de ánimos y las pasiones de los jóvenes –que constituye el centro de la trama de la novela- es un tópico corriente de la literatura finisecular (Meyer-Minnermann 44-45), pero la habilidad de la autora para mostrar la violencia social y

² Llama la atención el hecho de que la obra se publique al comenzar los años cuarenta y se ubique en los finales del siglo XIX y comienzos del XX. Sánchez Lafaurie, que era una defensora de los derechos de las mujeres trabajadoras como lo mostró en la revista *El Heraldo Femenino*, podría haber tenido la intención de mostrar cómo ciertos aspectos del proceso de modernización y los problemas de las mujeres de su tiempo tenían raíces en la transición del siglo XIX al XX. Eduardo de Gracia afirma que estudió en el colegio [del Rosario] de Monseñor Rafael Carrasquilla (334) quien fue rector de esta institución de 1890 a 1930. Este personaje también señala: “Mis romanticismos se desataron en mi primera mocedad, que coincidió con la revolución intelectual formada por [Climaco] Soto Borda [1870-1919], [Julio] Flórez [1867-1924], [Luis A.] Calvo [1882-1945], etc que me sirvieron de maestros sabios en la Bohemia del arte” (334). Soto Borda y Flórez pertenecieron a “La Gruta Simbólica”. La autora, refiriéndose a su poesía que también tiene ecos de la estética del “fin de siècle” dijo en una entrevista con Carlos Martínez: “Trato de adaptarme al modernismo, pero no lo consigo, me hace falta talento, disposición, qué se yo. Pero leo y admiro a los modernos. ...Luis Tamayo comparó mi poesía con la de Amado Nervo [1870-1919]. En la misma entrevista la autora se declara admiradora de Gabriela [Mistral] y Juana de [Ibarborou] (*Cromos*, Mayo 25 de 1946). Es, por lo tanto, discutible la afirmación de María Mercedes Andrade según la cual la obra “critica los roles asignados en los treinta y cuarenta a las mujeres en Colombia” (213).

psicológica en mujeres acosadas por la enfermedad, la pobreza, el amor y el deseo insatisfechos ³ en la sociedad colombiana moderna la convierten en un texto de ruptura.

Volvamos sobre el término ambivalente ligado a la carencia de límites -propia de períodos de inseguridad cultural como el recreado en la novela (Showalter 1990, 4)- que se hace visible en la simbólica múltiple relacionada al loto y a la azucena. Y es que además de las relaciones semánticas mencionadas, la flor de loto sugiere lo erótico evocador del principio femenino de la vida (Walker 550) mientras que la azucena, también llamada Flor de la Pasión primaveral, recuerda los amores prohibidos y la tentación (Walker 542-550). La azucena, y esto es importante para mi lectura, también la flor del amor intenso, pero que en su ambigüedad puede no realizarse, rechazarse o sublimarse; remite, por lo tanto, a la realización de las posibilidades antitéticas del ser.

Pureza, erotismo, amor prohibido, tentación, pasión-muerte, amor no realizado, contradicción y diversidad de significados se acentúan y confunden de manera significativa: en el medio oriente el loto se identifica con el lirio, la flor de lis que, como sabemos, fue usado para simbolizar la impregnación de la Virgen María. El parecido de Fedora con la imagen de la Virgen, por lo cual Eduardo la hace su modelo, aludiría a lo anterior.

¿Yolanda y Fedora son lados diversos de una misma mujer? ⁴ ¿Son dos mujeres, una rubia, que remite a lo espiritual y es pasiva, enfermiza, victimizada y la otra, la de piel oscura, que

³ Montserrat Ordóñez se refiere de manera similar a la denuncia sobre la situación de las mujeres que hace Soledad Acosta de Samper en su cuento "Un crimen" (Ordóñez 15).

aunque sobrepone los intereses de los otros a los suyos, es fuerte, decidida y sobrevive por su arte? ¿Yolanda, la violinista, que parecería identificarse con Ofelia, el personaje de Shakespeare es un complemento de Eduardo que se parece a Hamlet? ¿Eduardo y Yolanda están como los artistas modernistas envueltos en el velo de la reina Mab⁵ o se rechazan mutuamente como el hombre decadente y la mujer nueva o mujer moderna?

