

LA REPRESENTACIÓN DE LA ENFERMEDAD DE LA LEPRO Y EL DOLOR FEMENINO
EN LA NARRATIVA COLOMBIANA DE LOS SIGLOS XIX Y XXI EN LA NOVELA
“DOLORES” DE SOLEDAD ACOSTA DE SAMPER Y EL CUENTO “NADA, NI SIQUIERA
OBDULIA MARTINA” DE ROBERTO BURGOS CANTOR

MONOGRAFÍA PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGISTER EN LITERATURA Y
CULTURA
LÍNEA DE INVESTIGACIÓN DE LITERATURA COMPARADA

TUTORA: LUZ MARINA RIVAS ARRIETA

POR: ALEJANDRA CAMARGO CASTELLANOS

INSTITUTO CARO Y CUERVO
SEMINARIO ANDRÉS BELLO
MAESTRÍA EN LITERATURA Y CULTURA
BOGOTÁ D.C.

2019

Nota de aceptación

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Bogotá, mayo 31 de 2019

Agradecimientos

Primero que todo a Dios que me dio la oportunidad de cumplir uno de mis sueños de ingresar al Instituto Caro y Cuervo y estudiar la maestría en literatura. A los profesores del Instituto, cada uno de los cuales me dio lecciones importantes. A Luz Marina Rivas directora de tesis, por dirigir este trabajo y por sus constantes preguntas sobre el cuento de Roberto Burgos Cantor.

A mi madre por su apoyo, su escucha y su consuelo en los momentos de agonía, por enseñarme que la mejor herencia que se le puede dar a un niño es el estudio. A mis abuelos por el amor que dan a mi vida y a mi tía por su apoyo incondicional.

Carta de autorización de los autores para la consulta y publicación electrónica del texto completo

Bogotá, D.C. Fecha: 31 de mayo de 2019

Señores
BIBLIOTECA JOSÉ MANUEL RIVAS SACCONI
Ciudad
Bogotá

Estimados señores:

Yo, Erika Alejandra Camargo, identificada con C.C. N° 1019079282 y autora del trabajo de grado titulado: *“La representación de la enfermedad de la lepra y el dolor femenino en la narrativa colombiana en los siglos XIX y XXI, en la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper y el cuento Nada, ni siquiera Obdulia Martina de Roberto Burgos Cantor”*, presentado en el año 2019 como requisito para optar el título de Magister en Literatura y Cultura, autorizo a la Biblioteca José Manuel Rivas Sacconi del Instituto Caro y Cuervo para que con fines académicos:

- Ponga el contenido de este trabajo a disposición de los usuarios en la Biblioteca Digital palabra, así como en redes de información del país y del exterior, con las cuales tenga convenio el seminario Andrés Bello y el Instituto Caro y Cuervo.
- Permita la consulta a los usuarios interesados en el contenido de este trabajo, para todos los usuarios que tengan finalidad académica, ya sea formato impreso, CD-ROM o digital desde internet.
- Muestre al mundo la producción intelectual de los egresados de las Maestrías del Instituto Caro y Cuervo.
- Todos los usos, que tengan finalidad académica; de manera especial la divulgación a través de redes de información académica.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. Atendiendo lo anterior, siempre que se consulte la obra, mediante cita bibliográfica se debe dar crédito al trabajo y a su autor.


Firma y documento de identidad
C.C 1019079282 de Bogotá

Descripción del trabajo de grado

Título del trabajo de grado: “La representación de la enfermedad de la lepra y el dolor femenino en la narrativa colombiana en los siglos XIX y XXI, en la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper y el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor”.

Autor o autores

Apellidos completos: Camargo Castellanos

Nombres completos: Erika Alejandra

Asesor (es) o codirector

Apellidos completos: Rivas Arrieta

Nombres completos: Luz Marina

Trabajo para optar al título de: Magister en Literatura y Cultura.

Facultad: Literatura

Programa: maestría

Nombre del programa: Maestría en Literatura y Cultura.

Ciudad: Bogotá.

Año de presentación del trabajo de grado: 2019.

Número de páginas:

Tipo de ilustraciones: X

Tablas, gráficos y diagramas: X

Fotografías:

Software: Requerido o especializado para la lectura del documento PDF.

Material anexo: Ninguno.

Descriptorios o palabras claves: dolor, escritura, género, lepra, higiene.

Resumen del contenido

Este estudio está basado en la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper y el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor. Ambos escritores tienen como protagonistas a mujeres que son condenadas a vivir aisladas por enfermarse de lepra, en tanto la enfermedad las va empeorando irreversiblemente.

La reflexión se genera alrededor del cuerpo y de su propia mirada; preguntándose qué tipo de mujer hay detrás de aquel ropaje de época y su entorno. Ese estar desnudo implica una condición y un estado del ser que deviene en experiencia extrema en la soledad. Allí se insiste en que la vida desnuda proyecta sombras y figuras que pueden quedar grabadas en los ojos, el cuerpo y el alma. En este trabajo se asimila esta desnudez existencial, en términos de Agamben, a las categorías del exilio interior, también llamado insilio. Se ahondará sobre la experiencia límite de la soledad, vivida por personajes femeninos cuyos cuerpos se deterioran y cuyo único horizonte cierto es la muerte.

La escritora colombiana Soledad Acosta de Samper y el escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor expresan, a través de sus narrativas y de la ficcionalización, cómo es vivir sufriendo. El cuerpo femenino es moldeado por la sociedad a través del sufrimiento físico de la lepra, desde una condición existencial que las enajena.

Contenido

Introducción	8
Capítulo I	15
Imaginarios sociales de la lepra	15
Capítulo II	25
Exilio, espectralidad y desnudez	25
<i>El exilio</i>	25
<i>Insilio en la exploración del yo</i>	27
<i>El concepto de desnudez en Giorgio Agamben</i>	29
<i>El concepto de espectralidad en Giorgio Agamben</i>	31
<i>El diario</i>	33
Capítulo III: Una mirada de desnudez, espectralidad y exilio	37
“Exilio interior y mediación masculina”. Una lectura de la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper.....	37
“En la intimidad del dolor”.Una lectura del cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor.....	44
Capítulo IV	50
La literatura del dolor y la enfermedad	50
Conclusión	62
Bibliografía	67

Introducción

*¡En ti somos, Dolor!, ¡en ti vivimos!
La suprema ambición de cuanto existe
Es perderse en la nada, aniquilarse,
Dormir sin sueños...
Manuel Gutiérrez Nájera*

“Dolores” es una novela de Soledad Acosta de Samper de 1867, año en el que se publica la emblemática novela *María* de Jorge Isaac. En su libro *Novelas y cuadros de la vida suramericana*, Montserrat Ordóñez (2004) señala: “La novela narra la vida de una mujer que, como María, enferma de amor, pero que al morir nos lega no sus trenzas, sino sus escritos y su biblioteca, su rabia y su soledad no silenciada” (p. 458).

Tenemos en esta ficción a una protagonista enferma que escribe en aislamiento. La escritura y la enfermedad están estrechamente relacionadas en la narrativa y la génesis de la novela recrea la enfermedad de la lepra en la figura femenina, condenada a vivir aislada, mientras el sufrimiento la deteriora en forma irreversible.

La reflexión se genera alrededor del cuerpo y su propia mirada. La protagonista experimenta una especie de liberación; se puede decir que la figura de Dolores solo existía a través del reflejo de los demás, se mira a sí misma en relación con otros y comienza a nombrarse por medio de diarios, cartas y diálogos desde unos ojos que registran todo.

En el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” (1998) del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor, similar a la novela “Dolores”, el mundo se percibe desde el aislamiento en un contexto en el que se construye un personaje marginal como una mujer leprosa. Obdulia Martina, la hija mayor de la familia Buelvas, no volverá a ver la luz a lo largo del cuento mientras que desaparece en la historia. Su monólogo es una expresión de demasiado dolor, es la agonía de pensar en olvidarse y desaparecer, en la idea de deshacerse de uno mismo, de dejar de existir, de convertirse en nada. Tal como se señala en el cuento:

Mi conocimiento de este mal a pesar de cargarlo día y noche es incompleto. Ignoro si me va a matar de una vez o si me acaba poco a poco. El recuerdo de mi imagen en los espejos o en las fotografías se me ha ido. Yo hoy no sé cómo seré. Y si no soy como era y me desconozco, es mejor mantenerme analfabeta de mí. Conformarme con lo visto de este cuerpo que en la oscuridad se reduce. Me fragmento sin dolor. Es una enfermedad rara. No duele en la piel ni en los huesos. Se caen los pedazos de uno y la ausencia desgarrada queda en el alma, es un vacío que permanece y, con la huida del tiempo, se hace más presente (Burgos Cantor, p. 274).

Es evidente que en este entrelazamiento del afuera del mundo y del adentro del encierro surge una visión desolada de la existencia. El padre de Obdulia, que se sienta en la cantina del pueblo, lo confirma cuando dice: “así es la vida, un constante acabarse” (Burgos Cantor, p. 126).

A partir de esta comprensión, el objetivo principal es investigar la relación entre la representación de la lepra como enfermedad y la imagen de la figura femenina en el siglo XIX y XXI en Colombia. La literatura construye imágenes, y estas nos permiten saber lo que vemos y a quién vemos. Cabe destacar que desde este imaginario se está desarrollando una investigación literaria comparativa en relación con la novela “Dolores” de la escritora colombiana Soledad Acosta de Samper y el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” del escritor colombiano Roberto Burgos Cantor.

La literatura también se convirtió en un medio para interpretar el mundo. Roberto Burgos Cantor y Soledad Acosta de Samper crean una alegoría moderna de la vida en el dolor. Es el espacio creativo en el que el dolor y la enfermedad descubren sus voces, pues la enfermedad como símbolo o realidad es una sentencia de muerte.

Estos textos tienen una base común, son testimonio y análisis del sufrimiento físico. Lo que se esconde bajo la metáfora de la enfermedad no es solo la representación del cuerpo destruido, sino también la lucha del sujeto con el tiempo. La muerte y la enfermedad son el foco

de las obras. La enfermedad y la amenaza de muerte tienen el poder de destruir la vida de las protagonistas, y también son el eslabón que une el pasado, el presente y el futuro.

Soledad Acosta de Samper (1833-1913) ha escrito novelas y estudios históricos en más de cincuenta años de actividad profesional, incluyendo publicaciones de artículos y correspondencias en los principales periódicos del siglo XIX como Biblioteca de señoritas, El Hogar y El Mosaico, así mismo, revistas dedicadas a promover la historia y la literatura; es una retórica escrita por mujeres y dirigida a las mujeres en el canon literario y periodístico del siglo XIX en proyectos nacionales.

