

**MÁS ALLÁ DE LA JAULA DE PLATA: MUJER Y
MODERNIZACIÓN EN LA OBRA DE MANUELA MALLARINO
ISAACS, JUANA SÁNCHEZ LAFAURIE Y FABIOLA AGUIRRE¹**

María Mercedes Andrade
CUNY Baruch College

Muchos de los textos literarios escritos en Colombia durante la primera mitad del siglo XX hacen referencia a los cambios que el proceso de modernización representó para el país y describen o ejemplifican las expectativas y los temores que dicho proyecto modernizador generaba en la sociedad de la época. Aunque críticos y académicos se han ocupado de varios de estos escritos en el contexto de discusiones sobre la modernidad en Colombia, las reflexiones hechas por mujeres de este período acerca de su propio papel dentro del proceso de modernización han sido objeto de poco estudio hasta hoy. El desconocimiento de estos textos obedece a varias razones, entre las cuales se cuentan la poca divulgación que algunos de ellos tuvieron al ser publicados, así como el desinterés de la crítica que frecuentemente los vio como ejemplos de una literatura menor, de interés para un público exclusivamente femenino². Si bien, ciertos estudios recientes han empezado a suplir esta falla y a analizar no sólo la situación de la mujer en el siglo XX en Colombia sino también las reflexiones de escritoras sobre el papel de la mujer en la incipiente sociedad moderna, hay aún mucho camino por recorrer³. El estudio de dichas obras, además de corregir una omisión en la historia de la literatura nacional, representa una contribución a la discusión sobre la modernización en Colombia y, en general, en América Latina. En vista de la escasez de semejantes estudios acaso sea pertinente recalcar que es preciso tener en cuenta el punto de vista de las mujeres sobre la modernización si se pretende realmente comprender lo que representó este proceso para las sociedades latinoamericanas.

A continuación discutiré tres novelas, publicadas entre 1934 y 1951, relacionadas con la vida cotidiana de la mujer durante la primera mitad del

siglo XX en Colombia y la recepción de ciertos ideales de la modernidad tales como el valor del individuo y la búsqueda de la autonomía. Ellas son, a saber: *Las memorias de Marcela* (1934), de Manuela Mallarino Isaacs, *Viento de otoño* (1941), de Juana Sánchez Lafaurie (publicada bajo el pseudónimo de Marzia de Lusignan) y *Dimensión de la angustia* (1951), de Fabiola Aguirre. Aunque se suele hablar de narrativa feminista en Colombia únicamente a partir de los años sesenta⁴, me propongo mostrar que desde la primera mitad del siglo XX existían en el país escritos que apuntaban a una discusión sobre los derechos de la mujer dentro de la sociedad moderna que empezaba a desarrollarse, y que semejante preocupación podría llamarse ya feminista, o al menos precursora de la literatura feminista posterior. Las autoras de estas novelas utilizan elementos autobiográficos para abordar el tema de la situación de la mujer y su relación con la sociedad, y es común a todas ellas la ficcionalización de la experiencia personal a través de sus personajes⁵. En estos textos, el análisis acerca del lugar de la mujer en la sociedad de la época frecuentemente está unido a una reflexión sobre las nociones de “esfera pública” y “esfera privada”. Como señala Jürgen Habermas, la diferenciación entre estas dos esferas de acción es una característica fundamental de la ideología moderna y está ligada a la concepción de la sociedad como un conjunto de individuos libres y autónomos que emergen al espacio público tras haberse formado en el espacio privado del hogar (48). Si bien la separación entre público y privado se concibe, según la concepción moderna que Habermas describe, como un elemento positivo para el desarrollo del individuo, las novelas que analizaré muestran que dicha separación tiene un significado diferente cuando el individuo en cuestión es una mujer.

Los textos que discutiré son, datos disponibles hasta el momento, las únicas tres novelas publicadas por mujeres colombianas durante la primera mitad del siglo XX, que se relacionan con la ciudad de Bogotá y los valores de la sociedad bogotana durante su proceso de modernización⁶. Fueron escritas por autoras provenientes de la clase alta o media del país, y aunque sólo Manuela Mallarino Isaacs es originaria de Bogotá, todas ellas se ocupan, al menos en parte, de la vida en dicha ciudad. Me ocupo de textos relacionados con Bogotá ya que, dado el modelo centralista imperante en el país, esta ciudad era el centro de poder político y por ende un lugar importante para la discusión e implementación de políticas modernizadoras. Sin embargo, dejo en claro que mi análisis es susceptible de ser complementado y enriquecido por estudios que incluyan tanto otras regiones del país como autoras de diferente proveniencia social. Por otra parte, un estudio más completo sobre la recepción de dichas obras constituiría también un aporte valioso a la discusión del tema.

Manuela Mallarino Isaacs y la vida dentro de la jaula de plata

Algunos textos de la primera mitad del siglo XX que mencionan los cambios que producía la modernización en la sociedad colombiana se refieren a ellos como hechos consumados. En “A través de la vidriera” (1938), por ejemplo, Tomás Rueda Vargas se duele de la pérdida de las tradiciones colombianas debido al impacto de la modernización y se queja de las jóvenes de la época, “chicas pintarrajeadas e insulsas ... pendientes de la estrella de Hollywood” quienes, a diferencia de lo que observara el viajero francés en el siglo XIX, Pierre D’Espagnat, no poseen ya “ese lindo charloteo de pájaros enjaulados” (218) que tanto agradara al visitante extranjero. De manera similar, un artículo de la conocida revista *El Gráfico* (junio 1, 1935) afirma que “la mujer ha empezado a evolucionar en el sentido opuesto a su pudor, a su dignidad, a su respeto. Los vestidos serios de antes fueron cambiados por otros de tela reveladores, los hombros salieron de la prisión encantadora de los encajes y la última forma del buen gusto se perdió” (Domínguez Gómez 118). Semejante preocupación con la moda femenina podría parecer superflua, si no fuera porque ambas citas sugieren una conexión entre el cambio de moda y un cambio radical de actitud, o una repentina liberación (y acaso corrupción) en las mujeres colombianas, que ambas citas equiparan con el abandono de una prisión.