Sea Fedora otra cara de Yolanda o no o, mejor, ejemplo del mencionado juego con los límites y la redefinición de los géneros que tuvo lugar en la transición del siglo XIX al XX, lo cierto es que ellas y Eduardo conforman un trío de marginales que desestabilizan los fundamentos sociosexuales que epitomizan el auge de la moral burguesa ya que, como afirma Tina Escaja al citar a Nietzsche “el decadente, como toda mujer, repugna, comparte con ella nociones de inmoralidad y debilidad patológica, y ambos resultan inadmisibles”. Ser decadente, y por asociación, ser modernista, insinúan al homosexual (Molloy 123) en una sociedad en que el hombre viril (como el político conservador padre de Eduardo) es vigoroso, robusto, contenido, sobrio en sus costumbres y no delicado, agobiado tanto mental como físicamente” (Cardwell) como Eduardo. Este personaje, según Yolanda,

padece, junto con mil contradicciones y disgustos familiares que lo mantienen en asilamiento de los suyos, de una rara enfermedad, mezcla de timidez y de temor, de aguda desconfianza de todas las cosas existentes que llenan de sombras su juventud magnífica y triunfante, y hace de su bella personalidad un ser asustadizo e incomprensible; al que no logran curar de su fastidio las diversiones y fiestas, ni el amor de las mujeres que se disputan sus sonrisas...El arte lo distrae pero no le sirve de medicina eficaz. A pesar de los viajes y de su trabajo continuado, la cura espiritual no se logra; ni siquiera mi amor.....Yo le llamo “Hamlet”, pensando que acaso padezca el pobrecito la misma enfermedad misteriosa e inverosímil que

⁴ María Mercedes Andrade sostiene que, hacia la mitad de la obra, Yolanda se empieza a comportar como Fedora y, poco después, vuelve a ser como era al principio de la novela; para esta autora esto es difícil de justificar dentro de la estructura de la obra y es una rareza con relación a los anteriores episodios (226).

⁵ Aludo, por supuesto, al cuento de Rubén Darío “El velo de la reina Mab” que es parte de *Azul* (1988). El velo de la reina Mab cubre a los artistas de diversas prácticas estéticas, desplazados del proyecto de la modernidad, para que olviden sus miserias y sean felices.

atormentaba al príncipe de Dinamarca. Entonces él sonrío y me pregunta si yo seré capaz de ser “Ofelia” (320).

Eduardo, que sigue las ideas de Nietzsche, Schopenhauer, Bernard Shaw y Anatole France, grandes escépticos (252), y admira a los pintores prerrafaelitas que buscaron en el pasado aquello que en el presente pudiera servirles para regenerarse y proyectarse hacia el futuro, lo que no se encontrara contaminado por el mercantilismo y el academicismo oficial, se “paseaba por la paz y la quietud levíticas, alejando[se] de la vida agitada de la urbe moderna. [se dio] entonces a soñar en gran escala y a imaginar infinitas locuras de arte, fantasías de colorido tal, que de haber sido trasladadas al lienzo habrían corrido parejas con las de Durero, Jerónimo Bosco y Valdés Leal” (335).

Como los miembros de esa escuela pictórica Eduardo sintió fascinación por Ofelia que estaba dominada por su padre y su hermano, no tenía identidad propia, enloqueció y se autosacrificó como acto final de devoción hacia el hombre que, desgraciadamente, la había desdeñado. Este personaje de Shakespeare que muestra cómo la dominación masculina infantiliza a las mujeres, cobró mucha importancia en la sociedad victoriana y en la colombiana finisecular que valoró la sumisión femenina (“Women in Patriarcal Society in Shakespeare”). En el cuadro más famoso sobre este tema, el de John Millais, están presentes otros temas del fin de siècle: allí se exhibe de manera morbosa el tránsito entre la vida y la muerte: la frágil y virginal figura que nos tiende las manos con los ojos entornados, la mirada ida, vacía, fija en el infinito, el mentón elevado y la boca entreabierta [que] descubre la última exhalación de la protagonista (León Mariscal). Ofelia está pintada con una habilísima armonía cromática a la cual contribuye el rojo del cabello que flota en el río lleno de flores. Esa imagen conecta a Eduardo con emociones y sentimientos