Soledad Acosta de Samper fue pionera en un mundo en el que la literatura había trazado sus primeras líneas para contar historias reales; enseñando a las mujeres a leer con más cuidado. Historias que contaban aspectos de la vida cotidiana y los conflictos reales a los que estaban expuestas. “Eran sin embargo novelas que no las llevaban a conformarse con el mundo que tenían delante y que las hacían pensar en otras maneras de hacer las cosas” (Alzate, 2003. p. 55). La escritora colombiana trató de levantar la voz de las mujeres para luchar por un papel protagónico dentro de la nación.

Roberto Burgos Cantor nació el 4 de mayo de 1948 en Cartagena de Indias y murió el 16 de octubre de 2018 en Bogotá, Colombia; fue escritor, cuentista, narrador y escritor cartagenero. Burgos Cantor es un caso ejemplar, no solo por sus 44 años de dedicación a la actividad literaria sin concesiones ni claudicaciones, sino también por haber consolidado un particular universo verbal en sus obras.

Adriana Urrea en el libro *Memorias sin guardianes* menciona que en la obra de Roberto Burgos Cantor “surge un universo verbal particular, regido por una alta exigencia estética y un riguroso sentido ético. Alienta la construcción de este mundo de ficción un sentimiento de justicia, la necesidad de recuperar la memoria, sin abusar de ella” (Urrea, 2009, p. 14). De acuerdo con esta cita se habla de la necesidad de evocar el recuerdo, desde la necesidad de rescatar la memoria.

“Nada, ni siquiera Obdulia Martina” es uno de los cuentos que se espera publicar en 2019 en un libro póstumo de ficciones del Maestro, en honor a él y como una invitación a mantenerlo siempre con vida, promoviendo en los lectores una reflexión sobre el dolor y la belleza de la vida. En un artículo de Noticentral, *Cinco cuentos de Burgos Cantor para vacaciones*, se hace la siguiente síntesis del cuento:

Obdulia Martina, la hija mayor de los Buelvas, no volverá a ver la luz. A lo largo de todo este cuento extenso, Obdulia va, literalmente desapareciendo. Encerrada y a oscuras, su monólogo es la expresión de un dolor demasiado intenso, es la agonía de pensar en el olvido y la desaparición de sí mismo, es la idea de deshacerse, de dejar de existir, de volverse nada. ¿Por qué le tocó a Obdulia esa suerte? Esto se cuenta en otras partes de la narración que se intercalan con su monólogo y por las cuales sabemos qué ha pasado antes para que su familia llegara a tomar la decisión de encerrarla. En ese entrelazamiento del afuera del mundo y del adentro del encierro emerge una visión desoladora de la existencia. Lo confirma el padre de Obdulia, sentado en la cantina del pueblo, cuando dice: así es la vida, un constante acabarse (Acosta, 2019, párr. 7).

Por eso, las protagonistas del cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina”, como en la novela “Dolores”, están condenadas a una vida aislada bajo el dolor y la angustia; por lo tanto, la enfermedad las deteriora en forma irreversible. La reflexión se genera alrededor del cuerpo y de la propia mirada, que experimenta un espacio de liberación, un acto de introspección, una avidez por indagar en la propia identidad.

Desde la categoría de exilio interior, analizaré el discurso femenino que se manifiesta en la novela de “Dolores”, en la que la protagonista es quien busca su propio exilio interior. *Dolores* es una bella joven de la aristocracia terrateniente que se enamora de Antonio Gonzales, un estudiante de derecho de la capital, cuya idílica relación termina cuando ella contrae la terrible enfermedad de la lepra, se aísla y corta con Antonio, sin decirle la verdad de su sufrimiento. Se encierra en una casa en el monte y comienza a escribir preciosos versos en voz íntima, tras años de padecimiento físico y social, agoniza y muere.

En el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina”, la protagonista se ve obligada a exiliarse, pero Obdulia no tiene conocimiento de la enfermedad que padece, solo cuando abre sus párpados y se da cuenta de que está encerrada en el patio de su casa en una habitación sin puertas que le han construido. Y es precisamente la construcción de la figura femenina la que reconoce sus lamentos y tropiezos; siempre cuestionándose: ¿tengo miedo?

A partir de las reflexiones de Giorgio Agamben sobre los conceptos de espectralidad y desnudez, examinaré la figura femenina de Obdulia Martina y Dolores como sombras silenciosas, desconocidas, frágiles y socialmente silenciadas. La figura femenina comienza una introspección al mirarse a sí misma y hacia atrás, preguntándose en forma de monólogo interior: ¿quién soy?, ¿qué es la vida? Elementos clave de la narrativa que nos permiten identificar que son protagonistas que habitan en un mundo oscuro, en el caos y la desesperanza. Son intérpretes que buscan un “yo” que anhela trascender y alzar el vuelo más allá incluso de lo permitido.

Por cierto, la enfermedad causa un exceso o una falta de vitalidad y un caos anímico cuya responsabilidad recae sobre el individuo y lo denigra. La escritora colombiana Soledad Acosta de Samper y el escritor cartagenero Roberto Burgos Cantor expresan en sus narrativas, a través de la ficcionalización, lo que es vivir el sufrimiento; el cuerpo femenino es modelado por la sociedad a través del padecimiento de la lepra. El dolor confronta a las mujeres con un camino de soledad, enajenándolas de la sociedad.

El enigma de la figura de la enfermedad de la lepra, sin embargo, fue considerado en el siglo XIX como un sufrimiento relacionado con el castigo divino de un estado pecaminoso. Vinculados a esto y aislados por el discurso médico, eran individuos vistos desde el imaginario social como monstruos repugnantes, peligrosos y vergonzosos para quien padecía esta enfermedad, de modo que la persona que conocía a un leproso estaba obligado a denunciarlo inmediatamente porque se le consideraba un peligro ambulante.

Específicamente, desarrollaremos el estudio de la siguiente manera: en primer lugar, en el primer capítulo presentaremos la organización de la novela y el cuento y señalaremos el problema sobre el que vamos a centrar nuestra atención a lo largo del estudio: la enfermedad de

la lepra en la figura femenina. El dolor y la enfermedad se presentan desde un punto de vista teórico en dos importantes obras narrativas colombianas de los siglos XIX y XXI. Teniendo en cuenta las luchas por su control y lo que ello significaba, la literatura decimonónica está llena de historias sobre bellas mujeres enfermas, un ideal de mujer aludiendo a seres débiles, enfermos, pasivos y melancólicos. Por lo tanto, el género femenino desarrolló un discurso de resistencia, pues sus ideas y valores fueron fuertemente reprimidos bajo el sistema jerárquico patriarcal dominante de la época.

A partir de esta primera parte, comenzamos a dilucidar el higienismo y ambientalismo en los siglos XIX y XX. Los discursos higienistas tienen como objetivo promover la salud y la limpieza de las personas para eliminar lo que se ha percibido como su contaminación biológica y cultural. Durante el último siglo, el higienismo ha sido un tema muy estimulante en las ciencias médicas como campo de investigación científica. El higienismo combina una preocupación general por la salud pública y el intento de explicar el origen y los mecanismos de ciertas enfermedades endémicas y epidémicas. Para ello el control en el exilio era mayor para las mujeres, eran más vigiladas y controladas, se cuidaba de la salud de la futura esposa.

El siguiente capítulo del texto se titula “Exilio, espectralidad y desnudez”; en el que abordaremos desde una posición teórica la idea del crítico Giorgio Agamben sobre el concepto de espectralidad. La categoría de desnudez se desarrolla a partir de los postulados teóricos de Agamben y Franco Rella. La desnudez es una categoría asociada al estado de exilio existencial, la vida desnuda proyecta sombras y figuras que pueden ser grabadas en el alma.

Dejamos el capítulo anterior y continuamos con el capítulo “Exilio interior y mediación masculina”. En una lectura de la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper, veremos uno de los aspectos más valiosos de la novela, lo que se considera el género epistolar como medio de participación femenina; la narración llega por medio de diarios, cartas y diálogos desde unos ojos que lo registran todo. La novela epistolar es uno de los fuertes de Soledad Acosta de Samper, que integra las cartas con gran habilidad en sus novelas. El género epistolar fue el más próximo a la mujer que no dominó el discurso filosófico; mezcla de manera muy interesante la defensa de ciertos derechos de la mujer, los consejos de higiene y salud, y forman parte del proyecto

educativo de Soledad Acosta de Samper: “En sus letras se colocaron mensajes sobre su interés por la educación y la necesidad de darle un lugar a la mujer” (Restrepo, 2014, p. 10). La mujer que se había propuesto la tarea de probar una pluma era señalada como una criatura deforme.

Luego comenzamos a estudiar el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor. Analizaremos cómo la intimidad del dolor se plasma por el lenguaje del cuerpo. Obdulia representa no solo el cuerpo destruido, sino también la lucha del sujeto contra el tiempo, un sujeto melancólico y nostálgico condenado al deseo y al recuerdo. Excluida de la vida real, exiliada de su propia familia, una sensación de extrañeza en su propio espacio vital que se convierte en una amenaza. El exilio existencial comienza a la más temprana edad su infancia.

El siguiente capítulo se llama “La literatura del dolor y la enfermedad”. La escritora Soledad Acosta de Samper y el escritor Roberto Burgos Cantor construyen una figura femenina atrapada en la decadencia y el sufrimiento de su cuerpo y alma. Y es precisamente la construcción de la figura femenina la que reconoce sus lamentos y tropiezos; la imagen de la muerte y la fragilidad es el trágico resultado que acompañará a sus protagonistas.

En el último capítulo presentaremos las conclusiones. Trataremos de mostrar por qué los personajes que sufren el dolor son mujeres, por qué el exilio es un sufrimiento que anula el pasado del personaje, por qué Soledad Acosta de Samper y Roberto Burgos Cantor eligieron personajes femeninos como eje central del tema del dolor y la enfermedad, enfatizando en el sufrimiento físico de la destrucción del cuerpo, y cómo el exilio existencial es un enfrentamiento con la muerte.

Capítulo I

Imaginarios sociales de la lepra

*Yo te conocía sólo de oídas;
Pero ahora te han visto mis ojos.
Por esto, retiro mis palabras y
Hago penitencia sobre el polvo y la ceniza.
El libro de Job, 42:5*

Como veremos, necesitamos conocer las circunstancias de la aparición y desarrollo de la lepra. En la antigua Grecia, el término se utilizaba para referirse a signos físicos destinados a anunciar una característica personal indeseable. Como dice Goffman: “aquellos consistían en cortes o quemaduras en el cuerpo, que advertían que el portador era alguien a quien debía evitarse en lugares públicos” (Salazar, 2001, p. 6).

