

LAS PROTAGONISTAS DE JANE AUSTEN Y SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER. REESCRIBIENDO EL IDEAL FEMENINO*

THE MAIN CHARACTERS OF JANE AUSTEN AND SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER. REWRITING THE FEMININE IDEAL

CATALINA RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ
c.rodriguez2051@uniandes.edu.co
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

RECIBIDO: (18.02.2015) APROBADO: (17.11.2015)
DOI: 10.17533/UDEA.ELC.N38A08

Resumen: Este artículo propone analizar comparativamente la narrativa de Jane Austen (1775-1817) y Soledad Acosta de Samper (1833-1913) mediante las novelas *Emma* (1816) y *Una holandesa en América* (1876). A partir de una lectura comparada de las obras, se intentará demostrar cómo ambas posibilitan una reescritura del ideal femenino de la época, 1816 y 1876 respectivamente, a través del modelo comportamental de sus protagonistas.

Palabras claves: Acosta, Soledad; Austen, Jane; género; mujeres escritoras; comportamiento femenino; protagonistas.

Abstract: This article seeks to make a comparative analysis between the narrative of Jane Austen (1775-1817) and Soledad Acosta de Samper (1833-1913) through the novels *Emma* (1816) and *Una holandesa en América* (1876). Based on a comparative reading of the books, it will attempt to demonstrate how both novels are able to rewrite the ideal of feminine behaviour of that time, 1816 and 1876 respectively, by means of their characters behavioral model.

Keywords: Acosta, Soledad; Austen, Jane; gender, women writers; feminine behavior.

* Artículo derivado de investigación.

Cómo citar este artículo: Rodríguez Rodríguez, C. (2016). Las protagonistas de Jane Austen y Soledad Acosta de Samper. Reescribiendo el ideal femenino. *Estudios de literatura colombiana* 38, pp. 163-180. DOI: 10.17533/udea.elc.n38a08.

Introducción

Nosotras procuraremos hablar a su corazón y a su conciencia, recordándola a cada paso que no ha nacido solamente para ser feliz sobre la tierra, sino para realizar muy altos fines de la Providencia (Acosta, 1878, p. 1)

Leer es un acto creativo. La lectura implica un proceso de creación que es, generalmente invisible, individual y subjetivo. En este artículo se busca plantear una puesta en escena de este proceso, de una lectura de las novelas de Jane Austen y Soledad Acosta de Samper. Los puntos de contacto entre las autoras fueron los detonantes de varias preguntas. Una de las más importantes es la que se refiere a la diferencia en la recepción de sus obras, ya que las dos son escritoras análogas cuya obra es equiparable en varios aspectos. Las dos se conectarán ahora a través de la escritura y de sus propias similitudes para mostrar cómo cada una de ellas —a su manera y en su contexto— cuestiona el ideal femenino que se le impone y lo reescribe a partir de sus protagonistas y del desarrollo de sus novelas.

Por un lado tenemos a Jane Austen (1775-1817), hija de un párroco inglés, autora de seis novelas destacadas y reeditadas, llevadas al cine en múltiples ocasiones y, sobre todo, leídas y estudiadas alrededor del mundo. Su obra es, indiscutiblemente, reconocida como una parte importante del canon literario inglés y universal. Por otro lado tenemos a Soledad Acosta de Samper (1833-1913), hija un sabio neogranadino de la época, esposa de un reconocido dirigente político y autora prolífica que se embarcó en la escritura de todos los géneros exceptuando la poesía; directora y fundadora de cinco revistas¹, una mujer de letras tomar cuya obra comenzó a ser reconocida y difundida solo hasta finales del siglo XX; sin ninguna adaptación al cine y con solo tres reediciones actuales de sus obras más importantes. Acosta ha comenzado a incorporarse hace muy poco al canon literario colombiano, sin embargo aún permanece desconocida en muchas de las esferas académicas, incluso en aquellas que se dedican al estudio de la literatura latinoamericana decimonónica y, sobre todo, permanece desconocida casi por completo en las aulas escolares del país a las que dedicó su producción.

Como se observa, estas dos mujeres representan una diferenciación evidente en la recepción de sus obras. De un lado, una autora privilegiada

1 El detalle de su amplia producción puede observarse en la bibliografía establecida por Gustavo Otero Muñoz en 1937, completada recientemente por Flor María Rodríguez-Arenas (1991).

por la crítica, del otro, a una en proceso de reconocimiento. Podría afirmarse que la diferencia en su recepción no proviene de la calidad de su producción literaria porque, de ser así, la balanza o se habría volcado hacia el otro lado o estaría en un estado de equilibrio casi perfecto. No pretendo con esta afirmación demeritar el reconocimiento que ha tenido la obra de Jane Austen, sino señalar cómo en este reconocimiento influyen de manera indiscutible procesos políticos e históricos y no únicamente estéticos. Su visibilización está, pues, inmersa en las constelaciones de poder a las que pertenece su contexto histórico. Del mismo modo la recepción de sus obras también está mediada por su género. En el caso particular de Jane Austen, esta mediación del género resulta de algún modo ventajosa, pues la gran acogida de su producción literaria —constante desde hace doscientos años—, se ha enmarcado dentro de la lectura y el reconocimiento de obras “femeninas”.