Sin embargo, es difícil compaginar estas versiones con la descripción que aparece en *Las memorias de Marcela*, una novela escrita por una mujer proveniente del mismo medio social que Rueda Vargas, Manuela Mallarino Isaacs. Hasta el momento se conocen pocos datos acerca de la vida de Manuelita Mallarino Isaacs, o Manuela Mallarino de Duque, aparte de los que ella y sus prologuistas ofrecen en las primeras páginas del libro, y de los que narra la novela, si es que ésta cuenta en efecto la historia de su vida⁷. El libro fue publicado en París, y aunque la trama de la novela se desarrolla no sólo en Bogotá sino en Nueva York y París, delata los valores propios de la alta sociedad colombiana de la época, razón por la cual los episodios fuera de Colombia no marcan una ruptura sino una prolongación de los valores de la sociedad bogotana que se describen al comienzo del texto.

Las memorias de Marcela narra la vida de una mujer desde las dos últimas décadas del siglo XIX hasta los años treinta y sugiere que, contrario a lo que afirman los textos citados arriba, las mujeres siguen siendo en efecto “pájaros enjaulados”, a la vez que muestra cómo esta situación conduce a una profunda insatisfacción personal. El marco de la novela cuenta el encuentro de dos amigas, Marcela y Berta, en los años treinta en París, donde ambas viven. Berta le propone a su amiga escribir la historia de su vida y el libro que sigue constituye la narración de sus memorias. Un narrador en tercera persona describe la infancia de Marcela en Bogotá, su relación con Mariano, su novio de infancia y adolescencia, y explica que una serie de

malentendidos frustran su matrimonio. El texto describe la vida de Marcela en Nueva York al lado de Robert, su marido, y cuenta cómo tras la muerte de éste Marcela se traslada a París, donde finalmente se casa con Mariano. Este segundo matrimonio fracasa, dada la falta de comunicación entre ambos, pero sobre todo a causa de “cierto desengaño” (11) que Marcela sufre y que no es otra cosa que el descubrimiento de la infidelidad de su esposo.

El prefacio de la novela marca el tono del resto del texto cuando Mallarino se refiere a “los dolores” y “la desgracia” (9) que el destino le tenía reservados. Este tono de sufrimiento está también presente en el marco de la novela cuando, ante la sugerencia de Berta de que es mejor olvidar y ser feliz Marcela responde: “¿Pero me crees loca, Berta? ¿Con todo lo que ha pasado? Lo único que me es dable pretender es conseguir la tranquilidad que me permitiría soportar la vida” (15). El “dolor” y la tristeza a los que se refiere constantemente el personaje son, como pretendo mostrar, el resultado de la aceptación de la autoridad patriarcal tradicional, la cual la limita durante toda su vida, física y espiritualmente. Las quejas de Marcela sobre su destino de desolación son simultáneamente prueba de su aceptación de valores tradicionales y una crítica incipiente del lugar que, como mujer, ocupa dentro de la estructura social. Aunque Marcela nunca articula una crítica explícita de la norma patriarcal, y aunque esta norma permanece como un “punto ciego” dentro de la narración, el énfasis de la novela en el sufrimiento de la mujer puede interpretarse como una señal de que los valores tradicionales empiezan a entrar en crisis y de que la mujer se encuentra menos dispuesta a resignarse en silencio.

La aceptación de la autoridad masculina es visible ya en la decisión editorial de la autora de incluir dos comentarios de críticos que recalcan que Mallarino fue “la sobrina predilecta de Jorge Isaacs” (7) y que postulan semejanzas algo dudosas entre la novela y *María*, si bien advierten que *Las memorias de Marcela* está escrita “en forma más sencilla y de menos intención artística” (7). La novela queda así a la vez autorizada y denigrada como una emanación imperfecta del texto paradigmático de Isaacs. Mallarino a su vez le confiere autoridad a su tío dentro del texto, aceptando esta estrategia de legitimación que sin embargo la coloca en una posición subordinada. El narrador cuenta, por ejemplo, que Marcela escribió sus primeros versos como una broma para el tío (José, en la novela), quien le celebra su ingenio al responderle con otros versos, legitimando su escritura. El tío confirma la sensibilidad artística de Marcela cuando le regala una copia autografiada de su famosa novela, firmada por “quien la ama como un padre” (47), y les lee a Marcela y a su hermana Marta la novela entera en voz alta, mientras las adolescentes lloran conmovidas. La posición del tío José queda confirmada cuando Marcela escucha una conversación entre éste y la madre de Marcela: “pudo oír que el tío José trataba de convencer a su

hermana que debía confiarle la guarda y educación de Marta y Marcela” (48). La madre responde con ironía que ella ya sabe que, dada su predilección por los amores entre parientes – una referencia a la *María* –, en realidad busca casarlas con sus hijos. Aunque el plan no se concreta, el diálogo muestra el papel de José como sustituto del padre muerto, papel que le confiere la autoridad para disponer del futuro de las muchachas y de presidir sobre las transacciones matrimoniales.

Dentro de este ámbito marcado por normas de comportamiento estrictas, la joven Marcela busca en la escritura una manera de escapar las frustraciones de su vida sencilla dentro de una familia venida a menos. Además del poema humorístico a su tío, Marcela escribe otro, burlándose de su propia vergüenza cuando recibe una visita de Mariano y se ve obligada a improvisar un postre grotesco de almojábana con panela. Este poema, una parodia del “Nocturno” de Silva, permite ver de qué manera en Marcela se combinan la irreverencia y el sometimiento ante las normas sociales:

Fue una noche,
 Una noche toda llena de amarguras, de inquietudes,
 De tristezas y de lágrimas.
 Esa noche vino a casa, que era pobre,
 Pues no había más frescos en aquella noche amarga
 Que panela y almojábanas, que panela y almojábanas.
 Yo a su lado, muda y pálida,
 De la pena que tenía
 Ni le oía ni le hablaba. (51)

El aspecto irreverente de la escritura de Marcela desaparece por completo a medida que la joven va creciendo y su lugar en la sociedad empieza a definirse y limitarse. Así, Marcela poco a poco pierde su voz hasta el punto de que son los hombres de la familia quienes deciden todo por ella. Un viajero estadounidense, Mr. Davis, al conocer a la familia le comunica a un tío paterno que Marcela y su hijo deben casarse. La situación de la niña queda decidida con ese comentario, e incluso su hermano se cuida de que Mariano no vuelva a visitarla. Marcela, aunque quiere a Mariano, nunca se rebela contra estas imposiciones sino que las acepta y decide que es mejor tratar de querer a Robert, “estimulada por lo que su madre y su tío la [*sic*] acababan de decir al respecto” (69).