hiperrefinados que lo llevan a estados extremos de tristeza y melancolía en los cuales encuentra un placer profundo, (Escaja) y propician sus constantes meditaciones sobre la muerte.

El pelo de Ofelia remite a Eduardo a otro goce, el carnal y voluptuoso, asociado con la imagen de la “femme fatale”, de Lilith, de quien dijo Goethe: “Guárdate de su hermosa cabellera., un atributo que le confiere un esplendor único. Cuando ella sujeta a un hombre, no lo suelta fácilmente” (Goethe citado en Bornay 4). ¿Cómo podría Yolanda relacionarse con Ofelia? ¿No es, de muchas maneras, su imagen antagónica?

La femme fatale, una de las fantasías masculinas recurrentes al final del siglo XIX, muestra la agudización de la misoginia o confusión entre amor y odio de los hombres por las mujeres. Por esto, Arthur Holmberg se pregunta, ¿qué es lo que los hombres más desean en las mujeres? Su capacidad de seducción ¿Qué es lo que los hombres más temen? Su poder sexual (Holmberg). La obsesión con este arquetipo femenino surgió como reacción al movimiento feminista y a los cambios en los roles y actitudes de las mujeres que éste produjo (Holmberg).

Yolanda se ha sacrificado por el bienestar de Fedora y de su familia, sin recursos económicos pero, sin duda, es la Nueva Mujer que lucha por sus derechos y ha accedido al mercado laboral ⁶ rivalizando con los hombres por el empleo; la que, excluida de las

⁶ Marzia Lusignan es una Nueva Mujer. Desde *El Heraldito Femenino* apoyó a las mujeres empleadas y trabajó en el Ministerio de Correos y telégrafos, a lo cual se refiere Carlos Martínez, “Teniendo en cuenta un medio protocolario y esquivo, en el cual toda mujer que trabajara fuera del hogar apenas merecería un gesto de misericordioso desdén, ella entró a formar parte del personal de una oficina pública, despertando en sus congéneres quizá una sonrisa de humillante compasión” (Martínez)

labores de madres y esposas puede, en lugar de dedicar su vida a otros, llevar una vida independiente y propia (Showalter 1990, 19). Es un personaje recién creado que asusta: una mujer fálica lo cual implica una sexualidad invertida (Escaja) y, por tanto, monstruosa y degenerada. Los decadentes la odian, le tienen miedo...ellas ponen en crisis su masculinidad y su capacidad de maniobrar económica y políticamente. Son, sin duda, peligrosas; por esa razón, la ciencia convierte en enfermas y desviadas a esas mujeres “raras”, lesbianas, solteronas y feministas históricas que terminan locas (Showalter 1990, 9, 23)⁷. Serán excluidas de la sociedad y llenan muchas páginas de la literatura. En consecuencia, Yolanda es presentada como una histórica pues ella, como esas mujeres “anormales” es inteligente, energética, apasionada y exhibe una inusual fuerza y decisión de carácter, carece de miedo al peligro y es audaz (Showalter 1985, 132). No terminará loca (como Ofelia), pero incapaz de soportar el encierro moral y social del país, partirá al exilio.