Hay una distancia de cincuenta y ocho años entre el nacimiento de las dos autoras y, sin embargo, no hay constancia de que Soledad Acosta haya conocido la obra de Jane Austen. Con todo, puede afirmarse que los contextos en los que se inscriben son análogos en los aspectos a estudiar. La escritura de Jane Austen se encuentra enmarcada en el periodo romántico inglés; la escritura de Soledad Acosta, años después, se encuentra enmarcada en el romanticismo hispanoamericano². Si bien no son procesos del todo equiparables, aunque se designen con el mismo nombre, los dos representan una sociedad que enfrenta los cambios apresurados como consecuencia de la modernización y el nacimiento de la burguesía. En Hispanoamérica, la aparición de este movimiento es posterior porque consiste en una apropiación selectiva de las ideas románticas que surgieron en Alemania, Inglaterra y Francia (Barreda y Béjar, 1999). Adicionalmente, debe señalarse que la obra de las dos escritoras suele caracterizarse como secundaria a las manifestaciones románticas de sus respectivos contextos: las dos hacen parte de la esfera femenina romántica precisamente porque no se caracterizan por una exacta representación de los ideales de dichos movimientos. Son más bien, la representación de una postura femenina que, como asegura Showalter (2010) busca una manera de incluir su discurso en el discurso masculino.

La aparición tardía —con respecto a Europa— del romanticismo en Hispanoamérica, producto de la temporalidad de los procesos liberales en

2 En estudios más recientes, la pertenencia de la producción de Soledad Acosta de Samper al romanticismo colombiano se ha cuestionado ya que también se ha buscado situarla en el realismo de mediados del siglo.

esta parte del continente, hace coincidir en dos tiempos análogos a las dos autoras, haciendo evidente la relación que se establece entre los contextos que posibilitaron el desarrollo de sus obras. Soledad Acosta es una pionera en la participación de la mujer en la vida pública colombiana, durante una época en la que en Inglaterra, como señala la misma Acosta (beneficiada de una educación anglosajona en su adolescencia), había ya escuelas especializadas para la profesionalización de la mujer y publicaciones feministas. . Trayendo a colación ejemplos de las industrias textiles en Francia e Inglaterra³, busca hacer evidente el hecho de que Hispanoamérica está viviendo un periodo comparable y exhorta a los gobiernos hispanoamericanos a modernizarse. Así pues, este estudio comparado de las dos escritoras es también un espacio donde pueden observarse las diferencias de ritmo en la modernización hispanoamericana con respecto a la europea.

En este texto se tomarán como punto de partida la construcción y las características de dos protagonistas: Lucía, de *Una holandesa en América* (1876) y Emma Woodhouse, de la novela homónima *Emma* (1816). A partir de una lectura del desarrollo de estas protagonistas se plantearán puntos para conectar las actuaciones de otras protagonistas presentes en la obra narrativa de ambas escritoras. Estos puntos de encuentro permitirán no solo traer a colación los aspectos similares sino también mostrar cómo, partiendo de los mismos referentes, cada una de las autoras logra proponer una reescritura diferente del ideal de comportamiento femenino de su época. Jane Austen en la mayoría de sus novelas empieza con protagonistas rebeldes que se alejan del ideal femenino, pero termina “domesticándolas” para hacerlas merecedoras de un buen matrimonio. Soledad Acosta, en la primera etapa de su narrativa⁴, presenta, en cambio, protagonistas apegadas a los modelos de conducta y que a través del aprendizaje de la novela se convierten en personajes autónomos que desafían los conceptos de felicidad. Ya en su segunda etapa, con la novela *Doña Jerónima* (1878), presenta una protagonista que, como afirma Alzate, tras el desengaño amoroso aprende a amar de una manera distinta y es premiada con un buen matrimonio.

3 Esta comparación la desarrolla en un artículo titulado “La educación de las hijas del pueblo. El trabajo de las mujeres en el siglo XIX” (1879, pp. 15-19).

4 Carolina Alzate (2014) caracteriza dos etapas en su artículo “De la novela psicológica a la novela de costumbres. El proyecto narrativo de Soledad Acosta de Samper a la luz de la revista *La Mujer*”, cuyo punto de quiebre, según afirma, sería la fundación de su revista *La Mujer* en 1878.

Para establecer las relaciones que permitirían encontrar una reescritura del ideal femenino de la época en la obra de ambas autoras, me centraré primero en las actuaciones que difiriendo de las esperadas podemos caracterizar como “masculinas”, después en la posición de estos personajes femeninos frente al amor y al matrimonio y por último, en la estrategia narrativa bajo la cual se enmarca el discurso de las autoras.

