

Dolores. Cuadros de la vida de una mujer

Giobanna Buenahora Molina

Resumen

Este primer acercamiento a la obra de Soledad Acosta de Samper surgió como propuesta de investigación para el curso de Novela y Género de la Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana, orientado por la profesora Carmiña Navia. El trabajo se articula en torno a tres ejes temáticos: *Dolores* como novela fundacional de la literatura femenina latinoamericana, la alternancia de la voz femenina y masculina, y la inscripción del cuerpo enfermo de la mujer como metáfora de la construcción de la identidad y la idea de nación imperante en la elite criolla colombiana decimonónica.

Abstract

This first approach to the work of Soledad Acosta de Samper is part of a research proposal for profesor Carmiña Navia's Gender and the Novel course within the M.A. program in Colombian and Latin American Literature. The paper deals with four basic topics: *Dolores* as the foundational novel for Latin American feminine literature, the alternation between the feminine and the masculine voice, woman's sick body as a metaphor for feminine identity and the prevailing idea of nation among the ruling Colombian elite.

Giobanna Buenahora Molina

Resumo

Esta primeira aproximação à obra de Soledad Acosta de Samper surgiu como uma proposta de pesquisa para o curso de Romance e Gênero do Mestrado de Literaturas Colombiana e Latino Americana, orientado pela Professora Carmita Navia Velasco. O trabalho se articula ao redor de três eixos temáticos: Dolores como um romance fundacional da literatura latino americana, a alternância da voz feminina e masculina, e a inscrição do corpo enfermo da mulher como metáfora de construção da identidade e da idéia de nação imperante na elite mestiça do século dezenove.

Palabras clave

Soledad Acosta de Samper
Dolores
Literatura de mujeres
Narrativa colombiana

Key words

Soledad Acosta de Samper
Dolores
Women's literature
Colombian narrative

Palavras chave

Soledad Acosta de Samper
Dolores
Literatura da mulheres
Narrativa colombiana

Helena Araújo en *La Scherezada criolla*, nos pregunta de qué modo la narrativa femenina sirve para caracterizar la sociedad colombiana histórica y culturalmente. Araujo nos dice que las escritoras articulan una serie de opciones entre lo real y lo imaginario, el “Yo escribo, yo me escribo”, que expresa un deseo “entre poetizar y politizar; o entre encierro narcisista y liberación del yo al reemplazar el rol tradicional adjudicado a la mujer por una nueva forma de experimentar su cuerpo, su libido y su propia expresión... Ésta al integrar lo que vive y siente con lo que escribe, asumirá la autonomía de su lenguaje, atentando contra los sempiternos derechos del padre, hermano o esposo y siendo al fin narradora de sí misma”.¹

¹Helena Araujo, *La Scherezada criolla*, Bogotá: Universidad Nacional, 1989.

Si rastreamos en el siglo XIX el “Yo escribo, yo me escribo” de Helena Araujo, nos encontramos con mujeres que están escribiendo su tiempo, escribiéndose a sí mismas y continuando un proceso de resistencia activa desde la escritura. Estas escritoras logran hablarnos de un *como si*, que viene a convertirse en una representación simbólica del universo femenino decimonónico, que da cuenta de su visión sobre la construcción de nación, del devenir histórico y de su posición como sujetos en la sociedad.

A estas mujeres les nació la conciencia muy temprano. A pesar del modelo femenino de domesticidad imperante, lograron articular valiosas obras literarias en las cuales hay un punto de quiebre con la tradicional mirada a la sociedad latinoamericana del momento. Lo que quiero decir es que mujeres como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Clorinda Mattos de Turner, Juana Manso, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Soledad Acosta de Samper, y otras tantas luchadoras, hablaron desde las márgenes, y en sus obras la voz que se escucha es la del otro (esclavo, indígena, el pueblo, el enfermo, la mujer) que cuestiona desde la institucionalidad.