En el imaginario colectivo con el término lepra se designaba al mal en sí mismo, pues esta enfermedad se refiere a un atributo que acredita una marca: las deformidades y úlceras que distingue a la persona afectada. Como dice el sociólogo venezolano Alexis Romero Salazar (2003):

Entonces, dado que el intercambio social se da en condiciones permanentes de estrés, los enfermos se vuelven desconfiados, hostiles, ansiosos y aturdidos. Además, el tener conciencia de su inferioridad los hace inseguros, lo que los pone a vivir en constante ansiedad. Por eso vacilan entre el retraimiento y la agresividad. Por otro lado, en virtud del fuerte rechazo, pareciera que el problema de la apariencia física fuera más importante que el malestar, los dolores y las limitaciones para el trabajo (p. 3).

Así que estas son las posibilidades de expresar la reacción ante una estigmatización, el comportamiento del enfermo tendría que ser de ocultamiento de la afección que evita el contacto con las personas, portadoras de deformidades y úlceras como protección de la salud pública.

Por lo tanto, se propone que este análisis literario investigue la lepra. La literatura decimonónica está llena de historias de bellas mujeres enfermas; en general, enfermedades como la tuberculosis no destruyen brutalmente el bello cuerpo femenino. La lepra es otra cosa. Maldonado Romero notó esta impresión de los enfermos durante su primera visita a una colonia de lepra:

Poco a poco vamos encontrando rostros de blancura marchita, ojos inexpresivos de mirada fija, que no cierran bien al parpadear y a los que les falta la sombra piadosa de las cejas; orejas abultadas, de lóbulo alargado y móvil; manos descarnadas que parecen radiografías. Otras veces la cara toma una coloración cobriza, se eriza de salientes horribles y parece de un león; más tarde se hunde la nariz cual si hubiesen dado un hachazo; los dedos van desapareciendo uno a uno. Es la vida del sepulcro, pero consiente y más larga, más horrible. El mal roe su presa lentamente, no tiene afán, está segura (Romero, 2003, p. 462).

La esencia del argumento de Maldonado es que el lazarino llegó a ser sinónimo de paria social, ya que el leproso en principio ya no pertenecía a la vida. Una vez aislados de la sociedad, los lazarinos sabían que sufrirían durante mucho tiempo, pues la devastación física de su enfermedad se manifestaba muy lentamente. En el siglo XIX no había tratamiento para la lepra, solo el aislamiento y exilio físico y moral.

También es necesario introducir el término lepra “del griego lepis, que significa escama, ha sido considerada una enfermedad mutilante, incurable, repulsiva y estigmatizante, lo que ha generado un trato inhumano hacia las personas que la padecen” (Rivero et al, 2008, p. 20). Para un espíritu familiarizado con el Antiguo Testamento, la lepra es una abominación, un acto de inmundicia ritual. Desde la antigüedad, la lepra ha sido considerada como el castigo divino de un estado pecaminoso. Como Scott lo cita:

Levítico 13 contiene un largo tratado sobre la lepra, y hay muchos otros pasajes relacionados con este tema, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Saúl Nathaniel Brody, quien ha estudiado el papel de la lepra en la literatura medieval, opina

que el estigma asociado con esta enfermedad no tiene sus orígenes en el Antiguo Testamento, sino que refleja actitudes anteriores; en el Antiguo Testamento se presenta como la enfermedad de un pecador, como un castigo enviado por Dios por haber transgredido ciertos códigos morales, en el caso de Miriam, la hermana de Moisés, quien osó hablar en contra de su hermano, o Gehazi, el codicioso sirviente de Elías. Por otro lado, varios de los milagros de Jesucristo tienen que ver con la curación de los leprosos, así que esta enfermedad adquirió una naturaleza ambigua (Scott, 2005, p. 462).

Scott señala que el leproso era considerado pecador y meritorio, castigado por Dios y merecedor de una gracia especial. Soledad Acosta conocía esta costumbre y escribió en su diario: “En los siglos de la Edad Media, cuando se le declaraba Lázaro alguno, era inmediatamente considerado como un cadáver: lo llevaban a la iglesia, le cantaban la misa de difuntos y lo recluían por el resto de sus días como inmundo” (Acosta, 1867, p. 83).

Se cita el texto *La lepra en Colombia: estigma, identidad y resistencia en los siglos XX y XXI*, publicado por Natalia Botero en la Universidad de Antioquia:

El estigma es un proceso que se construye en la interacción social, donde se determina el papel de un portador del estigma con relación a una persona. El enfermo es discriminado y rechazado en el proceso de estigmatización, fenómeno alimentado por los imaginarios en torno a la enfermedad y el miedo al contagio, que son producto de la historia y de las creencias que se han construido. La sociedad ha producido formas de diferenciación y categorización en la mayor parte de los casos de interiorización de quienes portan la enfermedad, estigmatizando atributos de peligrosidad y riesgo, logrando así aislarlo y excluirlo (Botero, 2017, p. 76).

Desde el punto de vista de Botero la estigmatización depende del contexto social en el que se establece. El aislamiento, en lugar de la curación o la reforma social y médica del portador del estigma, tiene por objeto proteger a la sociedad de estos sujetos indeseables.

La teoría sobre el origen de la lepra en Colombia sugiere que esta enfermedad fue introducida por los conquistadores europeos, especialmente los andaluces, en el Nuevo Reino de Granada, ahora Colombia, y luego la enfermedad endémica empeoró con la introducción de los esclavos africanos, una raza altamente infectada proveniente generalmente de Guinea, Congo, Angola, Bertheria.

Para que la lepra se propagara al Nuevo Mundo, fue necesaria la llegada de los europeos, entre los que se encontraba la enfermedad, y su contacto con los indígenas, hasta entonces indemnes, para infectarles.

Sin embargo, hubo una visión más amplia la lepra que la consideraba una epidemia: la evidencia científica y social sobre el tema enfatizaba la trasmisión por el contagio o por herencia; también presentaban múltiples interpretaciones de las lesiones físicas, que generalmente conducían a deformidades del cuerpo, la pérdida de las extremidades superiores e inferiores, por lo que la consideraban como muerte en vida.

Vale la pena citar el Decreto Legislativo N° 14 del año 1905, que consideró que “(...) una medida de urgente necesidad” (Diario Oficial, 1907, p. 1) era necesaria para iniciar un proceso legal para el control y eliminación de la lepra en Colombia.

Las razones y propósitos de este Decreto fueron:

- “(...) aislar en ellos los leprosos y evitar de esta manera la propagación del mal.
- Responsabilizar de manera obligatoria a todos los “habitantes de Colombia, (...) sea cual fuere su nacionalidad y a todo colombiano,” de acuerdo con su participación (médico, persona que práctica la medicina, patrón, sexo o condición social y económica, en el denuncia de las personas atacadas por lepra).
- Instituir y legalizar las medidas de profilaxis.
- Vincular a autoridades, instituciones y actores sociales en las medidas de aislamiento y control de la lepra. Estas fueron: Gobierno Ejecutivo, Junta Central de Higiene de

Bogotá, Nación de Beneficencia, Médicos, Individuos que ejercen la medicina” (Fajardo, 2011, p.20).

Conviene señalar que la Organización Mundial de la Salud (2016-2020) propone una estrategia global para eliminar la discriminación y promover la integración de los pacientes de lepra. Su argumento vale la pena citarlo ampliamente:

El fomento de la inclusión en la sociedad de las personas afectadas al abordar todas las formas de discriminación y estigmatización. La habilitación de las personas afectadas por la lepra y el fortalecimiento de su capacidad para participar activamente en los servicios de atención de la enfermedad; la vinculación de las comunidades en las iniciativas cuyo objetivo es mejorar los servicios de atención de la lepra; el estímulo a la creación de coaliciones entre las personas afectadas por la lepra y el fomento de la integración de estas coaliciones y de sus miembros en otras organizaciones comunitarias; la facilitación del acceso a los servicios de apoyo social y económico, por ejemplo, al procurar generar ingresos para las personas afectadas por la lepra y a sus familias; el apoyo a la rehabilitación comunitaria de las personas con discapacidades causadas por la lepra; el trabajo en favor de la abolición de las leyes discriminatorias y la promoción de las políticas que facilitan la inclusión de las personas afectadas por la lepra (*Organización Mundial de la salud*, 2016, p. 22).

La Organización Mundial de la Salud tiene como objetivo garantizar que las personas afectadas por la enfermedad no sean discriminadas y sean incluidas en programas que aporten a su bienestar. La Estrategia Mundial de eliminación de la Lepra (2016-2020) se abordará en los foros pertinentes de todo el mundo para garantizar un compromiso más firme de seguir reduciendo la carga de la enfermedad y evitar que los niños afectados por la lepra vivan con discapacidades permanentes.

La cuestión puede estar dominada por la discriminación y estigmatización de los leprosos. Las propias comunidades deben esforzarse continuamente por romper los prejuicios y trabajar por la plena integración de las personas en todas sus dimensiones físicas y espirituales.

Esta enfermedad todavía afecta principalmente a las personas más desfavorecidas y pobres, cuando los leprosos encuentran atención clínica, merecen recibir una mirada de amor, de hermandad y, por lo tanto, también merecen encontrar aceptación social de acuerdo con su dignidad espiritual, así el desarrollo humano integral encontrará su expresión más pura en la curación auténtica.

En este sentido, nos sumamos a Luis Urteaga en lo que dice sobre el higienismo y ambientalismo en la medicina decimonónica. El autor entiende el higienismo como “una poderosa corriente de pensamiento dentro de las ciencias médicas. Como campo de indagación científica, en el higienismo confluye una preocupación genérica por la salud pública” (Urteaga, 2000, p. 76). La esencia del argumento de Urteaga es el intento de explicar el origen y los mecanismos de determinadas enfermedades endémicas y epidémicas, y una reflexión integral sobre lo que hoy llamaríamos calidad de la vida.

Luis Urteaga señala que durante el siglo XIX se comenzó a implementar la primera política pública dirigida a institucionalizar ciertas medidas de higiene básica en el manejo del agua, de los cadáveres y los enfermos contagiosos principalmente. En la página del Archivo de Bogotá de la Secretaría general de la Alcaldía de Bogotá, se menciona lo siguiente sobre *El siglo del Higienismo*:

Los dilemas del Estado moderno, la inestabilidad económica y la apertura de la ciudadanía no fueron las únicas batallas que se tuvieron que librarse a nivel público en los distintos regímenes republicanos del siglo XIX. Durante todo este siglo Bogotá no fue una ciudad reconocida por la higiene de su gente, sino por el contrario, por el hedor de sus calles losadas en donde era común encontrar el fango mezclado con los excrementos de animales y personas vendiendo alimentos sin ningún tipo de problema. Solo fue hasta mediados del siglo XIX, después de los grandes terremotos de 1826 y 1827, además de las numerosas epidemias de viruela y tifo, que se empezaron a implementar las primeras políticas públicas para institucionalizar ciertas medidas de higiene (*Archivo de Bogotá Secretaría general*, 2019, p. 1).