“Masculinidad” de las protagonistas

Tanto en la construcción del personaje Emma como en el de Lucía nos encontramos con ciertos rasgos característicos que, por no enmarcarse dentro de los supuestos de comportamiento femeninos de la época, pueden designarse como “masculinos”. Para poder entender cómo estas mujeres se asocian con ideales de comportamiento “masculino” primero debemos entender cómo estaba delimitado el ideal femenino en la época. Guerra-Cunningham (1988) refiriéndose al tomo V del *Emilio* de Rousseau señala que “la diferencia entre los sexos se postula como una ley natural que hace del hombre un ser activo, fuerte y racional mientras la mujer es un individuo intuitivo y débil que ha sido hecho para agrandar y ser subyugado” (p. 190). El ideal de comportamiento de la mujer se reduce desde el discurso patriarcal a una posición pasiva y totalmente dependiente. Las relaciones entre los dos sexos se jerarquizan, como muestra Cixous (1995), a partir de oposiciones: racional/intuitivo, fuerte/débil, autonomía/dependencia, activo/pasivo, discurso/silencio y público/privado. Los primeros términos están asociados con el carácter masculino y constituyen la contraparte de los segundos, que corresponden al carácter femenino. De este modo, se puede ver que lo femenino se define en relación a lo masculino y cómo, desde esta definición, se afirma que lo femenino no es autónomo. De Beauvoir (1977) lo sintetiza cuando señala que la “humanidad es macho” o que el “hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre” (p. 4). La mujer, entonces, debía enmarcarse dentro de los límites de los segundos términos de la oposición para así afirmar la *feminidad* como dependencia total de lo masculino. En términos de Cixous (1995): “O la mujer es pasiva; o no existe” (p.15). En el contexto hispano el ideal comportamental se basa en el ideal católico de la virgen María porque la mujer, como señala Pratt (1992), aceptará que su trabajo sea “reproductivo, en el sentido amplio de la palabra; económicamente ella será dependiente o muy pobre; su valor social será contingente: dependerá de su capacidad reproductora ejercida dentro de la familia patriarcal” (p. 266). Según lo anterior, la buena mujer

será aquella capaz de adoptar estos códigos en su comportamiento. Como lo prescribe Vergara y Vergara (1867) en una de sus máximas a Elvira Silva: “El calzado se debe romper dentro de la casa, cuando quieras romperlo en las calles, usa botas y pantalón” (p. 71). Lo que quiere decir que precisamente la esfera pública es propiedad de los hombres. En el siglo XIX los manuales de conducta para las mujeres aconsejaban justamente “hablar poco, desconfiar de sí mismas, ser modestas, cultas y discretas y especialmente, no exhibir sus conocimientos” (Hincapié, 2007, p.289). Todas estas citas, ya sean críticas o moralizantes, confirman la concepción de un ideal de comportamiento femenino que resalta como elementos principales la pasividad, la intuición, la debilidad, la dependencia y el silencio.

Jane Austen (2006) fue consciente de esta distinción jerarquizada y por eso, a través del discurso de Anne Elliot en *Persuasion* (1818), plantea lo siguiente: “We live at home, quiet, confine, and our feelings prey upon us. You are forced on exertion. You have always a profession, pursuits, business of some sort or other, to take you back into the world immediately” (p.1220). De este modo, la autora confirma la distinción que los discursos culturales de la época imponen entre los géneros. Un poco más adelante en la misma novela, Anne habla de cómo este ideal femenino ha sido construido por los hombres: “Men have had every advantage of us in telling their own story. Education has been theirs in so much higher a degree; the pen has been in their hands” (p. 1221). Los hombres, con el poder de la educación y la pluma, fueron quienes caracterizaron y modelaron el comportamiento femenino. Los hombres, aquellos seres racionales, activos y para nada silenciosos, son quienes están en la obligación no solo de contar su propia historia sino también de contar, a su manera, la historia de las mujeres. A partir de esta imagen del ideal de comportamiento femenino delineada a grandes rasgos, estudiaremos, ahora, el comportamiento de Lucía y de Emma.

Emma Woodhouse se presenta como “the youngest of two daughters [...] [who] had been mistress of his house from a very early period [...] doing just what she liked; highly esteeming Miss Taylor’s judgment, but directed chiefly by her own” (1994 , p. 5). En esta descripción se encuentra una caracterización del sujeto que no resulta del todo “femenina”. Emma era la dueña y señora de la casa de su padre y, en consecuencia, no era dependiente más que a nivel monetario. De la segunda parte de la descripción también se puede intuir que tampoco era silenciosa, ni pasiva, ni obediente, porque el control de sus actos estaba supeditado únicamente a sus decisio-

nes. Emma se constituye así como una mujer autónoma, adjetivo que, en la época, parece solo poder aplicarse a sujetos masculinos. Pero su mayor punto de autonomía es el que concierne a su opinión frente al matrimonio; ella le dice a Harrieth Smith “but a single woman, of good fortune, is always respectable, and may be as sensible and pleasant as anybody else” (p. 67). Para Emma el matrimonio es una atadura innecesaria, una renuncia a su autonomía y al dominio de sí misma:

I believe few married women are half as much mistress of their husband’s house as I am of Hartfield; and never could I expect to be so truly beloved and important; so always first and always right in any man’s eyes as I am in my father’s (p. 67).

Siendo la dueña y señora de la casa de su padre no quiere estar cohibida en la propiedad de un posible esposo. En el contexto colombiano, esta actitud se encuentra representada en un corto texto del año 1858 publicado bajo el seudónimo de Rufina y titulado “Es culpa de los hombres”. En él una voz aparentemente femenina afirma que los hombres llevan su manía “al punto de censurar el que algunas no queramos cambiar la libertad de que disfrutamos en el hogar paterno, por el yugo que ellos nos hacen llevar en la vida del matrimonio” (p. 41). La “masculinidad” de Emma se ve representada en su autonomía, su dominio de sí misma y su postura frente al amor y al matrimonio. Para Emma estas dos últimas no constituyen la finalidad de su vida ni tampoco la esencia de su “feminidad”, todo lo contrario, tanto el amor como el matrimonio son objetivos secundarios e incluso indeseados: “And I am not only, not going to be married, at present, but have very little intention of ever marrying at all” (Austen, 1994, p. 67).

