



MUJERES DE PAPEL

HEROÍNAS DE LA LITERATURA COLOMBIANA

*Gloria Eugenia Hincapié Zabala**

*Has muerto tantas veces; nos hemos
despedido en cada muelle,
en cada andén de los desgarramientos,
amor mío, y regresas con otra faz
de flor recién abierta que no te reconozco
hasta que palpo dentro de mí la
antigua cicatriz en la que deletheo
arduamente tu nombre.*

Rosario Castellanos

La representación simbólica del personaje heroico femenino en la novela colombiana muestra la constante movilidad del género y su íntima relación con respecto a una época. Las seis heroínas seleccionadas y analizadas se han convertido en imágenes simbólicas de la condición humana dentro de nuestra cultura judeocristiana. Cada una de ellas reúne parte de la gran memoria social, en la cual se recogen datos históricos, tradiciones, creencias y modelos de vida de nuestra sociedad.

Es de considerable importancia aclarar que la voz narradora y la mirada desde las cuales se construyen las heroínas, proyectan la percepción de cada uno de los seis autores colombianos cuya perspectiva, lógica y punto de vista son masculinos.

Cada heroína encontró su lugar en el imaginario cultural del país y del continente. Con la fuerza de la palabra que las evoca y las convoca lograron afianzar el mito de la mujer en el laberinto de las imágenes que la literatura ofrece.

Estas heroínas de la literatura aparecen en las siguientes novelas:

María (1867) de Jorge Isaacs (1837-1895).

Aura o las violetas (1887) de José María Vargas Vila (1860-1933).

La Marquesa de Yolombó (1928) de Tomás Carrasquilla (1858-1940).

Cien años de soledad (1967) de Gabriel García Márquez (1928).

La tejedora de coronas (1982) de Germán Espinosa (1938).

Ihona llega con la lluvia (1987) de Álvaro Mutis (1923).

* Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Este artículo forma parte de su trabajo de investigación *Mujeres de papel. Heroínas de la literatura colombiana*, con el que optó el título.

De estas heroínas de seis novelas representativas de la literatura colombiana, puede decirse que se han proyectado también fuera del continente americano. Ellas ofrecen, a partir del momento histórico de su creación, un rostro particular en su manera de asumir la vida, el amor, lo femenino y sus acciones, ante un grupo social que las condiciona a un determinado modo de ser y pensar sobre sí mismas.

Es preponderante el papel que la literatura cumple en una sociedad para determinar en ella los sentimientos y formular los arquetipos de lo femenino y lo masculino. En los cinco rostros del amor, André Maurois afirma en su introducción al análisis de las heroínas de la novela en el transcurso de tres siglos de la literatura francesa, que la literatura crea y revoluciona los sentimientos:¹

Las relaciones entre los sentimientos y la literatura se parecen a las que existen entre los gobiernos y la opinión pública. En último análisis, los gobiernos dependen de la opinión pública para su fuerza, pero la opinión pública misma es creada deformada por los gobiernos. De igual modo, los sentimientos inspiran a la literatura y a su vez la literatura transforma y a veces crea los sentimientos.

El mito universal del héroe, o de la heroína en nuestro caso, se cumple para todas las tradiciones y desde las culturas más primitivas; en el mito se refleja y se proyecta, al mismo tiempo una búsqueda esencialmente humana del referente ideal y ejemplar, donde se consolidan principios, valores, debilidades y búsquedas en un solo personaje, para un momento y un espacio históricos determinados. Joseph Henderson define al héroe como uno de los símbolos eternos de la humanidad:²

Esos mitos del héroe varían mucho en detalle, pero cuanto más cerca se los examina, más se ve que son muy similares estructuralmente. Es decir, tienen un modelo universal aunque hayan sido desarrollados por grupos o individuos sin ningún contacto cultural directo mutuo... Una y otra vez se escucha un relato que cuenta el nacimiento milagroso, pero humilde de un héroe, sus primeras muestras de fuerza sobrehumana, su rápido encumbramiento a la prominencia o el poder, sus luchas triunfales contra las fuerzas del mal, su debilidad ante el pecado de orgullo y su caída a traición o el sacrificio heroico que se desboca en su muerte.

Como mito, la mujer adquiere el carácter de símbolo, armonizándose en su estructura un ideal que la separa de la realidad de la vida, pero este ideal actúa como un ordenador social y moral colectivo, ratificando su permanencia y vigencia en el tipo de relaciones y de reacciones que provoca.