La literatura se encuentra en el centro mismo de los imaginarios, su importancia en la formación de actitudes y modelos de conducta es fundamental para el sistema patriarcal. La novela en el siglo XIX se convierte, entonces, en el mecanismo preciso por el cual el sistema (racista, sexista y clasista) habla sobre los otros y crea unos imaginarios sobre estos que les impide narrarse a sí mismos. La novela del canon construye la historia, la nación, los derechos y establece la “identidad” única e indivisible a la que deben adscribirse todos; se decide quiénes son los “Otros”, qué es aceptable en ellos y qué no. Las mujeres sólo tienen existencia en virtud del reconocimiento que les otorga el poder. Son los hombres, parafraseando a Said, los que nos han enseñado a hablar, a pensar, a escribir, y la rebelión —es decir, cuando estudiamos, escribimos, pensamos, gritamos— sólo confirma su visión: simples menores de edad embaucadas que deben ser guiadas.²

² Si bien Edwar Said en *Cultura e Imperialismo*, concentra su estudio en los subalternos en general, esta explicación se aplica para el caso específico de las mujeres.

El estudio de la escritura producida por las mujeres colombianas durante el siglo XIX, constituye un elemento primordial para comprender la construcción social de una identidad femenina y el establecimiento de una tradición escritural de las mujeres en el país; que nos ayuda a comprender la representación que desde el texto literario hacen de sí mismas las mujeres, así como de su universo, asignándose un lugar determinado en la cultura y en la sociedad colombiana.

Las obras de las escritoras decimonónicas se convierten en fuente fundamental de significado, nos ayudan a rastrear aquellas otras formaciones de la intertextualidad de los textos en sus posiciones institucionales, estos como receptáculos de poder; la escritura en cuanto lugar de representación y de resistencia.

Representación, reconocimiento y resistencia³ aluden a las relaciones entre la cultura y la literatura, señalan de qué manera determinados grupos sociales utilizan los elementos simbólicos de la cultura para establecer estrategias de relaciones con el poder y los otros. La representación atiende a una lógica que gobierna la producción de los discursos. Por tanto, representaciones y significaciones son construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción. Los textos ocupan, necesariamente, espacios sociales concretos y como tal, son productos del mundo con el que suelen tener relaciones complejas y contestatarias. Todo tiene una lógica social, y así sea a través de la negación, la aceptación o la impugnación de la realidad, las obras literarias nos dan información del espacio social en el que se inscriben.

A partir de las prácticas de representación los sujetos, en este caso las mujeres, exigen reconocimiento y a la vez crean dinámicas de resistencia ante el orden social impuesto. Las mujeres conforman una

³ Estos conceptos provienen de los Estudios Culturales, y partimos de los trabajos de: Tzvetan Todorov, *La vida en común. Ensayo de antropología general*, Madrid: Taurus, 1995; *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México: Siglo XXI, 1991; Edward Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1996; *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona: Editorial Debate, 2004; Roger Chartier, *El mundo como representación: estudio sobre historia cultural*, España: Gedisa Editorial, 1995. Sobre la representación de la violencia en la conformación de la nación está el libro de Cristina Rojas, *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá: Editorial Norma-Universidad Javeriana, 2001.

“cultura subalterna y externa”,⁴ que si bien es excluida y oprimida dentro del contexto espacial, participa en la producción y reproducción de la vida material y social, cuando sus discursos emergen logran socavar el poder de sujeción.

Dolores: novela fundacional femenina

Soledad Acosta de Samper, colombiana nacida en Bogotá en 1833, sorprende por su capacidad para, en el siglo XIX, entender que las mujeres sólo nos tenemos a nosotras mismas; ella fue una vehemente impulsora de la educación y las letras femeninas; asumió la escritura como oficio, como profesión.

En 1869 aparece la recopilación de varias de sus novelas cortas bajo el título de *Novelas y cuadros de la vida Sur-americana*, que habían sido publicadas anteriormente en diversos periódicos. Estas novelas tienen como personaje central a la mujer, a cada una de las protagonistas de sus relatos las aqueja un mal diferente: la enfermedad, la soledad, la pasión, la injusticia; todas se ven limitadas en su proceso de creación de sí mismas por un agente externo; todas están obligadas a definirse bajo los parámetros culturales patriarcales para poder ser aceptadas como mujeres, esto define la tensión en cada relato dada por el enfrentamiento del *deber ser* con una posibilidad de *ser*.

De esta colección de relatos estudiaremos *Dolores*, publicada inicialmente como novela de folletín en 1867 en *El mensajero*.⁵ Novela de fundación de la literatura femenina en Colombia, *Dolores* se convierte en la ruptura visible que establece la escritura de las mujeres frente al canon literario colombiano. A este respecto Flor María Rodríguez Arenas, nos dice:

Soledad Acosta proporciona dos características importantes a las letras del país con estos relatos: a) contribuyó a la formación y estructuración de la novelística colombiana y con ello al proyecto de reconstrucción nacional; y b) fue la primera mujer que adoptó en Colombia

⁴ Sigrid Weigel, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en: *Estética feminista*, Gisela Ecker (comp.), Barcelona: Icaria, 1986. pp. 69-98.