La esencia del argumento es que hasta bien entrado el siglo XIX, el sistema de aseo de la ciudad seguía basándose en la escorrentía, una estrategia colonial que consistía en aprovechar la inclinación de las calles para dejar fluir los desperdicios con el paso del agua lluvia. En los días secos, “se arrastraba un madero tirado de bueyes o algún animal de tracción para raspar las capas de materia fecal y mugre que eran arrojados por las ventanas y balcones” (*Archivo de Bogotá Secretaría general*, 2019, p. 2). El cementerio público o actual Cementerio Central fue construido en la primera mitad del siglo XIX como una estrategia higienista impulsada por Francisco de Paula Santander para acabar con la costumbre cristiana de enterrar los muertos en las iglesias y encontrar una solución al problema del hacinamiento en los antiguos cementerios del hospital San Juan de Dios y la Pepita.

En este sentido, gran parte de la política de la época comenzó a impulsar leyes que castigaban el vertimiento de basuras en cuerpos de agua y lugares públicos, “además de la tenencia de enfermos de viruela y lepra en las viviendas” (*Archivo de Bogotá Secretaría general*, 2019, p. 1). Se propone una institucionalización de la higiene. Cabe mencionar el mayor higienista del siglo XIX:

A Higinio Cualla le debemos toda la ciudad industrial de finales del siglo XIX y la intención de transformar lentamente el paisaje de Bogotá a partir de la modernización de tres espacios concretos en la capital: los de manejo y distribución de productos alimentarios, por lo cual se destacan las obras en la plaza de mercado y el matadero de Nuestra señora de la Concepción; los referentes al sistema de servicios públicos de transporte, acueducto, alcantarillado, telecomunicaciones y electricidad, establecidos en la ciudad mediante contratos a firmas y personas privadas; y los de carácter público como plazas, parques y sedes de instituciones que empezaron a modernizarse (*Archivo de Bogotá secretaria general*, 2019, p. 2).

El higienismo como política es entendido por la sociedad como un órgano que logra encontrar una solución a las mortales epidemias de tuberculosis, viruela, sarampión y tifoidea,

que asolaban a las masas de la población; ocupaba un lugar especial en la política, la prensa, la literatura, las artes y todas las expresiones culturales de la época.

Como veremos, en el siglo XIX no existían condiciones de salubridad. En 1915 y mediados de 1916, los piojos fueron la principal fuente de propagación, debido a la falta de higiene de la población que vivía en extrema pobreza. Las medidas para erradicar esta enfermedad consistieron en retirar los puestos de comida callejeros, desinfectar centros de reunión como iglesias, teatros, fábricas y escuelas, afeitar a los hombres y mujeres que lo permitían y frotarlos con una mezcla de aceite de ajonjolí y esencia de trementina.

Juana Gallo (1910) por su parte, en su libro *Yo lo "vide" ... a mi "naiden" me lo contó* destaca otra enfermedad de la época, la influenza española, que azotó al país a mediados de 1918 y dejó más muertos que la misma revolución. Otra forma de propagar enfermedades que todavía están demostrando su valía es el mosquito, por lo que, en aquellos tiempos, como en el presente, se recomendó no dejar que el agua se estanque.

Se considera que la mayoría de la población del país “perteneía al sector más desprotegido; vivían malnutridos, fatigados, sucios, sin acceso a agua potable, sin instrucciones de saber que al hervir el agua podían reducir la carga bacteriana que trajese la misma, no sabían que al andar descalzos los huevecillos de diversos parásitos se metían en el cuerpo a través de las plantas de los pies” (Gallo, 1910, p. 4), es decir, fue una época muy dura con condiciones de salud muy precarias.

Por su parte, Germán Rodas Chaves (2010) en *Visión histórica de la antinomia salud-enfermedad siglos XIX y XX* destaca que la salud ya no es un don divino y que las enfermedades ya no eran vistas como un castigo, sino como el producto de microorganismos que causaban un mal específico. “Para atender a los enfermos y a las sociedades contagiadas se introdujo la visión de favorecer el apareamiento de otros hospitales y la formación de médicos” (Rodas, 2010, p. 2). Los hospitales fueron los centros donde los enfermos pobres encontraron el lugar adecuado para morir, mientras que los individuos adinerados tenían atención médica en casa y la muerte se producía en los domicilios. Tengamos en cuenta la siguiente cita:

Estas realidades determinaron también que poco a poco el concepto de atención de salud vaya transformándose: de un acto de caridad, para el buen morir, a un acto de beneficencia, lo cual implicó la participación de gobierno local en los problemas de la salud, participación que sería más evidente e institucionalizada luego del triunfo de la Revolución Liberal (a finales del siglo XIX) y que se expresó en la responsabilidad del Estado frente al conflicto de la enfermedad. Por lo tanto, el triunfo del Alfarismo radical trajo consigo una visión no solamente más cercana al pensamiento ilustrado, sino que respondió a los intereses de quienes formaron sus ejércitos y de los sectores populares que apoyaron su lucha, los mismos que buscan que sus derechos, entre ellos el de la salud, sean considerados como tales y que sus quebrantos de salud fuesen una responsabilidad del Gobierno (del Estado), en cuanto a su atención (Rodas, 2010, p. 3).

Así, el liberalismo y la lucha del pueblo alcanzaron importantes definiciones en materia de salud; el Estado tuvo que ocuparse de las enfermedades y los poderes locales tuvieron que erradicar las fuentes de infección.

En este sentido, “luego de la expansión de las ideas liberales, se fueron diferenciando el rol de la iglesia y el papel del Estado, por lo cual los gobiernos local y nacional comenzaron a tomar acciones tendientes a fortalecer los establecimientos de salud y transformar su carácter caritativo a un acto de beneficencia” (Rodas, 2010, p. 5). En cuanto al tratamiento de las enfermedades prevalentes, se adoptaron medidas drásticas aludiendo al aislamiento de los enfermos. Conviene señalar lo siguiente:

A principios del siglo se dio paso a la higienización de las ciudades mediante la provisión de agua y alcantarillado en las grandes ciudades, los médicos de los pobres pasaron a ser médicos de higiene municipal, se logró crear la Sanidad y se efectuaron programas de control o erradicación de la viruela, paludismo, tuberculosis y fiebre amarilla (Rodas, 2010, p. 6).

Finalmente, el Estado adoptó la idea de cuidar la salud de las personas y buscó el apoyo de los gobiernos locales, a los que se les asignaron tareas específicas relacionadas a la higiene de

la ciudad. En la cultura colombiana se estigmatizó al leproso. En la narración de Soledad Acosta de Samper y Roberto Burgos Cantor desde el imaginario social se estigmatizó a las protagonistas como seres monstruosos y repugnantes, aisladas del entorno humano y rechazado por la sociedad incluido su familia y amigos. El cuerpo es en sí mismo una prisión medida por lo corporal.

Capítulo II

Exilio, espectralidad y desnudez

El exilio

El exiliado mira hacia el pasado, lamiéndose las heridas; el inmigrante mira hacia el futuro, dispuesto a aprovechar oportunidades a su alcance.

Isabel Allende

En la biblioteca virtual Miguel de Cervantes se define el exilio (del latín *exilium*) como la separación de una persona de la tierra en la que vive. Es decir, desde un punto de vista psicológico, se ha visto obligado a una situación de desvalido en la que carece de hogar, símbolo de sus tradiciones, de sus raíces. Esa obligación alcanza la soledad, lo que significa desprenderse de su núcleo familiar, social y cultural. Tal vez el significado que más cercanamente define al exilio es la privación en todos los órdenes de la vida (Fernández, 2019).

El exilio puede entenderse como el espacio del vacío, de ruptura entre un pasado y un futuro, de marginación, de abandono, es el hecho de estar lejos del hogar, mientras que algunas circunstancias degeneran explícitamente el permiso de retorno por amenazas como la cárcel o la muerte tras el regreso.

En la revista bogotana *Espiral* (1944-1975) de Clemente Airó, Alberto Bejarano, investigador en literatura comparada del Instituto Caro y Cuervo, menciona el concepto de exilio:

La condición del exilio es una pregunta por lo político que interroga no sólo el tiempo de quien lo padece, sino también otros tiempos, el nuestro en particular. Pensar el concepto de exilio supone ir más allá de la dimensión puramente política para concentrarse en los efectos paradójicos que genera esta mutación en la vida de una comunidad o persona. En una primera mirada se supondría que la consecuencia inmediata, muchas veces

irreparable, sería la escisión con el país natal, la pérdida del vínculo original con una patria, sobre todo con una infancia como lo sugieren autores como Walter Benjamín o Luis Cernuda. La pérdida puede representar lo irreparable y en muchas ocasiones conducir al suicidio (Bejarano, 2017, p. 98).

El exilio es una identidad expansiva porque es una memoria liberada, aunque medida por la nostalgia, es una modalidad de ocultamiento. El exilio es una figura liminar de la existencia. En el estudio del filósofo italiano Franco Rella, en su libro *Desde el exilio*, (2010) encontramos la categoría de la desnudez como una mirada que enfatiza la experiencia de la fragilidad y vulnerabilidad del exilio.

Estar desnudo, dice Rella pretende reconocerse como otro, devenir otra cosa, cuestionar su identidad, sus convicciones, su sensibilidad; reconocerse en la máxima fragilidad posible, lo que puede llevar al sujeto a otros lugares de enunciación en los que surgen otras búsquedas estéticas.

Desde la perspectiva de Rella, la vida desnuda se asocia a la experiencia precaria que yace al borde de la nada y su imposibilidad de ser. Aquí el exilio no solo adquiere un carácter muy sufriente, sino también una reinención de nuevos encuentros en los que el hombre se reconoce desnudo. Particularmente desde la literatura, la presencia de la desnudez en los actos de la escritura es evidente, pero ese proceso escritural trae consigo rastros de inmundicia que deben ser removidos para producir versos puros. La vida desnuda proyecta sombras y figuras que pueden ser grabadas en los ojos, el cuerpo y el alma.

El exilio es un umbral, una frontera que siempre está en movimiento, es una condición humana que revela la vulnerabilidad secreta del hombre y postula las áreas que en todo ser humano escapan a las aduanas de la racionalidad o concepción común para abrirse al espacio claro de la libertad. El exilio es también, o sobre todo, la imposibilidad de dar testimonio.

Desde el punto de vista de Edward W. Said, un profesor de literatura inglesa y literatura comparada, el exilio conllevaría a:

Un estado intermedio, ni completamente integrado en el nuevo ambiente, ni plenamente desembarazado del antiguo, acosado con implicaciones a medias y con desprendimientos a medias, nostálgico y sentimental en cierto plano, mímico efectivo y paria secreto en otro espectáculo de una muerte solitaria iluminada, por así decirlo, por unos ojos indiferentes y que no comunican nada. (Said, 2003, p. 112).