Por su parte Lucía, la protagonista de *Una holandesa en América*, también presenta varios rasgos que gradualmente la alejan del ideal femenino. En la primera parte de la novela, relato de su infancia y primera juventud en Holanda, encontramos una Lucía dependiente de su tía y de su prima, silenciosa, pasiva y carente de autonomía sobre el desarrollo de su vida.⁵ Sin embargo, durante el viaje a Colombia en el cual se genera todo el movimiento de la novela, comienza a perfilarse una Lucía más independiente que tiene que ponerse al frente de sí misma para sobrevivir el viaje. Pero es en la llegada a Los cocos, la hacienda de su padre, que nos encontramos con una Lucía completamente “masculinizada”, una Lucía que encarna el papel del

5 Lucía ha crecido con su tía: sus padres (ella holandesa y él irlandés) la dejaron a su cuidado cuando emprendieron su viaje a América.

patriarca ideal en todos sus aspectos. La construcción de un sujeto que reescriba el ideal femenino en esta novela es gradual y se da a través del motivo del viaje como *Bildungsroman*⁶.

En la primera etapa de Lucía en Los cocos, ella conserva la esperanza de ser amada por Carlos, el joven francés a quien amó en secreto en Holanda, y es por eso que cuando su padre le pregunta: “¿Me juras que nunca por ningún motivo me dejarás?”, ella le contesta: “No, señor, no puedo jurar semejante cosa, pues no quisiera faltar a mi palabra, y no sé lo que sucederá después” (Acosta, 2006 p. 152). Pero cuando se entera de que Carlos ha estado enamorado de su prima Reiken, entiende que la única manera para realizarse como sujeto femenino será tomar las riendas de su vida y de la salvaje casa de su padre. Después de darse cuenta de que su amor no es correspondido, se enfrenta con su verdadero estado: la soledad. “Yo estoy sola en el mundo, sola, sola!” (p. 163). Luego, en su segundo periodo en Los cocos y después de regresar de Bogotá, decide aferrarse a su deber de hija y de hermana para sobrellevar las penas que la han acometido desde su llegada. Es aquí donde se construye como figura de patriarca ideal. La voz narrativa resume así la vida de Lucía durante la última parte de la novela: “nuestra humilde heroína vivía tranquilamente en Los cocos, bien que su vida era una continuada lucha, pues le costaba más trabajo civilizar a su familia que lo que habían bregado sus antepasados maternos en la conquista de Batavia” (p. 237). Más adelante, se incluye una afirmación de la que se desprende una caracterización “masculina” de Lucía: “Entregóse, pues, con alma, vida y corazón a los deberes que se había impuesto, acallando para siempre en su alma todo idealismo, y renunciando para siempre a toda esperanza de amar y ser amada” (p. 238). Es así como Lucía adquiere su primera característica “masculina”, el rechazo al amor y al matrimonio como única finalidad de vida. En este punto comparte la opinión de Emma sobre el matrimonio. Sin embargo ella va más allá, concentra todas sus fuerzas en la protección de su familia, de aquellos que “necesitan” de su tutela. A falta de un patriarca satisfactorio, porque su padre ha llevado la hacienda a la desgracia, Lucía se hace cargo exitosamente de su administración y de sus habitantes. Si evaluamos la novela siguiendo el

6 Esta temática la desarrolla Catharina Vallejo (2005) en su artículo “Dicotomía y Dialéctica: *Una holandesa en América* y el Canon”. Mary L. Pratt (1992) en *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, se refiere al tema a propósito de varias narraciones de viaje tanto al interior del sujeto femenino como hacia el exterior (recorridos por el mundo).

modelo propuesto por Sommer en *Ficciones fundacionales* (2004) y en *Not Just Any Narrative: How Romance Can Love us to Death* (1986) encontramos que, en primer lugar, Lucía transforma el paisaje incivilizado de Los cocos en un lugar apto para vivir; después logra civilizar a un pueblo, representado por su familia y los arrendatarios de la hacienda hasta el punto de cambiar por completo sus costumbres, esperanzas y actitudes y convertir a sus hermanos pequeños en ciudadanos ideales. Por último, en lo que respecta al ciudadano y su compañera, esa pareja tan importante dentro del romance de fundación nacional estudiado por Sommer (2006), la novela de Acosta prescinde de ellos y aquí el ciudadano se vuelve ciudadana a través de esta “feminización” del sujeto nacional, planteando una opción política inconcebible en su época: que sea la mujer una dirigente de los pueblos. No hay en esta novela una amada que represente a la patria y es así como la mujer deja de ser la representación de la figura pasiva de la tierra (Sommer, 1986) para convertirse en la figura activa del patriarca. La representación de la patria en *Una holandesa en América* se construye a través de la conjunción de todos los demás elementos (habitantes, costumbres, territorio, entre otros) y no a través del supuesto de pasividad femenina. De esta manera Lucía se construye como un personaje que se sale del ideal comportamental femenino y que incluso entra a formar parte del ideal más “masculino” por excelencia: el del patriarca ideal. Lucía reescribe su papel de sujeto femenino valiéndose de la “masculinización” de sus actos y, a través de esto, amplía el campo de acción de los sujetos femeninos dentro de la sociedad de la época. La holandesa se convierte en la representación de un sujeto autónomo, fuerte, racional, con total dominio no solo de sí misma sino también de los demás y en este sentido se integra a calificativos “masculinos”.