Aunque la novela presenta a Robert como un marido ejemplar y generoso, Marcela parece estar totalmente sometida a su autoridad. A pesar de que la lengua nativa de Robert no es el español, por ejemplo, Marcela siempre le entrega sus poemas para que él los corrija, arguyendo su gran talento y cultura. Más aún, es él quien aparece como el dueño del talento de su esposa cuando el narrador, al publicar Marcela un libro de poesía años después, dice que el libro “se debía casi en su totalidad” (82) a Robert, por

el entusiasmo con que animaba a su esposa. El texto recurre así nuevamente al gesto de autorizar la escritura femenina mediante el acto legitimador de una autoridad masculina que lo valida y simultáneamente lo subordina.

Inmediatamente después del matrimonio la pareja se traslada a un lujoso apartamento en Nueva York donde la vida de Marcela transcurre exclusivamente dentro de los límites del espacio privado. Marcela, dócil y obediente, parece indiferente al medio que la rodea y jamás se aventura a salir de los confines de su apartamento sin la compañía de su marido. Su vida transcurre entonces en perfecta monotonía y su única preocupación es cómo pasar el tiempo. Sin embargo, ni el lujo y confort moderno de su entorno, ni el cumplimiento perfecto de sus deberes de ama de casa, logran liberar a Marcela del sufrimiento y la soledad que soporta durante años. El narrador describe cómo, en días de tormenta, “permanecía arrimada a los muros de su alcoba, acobardada por el furor del viento en las persianas” (99), como un animal temeroso. El espacio privado, más que un refugio, es para la mujer una prisión. Sus nuevos poemas aluden a esta situación de encierro, al compararse la protagonista con un canario enjaulado:

Recuerdo aquel canarito
Que vivía en jaula de plata,
Que tenía alpiste y lechuga
Y una agüita fresca y clara,
Pero que cantaba triste
Desde que apuntaba el alba.

...

Yo vivo como el canario
En una jaula de plata... (78)

Marcela no intenta jamás escapar de su jaula de plata e incluso, una vez muerto su marido, repite la situación en su noviazgo y matrimonio con Mariano en París. Así, el novio va y viene mientras que Marcela, siempre a la expectativa, permanece a su disposición. Después de su matrimonio, el espacio que Marcela habita lleva el sello del amo de la casa: por todo el apartamento hay “numerosos retratos de los parientes de Mariano” (123) y la biblioteca, el mejor cuarto de la casa, contiene todos sus libros. Incluso la habitación de Marcela está marcada por la presencia de Mariano, como puede verse en la siguiente descripción de los objetos que hay en el lugar: “un *deshabillé* de terciopelo azul se veía negligentemente echado sobre la otomana cargada de muñecas. Había un retrato de Mariano sobre el escritorio, y junto al retrato un vaso de plata con claveles rojos” (122). Los objetos del cuarto de Marcela son extremadamente sugerentes, y ponen de relieve cómo el nuevo marido preside sobre la sexualidad domesticada e infantilizada de la mujer – quien se asemeja a una odalisca en el serrallo – así como sobre su escritura.

La descripción anterior muestra que, aun dentro de la casa, Marcela no tiene un “cuarto propio”, ni física ni metafóricamente. Su situación recuerda la descripción de Luce Irigaray de la función de la mujer dentro de la sociedad patriarcal: “as for woman, she is place” (35). Más adelante Irigaray añade que “the typology of the subject as it has been defined by certain theoreticians... places this symbolizing soil or substrate which the feminine constitutes at the service of the (male) subject” (105). Esto significa que la mujer, reducida a su función sexual y de cuidado del hombre, es en sí misma el “refugio”, el lugar, la tierra de la cual él se nutre. Sin embargo, de ahí se desprende también que la mujer no tenga para sí un refugio y no pueda desarrollarse plenamente como sujeto. Aún cuando Marcela es feliz, durante los primeros meses de su matrimonio, la comparación entre la protagonista y un pájaro enjaulado es significativa. Así, la empleada de servicio exclama al oír a Marcela cantar: “¡La señora está tan feliz como los canarios que han amanecido también así!” (126).

Al final de la novela, cuando la dureza de Mariano y la indiferencia de Marcela se hacen evidentes, y al enterarse ella de que su esposo la ha estado engañando desde el principio, Marcela decide dejarlo y se muda a otro apartamento. Este acto constituye un intento por abandonar la jaula de plata y por definirse a sí misma como un individuo autónomo, como un sujeto, y no como un animal enjaulado o un ser al servicio de los demás. Dada la inexistencia del divorcio en Colombia, probablemente este acto habría sido considerado escandaloso dentro del medio de colombianos exiliados que la novela describe. Sin embargo, se trata de una victoria tan sólo parcial y de alcance ambiguo. Aunque Marcela ha actuado siempre según las normas, reprimiendo sus sentimientos y guardando su amor por Mariano “en el cuarto de San Alejo” mientras duró su primer matrimonio, y aunque actuara de manera “amorosamente dócil” (13) con el segundo marido, doblegándose ante su autoridad, el resultado es el desengaño. No obstante, Marcela se siente incapaz de superar su desilusión y no puede encontrar otro significado para su vida. Una vez perdida su posición de esposa, Marcela siente que no es nadie y que su texto, como dice el poema con el que concluye la novela, “vale muy poca cosa” (138). Aunque Marcela logra abrir la puerta de su jaula de plata, no es capaz de salir.