Para Edward Said, la categoría de exilio se refiere a una persona que prefiere no pertenecer a ideas fijas o a mundos delimitados, por el contrario, es un ente que está en constante movimiento. En palabras de Said (2003): “aun siendo el exilio inconsistente en el sentido metafórico que él defiende, es enriquecedor para el trabajo intelectual, puesto que, desde su perspectiva un intelectual exiliado puede analizar la experiencia histórica” (p. 109).

No hay duda de que el exilio no es una cuestión de elección, pero hay que aprender cosas mientras el sujeto está en este estado; siendo extranjero en su patria, al mismo tiempo, un extranjero que encuentra una verdad que solo puede acoger en el exilio.

Insilio en la exploración del yo

Abrió los ojos y vio que dentro había una ciudad que desconocía por completo.

Su arquitectura, su atmósfera, sus gentes y su lengua le eran extrañas, ajenas.

¿Por qué no la había recorrido antes si al parecer siempre había estado allí dentro?

¿Por qué no se había percatado de su presencia?

¿Quién era él, un extraño en su cuerpo?

Carlos Aguasaco

Exploremos lo que Marisa Martínez Pérsico llamó “insilio”, un concepto que la autora entiende como “una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. Pero esa contención acumulativa tiende a liberarse y entonces se transforma en cultura, en una conciencia extrañada”

(Pérsico, 2010, p. 91). Etimológicamente el insilio proviene de “isla” o “ínsula”. Para esta autora insilio es más que espacial, es existencial y lo expresa de una manera poética:

Insilio es el nombre de un crujido interior cuyos confines no figuran en los mapas: son fronteras imaginarias y a veces caprichosas que empujan al absurdo y la enajenación (Pérsico, 2010, p. 22).

Corinne Pubill dice al respecto:

El insilio se siente aislado de la sociedad y convive a diario con este sentimiento de miedo, sin poder luchar de manera activa ni tampoco poder dar voz a lo que siente. El dolor emocional y su estado psíquico es difícil de medir puesto que no lo puede compartir. Esta sólo frente a su dolor y convive con su soledad. El silencio y la invisibilidad se convierten en sus únicas armas de sobrevivencia. (Pubill, 2019, p. 3)

De ello se deduce que “insilio” es un aislamiento, un exilio interior, que reflexiona sobre la condición humana. Aquí el sujeto se devela, como subraya Pligia, que el desterrado es un ser utópico por excelencia. Como ser exiliado, su condición se narra desde un no-lugar.

El insilio se caracteriza por el silencio y el constante y esencial silencio del otro, a veces ese silencio es casi completo. Con referencia al texto *Exilio e insilio: una mirada de tres décadas desde y hacia San Juan*, que prolonga su insilio interminable, Daniel Chango Illanes (2006) argumenta que insilio es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. Pero esa contención acumulativa tiende a liberarse y luego se transforma en cultura, es una conciencia extrañada.

Insilio tiene entonces la desventaja de ser nativo, de compartir ciertos códigos de comunicación. El insiliado está en su propia tierra en calidad de desterrado. Vale la pena citar lo siguiente:

Desde el insilio se puede decir que lo que parece propio es ajeno. No se sale del insilio con sólo recuperar lo simbólico. El insilio no es la consecuencia de una simple conculcación de derechos, ni es una sensación pasajera, es una cultura, es decir, abarca el campo de lo expresivo, y es fuente de conductas políticas, sociales, etc. La superación del insilio es la explicitación pública de la memoria, no sólo individual sino colectiva, muchas veces de modo estético, no siempre de manera política (Illanes, 2006, p. 1).

Se puede afirmar que la persona insiliada traerá a la memoria recuerdos de un pasado con una mirada de desnudez. Es decir, se trata de aquel estar sin estar dentro, en tanto es una identidad vulnerada porque es una memoria reprimida. El insiliado se siente como un forastero. Es por ello que estos personajes desarrollan su cotidianidad en los confines de sus casas, en una burbuja, en un mundo creado a partir de las expectativas de autoprotección y sobrevivencia.

Con respecto al insilio más que ostracismo, implica un sentido de pérdida, un sentido de no pertenecer a este mundo impuesto. El insilio se caracteriza por el silencio, es una forma de ser extranjero en el propio país. Ser extranjero se define como estar exiliado en la tierra, lejos de la verdadera patria, para siempre inalcanzable.

El concepto de desnudez en Giorgio Agamben

La desnudez es percibida no como pureza sino como falta, es decir puesta al desnudo. A partir de ahí, el atributo de la belleza no es la desnudez sino, al contrario, el vínculo entre el objeto y su envoltura.

Andrea Cortellesa

Giorgio Agamben es sin duda uno de los protagonistas del debate filosófico contemporáneo. Fue alumno de Martin Heidegger desde 1966 hasta 1968. Profesor de filosofía en la Universidad de Arquitectura de Venecia, así como editor de la versión italiana de las obras de Walter Benjamin. El concepto de desnudez se desarrollará a partir de la noción que emite

Giorgio Agamben en el libro *Desnudez*. En esta colección recoge una serie de ensayos cortos sobre el tema.

Para comprender plenamente esta corriente crítica, necesitamos conocer las circunstancias de su génesis y desarrollo. La desnudez es un proceso de desvelamiento, no un estado: un lugar no-lugar. Para identificarla es necesario aprender a ver, pues no es natural a la mirada. Debido a esto, la desnudez está condicionada por lo teológico en la medida en que se basa en conceptos como el pudor, la moral y el “no ver”. Cuando el concepto se aplica a las artes (literatura, cine, música, plástica), la desnudez se resignifica como pura visibilidad, las torsiones de un relato. En esta secuencia de ideas, la desnudez está estrechamente relacionada con el arte porque tiene una conexión con lo cifrado, con lo secreto. La desnudez nos permite “ver” un lugar no-lugar en el arte. La desnudez también significa reconocer un dispositivo cultural y buscar una forma de desactivarlo, de resistirlo. Giorgio Agamben enfatiza el giro drástico de la naturaleza humana a través del pecado, que conduce al descubrimiento del cuerpo, a la percepción de su desnudez.

Antes de la caída, el hombre existía para Dios de tal modo que su cuerpo, aún en ausencia de todo vestido, no estaba “desnudo”. Ese “no estar desnudo” del cuerpo humano incluso en la aparente ausencia de vestidos se explica por el hecho de que la gracia sobrenatural circundaba a la persona humana como un vestido. El hombre no solo se encontraba en la luz de la gloria divina: estaba vestido de la gloria de Dios. A través del pecado, el hombre pierde la gloria de Dios, y en su naturaleza ahora se hace visible un cuerpo sin gloria: el desnudo de la pura corporeidad, el desnudamiento de la pura funcionalidad, un cuerpo al que le falta toda nobleza, puesto que la dignidad última del cuerpo estaba encerrada en la pérdida de la gloria divina (Agamben, 2011).

Todo lo que hemos descubierto hasta ahora sirve para articular la conexión esencial entre la desnudez y la pérdida del vestido que parece hacer consistente el pecado; simplemente consiste en un despojamiento y en una puesta al desnudo. La siguiente cita es digna de mención:

El desnudamiento del cuerpo de los primeros hombres debe de haber precedido a la conciencia de la desnudez de su cuerpo. Ese descubrimiento del cuerpo humano, que deja aparecer la corporeidad desnuda, ese despiadado de su sexualidad, que se hace visible a los ojos ahora “abiertos” como consecuencia del pecado, puede comprenderse sólo presuponiendo que antes del pecado estaba cubierto lo que ahora ha sido “descubierto”, que antes estaba velado y vestido lo que ahora es desvelado y develado (Agamben, 2011, p. 86).

Después de la cita anterior, el significado del dispositivo teológico comienza en este punto a ser descrito por la relación entre la desnudez y el vestido. El hombre fue creado sin vestidos, es decir, tenía una naturaleza propia diferente a la divina.

Según Giorgio Agamben (2004), “naturaleza y gracia, desnudez y vestido, constituyen un singular agregado cuyos elementos son autónomos y separables y, sin embargo, al menos en lo que concierne a la naturaleza, no quedan inmutados después de su separación. Pero esto significa que desnudez y naturaleza son, como tales, imposibles: existe sólo la puesta al desnudo, existe solo la naturaleza corrompida” (p. 104). Pues bien, la desnudez del cuerpo humano es una imagen manifestada por la cognoscibilidad que se exterioriza en la mente humana.

Se insiste en que la vida desnuda proyecta sombras y figuras que pueden ser grabadas en los ojos, el cuerpo y el alma. En palabras de Franco Rella “la desnudez no solo es una condición, sino un estado del ser: se deviene o se re-deviene ser/estar-desnudo. Estar desnudo da forma a la experiencia del mundo”. (Rella, 2010, p.14).

El concepto de espectralidad en Giorgio Agamben

El último día es hermoso para quien sabe vivirlo, es uno de los más hermosos de la vida. Ese día el mundo se contempla con la mirada de los dioses: por fin, seré parte de los misterios del universo.

H. Cixous

En palabras de Giorgio Agamben (2011), “la espectralidad es una forma de vida, una vida póstuma o complementaria, que comienza sólo cuando todo ha terminado y que, por lo tanto, tiene respeto a la vida de la gracia y la astucia incomparables de lo que está cumplido, el garbo y la precisión de quien ya nada tiene frente a sí” (p. 59). Es decir, la espectralidad es algo que opera en la sombra, la oscuridad es la asimilación de ¿cómo apropiarse de algo? Veamos el siguiente extracto del ensayo de Giorgio Agamben, titulado *De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros*:

¿De qué está hecho un espectro? De signos, o más bien, con mayor precisión, de signaturas, es decir, de aquellos signos, cifras o monogramas que el tiempo inscribe en las cosas. Un espectro siempre lleva consigo una fecha, es, pues, un ser íntimamente histórico (Agamben, 2011, p. 57).

Por lo tanto, un espectro es una figura que proyecta múltiples sentidos según el método de Giorgio Agamben, es una imagen producida y elaborada.

Pues bien, un espectro escribe de noche y en el silencio, como si fueran hechos inconfesables y oscuros, y se aísla del mundo para poder proyectarse en el universo que se esconde en palabras. Un espectro puede vivir en una época en la que el pasado ha sido aniquilado y el futuro es impensable; vivir en un espacio que no tiene horizonte. Pero es precisamente en este espacio donde se promueve la espera y el sueño de una redención posible.