¿Ser amadas o amar? Las protagonistas frente al matrimonio

En el año 1869, el periódico *La Caridad* de Colombia (1869) publicó un texto anónimo con la siguiente afirmación: “El corazón de la mujer es un abismo de amor: parecen no haber sido creadas sino para vivir y morir de amor”. Entonces: ¿Están hechas, Lucía y Emma, para amar? ¿La realización de la novela depende de que se enamoren realmente? ¿Morirían Emma y Lucía al no conseguir ser amadas? ¿La felicidad y realización de sí mismas es posible únicamente a través del nacimiento de un sentimiento de amor verdadero? ¿Se representa el amor verdadero solo a través del matrimonio? A lo largo de este fragmento intentaremos dar respuesta a estas preguntas siguiendo no solo los casos de Lucía y Emma sino también el de otras protagonistas de novelas de Austen y Acosta.

La idealización del amor de la época suponía que, para ser reconocido como una verdadera representación del amor de una mujer, dicho amor necesitaba ser correspondido por un hombre. Este rasgo enfatiza una vez más el carácter secundario y dependiente con el que se caracterizaba a las mujeres de este período. No se esperaba que la funcionalidad de los sujetos femeninos estuviera en el ejercicio activo del sentimiento amoroso sino todo lo contrario, en esperar y recibir de manera pasiva el amor que un hombre pueda sentir por ellas. Para demostrar la existencia de esta concepción recurrimos al *Emilio* de Rousseau (1971): “Hombre, ama a tu compañera; Dios te la ofrece para que te consuele en tus penas, para que te alivie en tus males, y eso es la mujer” (p. 309). Aquí se habla al hombre y se le incita a amar a la mujer que Dios ha creado única y exclusivamente para que sea su compañera; no vemos una exhortación a la mujer para amar al hombre como su compañero porque para ellas no es suficiente “que sean estimables; deben ser estimadas”, pues las mujeres solían ser concebidas como un cuerpo habitado por un cerebro pequeño y un corazón gigante (Guerra-Cunningham, 1988, p. 190); esta analogía puede compararse a la afirmación que asegura que la fuerza centrípeta de la existencia de la mujer está en ser amada por un hombre.

Así pues, se espera que las mujeres encarnen el papel de agentes pasivos que oscilan alrededor de la consecución amorosa y que, además, no tienen la capacidad de vivir en soledad⁷. Esta concepción y construcción del ideal femenino como sujeto dispuesto a ser amado, mas no necesariamente a amar, llega incluso a representarse en la muerte de muchas protagonistas que no consiguen hacerse amables, como *La Princesa de Cleves*, de Madame de Lafayette (1678), y la de muchas otras que son engañadas y que solo reviven a través del beso del amado, como Blanca Nieves y la Bella durmiente. La posición de la mujer frente a la posibilidad de ser amada se lleva hasta el punto de concebir al amante masculino como aquel capaz de dar vida o de devolverla a través del beso que resucita (Guerra-Cunningham, 1988). El ser amada se convierte en la fuente de vida de la mujer y se espera verla morir o infeliz toda la vida de no ser capaz de conseguir hacerse amar por un hombre.

Se debe tener en cuenta que esta necesidad de la mujer de ser amada se relaciona directamente con su necesidad de estar casada. El matrimonio constituye la culminación del objeto vital femenino, la mejor manera de demostrar

7 Esta afirmación se desarrolla cuidadosamente en el artículo “La biblioteca de Teresa la Limeña” (2005), de Carolina Alzate.

que ha logrado cumplir con la funcionalidad de su vida. Esto lleva a que el matrimonio dentro de la sociedad patriarcal sea visto como un deber de la mujer virtuosa y, en contraposición, como un derecho del hombre virtuoso. La mujer casada tendrá una posición aventajada con respecto a sus compañeras solteras. El hecho de que una mujer sea casada parece indicar que es una mejor mujer, una mujer que cumple con los ideales de comportamiento femenino, una mujer mejor educada. La misma Soledad Acosta (1878) critica directamente esta postura: “En esto son cómplices la sociedad entera, los establecimientos de educación y la familia misma; en todas partes se comete la imprudencia de mostrar a la señorita el matrimonio como la recompensa de una brillante educación” (p. 153). Aquí la autora toma una postura crítica para hacer frente a la idea de que el matrimonio es la única finalidad de la vida de la mujer. Desde su discurso moralizante muestra que ella no está de acuerdo con este ideal y será, entonces, desde su discurso de ficción desde donde mostrará la posibilidad de una vida diferente. En las protagonistas de Austen y de Acosta encontramos dos posturas que una vez más, como veremos a continuación, se oponen de distintas maneras a las concepciones preestablecidas para ellas.

Emma Woodhouse se presenta al inicio de la novela como un ser reuente a enamorarse y a dejarse amar, un ser que enfoca todas sus fuerzas en conseguir que otros hombres amen a otras mujeres y viceversa. Su posición la podemos ver sintetizada en la respuesta que le da a su amiga Harriet Smith cuando la cuestiona respecto a su interés por el matrimonio:

I have none of the usual inducements of women to marry. Were I to fall in love, indeed, it would be a different thing! But I never have been in love; it is not my way, or my nature; and I don't think I ever shall. And, without love, I am sure I should be a fool to change such a situation as mine (Austen, 1994, pp. 66-67).