La “mujer nueva” en *Viento de otoño*

Viento de otoño se publicó tan sólo siete años después que *Las memorias de Marcela*, y sin embargo hay en esta novela una actitud muy diferente ante el papel de la mujer en la sociedad de la época. Su autora, Juana Sánchez Lafaurie, quien publicara bajo el pseudónimo de Marzia de Lusignan, fue una mujer que vivió gran parte de su vida bajo la luz pública, y que se

desempeñó como empleada del Ministerio de Comunicaciones, periodista, conferencista y defensora del derecho de las mujeres a entrar a la universidad, entre otros (Melo 489-491). Dado el interés de Sánchez por abrirse para sí un espacio dentro del mundo profesional, no es de sorprender que su novela se ocupe de manera directa de las tensiones entre vida privada y vida pública, así como del lugar de la mujer dentro de una sociedad cambiante. Para algunos críticos el carácter melodramático de esta novela, así como su lenguaje rebuscado y afectado, han sido motivo suficiente para descalificarla por completo (Coll 469). Sin embargo, semejante apreciación no tiene en cuenta que la novela gozó de gran popularidad en su momento, razón que ya la haría merecedora de atención para la historia de la literatura⁸. Más aún, es posible argumentar que uno de los aciertos de *Viento de otoño* es precisamente el incorporar la preocupación sobre temas relativos a la vida moderna al subgénero de la novela rosa, y que al hacerlo replantea sus convenciones. Por otra parte, el aspecto crítico de la situación de la mujer en la sociedad de la época y su reconocimiento del deseo de la mujer de desarrollarse plenamente como individuo hacen de éste un texto importante para la época.

En el "Prefacio", Marzia de Lusignan afirma que el texto que sigue narra la vida de su amiga, Yolanda Serralba, una famosa violinista. Explica que la primera parte del texto lo componen una serie de cartas que la mejor amiga de ésta, Fedora de Vielux, le escribiera a su confesor antes de su muerte (11) y que la segunda hace énfasis en la vida de Yolanda. En su totalidad la novela cuenta la historia de las dos mujeres, primas y amigas, desde su infancia y adolescencia en un convento en el Caribe, pasando por su vida adulta en Barranquilla y Bogotá. Tras abandonar el convento, Fedora, débil y tímida, es seducida por un hombre mayor y da a luz una hija ilegítima. Yolanda acoge a su amiga huérfana, y pronto asume la responsabilidad de trabajar para mantenerla a ella y a su hija Anita, así como a su propia madre y hermana. Yolanda traslada a toda la familia a un pueblito de la costa donde obtiene un mejor trabajo y finalmente se muda a Bogotá. Se lleva consigo a Fedora y Anita, y trabaja como secretaria a la vez que estudia violín en el conservatorio. En la ciudad las muchachas conocen al pinto Eduardo de Gracia, de quien las dos se enamoran. Tras la muerte de Fedora, Yolanda inicia una relación con él, y aunque su muerte repentina le causa un profundo sufrimiento, continúa con su proyecto de llegar a ser una violinista famosa.

La crítica a la situación de la mujer en Colombia se hace evidente en el texto a través de las experiencias de Fedora quien, como madre soltera, es estigmatizada y rechazada durante toda su vida. Así, Fedora insiste en sus cartas en su inocencia, alegando su desconocimiento total en materias sexuales y postulándose como una víctima: "nada hice yo para despertar aquella pasión malsana que cayó sobre mi tierna juventud" (23). Sin embargo, anota cómo "las gentes olvidaron hace tiempo las actuaciones de

aquel hombre, pero han cargado sobre mi pobre humanidad la responsabilidad total de aquella falta” (26). La voz narrativa ratifica la condena de estos parámetros sociales al hablar de la “injusta sentencia” (26) que Fedora debe soportar. Más aún, la novela describe de manera enfática la bondad del personaje y alaba repetidamente el “exquisito refinamiento de su ser moral” (69). De esta manera *Viento de otoño* disocia la noción de virtud femenina de la de “honra”, entendida ésta en su acepción tradicional de castidad y virginidad. El texto propone en cambio que la virtud es una característica intrínseca de la persona, no de su situación ante la sociedad, defendiendo así una moral centrada en los méritos del individuo. Por otro parte, el texto constituye una protesta ante la asimetría de las normas morales en la sociedad tradicional y una defensa del derecho de las mujeres a ser tratadas en forma equitativa.

La principal defensa de la modernización de las relaciones sociales, y en particular del derecho de la mujer de luchar por su autonomía, ocurre en *Viento de otoño* a través de Yolanda. Si bien es cierto que Fedora es un personaje positivo en la novela, su campo de acción está limitado por las tradiciones y convenciones sociales que la llevan a vivir su vida dentro del espacio protegido del hogar. Aunque el texto no critica a Fedora por su actitud temerosa y débil, Yolanda, el centro de atención de la novela, es un personaje valiente y dispuesto al cambio y, ante todo, decidido a triunfar en la vida pública. A pesar de que la necesidad económica es en primera instancia el motor que la impulsa a salir de su hogar, y que su primer trabajo como vendedora en un almacén en Barranquilla resulta a veces humillante, se trata de una experiencia transformadora, como puede verse cuando el texto afirma que “recibió con alegría y hasta con orgullo las primeras monedas de su sueldo” (109). De ahí en adelante Yolanda lucha por mantenerse a sí misma y a su prima, por obtener mejores trabajos y por continuar con sus estudios musicales.