Los espectros dejan huellas, no todo es indescifrable. Consiste en inscripciones de cosas, pero no podemos verlas; pero sí pueden ser fechadas, inscritas en un contexto. Un espectro es la construcción de una figura; esa figura es el espectro o el genio del lugar. El espectro siempre está ahí, el problema es cómo aprender a ver lo espectral: ser sensible, abierto, disponible para buscar firmas, huellas, marcas. Siempre habrá alguna huella que no vemos, un ángulo inexplorado. Las huellas son pequeñas, tienen algo que ver con el azar, con el tiempo. ¿Cómo se llega a ellas? Las huellas o firmas están ocultas en capas, por eso decía Foucault que su método era arqueológico,

tenemos que desenterrarlas. De acuerdo con Giorgio Agamben, estos signos no son fáciles de encontrar. Es una deriva, el paseante tiene que entregarse a lo inesperado, en la incertidumbre. Hay dos tipos de espectralidad: una complementaria que consiste en captar cómo funciona algo; otra que es larval y trata de no aceptar su propia condición, de resistirse.

A Giorgio Agamben no le interesan las reseñas literarias, sino lo que se puede hacer con el arte, hacer vibrar y susurrar las cosas, habitar la espectralidad. Los que comprenden la espectralidad son los exiliados, mendigos que habitan intensamente la ciudad que conocen.

El diario

A veces me propongo estudiar, leer, aprender para hacer algo, dedicarme al trabajo intelectual y olvidar así mi situación, procuro huir de mí misma, pero siempre el pensamiento me persigue.

Soledad Acosta de Samper



Imagen tomada el 10 de octubre del 2017 en el fondo Soledad Acosta de Samper en la Biblioteca del Instituto Caro y Cuervo José Manuel Rivas Sacconi.

En primer lugar, la escritura epistolar es el testimonio y la práctica de un esfuerzo dirigido a explorar la interioridad y el mundo. Es un género que en relación con lo que aquí interesa, se centra en la construcción de un “yo” que escribe. En este sentido, cabe citar el libro *La escritura epistolar* de Nora Esperanza Bouvet (2006).

La escritura epistolar decíamos tiene un estatuto ambiguo entre lo privado y lo público, se mantiene en la ambivalencia entre ambos estados. El doble movimiento enunciativo que produce contiene una segura privacidad que resguarda con la especificación del destinatario y el mantenimiento del secreto, a la vez que una potencial e ilimitada publicidad en tanto escritura. Condenada a la destinación, dirección, circulación, envió y desvió, la carta protege su privacidad, pero siempre contempla de alguna manera la posibilidad de hacerse pública. La carta es un texto destinado y en tránsito que transita los límites entre lo privado y lo público (p. 108).

En este sentido, la escritura privada puede hacerse pública a través de la compilación y la publicación, es un fenómeno cultural que tiene una larga historia. La escritura fue adoptada como profesión en diversos campos, y la producción literaria como forma de vida y referencia al mundo. Según Nora Esperanza Bouvet (2006), “escribir cartas significa alimentar a los espíritus, desnudarse ante ellos y tratar de convocarlos. A veces creemos que es lógico, entonces esta carta llega como una mano amiga, ligera y tierna, que se deposita entre nosotros” (p. 28). Según la cita anterior, escribir cartas significa desnudarse frente a los espíritus.

Pues bien, el género de las letras crea conexiones entre la subjetividad y lo social, entre el “yo” y los “otros”. “El escribirte de la carta es una forma de ejecución que introduce a los interlocutores epistolares en el universo donde se prueba el poder dialógico del lenguaje y la legalidad de la escritura. Acerca de cómo escribir y cómo leer una carta” (Bouvet, 2006, p. 82). Así, a través del género epistolar, los acontecimientos que se han observado cuentan los acontecimientos externos y la propia vida en relación con lo personal, conectan episodios y establecen fases, establecen conexiones y causas que entienden la vida como una secuencia articulada de acontecimientos con sentido.

Así, la escritora Soledad Acosta de Samper, siguiendo sus pasos, entiende que se ha atrevido a contar ficción. Recortó las novelas publicadas en los periódicos y las ilustró con grabados de la época o dibujos de ella misma. En sus cartas, además de sus textos, hay referencias a su temperamento y estilo de vida. Habla de lo mucho que llueve en Bogotá, son páginas llenas de margen a margen, se puede ver que las ha leído todos los días. Cada álbum o diario tiene helechos y pensamientos secos conservados en los manuscritos. También hay una idea precisa de cómo era Bogotá en el siglo XIX.

Las letras son el resultado de un diálogo con la palabra. Como subraya Nora Esperanza Bouvet: “Dado el carácter dialógico del lenguaje, todo enunciado responde a otros enunciados pasados y futuros y se abre a ser respondido” (Bouvet, 2006, p. 81). De modo que hay una oscilación entre el propio discurso y el discurso del otro, que se elabora bajo la propia dirección, las letras se revelan visiblemente en los interlocutores y repiten el “yo” y el “tú”.

Así pues, escribir es mostrarse, hacerse ver, hacer surgir el propio rostro ante el otro. Y así debe comprenderse que la carta es a la vez una mirada echada sobre el destinatario gracias a la misiva que recibe, se siente mirado y una manera de ofrecerse a su mirada mediante lo que se le dice de uno mismo. La carta es revelación de sí bajo la mirada del destinatario; opera sobre el destinatario, pero también sobre quien la escribe que, al hacerlo, se abre al otro en una introspección que, dice Foucault, debe ser comprendida menos como un desciframiento de sí por sí mismo que como una apertura dada sobre sí al otro (Bouvet, 2006, p. 85).

Teniendo en cuenta la cita anterior, el oficio epistolar tiene ventajas mutuas: Cuando escribes, lees lo que escribes de la misma manera que cuando dices algo, escuchas lo que dices.

Pues bien, el acto de comunicación epistolar es un acto solitario que intenta neutralizar el vacío del yo y la ausencia del otro. Esta definición puede parecer un poco obvia, pero en realidad podemos preguntarnos, ¿cuál es el fenómeno de la relación con la propia vida? El objetivo de la pregunta es interpretar el tiempo y la memoria generados en el género epistolar, es decir,

concentrarse en el propio pasado identificando y seleccionando episodios y experiencias que se leen y narran desde el presente.

El género epistolar deviene así una suerte de cuerpo espiritual, un cuerpo sin carne justamente porque la mediación de la carta garantiza la ausencia de los cuerpos, puede ser invocada como prueba tangible de la comunicación entre las almas. La carta deviene el lugar de una comunicación casi carnal entre las almas, pero una comunicación sin riesgos, puesto que la carta asegura la ausencia de la carne. Contradictoriamente, la mediación de la carta debe esfumarse para permitir la comunicación directa y trasparente entre las almas, pero es la persistencia de esta mediación la ausencia del cuerpo la que asegura la pureza de la comunicación (Bouvet, 2006, p. 218).

La cita anterior se refiere al hecho de que las palabras trazadas por la mano sobre el papel comprometen al cuerpo, es un intercambio con otra persona cuyo cuerpo está ausente y se preserva el contacto físico del otro.

En consecuencia, en el caso del diario como en la escritura epistolar se construye un espacio íntimo claramente de privacidad, es una reflexión sobre los propios sentimientos, es un sitio de ensimismamiento, es un espacio habitado por el yo personal donde el individuo puede fantasear, imaginar, y pensar, plasmar mediante las palabras sus sentimientos, vivencias y situaciones cotidianas, es una relación intrapersonal o intradiálogo consigo mismo.

Capítulo III

Una mirada de desnudez, espectralidad y exilio

“Exilio interior y mediación masculina”. Una lectura de la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper

Mi Diario es como un amigo a quien no se conoce bien al principio y al que uno no se atreve a abrirle enteramente su corazón, pero a medida que se conoce más se tienen más confianza y al fin le dice cuanto piensa.

Soledad Acosta de Samper

La historia es narrada en primera persona por Pedro, el primo de Dolores. Cuenta la vida de Dolores, pero es interrumpido por la voz de ella, que se manifiesta en las cartas que envía y en su diario. En cuanto a la nueva agenda de problemas y temas, tal vez valga la pena copiar la lista ofrecida por Giobanna Molina, profesora de Estudios Latinoamericanos:

La escogencia de una protagonista y un narrador masculino nos pone de plano en una situación de enunciación que funciona como estrategia discursiva, es lo que se ha llamado desde la crítica feminista como “mujeres ventrílocuas”, es decir, quien habla es un hombre, pero escrito por una mujer, así la generación de imaginarios situada en lo masculino, en realidad corresponde a lo femenino. (Molina, 2004, p. 85).

Además, está la creación de obras narradas por figuras masculinas para enfatizar el camuflaje de su identidad sexual. Un estudio de la literatura femenina del siglo XIX muestra que muchas escritoras esconden su identidad detrás de seudónimos. Soledad Acosta de Samper publicó novelas con seudónimos como: Aldebarán, Renato, Bertilda y Andina.

En el estado del arte en la tesis de Cristina Eugenia Valcke Valbuena, señala en su investigación titulada *Dolores, una escritora en el siglo XIX*, cual era “el rechazo que la sociedad de la época siente hacia las mujeres que se atreven a escribir y más aún, a dejar conocer lo que

escriben, el temor que estas escritoras experimentan ante la idea de no poder crear por falta de una tradición que le demuestre lo contrario” (Valcre, 2010, p. 10). Este hecho indica que la sociedad de la época consideraba la literatura como oficio de varones y que una de las razones de esta posición era la idea de que la mujer debía ser un sujeto privado, los roles tradicionalmente asignados son el matrimonio y la maternidad, o el modelo ficcional de la mujer virgen, bella y muerta.

Tanto tuvo que disculparse una escritora por su osadía y manifestar su humildad, justificar su escritura y permitirse ser avalada para contar con el respaldo de un varón distinguido y lograr salir a la luz. La literatura ha dejado un registro de ello, apunta Cristina Eugenia Valcre (2010):

Los textos de la protagonista Dolores permanecen desconocidos por el mundo hasta que su primo decide contar la historia e incluir en ella algunos fragmentos de las cartas y del diario de la desgraciada. Pedro, el narrador, es quien valora la escritura de Dolores, quien la avala, como en la vida real. Sólo el hombre, dueño y señor del mundo literario, es quien puede afirmar los casos excepcionales en que una mujer tiene talento (p. 20).

Pedro descubre que su prima escribe versos preciosos, los textos de la protagonista permanecen desconocidos para el mundo, hasta que su primo decide contar la historia e incluir en ella algunos fragmentos de las cartas y el diario. Giobanna Molina anota en su documento titulado *Dolores Cuadros de la vida de una mujer*:

Pedro se sorprende porque en lugar de encontrarse con una Dolores adormitada, ella está escribiendo, no una carta, ni una misiva o epístola como jocosamente señala Pedro, ella ha escrito un poema, que, si bien corresponde a sus amores juveniles, nos señala el comienzo de un proceso de concienciación (Molina, 2005, p. 88).