1. Maurois, André. *Cinco rostros del amor*. Buenos Aires: Colección Austral, 1951, p.11.

2. Jung, Carl y otros. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Biblioteca Universal Contemporánea, 1976, p. 109.

La ilusión novelesca se apoya estratégicamente sobre el sentido del mito para expresar "lo inconfesable"; Denis de Rougemont explica el efecto hechizante del mito en la literatura:³

Actúa el mito dondequiera que se sueña en la pasión como en un ideal y no se tema como una fiebre maligna; dondequiera que su fatalidad sea evocada, invocada, imaginada como una bella catástrofe. Vive de la vida de quienes creen que el amor es un destino (el filtro del Román); que se cierne sobre el hombre impotente y cautivo para consumirlo en el fuego puro; más fuerte y más verdadero que la felicidad, la sociedad y la moral. Vive de la vida del romanticismo que en nosotros llevamos; es el gran misterio de la religión de que se hicieron sacerdotes inspirados los poetas del siglo pasado.

La diversidad de rasgos que veremos aparecer en las seis heroínas oscilan entre los prototipos de la virgen mártir hasta el de la "bruja"; y posibilitan una mirada a la historia de la mujer, desde la perspectiva masculina del escritor y creador. Al respecto Claude Mosse se refiere, en la introducción de *La mujer en el renacimiento*, a esta influencia en la construcción del ideal femenino por la perspectiva del escritor masculino:⁴

En efecto, de nada serviría construir una historia de las mujeres que sólo se ocupara de sus acciones y de sus formas de vida, sin tomar en cuenta, el modo en que los discursos han influido sobre sus maneras de ser, y a la inversa. Tomar en serio a la mujer equivale a restituir su actividad en el campo de relaciones que se instituye entre ella y el hombre; convertir la relación de los sexos en una producción social cuya historia el historiador puede y debe hacer.

Una especie de magia ha revestido la imagen de la mujer desde los mitos más antiguos hasta nuestros días, asegurándole una configuración irreal en la conciencia masculina y en la suya propia. Tenemos, entonces, que entre las seis heroínas aludidas, cuatro de ellas son producto de la evocación, ya que han muerto en el momento de la enunciación: María, Aura, Bárbara Caballero e Itona; reviven en el tiempo de la ficción, cada una se convierte en una inspiradora, en un producto de la evocación necesaria en la medida en que se convierte la mujer en idea, en la cual el escritor y creador proyecta su propia trascendencia; y lo que impele al trabajo de escritura y creación es la ausencia de ella, la nostalgia por recuperarla para la memoria y hacerla visible con los trazos de la escritura. Su irrealidad e intangibilidad mueven al acto creador de la restauración y reconstrucción.

Sobre María, la virgen y mártir de Isaacs, se proyecta la pasión del amor que provoca la tragedia y la desgracia; con ardiente beatitud se transfigura con el

3 Rougemont, Denis de. *Amor y Occidente*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

4 Mosse, Claude. *La mujer del renacimiento*. Madrid: Edit. Siglo XXI, 1991, p. 12.

sufrimiento en símbolo del romanticismo, degenerando en un culto a la figura exaltada de la muerte de la amante como resultado de la irrealización del amor-pasión.

Para Vargas Vila, la mujer representada en *Aura* es la encarnación del misterio por su sacrificio y muerte silenciosa, ante la imposibilidad de realizar su deseo amoroso con su verdadero amante, para afianzar así nuevamente el acorde de amor imposible y muerte.

Un cambio notable en la apreciación de la mujer aparece representado por Carrasquilla, en el personaje de *La marquesa de Yolombó*; estos giros también responden a la naturaleza del mito. Así lo representa Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*.⁵

El mito es tan ondulante y contradictorio que en un principio no se descubre su unidad; ya sea Dalila o Judith, Aspasia o Lucrecia, Pandora o Atenea, la mujer es Eva y la Virgen María al mismo tiempo. Es un ídolo, una sirvienta, la fuente de la vida, una potencia de las tinieblas, es el silencio elemental de la verdad, es artífice, charlatana y mentirosa; es la que cura y la bruja; es la presa del hombre, es su pérdida, es todo lo que él no es y quiere tener; su negación y su razón de ser.