Emma solo considera la posibilidad de incluir el matrimonio dentro de sus planes en caso de llegar a enamorarse y esta posición ya representa, en sí misma, una oposición al supuesto *femenino* que se evidenció anteriormente. La protagonista de Austen tiene, en efecto, una opinión inusual con relación a la opinión predominante entre las mujeres que la rodean. Mientras ellas esperan ser amadas por algún hombre, es decir, lograr que un hombre se enamore de ellas, Emma desea enamorarse primero para así considerar la posibilidad del matrimonio. En este sentido se observa un distanciamiento del modelo pasivo que se impone a las mujeres con respecto al amor. Esta posición se ve cuestionada en el momento en que surge un primer posible enamorado, un hombre que parece amarla. Ella se siente halagada a pesar de que no lo ama

y decide seguirle el juego y tratar de incrementar, con sus actos, la atracción que él siente por ella. Si no se contara con el referente de sus comentarios, se podría decir que se comporta de acuerdo con los modelos mencionados anteriormente. Sin embargo, cuando este juego de coquetería se convierte en una posibilidad real, la narradora afirma lo siguiente: “If a separation of two months should not have *cooled him*, there were *dangers and evils* before her: —caution for him and for her would be necessary” (p. 237 [Cursivas añadidas]). Aquí la voz narrativa confirma la posición que antes habíamos visto. Mientras ella no ame, va a seguir rehusándose a creer que ser amada implica tener que casarse.

Con lo anterior en mente, es posible acercarse al desenlace de la historia donde se corrobora la postura que Emma ha demostrado a lo largo de toda la novela. En los capítulos finales encontramos una protagonista que se está enamorando de Mr. Knightley; nosotros como lectores vamos entendiendo la aparición de ese afecto pero Emma se niega a él hasta que se enfrenta, primero al reproche, luego al desprecio y, después, a los celos. Cuando comprende que se ha enamorado y que su amor es correspondido contempla la idea del matrimonio: “and in the course of the sleepless night, which was the tax for such an evening, she found one or two such very serious points to consider, as made her feel, that even her happiness must have some alloy” (p. 328). El único reparo que ahora tiene Emma hacia el matrimonio es el estado de su padre. Ella no quiere abandonarlo y sabe que al casarse tendrá que mudarse; pero Mr. Knightley, su futuro esposo, le propone que, ya casados, vivan juntos en Hartfield, la casa de Emma.

Como se ha observado, en Emma la prioridad está en amar y no en ser amada. Aunque la felicidad no habría sido posible de no haber sido amada por Mr. Knightley, fue el amor el que la llevó a cambiar de opinión y a decidir casarse, revelando no una figura pasiva, ni funcional en tanto pueda despertar amor en un hombre, sino una figura activa cuya realización se da a través de su posibilidad de amar.

Veamos ahora a Lucía. En *Una holandesa en América* nos encontramos con un amor febril que tiene sus inicios cuando ella todavía está en Holanda. Allí conoce, junto con su prima, a Carlos Van Verpoon, y Lucía se enamora secretamente de él. En la narración no se da nunca ningún indicio de que su amor sea correspondido como tampoco de que no lo sea. Pero con la aparición de este amor que prevalece a pesar de no tener certeza podemos empezar a vislumbrar a Lucía privilegiando el amar. Sin embargo, cuando Lucía está en

Colombia y recibe la carta de su prima Rieken en donde le cuenta que Carlos le ha pedido matrimonio, parece trasladarse, en un solo paso, a un estado que demuestra una necesidad absoluta de ser amada. Su decaimiento es evidente, su enfermedad se vuelve física y nos hace incluso pensar que morirá a causa de la insatisfacción de su amor:

Semejantes perturbaciones de los sentidos acabaron por causar en la pobre niña una verdadera enfermedad física, y su aspecto cambió tanto, que su padre notó la palidez de sus mejillas, el decaimiento de sus fuerzas, y la preguntó si estaba enferma (Acosta, 2006, p. 167).

Sin embargo, Lucía logra finalmente sobreponerse a la desilusión amorosa y establecer un proyecto vital en un plano distinto al de amar y ser amada. Lucía renuncia al amor, asume su soledad y se entrega al cumplimiento de su deber. En esta medida, la novela resulta más radical con respecto a lo que se esperaba del ideal femenino. En ella la narradora parece abogar por un estado que, siendo tan diferente, parece inconcebible para una mujer, el de renunciar no solo a lo que debería ser su única posibilidad, ser amada, sino también a lo que ya parecía ser una subversión: amar. Lucía, entonces, adopta la resignación y el deber como salida y lo lleva hasta las últimas consecuencias. La postura del personaje se pone a prueba cuando la inglesa que conoce en la navegación por el río Magdalena le plantea la posibilidad de casarse con un hombre interesado en ella. Esta inglesa, como dice la voz narrativa, es una clara representación de la inclinación hacia el matrimonio y hacia la importancia indiscutible de ser amada.

Como ella había sido muy feliz en su matrimonio, creía que el deber de toda mujer casada era procurar que cuantas amigas solteras tenía encontrasen también un marido a todo trance, y si no lo hallaban joven, aunque fuera viejo podía servir (p. 247).