Fedora, la imagen del ángel victoriano, rubia y alta es el “modelo más perfecto y delicado para los cuadros de motivos místicos” de Eduardo pero sobre todo, para pintar a la Madona Dolorosa, la virgen que consuela a los afligidos porque comparte su dolor. Como ella Fedora ha vivido “una historia inverosímil de martirio” que conocemos después de su muerte por sus cartas (que conforman el Capítulo I de la obra y constituyen su marco narrativo) al padre Julián, su confesor, y al mismo Eduardo de Gracia. Así nos enteramos de las circunstancias del nacimiento de Anita y de la cadena de desgracias que el ser madre

⁷ La psicología y la medicina de la época dedicaron especial atención al análisis de la sintomatología de la histeria y a elaborar tratamientos para estas mujeres cuyas dolencias se consideraban típicamente femeninas y ligadas a los órganos reproductivos. Tales consideraciones estuvieron vigentes hasta la primera guerra mundial cuando se encontraron muchos casos de excombatientes que sufrían de síntomas similares (Showalter 1985, 145-164)

soltera le ha acarreado. Fedora ansiaba casarse con Augusto Rivera para “limpiar” su reputación más que para vivir el amor,

-Pensaba, en cómo van cayendo una a una todas las ilusiones que me forjo, al influjo del viento huracanado del infortunio que me sigue.. La esperanza de mi matrimonio se trunca. Yo soñaba en ser para Rivera la mujer intachable y en pagarle con delicadezas, a través de la vida, la cariñosa paternidad que me diera para Anita: pero todo se desvanece como un jirón de niebla al primer rayo de sol! (176).

Fedora se enamoró de Eduardo, pero se dio cuenta de que él nunca la quiso,

dudaba mi ardiente corazón de si sería tu afición hacia mí, la fuerza de un amor puro y discreto que aprisionaste siempre entre los moldes de castísimo sentir, o si era únicamente el sueño de un artista, que toma por modelo la faz de una mujer para plasmarla en cuadros inmortales. Yo callé la inquietud de aquella duda, que me taladraba el corazón y la cabeza, y tú no hablaste nunca! (51).

Los temores de Fedora eran fundados: Eduardo la convirtió en fetiche, en su modelo, en puro artefacto, el tropo máximo del artista decadente/modernista. Con ello sopesó la angustia que le causaba la contradicción típica del decadente, aquella del deseo sexual inevitable y del desprecio visceral a la mujer (Escaja). Entonces, la joven vivió el “ agudo tormento de mi amor imposible y quimérico....el amor de martirio que Eduardo me inspirara (50)”. Ya tiene tuberculosis cuando viaja a Buga, pero su salida de Bogotá es una huida de sí misma, de su propio cuerpo,

Ciego es el amor y sordo a todas las razones de la prudencia! Sin embargo, un segundo de claridad psicológica bastó para detenerme en la pendiente y huir de su lado heroicamente cobarde, con el manajo de ilusiones recién abiertas. Antes de perder por completo el dominio sobre mi razón y de que cegada por la pasión insensata ésta llegara a arrastrarme al fondo sin abismo de un doble infortunio, acogí como una ánora de salvación, como drástico remedio el alejamiento de la capital...(46)

Como sabemos, “la tuberculosis, el cáncer, la lepra pertenecen tanto a la experiencia real como al mundo simbólico, y su fuerza como imágenes que interpretan la realidad supera su evolución histórica y médica” (Ordóñez 17). En efecto, el deseo de Fedora, más fuerte que

su piel la mantiene viva, pero también la mata. Su pasión ahogada le cuesta la vida (Ordóñez 17,19).

Si la novela de Sánchez Lafaurie fuera un texto canónico que desde los años cuarenta cuestionara el discurso hegemónico sobre el género y la nación de finales del siglo XIX, el triángulo amoroso conformado por Eduardo, Fedora y Yolanda se hubiera roto de una manera diferente: ninguno hubiera sobrevivido. Eduardo, como la mayoría de los intelectuales modernistas, se propuso una alianza con lo subalterno (las mujeres raras, los artistas) en sintonía con una sociedad moderna en constante transformación y diversificación que postuló el progreso y la novedosa consagración “del arte y la cultura como valor supremo” (Lasarte 38) pero, por otra parte, le apostó a mantener las estructuras de poder (Tijaca) con su actitud pusilánime y su aislamiento del mundo. La autora se deshace de él: Eduardo muere de forma inesperada. Fedora, la mujer caída y del romanticismo tampoco funciona en el nuevo entorno. Sólo sobrevive Yolanda.