Yolanda es una persona poco convencional para la época y la novela sugiere que es objeto de críticas severas. El padre de Eduardo de Gracia, por ejemplo, le dice a su hijo que no debe ser visto en público con “una muchacha que anda sola por el mundo” (303), lo cual deja claro que la reputación de una mujer independiente es bastante dudosa. Una de sus actividades más controvertidas es la de caminar sola por la calle, con lo cual reclama su derecho de acceder al espacio público en las mismas condiciones que los hombres, sin aceptar ni las murmuraciones de los demás ni los peligros que puede enfrentar. Así, algunas veces visita museos y asiste a conferencias universitarias, complementando de esta forma su educación en una época en que las mujeres no tenían acceso a la universidad, mientras que otras simplemente pasea sin rumbo fijo. El caminar sola por la calle es para Yolanda una actividad educativa, que la estimula intelectualmente y artísticamente:

por las calles dormidas de la ciudad nebulosa y fría, camina la niña artista deteniéndose ante los portales de esas vetustas casas santafereñas que ostentan el escudo de armas de algún prócer colonial...; en creciente curiosidad lanza los corceles de su imaginación sobre los hechos históricos de los invictos héroes cada vez que tropieza en algún muro con placas conmemorativas: “Aquí nació Nariño”; “Casa que habitó el Marqués de San Jorge”; “Por este balcón saltó el Libertador para salvarse del atentado septembrino”. Surgía entonces entre los repliegues de su mente la consiguiente meditación sobre el episodio que el mármol recordaba”. (226)

De esta forma Yolanda se convierte en un personaje poco común, el equivalente femenino del *flâneur* o paseante, es decir, se convierte en una *flâneuse*. Esta caracterización de Yolanda como *flâneuse* es de suma importancia, si se tiene en cuenta el papel que se le ha atribuido frecuentemente al paseante masculino como paradigma del sujeto moderno. Así, por ejemplo, al analizar la obra de Charles Baudelaire, Walter Benjamin señala que el *flâneur*, con su caminar sin rumbo, es el intérprete privilegiado de los signos de la ciudad moderna, es decir, es el sujeto conocedor (166-174). Como mujer paseante, Yolanda se apropia de este poder y se resiste a la noción tradicional que coloca a la mujer como objeto de la mirada masculina.

La manera de actuar de Yolanda la hace muy semejante a la imagen de la “mujer nueva” que se hiciera popular en la prensa estadounidense y europea desde fines del siglo XIX. Richard Ohmann, por ejemplo, identifica como características típicas de la mujer nueva “living apart from parents or husband, moving about in public alone, working for a living or on principle, seeking wide and worldly knowledge through formal education or otherwise, thinking for oneself” (268). Sin embargo, a la imagen de la mujer nueva se le asignaban también ciertas características negativas. Según señala Rosemary Hennessy, la prensa inglesa con frecuencia la presentaba como “single and uninterested children, ‘crushing’ to men, not pretty, simply dressed, sallow-complexioned and unblushing” y ‘emphatically masculine’ (105).

Es posible que Sánchez Lafaurie haya querido contrarrestar las connotaciones negativas de la mujer nueva y defender la imagen de las mujeres trabajadoras, o que su propia visión de la mujer en la vida moderna no se opusiera al cumplimiento de los deberes femeninos tradicionales. En todo caso, *Viento de otoño* postula que no hay una contradicción entre los atributos femeninos tradicionales que encarnaba Fedora, tales como su carácter maternal y su dulzura, con las actividades públicas de Yolanda como mujer trabajadora y artista. Así, hacia el final de la novela ocurre un cambio radical en la caracterización de Yolanda, ya que Sánchez Lafaurie la presenta como igualmente maternal, e incluso como convencional. Por una parte, tras la muerte de Fedora, Yolanda adopta a su hija y recibe de nuevo en su casa a su madre y su hermana, demostrando así que es capaz de cumplir con las “obligaciones familiares” (314) de madre y de hija. Más

aún, su noviazgo con Eduardo de Gracia la sitúa dentro de una relación más tradicional y, de manera imprevista, aparece una Yolanda que espera pacientemente la llegada del novio temperamental y que sufre en silencio con sus actitudes variables y egoístas. Yolanda espera en vano una propuesta de matrimonio y ruega que “Dios en galardón la hiciera triunfalmente esposa de un hombre ilustre y musa de un artista sin igual” (317), dejando entrever que el matrimonio es para ella la culminación de su existencia. Al parecer Yolanda está incluso dispuesta a asumir nuevamente el papel de objeto de la mirada del artista, y de ser su “musa”, en lugar de ser ella una artista también.

Sin embargo, es de notar que esta posibilidad nunca se concreta, pues la muerte de Eduardo frustra sus aspiraciones. Así, habiendo demostrado que no hay una oposición entre la mujer tradicional y la mujer moderna, el texto concluye con la decisión de Yolanda de dedicar su vida al arte: “¡Será una incomprendida, no importa! La música no colmará en el corazón el vacío que la pasión dejara pero pondrá bálsamo sobre la herida y ella avanzará, indomable y fuerte ante el dolor...! (359). El final de la novela representa una reunión de Yolanda no con el amado, como conviene a una novela rosa, sino con sus aspiraciones artísticas y con su lucha por su autonomía e individualidad. A pesar de que el amor representa un desvío de su verdadera misión, Yolanda encuentra de nuevo el camino y continúa su búsqueda, probándole al lector que en ella se reúnen la mujer tradicional y la mujer moderna.

El sentido social de la vida pública en *Dimensión de la angustia* de Fabiola Aguirre

Dimensión de la angustia, publicada en 1951, se centra en la lucha de la mujer por realizarse y trascender las limitaciones que su sociedad le impone. Su autora, Fabiola Aguirre, fue una de las primeras mujeres colombianas en ingresar al Externado y la Universidad Nacional, donde obtuvo títulos en derecho y psicología. Ejerció como abogada y ocupó diversos cargos públicos, además de haber participado de manera activa en la rama del partido Liberal liderada por Jorge Eliécer Gaitán. Aunque Aguirre escribió varios textos de derecho, *Dimensión de la angustia* es su única novela (Melo 48-49). Como señala Adalberto Agudelo Duque, se trata de “una novela que podría ser crucial en la historia de la literatura del país” (citado en Camargo Martínez 27), tanto por sus técnicas narrativas como por su contenido crítico.