Doña Bárbara Caballero es la representación de la mujer fuerte, segura, generosa y rebelde, la que crea su propio destino como minera y logra obtener gracias a sus méritos, por parte del rey de España, el título de Marquesa de Yolombó. Para doña Bárbara el amor es nefasto, ya que le trae la ruina y la pérdida total de lo acumulado durante toda su vida.

Por oposición a la heroína acaudalada y noble que se proyecta en un principio, doña Bárbara se transforma en la víctima y, finalmente, en la destinada al heroísmo por vía de la santidad. Para su creador, la salvación de doña Bárbara está en el castigo a su egolatría que la obliga a la sumisión, destinándola por medio de la voluntad divina al lugar que ella repudió en un principio, una casa humilde donde hasta la vejez se dedicó a los oficios domésticos. El mal de doña Bárbara se convierte en un bien, porque al ser castigada por su orgullo y soberbia, en medio de la pobreza alcanza a apreciar la cercanía del reino de Dios.

Úrsula Iguarán, el personaje de García Márquez en *Cien años de soledad*, es la mujer que representa el centro, la esposa y la madre, el ama de casa, el eje de la familia, el equilibrio, la procreadora, la portadora y transmisora de la tradición; su perseverancia y fortaleza están representadas en su senectud sin tregua, su incansable lucha está en contraste con la corta evolución de su esposo José Arcadio. Para Beauvoir,⁶

Al aparecer como el Otro, la mujer se presenta al mismo tiempo como una plenitud de ser por oposición a esa existencia en la cual el hombre siente en sí la nada; el Otro, al plantearse como objeto a los ojos del sujeto, es planteado como en sí, por lo tanto, como ser. En la mujer se encarna positivamente la

5 Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo*. Primer tomo. Buenos Aires: Edif. Siglo XXI, 1982, p. 185.

carencia que el existente lleva en su corazón, y al intentar encontrarse a través de ella, el hombre espera realizarse.

La heroína de Germán Espinosa, en *La tejedora de coronas*, es Genoveva Alcócer. Ella es la mujer que se autoconstruye por medio de la palabra, y se crea con autoconciencia de mujer ante sus propios ojos, recrea su propia imagen mirándose en el espejo que le devuelve reflejada su historia. Es la mujer sabia, que rompe los límites del conocimiento en su tiempo y en el espacio, pero ante los ojos del Santo Oficio es la bruja, la cual representa el más antiguo y universal de los mitos. En oposición a este mito está el de la mujer venerada como sacerdotisa. En *Ilona llega con la lluvia* de Álvaro Mutis, vemos representada la mujer renovadora, la que trae al hombre los placeres y posee el misterioso encanto de lo femenino. En ella figuran valores y antivalores exaltados por la visión amorosa del narrador. El bien y el mal encarnados en ella dan como resultado la imagen de una mujer íntegra. En la literatura y en la vida cotidiana, el mito de la mujer posiblemente ha empobrecido el nivel de las relaciones interhumanas y ha obstaculizado ahondar el misterio recíproco, que tanto el hombre como la mujer han sustituido por lo inexplicable. Beauvoir explica el problema del mito de la siguiente manera:

El mito es una de las trampas de la falsa objetividad a las cuales el espíritu de lo serio se entrega ciegamente. Se trata una vez más de reemplazar la experiencia vivida, y los libres juicios que reclama, por un ídolo estancado. El mito de la mujer substituye una relación auténtica con un existente autónomo por la inmóvil contemplación de un espejismo. ¡Espejismo, espejismo!

Mientras la mujer siga siendo representada como ángel o demonio, permanecerá oculta tras el velo de lo irreal en la ambigüedad fundamental que la sustenta, y al margen del mundo no podrá definirse autónomamente ni establecer una relación auténtica sin desgarramientos, porque el misterio mítico que la reviste sólo recubre el vacío y no podrá pasar de ser y sentirse a sí misma como una esfinge. Para el análisis de cada heroína se ha tenido en cuenta especialmente la estructura del texto literario que la produce como personaje heroico dentro de la narración, la voz y la mirada del narrador sobre la figura femenina. El análisis del nombre será la puerta de entrada a la configuración mítica y estética de cada una. La estructura de la heroína se desprende del análisis textual de su trayectoria en la obra. Y finalmente, se destaca el sentido de los símbolos que la acompañan y que reafirman el carácter representacional que quiere darle el autor a cada una en especial. La estructura de las novelas *María y Aura* o *las violetas* está basada en las características del romance tradicional y universal, destacándose en ambas heroínas

6 Ibid., p. 305.

una doble identidad en cuanto que disfrazan sus sentimientos más íntimos en favor de una exigencia social predominante: la familia, y sacrifican la realización amorosa hasta sus últimas consecuencias porque el desenlace fatal las arrastra hasta la muerte.