⁵ *El mensajero*, Bogotá, I, Número 59-68 del 8 de enero de 1867. Citado en *Soledad Acosta de Samper, una nueva lectura*, Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero, 1988.

públicamente en el siglo XIX una posición con respecto al tratamiento de la mujer a través de la ficción y su destino como miembro componente de la sociedad.⁶

En 1867 aparece, también, *María* de Jorge Isaacs, reconocida de inmediato por la crítica contemporánea como la gran novela colombiana, la obra que caracterizaba el espíritu civilizador del país, y generaba — para la élite— seguridades ante el proceso de mordenización y de construcción de nación. Aún hoy, *María*, junto a otras obras escritas por hombres, sigue haciendo parte del canon y del paradigma fundacional de nuestra literatura. Por su parte, *Dolores* no contó con un reconocimiento similar, el sólo hecho de haber sido considerada novela de folletín la recluía al campo del cuadro de costumbres, es decir, lectura amena para señoras; además, a diferencia de la obra de Isaacs, Soledad Acosta debió usar un seudónimo y contar con la aprobación pública de su esposo, quien hace el prólogo, para que la novela fuera aceptada. Él se convierte en mediador entre el lector y la obra, calificándola e indicando desde cuál perspectiva debe leerse la novela.

Estas dos obras ponen sobre el tapete una importante discusión sobre la nación y su idea de civilización, pero la focalización es absolutamente diferente. Si en *María* el cuerpo femenino/nación es el territorio a colonizar, en *Dolores* el cuerpo femenino/nación es la voz del colonizado que se resiste, denuncia y reclama su reconocimiento como sujeto. María es una mujer/objeto, un *ser para otros*, sólo completa en su vínculo con el otro; simbólicamente asesinada, y así la barbarie por la modernización y el progreso. Dolores adquiere conciencia de su sujeción y no se deja borrar, se resiste a ser un recuerdo, por esto escribe, se le revela el poder del lenguaje, descubre en él la capacidad que tienen las mujeres de sí mismas en los intersticios del texto, a través de los cuales el ser humano (femenino en esta ocasión) intenta liberarse para sus propios fines y no para los fines del otro.

⁶ *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*, Ed. María Mercedes Jaramillo, Flor María Rodríguez Arenas y Ángela Inés Robledo, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991.

En *Dolores* hay una disputa racial y social, que es simplemente puesta en escena, pero que está inserta en la discusión post—independentista de los criollos frente al mestizaje y la igualdad social. La consolidación de la república se articuló en torno a dos ejes: “a) un sentido de identidad compartida para sus conciudadanos; y b) el asentamiento de la hegemonía en el deseo civilizador que provocó un distanciamiento entre la élite criolla y las “masas ignorantes”.⁷ La élite criolla necesitaba construir elementos unificadores (religión, lenguaje, la guerra contra los enemigos del progreso) que discursivamente igualaran a todos, pero en esta eliminación de las diferencias se negaba el reconocimiento del otro, así la supuesta igualdad respondía, realmente, a una jerarquía racial y sexual en la cual se suprimían “las historias nativas, locales y femeninas”, dejándolas fuera del proceso civilizador.

La mirada de Dolores hacia los otros es la de una criolla. Se distancia de las ñapangas, de Basilio, de Mercedes y de la madre pobre que convive con su hijo enfermo. Basilio y Mercedes⁸ personifican el miedo a la igualdad social y al cruce racial. En la post-independencia, la educación era un factor determinante en la movilidad social, pero estaba sujeta a unos lineamientos jerárquicos que establecían quienes podían hacer parte de esa “comunidad ilustrada”. Por esta razón, Basilio puede haber estudiado en Francia, saber varios idiomas, escribir, pero su condición racial, el ser mestizo, no le permite el ascenso en la escala social. En la novela esto se eufemiza con el carácter moral y ético de Basilio que pone en entredicho su condición humana, se le niega el derecho a participar en la política como ejercicio de reflexión y de cambio, para relegarlo a las prácticas clientelistas propias del pensamiento semifeudal; a pesar de que escribe en los periódicos de la época no hace parte de la