De las tres novelas que discuto en este ensayo, *Dimensión de la angustia* es el texto más abiertamente feminista, ya que presenta una crítica explícita y directa de la situación desigual de la mujer, así como una visión del mundo desde una perspectiva de género. De manera similar a las novelas discutidas

anteriormente, narra la vida de una mujer y su proceso de desarrollo y crecimiento, a la vez que presenta las dificultades que el personaje principal debe enfrentar en su intento por cuestionar la visión tradicionalista de la función de la mujer dentro de la sociedad. Así, en la introducción a la novela, la autora se dirige a Ara Elicechea, el personaje principal, preguntándole: “¿Por qué quiero escribir un ensayo de filosofía desde el punto de vista femenino? ¿Por qué tengo esta concepción del universo, de la cultura, de la existencia...?” (5), e inmediatamente se responde: “Y tú sabes cuál fue mi respuesta: tu vida, Ara” (6). De esta manera, la autora subraya que uno de los propósitos de la novela es mostrar la relevancia del pensamiento femenino y su contribución a la cultura.

Como el título de la novela indica *Dimensión de la angustia* se apoya en nociones provenientes de la filosofía existencialista y, aunque no cita autores específicos, toma algunos los motivos que suelen asociarse con dicha tendencia filosófica. Si bien el existencialismo europeo tiene que ver con la angustia del ser humano ante la ausencia de sentido en un mundo moderno donde la cohesión que proporcionaba la tradición se ha perdido⁹, Aguirre lo reinterpreta para llevar a cabo en cambio una crítica de la sociedad tradicional. Así, el motivo de angustia y desolación en el texto no es primordialmente el mundo moderno sino las tradiciones aceptadas de manera irreflexiva, lo cual hace que la novela se constituya no en una crítica de la modernidad sino más bien en una defensa de ésta. Sin embargo, cabe anotar que el existencialismo en Europa, por su parte, se apoya también en nociones modernas acerca de la capacidad del ser humano para trascender la inmediatez (Guignon xviii) y de la noción de la libertad del individuo quien, como ha dicho Simone de Beauvoir, se proyecta “into an indefinitely open future” (xxxv). Esta noción de libertad, así como la visión del ser humano como un ser en perpetuo devenir, son cruciales dentro de la novela. Al respecto la autora le escribe a Ara en su introducción: “tu vida es un progresivo ir detrás de una misión (que no es destino, porque la aceptas, la buscas y no simplemente te resignas a recibirla)” (6). No obstante, Aguirre deja en claro que sólo sigue parcialmente la filosofía existencialista y que su “punto de vista femenino” trasciende dicha filosofía: “de la filosofía existencialista tomo su temblor, pero como mujer quiero trascenderla y llevar a posiciones creadoras lo que ella deja asfixiar en la desesperanza” (6).

La novela narra los recuerdos de Ara durante una excursión al Nevado del Ruiz en compañía de Juan, su segundo esposo. El nevado es un lugar que Ara ha mitificado desde su infancia en Manizales, cuando imaginaba que estaba poblado por criaturas fantásticas y por eso, desde niña, ha querido visitarlo. En el texto este lugar se convierte en un símbolo de algo deseado y a la vez temido, la meta hacia la cual Ara quiere acercarse pero que a la vez genera incertidumbre y miedo, por lo cual está asociado con las noción de angustia que la novela desarrolla: “en las mañanas claras, la vista de su

blanca cima era para mí un motivo de alegría; pero al caer la noche me sentía sobrecogida de miedo al saber que estaba frente a mi casa” (13). A medida que camina hacia la cima del nevado, Ara recuerda su propio proceso de desarrollo que la lleva hasta el lugar donde se encuentra en el presente.

Uno de los temas principales de los recuerdos de Ara es su proceso de comprensión de lo que significa ser mujer dentro de su medio social durante las décadas del veinte al cincuenta, y su esfuerzo por trascender las limitaciones que el medio le impone. Al quedar ella y sus hermanos huérfanos de padre y madre son adoptados por la abuela materna, una matrona caldense residente en Bogotá, quien asume su crianza con desagrado. La abuela pronto envía a Ara a un internado, donde las monjas intentan inculcarle la idea de que las mujeres son inferiores y que ser mujer es vergonzoso. Cuando las monjas la ridiculizan en público por haber escrito unos versos, Ara se pregunta: “¿Será que es cosa mundana hacer versos y esto es feo en las niñas? ¡Qué triste entonces es ser mujer y vivir en este colegio donde nos tratan con tanta rigidez. ...! ...¿Por qué a las niñas todo se nos prohíbe?” (36). Aunque más adelante Ara ingresa a otro colegio de monjas donde la actitud hacia las niñas es más positiva, no logra desprenderse del todo del sentimiento de que ser mujer es algo malo. Cuando ya es “grandecita” (61), confiesa que se siente presa de un malestar indefinido: “es cansancio, es vergüenza, es miedo de ser mujer; es incertidumbre... No, no es esto, es aburrimiento de ser mujer” (61). Para Ara, esta mezcla de “angustia, deseo, temor y vergüenza” (62) es parte inextricable de la condición de la niña adolescente en la cultura de su época, y es el resultado de la mezcla del presentimiento de la posibilidad de la maternidad y la “inconsciente aprehensión” (62) de la inferioridad social de la mujer.