“Baby Chocolate” se queda con Anita tras la muerte de Fedora, asumiendo la condición de madre, y emigra a Italia para triunfar con su música; sus prioridades, como las de Sánchez Lafaurie, son la búsqueda de autonomía y la realización profesional. Entonces,

Como la estatua de la diosa casta, alzóse Yolanda de la dura tierra sacudiendo el polvo de sus vestido, de los que trascendía un fuerte aroma de virginidad intocable, jolor de azucenas en “huerto sellado”! y ceñido al brazo su violín, como un escudo de combate, se dispuso a marchar pura y serena hacia la visión deslumbradora de la altura, desafiando el viento que arrastra las hojas en otoño, amando las pequeñas cosas que le acarician los pies –torpes y pesados para las sendas ensombrecidas de pasiones –raudos para las zonas de claridad, en medio del torbellino del siglo y de la ciudad civilizada y modernista....!Alzándose como un símbolo ante la Vida que le guardaba en su gran libro, cerrado con los siete sellos del Misterio, una abierta y sugestiva interrogación” (360).

OBRAS CITADAS

Andrade, María Mercedes. "Tradition and Modernity in *Viento de otoño*". *Hispanic Review*. 73.2 (Spring 2005): 211-229.

Bornay, Erika. "El simbolismo de la cabellera femenina en el arte".
<http://www.ub.es/cdona/Belleza_CDBORNAY.pdf.>

Cardwell, Richard. "Modernismo frente a noventayocho: Relecturas de una historia literaria". *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios* (Amsterdam) 6.1 (1995): 11-24 y <http://www.nottingham.ac.uk/hispanic/research/richamod.html>.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1988.

Holmberg, Arthur. "Femme fatale". <<http://www.savagetree.org/forum>>

León Mariscal, Rocío. "Ofelia: el romanticismo místico de los prerrafaelitas del siglo XIX". *Odiseo rumbo al pasado*. 4 de marzo de 2002. <http://www.odiseo.es.vg/>

Martínez Cabana, Carlos. "Breve historia de un sueño que se convirtió en realidad". Entrevista con Marzia de Lusignan. *Cromos*. Mayo 25 de 1946. 57-61.

Meyer-Minnemann, Klaus. *La novela hispanoamericana de fin de siglo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Molloy, Sylvia. "La política de la pose". *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Ed. Josefina Ludmer. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 128-138.

Ordóñez, Montserrat. *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura*. Bogotá: Ediciones Fondo Cultural Cafetero, 1988.

Sánchez Lafaurie, Juanita (Marzia Lusignan). *Viento de otoño. Novela nacional*. Bogotá: Editorial Cromos, 1941.

Showalter, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. New York: Penguin Books, 1990.

---. *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture, 1830-1980*. New York. Penguin Books, 1985.

Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.

"Women in Patriarchal Society in Shakespeare". ECheat.com Essay

Viento de otoño de Marzia Lusignan o la pregunta por el amor de una madre soltera

Esta ponencia examina los siguientes aspectos de la novela *Viento de otoño* (1941) de la autora samaria Marzia Lusignan: 1. La organización del relato que se enmarca en la carta-confesión de Fedora, la protagonista, a su consejero espiritual; 2. La relación de la narración con la literatura mística y en particular con la “noche oscura del alma” representada en los sufrimientos de una mujer seducida y excluida; 3. Fedora y Yolanda o la amistad necesaria para el crecimiento femenino; 4. La presencia en el relato del imaginario del amor romántico y la heroína decimonónica que transgrede el deber ser y, por lo tanto, es castigada con la muerte. 5. La denuncia sobre el maltrato a las madres solteras, tema recurrente en la literatura femenina del medio siglo XX y tiene que ver con la entrada masiva de las mujeres al mercado laboral.