Retomando la experiencia literaria como creadora y lectora, encontramos en Dolores la alternancia de la voz femenina y masculina. Soledad Acosta nos presenta dos miradas de la misma situación: la enfermedad de Dolores. Una es la que realiza Pedro, que descubre su entorno

social y cultural desde el afuera, un mundo público. La otra es de la propia Dolores con una voz íntima. Esa introspección invoca de alguna manera, porque la mujer ha sido un yo a través de los ojos de un hombre a lo largo de los siglos. Giobanna Molina escribe:

Pedro no sufre tensión en el relato, no demuestra nada, no hace nada, no se cuestiona, no se pregunta por su ser; él es y por esta razón no hay que probar nada: sabemos de ella por lo que Pedro y Antonio dicen. Ella no tiene voz y toda la escenificación amorosa es propia de la novela romántica. Las alusiones a Dolores son clásicas de la literatura del periodo, es una bella flor que adorna esas comarcas, el lirio más bello de los campos, de lindo talle, de tez sonrosada, hermosa cabalgata, delicada, discreta, en fin, Dolores es el ángel del hogar, digna representación del bello sexo (Molina, 2005, p. 88).

Así, en los textos decimonónicos, las mujeres se asocian a preocupaciones personales e íntimas y tienen que quedarse en casa y esperar al hombre que goza de la libertad de estudiar, viajar, y participar en la sociedad. Y en realidad, las mujeres solo deben ser catalogadas como un ente doméstico, que resulta de la virtud, el honor y la conformación de una familia; o como dice la autora, las mujeres solo se tienen a sí mismas. Por qué no verlas igual que a los hombres, en los grandes temas de la economía, la política y la historia. Había una desigualdad entre el hombre y la mujer.

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

La introducción de las cartas es una forma de romper el discurso masculino desde el exilio interior, las mujeres han representado a un grupo social silenciado y marginado a lo largo de la historia. Y una de las maneras de expresión ante el sistema jerárquico era la forma epistolar, a través del discurso escrito podían pronunciar todo lo que sentían y vivían, ya que el

sistema jerárquico patriarcal les había negado sus propias voces, en el ámbito personal, político, legal e intelectual.

Dolores escribía en el silencio de la noche. La escritura se representa en la figura femenina como un acceso, doloroso y terrible, al que se pueden dedicar noches enteras como si fueran noches de plegaria. No tiene importancia si estas noches están pobladas por demonios o criaturas malignas. La escritura femenina se presenta como una plegaria en las noches de exilio. Sin duda, un ejemplo de diario en la que encontramos a la mujer expresando lo que siente es el siguiente:

23 de junio 1843

Hace un año que sufro sola, aislada, abandonada por el mundo entero en este desierto. ¡Oh, si hubiera alguien que se acordara de mí! ¿Cómo no me hubieran de llegar ráfagas de consuelo que inspiran resignación a este corazón desgarrado? A lo lejos en la llanura corren y se divierten. Mañana es el día de San Juan, aniversario de las fiestas de N. ¡Las fiestas! ¡Qué de recuerdos me traen a la memoria! Hoy encontré por casualidad un ramo de Jazmines secos. ¿Podrá creerse que este ser monstruoso que aparece ante mí alma, cuya memoria es mi único consuelo, Antonio, te acordarás acaso todavía de la infeliz a quien amaste? ¡Si supieras cómo me persigue tu imagen! Resuena tu nombre en el susurrante ramaje de los árboles, en el murmullo de la corriente, en el perfume de mis flores favoritas, en el viento que silba, entre las páginas del libro en que me fijo, en la punta de la pluma con que escribo; veo tus iniciales en el ancho del campo estrellado, entre las nubes al caer el sol, entre la arena del riachuelo en que me baño... ¡Dios santo! ¡Que este amor sea tan grande, tan inagotable, tan profundo, y sin embargo mi corazón ardiente yace mucho para siempre! (Acosta de Samper, p. 96).

En este caso Dolores recuerda su vida. Mediante el texto anterior recoge la escisión en la que vive el sujeto. También revela una vida sentimental dividida por la falta de amor del hombre que se fue, indudablemente el hombre que más profundamente marcó su vida. A través de las cartas y el diario, la protagonista cuenta su experiencia, habla desde una desnudez que deviene

en la modalidad de estar ante el otro, frente a las cosas del mundo, permite que la posibilidad de la muerte, que tiene en la palma de la mano, aparezca inmediatamente en ella.

Dolores es un personaje de extraordinaria intensidad y potencia que reclama lo femenino para sí y lo eleva a la dimensión trágica a través de su propia ausencia. Entonces es precisamente en la casa de su tía donde Dolores decide exiliarse. El insilio es el destino de la protagonista, un destino susurrado con una voz que se convirtió en lamento. ¿Cómo puede reconocerse Dolores en la mirada de Antonio? ¿Cómo puede reconocerse a sí misma cuando las palabras están cubiertas de dolor, en la hora que se oscurece, en este crepúsculo que ya es el crepúsculo del mundo?

Bueno, Dolores decide exiliarse y aislarse después de haber sido infectada con la enfermedad lepra. Esta enfermedad usualmente causaba deformaciones del cuerpo y la pérdida de las extremidades superiores e inferiores, por lo que se consideraba muerte en vida. La protagonista Dolores era socialmente el terror de los demás, debía evitarse en lugares públicos y evitar el contacto con familiares y amigos como medida para proteger la salud pública. Una vez que Dolores se había aislado de la sociedad, sabía que sufriría por mucho tiempo a medida que los estragos de la enfermedad se manifestaban lentamente. Desde la propia percepción de la lepra, Dolores es mostrada como un cadáver, un monstruo, y es vista como una paria para la sociedad.

No hay duda de que Soledad Acosta de Samper muy idóneamente en su novela alude a la descripción de una realidad a través de la historia. Su visión está más allá de los sentidos, más allá de lo que se cree posible. En su novela *Dolores* se desprende el sentimiento por la voz femenina, por el reconocimiento y valor que debe ser otorgado a la mujer como ser que quiere ser libre y merece el valor ante la sociedad.

Encontramos mujeres que escriben su tiempo, se escriben a sí mismas y continúan un proceso de resistencia activa desde la escritura. Por consiguiente, la novela de Dolores afirma que la adquisición de conocimiento por parte de las mujeres se debe para sí mismas, y no para los demás, ya sea que se llamen a sí mismos esposo, padre, hermano, hijo o cualquier institución

social. En palabras de la autora, la mujer condena y reivindica su reconocimiento como sujeto en la sociedad.

Así que resulta que Dolores tiene cada vez más control sobre su vida: ha decidido cuándo y cómo despedirse de su tía; ha ocupado la casa que ella mando a construir. El golpe que esto significa para la tía la mata, pero Dolores rehúsa a sentirse culpable y escribe la siguiente carta a Pedro:

Parece que se le declaró una fiebre violenta y al cabo de dos días sucumbió sin conocer a nadie, pero asedia por mi recuerdo y llamándome sin cesar. Acaso me crearás insensible, desnaturalizada, al ver que puedo hablar tranquilamente de la muerte de la que me quiso tanto. No sé qué decir: no me comprendo a mí misma y creo que he perdido la facultad de sentir. Nunca lloro: la fuente de las lágrimas se ha secado; no me quejo, ni me conmuevo. (Acosta de Samper, p. 316).

Dolores habla de un tiempo sin tiempo, esta es la verdadera prisión: vivir un tiempo en el que el pasado ha sido borrado y el futuro es impensable. En la novela encontramos la siguiente cita: “¡Ya no hay remedio, mi querido Pedro! Hace dos meses que he muerto para el mundo y me hallo en esta soledad. Tú escucharás con paciencia mis quejas, ¡oh, tenme piedad!” (Acosta de Samper, p.86)

En vista de la cita anterior, el sufrimiento viene a cancelar el pasado del personaje, una memoria reprimida y cancelada mediante el despojo vivir, que por lo tanto vive en un espacio que no tiene horizonte, una existencia que se aferra a las imágenes transitorias de otra manera, que han sido vistas y reconocidas, a los retratos de antepasados que ya no logran volver audible su historia. La soledad es tan grande que incluso pierde el pasado. Una existencia ligada a un puñado de versos que la narran. Una existencia precaria al borde de la nada. Una vida desnuda. Vale la pena citar el siguiente argumento mencionado por Franco Rella en el *libro La creación artística como testimonio*:

La desnudez está latente en todo acto de escritura, se realiza al reparo de la soledad y de la noche. El intelecto, también cuando quiere emanciparse, sobrepasa la materialidad y su máxima actividad es justamente la de espiar el cuerpo por ello la escritura arrastra consigo siempre una estela de inmundicia que obstruye el camino que lleva a versos completamente puros. En este sentido escribir significa con frecuencia desenredar una madeja peluda que recubre esta inmundicia, y aquello que está detrás de ella, la imagen de la nada. (Rella, 2004, p. 70).

Teniendo en cuenta la cita anterior, la protagonista aprende a vivir en el desamparo, en la desnudez. Utiliza la escritura como una red que se extiende a través del abismo de la nada, tejida con los hilos del miedo y el horror que Dolores escribe de sí misma. En palabras de Franco Rella (2004):

El yo frente a sí mismo, el yo frente al estupor de encontrarse imprevistamente enredado en la trama de su propia mirada que mira las cosas, en la trama de la escritura que registra la propia mirada. La escritura busca entonces hacerse íntima, privada, dirigida a sí: de solo a solo. Quien escribe no sabe todavía que deberá hacerse sobreviviente: sobrepasar este momento para testimoniar él mismo no así sino al otro, a cualquier otro. Hay, en efecto, un momento en el interior de esta confrontación consigo mismo, con la propia confrontación con las cosas y con la propia mirada que mira las cosas, en la que emerge la necesidad del otro: de otra mirada, de otra escucha (p. 70).

Se puede afirmar que Soledad Acosta de Samper fue la primera en conceder una posición sobre el tratamiento de la mujer a través de la ficción y su destino como miembro de la sociedad. Ahora bien, en su novela describe claramente que la mujer debe encontrar otros espacios para su participación y construcción. La autora muestra la otra cara de la domesticidad civilizada, exige el reconocimiento del otro femenino, ese otro que, si bien reproduce, también resiste y se reconoce como un ente cultural pleno.

La voz de Soledad Acosta de Samper expresa la identidad y la autonomía del género femenino ante la conformación de una sociedad, muestra que toda mujer tiene unos derechos

sobre sí misma, que es libre y que es capaz de crear, de opinar, y de alzar su voz ante la sociedad, de dar a conocer lo que siente y lo que vive. Llevar un diario era otra forma de escritura permitida por las mujeres, ya que también era privada e íntima, sin la intención de exhibirse en la esfera pública. Por su naturaleza era una forma fragmentada de escribir, otro aspecto característico de la escritura tradicional.