Con la Marquesa y Úrsula Iguarán se proyecta la construcción de un personaje heroico femenino con una identidad menos fraccionada, y mayor coherencia entre sus acciones y sus pensamientos; el narrador fortalece en ellas el sentido de independencia que las habilita para mostrar otro perfil, como es el de presentar un espacio interior que propicia un develamiento de la intimidad femenina y una transformación en los ideales - independencia económica, reorganización del entorno, participación activa en funciones diferentes a las del hogar, independencia emocional-. La posibilidad de un mundo idílico se va desvaneciendo, y en su lugar aparecen nuevos contextos que sugieren la búsqueda de una identidad y una singularidad independientes de los dogmas morales y sociales.

Pueden observarse junto a la Marquesa, Úrsula, Genoveva e Ilona, otros tipos de mujeres - personajes - que hacen posible recrear un abanico de perfiles, de historias e individualidades que rompen con el mito romántico, transformándose de igual manera los valores sociales, religiosos, morales y afectivos para dar lugar a búsquedas y realizaciones diferentes. Genoveva e Ilona realizan trayectorias que inclusive están fuera de las leyes sociales, porque en la personalidad de ambas no hay lugar para una moral impuesta, pero ellas optan por construir su propia escala de valores, libres de las restricciones y apreciaciones externas. Son autónomas en su papel de auto-construcción, y hasta donde les es posible, eligen sus destinos.

Puede notarse en el transcurso evolutivo de las novelas que la naturaleza como un espacio de las acciones va cediendo su lugar a espacios urbanos, por lo tanto el espacio de la casa también comienza a deslucirse porque todos los caminos se empiezan a abrir y desaparecen las fronteras; cada heroína va marcando una trayectoria que inicialmente es la casa - en el campo -, el pueblo, la ciudad, Europa y finalmente cualquier lugar de la tierra. De aquí se desprende que la búsqueda de cada heroína se fuga y por lo tanto su destino comienza a desligarse de las creencias religiosas y culturales de una región, convirtiéndose en copartícipe con los héroes o con los otros personajes de la creación de nuevas formas de autoconciencia, realización personal y social.

Las voces narradoras de las obras se diferencian esencialmente por el lugar que ocupa cada narrador respecto de las acciones y de los personajes. Tenemos en *María, Aura o las violetas* e *Ilona llega con la lluvia* tres narradores semejantes en cuanto a su participación como narradores-protagonistas de sus historias: Efraín, el poeta anónimo y Maqroll. Cada narrador homodiegético cuenta

7 Ibid., p. 305.

sus experiencias pasadas rememorando un personaje central —María, Aura e Ilona— al cual están unidos por una pasión pasada y un trágico final —la muerte de la heroína—. Toda la materia de la narración está bajo su control y es de carácter subjetivo. Conocen por adelantado el punto de partida y el punto de llegada de su itinerario.

Los narradores-protagonistas aparecen sujetos al ejercicio de recordar y traer a la memoria la idea que de la heroína tienen afincada. La red de relaciones que constituye la imagen evocada de cada heroína es un conjunto indisoluble que contribuye a dar a la voz una carga emotiva. Puede decirse que el objeto de la narración en este caso es el mismo narrador-protagonista porque su búsqueda y exploración íntima señala sus propios conflictos y angustias, no los de la heroína propiamente.

En *Cien años de soledad* y *La marquesa de Yolombó* los narradores se sitúan fuera de las acciones y aproximan el discurso a la narración histórica. En su modo de enunciación excluyen toda forma lingüística autobiográfica. Las narraciones se desarrollan dentro de un mundo coherente y con sus propias leyes —Macondo y Yolombó—. La realidad se construye y se concentra de manera independiente. Esta forma narrativa imprime a las heroínas —Úrsula y Bárbara— una significación dentro de la estructura de la obra que las conduce a formular una concepción propia del mundo donde se encuentran, a expresarse y pensar de acuerdo a su condición sobre sí misma y los demás. Ambas muestran durante su evolución en la narración que poseen una manera de ser ante el mundo.