Ara contrae matrimonio a los diecisiete años con Reynaldo, un periodista mexicano que vive en Bogotá, y durante su matrimonio vive en carne propia esta inferioridad social de la mujer. A pesar del lujo que la rodea y de la posición social que ocupa al lado de su marido, en privado vive intimidada por su esposo, quien con frecuencia logra aterrorizarla con su violencia e irascibilidad, convirtiéndola así en una “esclava de sus caprichos” (81). Aunque su vida privada es un infierno, Ara sabe que no tiene a quién acudir, pues la sociedad se rehusaría a oír sus quejas: “la sociedad siempre mide al ‘buen partido’ y a la ‘bien casada’ no por las subjetivas condiciones que hacen el verdadero nexo, sino por la posición política o burguesa del marido. La mujer casada con un ‘honorable’, un ‘su señoría’ o un ‘excelencia’ tiene la obligación de estar bien casada aunque su marido sea un truhán...” (91). Su abuela, por ejemplo, insiste en que su deber es permanecer casada porque la sociedad ‘no veía bien’ (96) la separación conyugal, y por tanto Ara se resigna a vivir con un marido infiel y bebedor, quien puede incluso llegar a poner en peligro al pequeño hijo de ambos. La situación que Ara describe pone de relieve de qué manera el espacio privado no es para la mujer un

refugio sino una cárcel, que esta situación se apoya en una estructura legal que no permite el divorcio y que la sociedad garantiza la subordinación de las mujeres al no permitirles el acceso a la educación, prolongando así su dependencia económica del hombre.

Para Ara, la manera de escapar de la opresión que representa la vida privada es lograr acceder a la vida pública, la cual le permite buscar una justificación de su existencia más allá de sus deberes de esposa y madre. Por otro lado, quiere evitar que su hijo crezca creyendo en la inferioridad intelectual de las mujeres y piensa que para las generaciones futuras es importante luchar por la igualdad. Así, tan pronto como un decreto presidencial permite el ingreso de las mujeres a la universidad, Ara se matricula en la carrera de sociología y luego, al terminar esta carrera, en psicología. Su experiencia en la universidad la lleva a enfrentar la resistencia de la sociedad a la modernización, pues muchos consideran que una mujer casada está faltando a sus deberes al estudiar. El secretario que recibe su solicitud, por ejemplo, se toma la libertad de preguntarle: “¿De manera que está resuelta a contraer obligaciones distintas a las del hogar?” (136). La misma Ara debe vencer su sensación de estar fuera del lugar apropiado, pues a ella también le cuesta entablar relaciones con los muchachos estudiantes. Además debe enfrentar constantemente las recriminaciones de su abuela y sus tías, quienes le recuerdan que “la virtud de una mujer casada sólo se conservaba pura resguardada por las paredes del hogar” (141). Queda claro que la modernización en *Dimensión de la angustia* está asociada con el movimiento de la mujer fuera del interior.

La lucha de Ara por desarrollarse plenamente comprende diferentes momentos y etapas. Un elemento importante dentro de su búsqueda es el hecho de asumir por sí sola las responsabilidades del hogar tras la muerte repentina de su marido, aunque lo hace con dificultad, ya que los trabajos que le ofrecen no están a la altura de su preparación intelectual. De la misma manera que en *Las memorias de Marcela* y *Viento de otoño*, la única posibilidad de abandonar el espacio privado y las exigencias tradicionales parece ser, en última instancia, la desaparición del hombre. Sin embargo, *Dimensión de la angustia* va más allá de lo individual y propone que la verdadera satisfacción se obtiene no sólo mediante la independencia económica, ni mediante la consecución de metas intelectuales y artísticas de carácter personal, sino en la orientación del individuo hacia la lucha por su sociedad. Para Ara, la importancia de sus estudios universitarios radica en que logra adquirir una “visión cultural del mundo y sus problemas, empezando por los nuestros, por los colombianos” (142). Así, dirige su carrera hacia diversas actividades sociales, desde la militancia política en movimientos estudiantiles hasta actividades educativas en barrios populares en calidad de “visitadora oficial” (158). Con esto, la novela se propone trascender una visión puramente individualista de la modernidad y postula en cambio que

la realización de la persona ocurre justamente a partir de la superación del individualismo en aras del bien común.

La superación de la visión individualista de la existencia está ligada en la novela a la idea de una “perspectiva femenina” de la filosofía que Aguirre plantea en la introducción. A diferencia de lo que propone la filosofía existencialista de Simone de Beauvoir¹⁰, para Ara la capacidad reproductiva de la mujer no es un lastre que le impide desarrollarse plenamente como individuo. Por el contrario, la posibilidad de la maternidad representa una apertura hacia el futuro en la mujer, y por lo tanto la posibilidad de trascender lo individual y de orientarse hacia la libertad. Así, para Aguirre, “la mujer lleva en su vientre el futuro del mundo” (351), si bien las condiciones sociales presentes no le han permitido asumir dicha responsabilidad individual y social. Según Ara, “sólo... cuando la mujer misma tenga conciencia de que su temblor presente es una congoja por el mundo que ha de venir... sólo entonces será la madre de la especie y por ello también, el espíritu materno y el concepto de espíritu creador serán entendidos como sinónimos” (351).

El final de la novela insinúa que ara, sumida en sus reflexiones sobre el significado de su vida y de la conexión entre el futuro individual de la mujer y el de la humanidad, se separa accidentalmente de su compañero y se pierde en las cumbres del Nevado del Ruiz, donde posiblemente muere. Si bien este final sugiere una visión no triunfalista y bastante crítica de los resultados de los esfuerzos de Ara por lograr su autonomía e independencia de los roles opresivos que le asignara la sociedad tradicional, por otra parte, ella no indica necesariamente una visión pesimista de la lucha a la que Ara ha dedicado su vida. Es posible leer el final como una metáfora de que la meta de la realización de la mujer no ha sido aún alcanzada, y de que el significado de la vida humana es un proceso continuo orientado hacia dicha meta. A la luz de la discusión sobre las nociones de los derechos de la mujer y de su lucha por la igualdad y la equidad, los cuales implican para Ara el cuestionamiento de las funciones tradicionales de la mujer y su participación en la vida pública, este final deja abierto el camino para que la búsqueda continúe.