Esta mujer consigue que un inglés, honrado pero sin mucha educación, se interese en Lucía y le haga la corte. Después le dice que “si ella lograba que le propusiese matrimonio el inglés, se debería considerar como particularmente afortunada”. Sin embargo, nuestra protagonista, herida con la propuesta de la inglesa, se mantiene firme en su posición: “—No señora —contestó a su protectora— yo no quiero casarme ni con ese señor, ni con nadie” (p. 248). Es así como Lucía se opone por completo a la mentalidad de la inglesa, mostrando lo extraña que resulta tanto su decisión como su postura con respecto a los ideales de la época. Lucía termina sus días soltera, dedicada al cuidado de su familia y siendo la dueña de sí misma. Con ello demuestra que es posible que una mujer viva y no sea infeliz en la soltería.

Miradas en conjunto, se puede apreciar que las protagonistas de Austen y de Acosta presentan enfoques que oscilan entre extremos aparentemente irreconciliables —la inclinación por hacerse amable, la muerte por el desengaño, la vida en la resignación y el nacimiento del amor o de una nueva manera de amar que desemboca en el matrimonio— pero que proponen una postura diferente a la consuetudinaria y generan una reescritura de los ideales femeninos de sus respectivos momentos. Se observa que, a través de la multitud de experiencias, se proponen nuevas maneras de relacionarse con el amor y el matrimonio, negando siempre el hacerse amable a un hombre y el estar casada, sin amor, como finalidad de la vida de una mujer.

La ficción como estrategia discursiva

Como he venido exponiendo, las narrativas de Jane Austen y de Soledad Acosta posibilitan una reconstrucción, una re-significación y, por supuesto, una reescritura del ideal femenino decimonónico. En este punto, cabe resaltar la estrategia que posibilita el surgimiento de esta reescritura: la ficción. Sin esta, el discurso de ambas autoras habría sido censurado. De hecho, el silencio de décadas sobre la obra de Acosta quizá sea la forma de esta descalificación. Ni Emma, ni Lucía, ni muchas otras de las protagonistas de Austen y Acosta fueron mujeres reales; sus historias se enmarcaron bajo el título de novelas, dentro del género de historias de ficción. Estas ventajas del carácter ficcional —y femenino— de un texto se pueden evidenciar en el ensayo de Virginia Woolf (2014) *A Room's of One's Own* (1929):

I need not to say that what I am about to describe has no existence; Oxbridge is an invention; so is Ferham; 'I' is only a convenient term for somebody who has no real being. Lies will flow from my lips, but there may perhaps be some truth mixed up with them; it is for you to seek out this truth and to decide whether any part of it is worth keeping (p. 58).

La ficción, llevando en los hombros su supuesto de 'irrealidad', posibilita la subversión del discurso y permite que el destino que Lucía escoge sea visto como un final inesperado y extraño y no como una exhortación a la mujer a hacer lo mismo. Woolf hace evidente la realidad presente en la ficción, que solo puede descubrirla y entenderla el lector capacitado para ello. La verdad está cifrada en la mentira para que el censor, que en este caso podría ser el discurso patriarcal, no pueda precisarla ni tampoco perseguirla de forma abierta. Hay una verdad cifrada para que la mujer lectora, al cerrar el

libro, entienda que los ejemplos puestos allí sobre protagonistas inexistentes pueden, en cierta medida, relacionarse con su vida. La ficción posibilita que el discurso no sea caracterizado con los calificativos de exclusión mencionados por Foucault (1973), ni como prohibido, ni como irracional, ni como falso. La existencia, pues, de un discurso que se opone, como lo hemos visto, de una u otra manera al ideal femenino, solo es posible gracias a la condición ficcional que lo enmarca.

Para la mujer, la escritura era ya una conquista en sí misma y de este modo, como señala Gerassi (1997), la escritora “debió encontrar una forma de encubrir su voz para poder acomodarse al discurso patriarcal sin romper abiertamente con los valores establecidos” (p. 130). En el caso de Acosta y de Austen se puede decir que la manera más apropiada que encontraron para encubrir su voz y retar con su escritura el discurso patriarcal fue utilizando la ficción como estrategia discursiva. Pero, ¿cómo hace esto la ficción? Pienso que esta pregunta puede responderse entendiendo la ficción como aquel lugar en el que se puede escribir desde la voz del otro, aquel lugar en el que el “yo” ya no se refiere al que tiene la pluma sino a aquel personaje presente solo dentro de los límites de lo escrito. La ficción permite un desdoblamiento del escritor a partir del surgimiento de una figura tan fundamental como el narrador, sea omnisciente o en primera persona. Acosta, de hecho, entrega con frecuencia la voz narrativa a sus personajes a través de las cartas y diarios que escriben. En la ficción, la voz del otro al que se adjudica la historia no tiene límites y en este sentido no tiene tampoco posibilidad de ser censurada. ¿Cómo censurar a un narrador que no existe? ¿Cómo entrar en el libro para reprender a un personaje? En la ficción se tiene la oportunidad de convertirse en otro y, así también, de negar la responsabilidad de lo que se dice. Dentro del discurso ficcional se puede alegar que el texto es ajeno, que el texto obedece a un intento por recrear una realidad desconocida y con la que se está en desacuerdo. A través de la ficción sí se puede decir que la escritura, como afirma Barthes (2010), “es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (p. 221). La ficción llena de indefinición la identidad de aquel que escribe y de este modo posibilita un discurso que se opone al patriarcal en las narraciones de Jane Austen y Soledad Acosta.