Por último, tenemos en *La tejedora de coronas* a Genoveva Alcócer. Se trata de una heroína que se representa a sí misma. Es ella la ejecutora de la voz y el foco de su narración. Ella es su propio objeto de reflexión y su vida es la materia de su relación. Sujeta afectivamente a la imagen de Federico, se apropia del ideal de éste, y construye su proyecto de vida en las acciones que la llevan a hacer un vasto recorrido especial, temporal e intelectual y a enunciarse finalmente.

En el conjunto de las obras, la experiencia del pasado se transforma en una evocación, el ejercicio de la memoria se convierte en un acto creador en el que el pasado es recobrado y se retorna entonces al principio. Cada heroína es recuperada de tal forma que al ser recreada en la memoria, el narrador encuentra una liberación en la actividad creadora. La fuerza impulsora del relato es la realización sublimada del deseo ante lo que se perdió, y sólo recreando las imágenes pasadas se puede volver a reunir el sentido primordial del pasado y recuperar el del presente. Cada heroína es un modelo de singularidad, producto de un proceso de creación que refleja a su vez ideales socio-culturales vinculados con los lectores, de ahí las posibles identificaciones que con ellas surjan.

La muerte de cada heroína así como sus historias, también las define. María se extingue lentamente y su sombra lejos del ser amado no reclama ni un solo instante lo que a sus labios no les está permitido pronunciar. El silencio que rodea

la muerte de Aura tiene también el sello de la resignación y la aceptación de su sacrificio. A ambos amantes – narradores – les fue negado verlas morir y sólo comprendieron el dolor de la separación que ellas padecían cuando murieron. Sus verdaderos sentimientos estaban muy ocultos y sólo la muerte puede compararseles en fuerza y rigor. La Marquesa llega anciana al final de sus días despojada de sus galas y riquezas, pero fortalecida espiritualmente por otros atributos que la aproximaron más al reino divino de la caridad y el amor al prójimo.

Úrsula pierde la cuenta de su edad porque para ella poco a poco se fue perdiendo el límite entre la vida y la muerte, ambas se mezclan como la realidad y los recuerdos. Genoveva llega a los noventa años cuando inicia el viaje de la memoria por todos los sucesos de su vida, y espera mientras tanto el día señalado para ser llevada a la hoguera. Iona muere trágica e inesperadamente en una explosión provocada por Larissa, es borrada violentamente pero persiste en la memoria de Maqroll.

El amor va variando en sus formas y expresiones, pasa por la representación sobrecogedora y mortal – María y Aura – que obnubila todos los sentidos, impregna todos los paisajes y su fuerza es comparable con la de la muerte, pero a la vez subyuga y atormenta, para convertirse luego en pasión desahogada – Úrsula – con terror al incesto, pero también es farsa y mezquindad que lleva a la ruina la – Marquesa –. Para Genoveva Alcócer es obsesión y delirio, lo que la lleva a realizar su vida en búsqueda de lo que Federico no conoció; es recuerdo y tragedia. En Iona es un sentimiento profundo de fidelidad muy cercano a la amistad, pero nunca al compromiso ni al ideal de una familia tradicional.

Grandes variaciones consolidan las diferencias que podemos observar en las heroínas desde la creación de María hasta Iona. Las formas en que cada una se desenvuelve dentro de la diégesis varían en la percepción estética de cada autor, en la manera como cada una adopta su destino o lo transforma en su configuración simbólica frente al amor y en su trayectoria socio-cultural.

Vemos cómo el personaje femenino se transfigura para ser representado en una imagen cada vez más desatada de la tradición cristiana y, debido a ello, con una postura más independiente en su condición de amante. Para Rougemont en *amor y occidente*⁸, el amor logrado, placentero y feliz no tiene historia ni garantiza el triunfo de la novela, ya que el acorde de amor y muerte ha logrado ser más conmovedor universalmente. De aquí se desprende que tanto héroes como heroínas han ido buscando la construcción de un destino propio, libre de la imagen evocada e idealizada. La pasión por el conocimiento, por traspasar las fronteras de lo inmediato y cotidiano, ha generado nuevas formas de heroísmo, sin hacer a un lado los sueños, los placeres, las emociones y los deseos; se puede enfocar una esencia femenina diferente que no pretende igualarse a la condición masculina del héroe sino que reafirma un modelo exaltado de lo femenino sin anular la diferencia.

8 Rougemont de, Denis. *Amor y Occidente*, Op. cit.