En general, *Las memorias de Marcela*, *Viento de otoño* y *Dimensión de la angustia* dejan en claro que, en lo que respecta a la incorporación de ideales modernos en la sociedad colombiana, queda todavía mucho camino por recorrer y que el proceso de transformación de la sociedad y del individuo que estas autoras plantean es una tarea que no ha concluido. La obra de Mallarino, Sánchez y Aguirre pone de relieve cómo la modernización de la sociedad ha sido una labor ardua, que ha implicado un análisis por parte de las mujeres de las condiciones sociales de su época, así como una reflexión cuidadosa sobre de qué manera la dimensión personal se entrecruza con la familiar y la social en la sociedad moderna.

NOTAS

- 1 La investigación para este artículo se llevó a cabo con el apoyo parcial de una beca del Professional Staff Congress, City University of New York (PSC-CUNY).
- 2 Ver por ejemplo los prefacios a la novela *Las memorias de Marcela* de Manuela Mallarino Isaacs y a *Viento de otoño* de Juana Sánchez Lafaurie, escritos por reconocidos críticos de la época, tales como Antonio Gómez Restrepo y Félix Restrepo.
- 3 Ver *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana, Las Mujeres en la historia de Colombia y Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo XX*.
- 4 En el "Estudio preliminar" a *Literatura y cultura*, Angela Robledo, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo sitúan el "primer grupo de autoras de literatura feminista" (49) en las décadas posteriores a los años sesenta.
- 5 En el prólogo a *Las memorias de Marcela*, Manuela Mallarino Isaacs se refiere a la novela como "mis memorias" (9). La biografía de Aguirre, que aparece en *Índice informativo de la novela hispanoamericana* (27) y en *Valores femeninos de Colombia* (48) permite constatar las semejanzas entre la vida de la protagonista y de la autora. Lo mismo ocurre con Juanita Sánchez Lafaurie, según los datos biográficos que aparecen en estos dos libros (*Índice* 468, *Valores* 489).
- 6 Datos tomados del catálogo de novelas que aparece en el libro *Novela y poder en Colombia* de Raymond L. Williams (pp. 114-116).
- 7 Aunque la novela de Mallarino aparece en el *Índice bibliográfico de la novela hispanoamericana* (316), así como en el *Diccionario de escritores colombianos* de Luis María López (427), dichas fuentes se limitan a mencionar la existencia de la novela, sin ofrecer datos sobre su autora ni sobre la recepción del texto. López señala que Mallarino Isaacs es también la autora de dos libros de poesía, pero los datos bibliográficos son incompletos.
- 8 Según consta en *Arca de sándalo*, por ejemplo, la primera edición de *Viento de otoño* se vendió en su totalidad (5). Por otra parte, escritores y críticos reconocidos, tales como Rafael Maya, Meira Delmar, Antonio Gómez Restrepo y Félix Restrepo alabaron su poesía y su prosa, como consta en los prólogos de sus obras.
- 9 Al respecto ver la introducción a *Existencialism: Basic Writings*, donde Charles Guignon y Derek Pereboom afirman que "existentialists tend to regard this loss of traditional absolutes as a shattering event... We find ourselves 'abandoned,' 'forlorn,' 'thrown' into a world with no pre-given justifications or sense of direction" (xvii).
- 10 Según de Beauvoir "from birth, the species has taken possession of woman and tends to tighten its grasp" (26). Esta esclavitud de la mujer está ligada a su capacidad reproductiva: "gestation is a fatiguing task of no individual benefit to the woman" (30). Para ella, las mujeres tienen "within them a hostile element – it is the species gnawing at their vitals" (30).

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Fabiola. *Dimensión de la angustia*. Bogotá: Antares, 1951.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1989.
- Benjamin, Walter. "On Some Motifs in Baudelaire". *Illuminations*. New York: SchockenBooks, 1968: pp. 155-200.
- Camargo Martínez, Zahyra y Graciela Uribe Alvarez. *Narradoras del Gran Caldas*. Armenia: Universidad del Quindío, 1998.
- Coll, Edna. *Índice informativo de la novela hispanoamericana, Vol. 4*. San Juan: Editorial Universitaria de la Universidad de Puerto Rico: 1980.
- Domínguez Gómez, Eduardo. "El espíritu de las modas femeninas del siglo XX". *Las mujeres en la historia de Colombia, Vol. III: mujeres y cultura*. Ed. Magdalena Velázquez. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995. pp. 107-136.
- Guignon, Charles y Derek Pereboom. *Existencialism: Basic Writings*. Indianapolis, IN: Hackett, 2001.
- Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge Massachussets: MIT Press, 1991.
- Hennessy, Rosemary. *Materialism Feminism and the Politics of Discourse*. New York: Routledge, 1993.
- Irigaray, Luce. *An Ethics of Sexual Difference*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1984.
- Jaramillo, María Mercedes (ed.). *¿Y las mujeres? Ensayos sobre literatura colombiana*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1991.
- López, Luis María. *Diccionario de escritores colombianos*. Bogotá: Plaza y Janés, 1985.
- Lusignan, Marzia de [Juana Sánchez Lafaurie]. *Viento de otoño*. Bogotá: Editorial Cromos, 1941.
- Mallarino Isaacs, Manuelita. *Las memorias de Marcela*. París: Editions Le Triangle, 1934.
- Melo Lancheros, Livia Stella. *Valores femeninos de Colombia*. Bogotá: Editorial y Papelería Carvajal, 1966.
- Ohmann, Richard. *Selling Culture: Magazines, Markets, and Class at the Turn of the Century*. London: Verso, 1996.
- Osorio, Betty, María Mercedes Jaramillo, and Angela Robledo. *Literatura y diferencia: escritoras colombianas del siglo xx, Vol. I*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 1995.
- Robledo, Angela, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo "Estudio Preliminar". En Robledo, Angela, Betty Osorio y María Mercedes Jaramillo (eds.). *Literatura y cultura: narrativa colombiana del siglo XX, Vol. I*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000: pp. 11-85.

Rueda Vargas, Tomás. "A través de la vidriera". *La sabana y otros escritos del campo, de la ciudad y de sí mismo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1977: pp. 214-226.

Velázquez, Magdala (ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia, Vol. I-III*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1995.

Williams, Raymond L. *Novela y poder en Colombia: 1844-1987*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.