Estas dos escritoras encubrieron su voz en la ficción, se valieron de ella para que sus discursos vieran la luz y fueran leídos. De ahí que resulte

de suma importancia tener en cuenta que de no ser por el carácter ficcional, o novelesco, de estos discursos, ellos muy probablemente no existirían. El hecho de que los textos estudiados aquí sean novelas tiene una significación importante dentro de la estrategia utilizada por estas mujeres para intentar reescribir el ideal femenino de su época: sin la ficción, de seguro no habría sido posible proponer un discurso cifradamente subversivo.

Cierre

A lo largo de este artículo se pudo ver cómo en dos novelas de Jane Austen y Soledad Acosta se reconoce un intento por reescribir el ideal femenino de sus contextos, a través de los destinos y las decisiones de las protagonistas. La negación del matrimonio como finalidad de vida, la autonomía, el manejo de sí misma, la participación en la vida pública, el deseo de amar y la decisión de anteponer el deber al matrimonio y al amor se convirtieron en herramientas que posibilitaron replantear aquel ideal. Como pudo observarse también, no se puede hablar de una propuesta única ni en las narrativas de las dos escritoras, ni al interior de sus obras. La reescritura del ideal parece estar en la búsqueda, en la multiplicidad de posibilidades a través de las que se examina y problematiza el rol de la mujer en la sociedad y la manera en que se espera se desenvuelva. En el desarrollo de las novelas presentadas, se pueden distinguir procesos paralelos y contrarios al mismo tiempo. Podemos ver a Emma empezar en el final que tendrá, tan a gusto Lucía, y luego terminar en el final, que, en principio, Lucía habría deseado tener. Las protagonistas comienzan en puntos opuestos, se encuentran en el medio y luego terminan distanciándose nuevamente, pero a pesar de esto, permiten el surgimiento de una nueva posibilidad de desarrollo del sujeto femenino. Esta multiplicidad de propuestas de reescritura representa la pluralidad presente en el sujeto femenino. Las mujeres dejan de ser un abstracto único para convertirse en un compuesto múltiple que invalida tanto el discurso que espera clasificarlas a todas por igual, como la existencia misma de un ideal femenino de conducta.

Al situar la obra de Soledad Acosta en diálogo con la de Jane Austen es posible establecer un contexto renovado dentro de la tradición literaria en el cual la narrativa de la autora colombiana adquiera reiterada visibilidad y se destaque por su propuesta y calidad artística. Este gesto equivale de alguna manera a tomar prestado un poco del reconocimiento de la una para posibilitar el de la otra en contextos más amplios. Estas dos mujeres son grandes autoras, no solamente de la literatura “femenina” o escrita por mujeres, sino de la literatura en general. Sus obras constituyen aportes importantes a la cons-

trucción de la tradición literaria y su lectura, por lo tanto, debe ser promovida y afianzada para que su obra y, por supuesto su propuesta de reescritura del ideal femenino no termine en el olvido.

Bibliografía

1. Acosta de Samper, S. (1878). *La Mujer*, Tomo I.
2. Acosta de Samper, S. (2006). *Una holandesa en América. Novela psicológica y de costumbres*. La Habana: Casa de las Américas - Bogotá: Universidad de los Andes.
3. Alzate, C y Ordoñez M. (2005) *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
4. Austen, J. (1994). *Emma*. London: Penguin Books.
5. Austen, J. (2006). *Persuasion. The Complete Novels*. London: Penguin Edition.
6. Barreda, P. y Béjar, E. (1999) *Poética de la nación. Poesía romántica en Hispanoamérica (crítica y antología)*. Boulder: Society of Spanish and Spanish-American Studies.
7. Barthes, R. (2010). La muerte del autor. En N. Araujo (Ed.). *Textos de teorías y críticas literarias* (pp. 221-223). Barcelona: Anthropos.
8. Beauvoir, S. (1977). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
9. Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
10. Foucault, M. (1973). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
11. Gerassi, N. (1997). La mujer como ciudadana: desafíos de una coqueta en el siglo XIX. En *Revista Iberoamericana* 178-179, pp. 129-140.
12. Guerra-Cunningham, L. (1988). La modalidad hermética de la subjetividad romántica en la narrativa de Soledad Acosta de Samper. En C, Alzate y M, Ordoñez (Eds.). *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura* (pp.353-367). Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
13. Hincapié, L. (2007). Virgen, ángel, flor y debilidad: Paradigmas de la imagen de la mujer en la literatura colombiana de finales del siglo XIX. *Tabula rasa* 6, pp. 287-307.
14. Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel, Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.
15. Rousseau, J. J. (1971). *Emilio o la educación*. Barcelona: Bruguera.
16. Rufina. (2004). Es culpa de los hombres. En M, Ordoñez (Ed.). *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (pp. 41-46). Bogotá: Universidad de los Andes y Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
17. Showalter, E. (2010). La crítica feminista en el desierto. En N. Araujo (Ed.). *Textos de teorías críticas literarias* (pp. 379-381). Barcelona: Anthropos.

18. Sommer, D. (1986). Not Just Any Narrative: How Romance Can Love Us To Death. En D. Balderston (Ed). *The Historical Novel in Latin America*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica.
19. Sommer, D. (2004). *Ficciones fundacionales: Las novelas nacionales de América latina*. Bogotá: FCE.
20. Vergara y Vergara, J. M. (2004). Consejos a una niña. En C. Alzate y M. Ordoñez (Eds.). *Soledad Acosta de Samper. Una nueva lectura* (pp.68-71). Bogotá: Fondo Cultural Cafetero.
21. Woolf, V. (2014). *A Room of One's Own*. Ciudad: Kindle Edition.