⁷ Rojas, Cristina, *op.cit.*

⁸ Rojas Cristina en el capítulo “Las Voces subalternas” (del libro citado anteriormente), analiza la novela *Mercedes* de Soledad Acosta, en la cual hay una evidente intertextualidad entre el personaje del mismo nombre que aparece en *Dolores* y esta novela. Estas dos Mercedes criollas se casan con hombres que no pertenecen a su condición racial de blancas de élite (un mulato y un mestizo), y el motivo principal es el dinero. Ambas son infelices, y en las novelas se habla de la caída moral por la ambición que las llevo a aceptar matrimonios con hombres que no estaban a “su altura”, y nunca supieron respetar la institucionalidad matrimonial.

“comunidad ilustrada”, y la novela lo restringe al círculo de la muchedumbre, de esos otros que era necesario civilizar y dirigir.

Las voces

El argumento de *Dolores* es, en principio, una sencilla historia de amor interrumpida por la enfermedad de la protagonista quien le da nombre a la novela. Narrada en primera persona por Pedro, primo de Dolores, el relato se articula desde el recuerdo de este hombre; él nos está contando la vida de Dolores, pero el narrador se ve interrumpido por la voz de ella manifestada en las cartas que esta le envía y por su diario, y al final él es sólo un ayudante para que podamos escuchar a esta mujer.

La escogencia de una protagonista y un narrador masculino nos pone de plano en una situación de enunciación que funciona como estrategia discursiva, es lo que se ha llamado desde la crítica feminista como “mujeres ventrílocuas”, es decir, quien habla es un hombre pero escrito por una mujer, así la generación de imaginarios situada en lo masculino, en realidad corresponde a lo femenino que denuncia la exclusión. Lucy Irigaray nos dice, hablando de Marguerite Yourcenar y *Memorias de Adriano*, que

“la justificación de Marguerite Yourcenar —por haber escogido un narrador— tiene sentido; nos dijo de alguna forma: tengo a un hombre por representante de su época porque sólo un hombre podía excluir a las mujeres y a los dioses de su mundo sin vaciarlo de sentido, pero soy yo con mi pluma de mujer quien lo escribe y lo denuncia”.

En esta primera parte se evidencia el mundo masculino, se nos habla de los hombres que rodean a Dolores: Antonio, Pedro, don Basilio, Julián, el Tío. Todos responden a características específicas de su género: son valientes, nobles, inteligentes, fuertes, sanos; pertenecen todos a la vida pública: médicos, políticos, abogados. El mundo de los hombres en la novela está determinado por la rivalidad pública: el poder y el amor. Se puede pensar que lo importante no es a quién se ama, sino casarse con una mujer que responda a una feminidad normativa la cual salvaguarda el honor, la virtud y la familia. Todos se desprenden muy fácil de las

mujeres a las que aman, y la simple distancia es suficiente para cambiar de objeto amoroso. Se necesita una esposa, no una mujer.

Los hombres de la novela están ocupados en buscar cómo trascender, cómo cumplir su destino de *ser*, por esta razón es más importante para Antonio batirse en duelo con Pedro, por la afrenta a su honor, que hablar con Dolores. Esta caracterización de la tipología masculina es en sí una mirada a la nación. Los hombres son los grandes temas: economía, política e historia; ellos representan los intereses de la nación emergente, la rivalidad entre clases, los nuevos poderes, el desplazamiento de lo antiguo por lo moderno, la transformación de las aldeas en ciudades sin preparación ni infraestructura, las formas de hacer política (Basilio: el cacicazgo/Pedro—Antonio: la modernidad/Julián: la aristocracia parasitaria).

En *Dolores* encontramos la alternancia de la voz femenina y masculina. En esta primera parte, es Pedro quien describe su entorno social y cultural, un mundo público, el afuera. Este mundo queda relegado para dar paso a la voz de Dolores, íntima, de profunda hondura psicológica que nos marca el proceso de concienciación de la protagonista, lo que se suponía secundario —la voz de Dolores— pasa al primer plano, para dejar como simple marco el relato de Pedro.

Soledad Acosta nos presenta dos miradas a la misma situación: la enfermedad de Dolores. Una es la que realiza Pedro y otra la de la propia Dolores. Cada uno escribe su versión de la historia, y aunque se pueda pensar en un complemento, la diferenciación en el lenguaje y el asumirse como sujeto en los dos es totalmente diferente.

Pedro no sufre tensión en el relato, no demuestra nada, no hace nada, no se cuestiona, no se pregunta por su ser; él es y por esta razón no hay nada que probar, no hay camino que emprender. Él representa el mundo patriarcal y es el elemento de referencialidad para Dolores en la primera parte de la novela: sabemos de ella por lo que Pedro y Antonio dicen. Ella no tiene voz y toda la escenificación amorosa es propia de la novela romántica. Las alusiones a Dolores son clásicas de la literatura del período, es una bella flor que adorna esas comarcas, el lirio más bello de los campos, de lindo talle, de tez sonrosada, hermosa cabalgando, delicada, discreta, en fin, Dolores es el ángel del hogar, digna representante del bello sexo.

Sin embargo, al final de la primera parte, el texto nos brinda indicios del carácter de Dolores, quien va a contravenir, en la segunda y tercera parte de la novela, el ideal romántico femenino modelizador de la época. A ella le causan pena aquellas flores que “se encuentran encerradas en un sitio aislado y sin esperanza de salir... cómo se van hundiendo poco a poco y como a pesar suyo” (Acosta, 1867:). Si tenemos en cuenta que una de las imágenes predilectas del siglo XIX para representar lo femenino son las flores, no es difícil imaginar que Dolores está hablando de las mujeres, está hablando de sí misma en tanto su condición genérica y de su posterior reclusión.

El otro indicio es la puesta en escena de la actividad escritural de la protagonista. Su lugar favorito es la parte de atrás de la casa, rodeada de naturaleza y alejada del ruido: “Desde lejos vi a Dolores vestida de blanco y llevando por único adorno su hermoso pelo de matiz oscuro. Recostada sobre un cojín al pie del asiento en que había estado sentada, apoyaba la cabeza sobre el brazo doblado, mientras que la otra manecita blanca y rosada caía inerte a su lado” (Acosta, 1867:45). Toda la descripción que se hace de este cuadro nos remite a las pinturas del siglo XVI, cuando inicia la idea del bello sexo en el mundo moderno, en las cuales era común retratar mujeres en posición de abandono, dispuestas a ser investidas de vida por un otro, un ojo masculino.

Pedro se sorprende porque en lugar de encontrarse con una Dolores adormitada, ella está escribiendo, y he aquí la primera diferenciación de muchas que nos plantea Soledad Acosta en la obra. Dolores está escribiendo, no una carta, ni una misiva o epístola como jocosamente señala Pedro, ella ha escrito un poema, que si bien corresponde a sus amores juveniles, nos señala el comienzo de un proceso de concienciación.

El cuerpo-texto

La segunda parte de la novela es la entrada de lleno al mundo de Dolores a partir de su escritura. En este segmento se estructura la tensión del relato cuando descubrimos junto a la protagonista, con horror y asombro, que tiene lepra. Este fatal descubrimiento lo desencadena el encuentro con el padre al que se creía muerto. Este hombre se auto-excluyó del mundo cuando se enteró de su enfermedad, pero no pudo

evitar dejarle esta herencia a Dolores. En este punto hay un quiebre con la tradición decimonónica, en la cual la enfermedad femenina está marcada por la madre, se rompe el esquema de madre/hija, enfermedad tradicional a la novela romántica.⁹

La voz de Dolores se apodera del relato, y la oímos hablar de sí misma y de su entorno. Ella como mujer y lazarina se aleja irremediamente del centro de ciudadanía occidental. Hay una fuerte crítica a la exclusión del Otro, en este caso el enfermo, así como a la función asistencial de caridad ejercida por la élite, y la doble moral cristiana, que permite esclavizar, excluir y repudiar al otro:

“—La sociedad es muy bárbara, tía, añadí; rechaza de su seno al desgraciado...

—¿No es mejor en tal caso que sufra uno solo en vez de muchos?... (contesta la tía)” (Acosta, 1867:).

Ella lee francés, estudia y educa su espíritu, pretende dejar de ser ignorante, pues “el roce con algunas personas de la capital me había hecho comprender últimamente cuan indispensable era el saber”. (Acosta, 1867:). Dolores lucha contra la negación de su intelecto por parte del sistema familiar y social, así inicia un desprendimiento de su cuerpo y renuncia a convertir su saber en pieza de exhibición; el cuerpo que inscribe a la mujer en lo público desaparece en Dolores, para confirmar que la adquisición de conocimiento por parte de la mujer se debe para sí, y no para el otro, llámese esposo, padre, hermano, hijo o cualquier institución social.

La lectura, que podemos intuir de textos filosóficos franceses y algunas novelas, le permite adquirir la lucidez necesaria para desprenderse de la imagen de abnegación y sacrificio femenino generada por las novelas románticas y los libros de texto entregados en las clausuras de los colegios. La lectura la lleva a la escritura reflexiva, y en esta se evidencia una fuerte lucha entre la claudicación y la adquisición de la conciencia; ella pasa por todos los estados de la mujer que se enfrenta a sí misma, pero se resiste a enloquecerse, por el contrario le nace la voz, renace en su cuerpo leproso que literal y simbólicamente desfigura su belleza exterior.

⁹ Habría que ver con mayor detenimiento y precisión la figura materna en la novela.

Dolores renuncia al afuera, a la construcción de sí desde lo público, y revitaliza el espacio doméstico. Soledad Acosta rompe el esquema de la domesticidad tradicional, pues si bien la protagonista no cumple su rol de reproductora, reafirma lo doméstico cuando experimenta que lo público es el aislamiento y lo privado la libertad. Se valora lo íntimo como el espacio idóneo para la construcción de la mujer, único lugar posible para la escritura. En esta misma línea está la discusión sobre el ejercicio femenino de la política; Soledad Acosta nos lleva a pensar que la imagen tradicional que equipara política/público masculino no es la única, la mujer debe encontrar otros espacios para su participación y construcción de lo político, y en este sentido podemos iniciar el rastreo de una concepción sobre el “hacer política” desde las mujeres.

Es en la soledad, en lo interno, donde la mujer se descubre, donde sobreviene la conciencia, y es allí donde perdura Dolores, pues su ser queda en el diario, y con esto logra trascender los límites androcéntricos de su cuerpo tradicional femenino y se instaura en un nuevo plano de autoconocimiento y reflexión sobre ella como mujer y su entorno:

la vida es un negro ataúd en el cual nos hallamos encerrados. ¿La muerte es acaso principio de otra vida? Qué ironía! En el fondo de mi pensamiento sólo hallo el sentimiento de la nada. Si hubiera un Dios justo y misericordioso como lo quieren pintar ¿dejaría penar una alma desgraciada como yo? Oh! muerte, ven, ven a socorrer al ser más infeliz de la tierra! Soledad en todas partes, silencio, quietud, desesperante calma en la naturaleza... El cielo me inspira horror con su espantosa hermosura: la luna no me conmueve con su tan elogiada belleza: el campo me causa tedio: las flores me traen recuerdos de mi pasada vida. Flores, campos, puros aromas, armonías de la naturaleza que son emblemas de vida ¿por qué venir a causar tan hondos sentimientos a la que ya no existe (Acosta, 1867:82, 83).

La desfiguración del cuerpo de Dolores es también la desfiguración de la nación. La enfermedad sirve como imagen especular para la adquisición de la conciencia femenina y nacional.¹⁰ El cuerpo habla desde

¹⁰ La enfermedad femenina en el siglo XIX es una metáfora de múltiples interpretaciones. A este respecto Sandra Gilbert y Susan Gubar, hacen un importante y esclarecedor estudio en su libro *La loca del desván escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

la desfiguración grotesca que deconstruye la historia con mayúsculas, “los grandes héroes de la Revolución; la patria y sus grandes íconos; la mujer y sus sublimes valores... la obra escribe así el cuerpo de la mujer y de la patria desde el ángulo de lo negativo, ignorado y oscuro que se expresa a través del ‘desfiguro’”.¹¹

Helene Cixous dice que la interrelación entre cuerpo y texto es esencial para entender la escritura de las mujeres como un tercer cuerpo que emerge del espacio interior abierto de la mujer” y escapa de los modelos tradicionales... “La apertura de su interior será la vía que le permita expresarse a la mujer, reflejando también el efecto de su experiencia exterior y su “inscripción”, dentro de un entorno nacional, social y cultural”.¹²

En este sentido, en *Dolores* no es Pedro quien escribe y relata, pasamos del discurso sobre lo femenino en la primera parte de la novela: “En la puerta y sentadas sobre silletas recostadas contra la pared, reían y conversaban muchas de las señoritas del lugar, mientras que las madres y señoras respetables estaban adentro discutiendo cuestiones más graves, es decir, enfermedades, víveres y criadas” (Acosta, 1867:30).

El discurso femenino aparece en la segunda y tercera parte evidenciado en las cartas y en el diario de Dolores: “A veces me propongo estudiar, leer, aprender para hacer algo, dedicarme al trabajo intelectual y olvidar así mi situación: procuro huir de mí misma, pero siempre, siempre el pensamiento me persigue, y como dice un autor francés: ‘Le chagrin monte en croupe et galope avec moi’” (Acosta, 1867:85).

Dolores escapa del panóptico patriarcal, escondiendo su cuerpo de la mirada de un ojo anónimo y falocéntrico. Renuncia al investimento de *ser* por el otro, y así la ausencia de este cuerpo público patriarcal es la confirmación de la presencia del cuerpo femenino. Esta mujer se aísla para encontrarse e inventar su propio lenguaje a partir de su cuerpo desfigurado, y con esto se desprende de la representación tradicional de la mujer, para establecerse como punto de interjección sociocultural especificado desde la escritura femenina. Ella pone en evidencia la

¹¹ Sánchez-Blake, Elvira, “Cuerpo-patria en la escritura de América”, en: Revista *En otras palabras*, N° 9, Bogotá: Grupo Mujer y Sociedad, Programa de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, agosto-diciembre de 2001

¹² Citado por Elvira Sánchez-Blake, *Ibid.*

Giobanna Buenahora Molina

violencia de la representación del ideal femenino patriarcal en la construcción de nación en la Colombia decimonónica. La autora y la protagonista nos muestran la otra cara de la domesticidad civilizada, exigen el reconocimiento del “otro femenino”, ese otro que si bien reproduce, también resiste y se reconoce como un ente cultural pleno.

Bibliografía

- Araújo, Helena, *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Arambel-Guiñazu, María Cristina y Claire Emilie Martín, *Las mujeres toman la palabra. Escritoras femeninas del siglo XIX*, Madrid: Iberoamericana, 2001.
- Blake-Sánchez, Elvira, “Cuerpo-patria en la escritura de América”, en: Revista *En otras palabras*, n° 9, Bogotá: Grupo Mujer y Sociedad, Programa de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia, agosto-diciembre de 2001.
- Chartier, Roger, *El mundo como representación: estudio sobre historia cultural*, España: Gedisa Editorial, 1995.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar, *La loca del desván escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Jaramillo, María Mercedes, Flor María Rodríguez-Arenas y Ángela Inés Robledo (eds.), *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991.
- Ordóñez, Monserrat, *Soledad Acosta de Samper, una nueva lectura*, Bogotá: Fondo de Cultura Cafetero, 1988.
- Rojas, Cristina, *Civilización y violencia. La búsqueda de la identidad en la Colombia del siglo XIX*, Bogotá: Editorial Norma-Universidad Javeriana, 2001.
- Said, Edward, *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- , *El mundo, el texto y el crítico*, Barcelona: Editorial Debate, 2004.
- Todorov, Tzvetan, *La vida en común. Ensayo de antropología general*, Madrid: Taurus, 1995.
- , *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México: Siglo XXI, 1991.
- Weigel, Sigrid, “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en: *Estética feminista*, Gisela Ecker (comp.), Barcelona: Icaria, 1986. pp. 69-98.

Giobanna Patricia Buenahora Molina

Profesora catedrática de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Profesional en Lingüística y Literatura, Universidad de Cartagena. Estudiante de la Maestría en Literaturas Colombiana y Latinoamericana, Universidad del Valle. Ha sido docente de la Universidad de Cartagena, Jorge Tadeo Lozano y Escuela de Bellas Artes de Cartagena. Hace parte del grupo de investigación *Género, literatura y discurso* de la Universidad del Valle. Entre sus publicaciones: Coautora del libro *Desorden en la plaza. Memoria urbana en Cartagena, La educación femenina en Cartagena, 1870-1900*, Cartagena,

Giobanna Buenahora Molina

Instituto Distrital de Cultura, 2001. Antologada en el libro de Poesía Universitaria *Bordes de Babel*, Cartagena, Instituto Distrital de Cultura, 2001 y *Entretenimiento y consejos para el bello sexo. La prensa femenina en Cartagena, 1871-1893*, en: *Revista Agüita* del Observatorio del Caribe Colombiano, n° 7, Cartagena, junio de 2002.

Recibido en: 20/06/04

Aprobado en: 23/07/04