Dolores tal vez se siente un espectro, es una joven enferma vacía de afectos. En la vida mísera tragada por las tinieblas del dolor humano, su propia existencia se cataloga en padecimiento, dolor, llanto, despojo y extrañeza son las palabras que van tejiendo la conciencia de Dolores en este caso no tiene cualidades de heroína, incompetente para la vida, nadie responde a su sonrisa porque ni la miran, este personaje es la construcción de un personaje que aborda el tema de la nada, no podrá ser madre ni esposa, no será nada, no podrá tener hijos. Dolores ve la desnudez de su cuerpo y entonces comienza a descubrirse. En efecto, ese estar desnudo ante sí mismo es una inquietante intimidad.

“En la intimidad del dolor”. Una lectura del cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor

El cuento de Roberto Burgos Cantor “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” tiene como protagonista a Obdulia, un personaje femenino que representa el concepto de espectralidad y se presenta como espectro. De hecho, la estructura y el enfoque de la obra giran alrededor de ella: una mujer que vive en la incertidumbre, en la percepción de la nada del mundo; su vida es una sombra silenciosa que surca y excava misteriosas franjas en las paredes. Burgos Cantor, formula un proyecto imaginativo en el tiempo y en el silencio de la palabra; la evocación constante, la exploración de lo indecible. Se puede decir que Burgos Cantor escribe como ve, como piensa, es pues la desnudez, el despojamiento lo que constituye su propia literatura, como una secuencia de un hilo inconscientemente fragmentado.

El cuento se pregunta cómo se produce el encuentro de cada ser humano, a partir de la necesidad profunda e ineludible del individuo de expresar lo indecible, que se relaciona con la proximidad de la muerte. La escritura de Roberto Burgos Cantor es un discurso narrativo y

poético que recoge la imagen de un organismo vivo, revela el mundo; el hombre ha de actuar mediante el desnudamiento. A partir de las reflexiones de Agamben sobre los conceptos de espectralidad y desnudez, examinamos la figura femenina de Obdulia como sombra silenciosa, desconocida, frágil y silenciada socialmente. Esta producción literaria revela la expresión de un dolor demasiado intenso. A medida que se desarrollan los acontecimientos, la narración se intercala con un monólogo, en el que emerge en ese entrelazamiento una visión desoladora de la existencia. ¿Por qué le tocó a Obdulia esa suerte? es una vida tragada por las tinieblas del dolor humano. El interés se enfoca entonces en los puntos significativos que utiliza el sujeto para categorizar su propia existencia. Soledad, padecimiento, dolor, llanto, despojo y extrañeza son las palabras que tejen la red que construye la conciencia de la protagonista.

Antes de analizar la figura espectral de Obdulia, es importante aclarar que, para el crítico italiano Giorgio Agamben, el espectro es una figura cargada de signos o signaturas que el tiempo inscribe en él. “Un espectro siempre lleva consigo una fecha, es pues, un ser íntimamente histórico” (Agamben, 2011, p. 57). En Obdulia coexisten ciertos signos, signaturas, huellas y marcas que se mueven dentro del personaje como preguntas en forma de monólogo interior: ¿soy un monstruo?, ¿estuve afuera, donde sale el sol?, ¿soy yo? (Burgos Cantor, p. 56).

Pues bien, la espectralidad es algo que opera en la sombra, en la oscuridad; es la asimilación de: ¿cómo el autor se apropia de algo? Obdulia puede ser externalizada como una representación antiheroica de la mujer, no está sana, no puede reproducirse, está sola en el mundo. En el cuento, se hace alusión a la siguiente cita:

El recuerdo se me escurre y atrapa pedazos incompletos de esa zona de luz que está en la corriente de mi memoria. Me ocurre, el recuerdo es lo pasajero y la memoria es lo que se queda, como la sangre. Y sí: las cejas espesas, los ojos de melaza fría, en reposo. Me parece que la forma era más oval, de almendra; no son saltones los recuerdos de tanto recordarlos se gastan, se ponen pálidos y después son el olvido. Yo me doy cuenta del olvido por una observación distinta a la que me indica que parte de mí se pierde, podrida, muerte. Aunque no siento sé ha caído. A veces en esta oscuridad me cuesta mucho distinguir qué es. Un dedo, la nariz, la punta de un pecho, parte de la oreja. Quedan

tirados y los veo al sacudir la sabana. O en el suelo, cuando barro y arrincono el sucio, el polvo de madera del trabajo de las polillas y el comején telas de araña, hojas secas cargadas por las hormigas. Examino esa basura antes de ponerla en el balde de latón y a veces allí está, hoy inconfundible, el trozo de carne amoratada y reseca. Con los recuerdos es diferente. Ellos al principio, no al comienzo, lo desconozco, sino al momento en que me emparedaron sin yo entender la razón”. (Burgos Cantor, p. 251).

Desde el inicio de la narración queda claro cómo el lugar que habita la protagonista representa la separación del mundo común, es decir, la desintegración de la esfera social y la separación de la vida cotidiana. El mausoleo que le brindan los padres de Obdulia es la manera más apropiada de sumergirla en el exilio existencial, en la opacidad silenciosa de la vida desnuda, en el sofocante sentimiento de la muerte. Como se cita en la narración:

En estas paredes, estos olores, este abandono, esta aceptación, se me revela la pureza del dolor. Está el dolor y no puedo saber de qué me duelo. Nadie sabía que yo Obdulia Martina la desaparecida, estaba en esta tumba en el patio de la casa (Burgos Cantor, p. 265).

La protagonista, Obdulia Martina, está encerrada en el patio de su casa al contraer la enfermedad de la lepra, porque ahora, el control de la higiene es mayor entre las mujeres vigiladas y controladas; esta enfermedad designa el mal en sí mismo. El médico y la familia de Obdulia aíslan socialmente a su hija para evitar tal propagación de la enfermedad, ya que el leproso era considerado un paria de la sociedad. Así, pierde todo contacto social, se aísla y se excluye por ser considerada un peligro y riesgo. En este exilio existencial sus padres dejan toallas y agua de rosas para su cuidado personal. Todos los días cuida de su cuerpo y a menudo se da cuenta de cómo se van desprendiendo partes de su cuerpo.

Según Paul Ricoeur (1999) “el olvido inexorable no se limita a impedir o a reducir la evocación de los recuerdos, sino que trata de borrar la huella de lo que hemos aprendido o vivido. Socava la propia inscripción del recuerdo” (p. 53). Este escenario es un lugar tenebroso,

lejos de voces y recuerdos. Obdulia encarna el individuo melancólico y nostálgico condenado al deseo y al recuerdo; marginado de la verdadera vida, exiliada de la felicidad.

Siguiendo los rastros en el cuento que permiten comprender en profundidad la realidad de la figura femenina de Obdulia, es posible hallar elementos como el sufrimiento y la desgracia que acompañan a la protagonista desde el comienzo de la narración, pues la reconstrucción de este personaje apunta a la construcción de un cuerpo deshecho; Obdulia Martina sufrió la agonía de no entender por qué le sucedió tal desgracia y por qué la recibió como una humillación inmerecida del cielo. Se tiene entonces en la narración:

Mi conocimiento de este mal a pesar de cargarlo día y noche es incompleto. Ignoro si me va a matar de una vez o si me acaba poco a poco. El recuerdo de mi imagen en los espejos o en las fotografías se me ha ido. Yo hoy no sé cómo seré. Y si no soy como era y me desconozco, es mejor mantenerme analfabeta de mí. Conformarme con lo visto de este cuerpo que en la oscuridad se reduce (Burgos Cantor, p. 275).

Cuando Roberto Burgos Cantor escribió la cita anterior en su cuento, se refiere a una posesión de Obdulia que crea reflexión en torno al cuerpo y de su propia mirada: ella misma no es más que una imagen, imagen de sí misma que se mira en el espejo. En términos lingüísticos: el ser, es la imagen que creamos de él. Como dice el crítico italiano Giorgio Agamben:

Dado que no es sustancia [la imagen], ella no tiene una realidad continua ni puede decir que se mueva a través de un movimiento local. Ella más bien es engendrada a cada instante según el movimiento o la presencia de quien la contempla: “como la luz es creada siempre de nuevo según la presencia de lo alumbrante (Agamben, 2005, p. 72).

Entonces aparecen tres elementos: el encierro, la enfermedad y el espejo; es posible advertir que Obdulia existió solo a través de la mirada de otros, se mira a sí misma y comienza a nombrarse: “qué podía debatir en este encierro donde la única que sabe qué va quedando de ella soy yo misma”. (Burgos Cantor, p. 259). Por esta razón Obdulia ve la desnudez de su cuerpo y

comienza a descubrirse a sí misma. De hecho, es una intimidad perturbadora estar desnudo frente a sí mismo.

Estar desnudo implica un estado del ser que se convierte en experiencia extrema en la soledad (Rella, 2010). En esta experiencia hay un acto de introspección, el deseo de examinar la propia identidad. De ahí la imagen de Obdulia Martina como una mujer oculta. ¿Cómo producir una mirada propia? Para Agamben se debe aprender a construir una mirada propia, captar las cosas que están allí. En esta situación, la figura femenina experimenta la imposibilidad de expresar lo que siente, lo que no es capaz de expresar. Obdulia solo puede hablar de dolor con más dolor. En términos de Agamben:

En el llanto el sujeto del lenguaje parece llegar a abolirse para revelar lo que está más allá de la voz y más allá de los “bordes mudos de la palabra”; pero esta experiencia es, una vez más, experiencia de un límite, de “una imposibilidad de expresar”, un naufragar en lo indecible y no una realidad positiva. Los límites de la voz son velados por el llanto. (Agamben, 2007, p. 134).

Obdulia es la construcción de un personaje que aborda el tema de la nada, la ausencia de marginalidad, el espacio que habita la condiciona. Así lo explica Burgos Cantor en el cuento:

En lo alto de las paredes, en donde se apoyan los horcones sostén del techo, entra una franja de luz. No ilumina el cuarto, pero permite ver la cama, la mesa de noche, la mesa de comer y su silla, la mecedora, la cortina de tela gruesa con flores estampadas que separa el baño con su letrina, un toallero y el aguamanil, de esta parte. Debo moverme despacio para no tropezar. No sé en qué momento me olvidé de llorar. A medida que el tiempo pasaba mi ilusión de salir de aquí se gastaba sin dolor crecía un fastidio con rabia por sentir que me habían engañado. (Burgos Cantor, p. 259).

En este caso, Obdulia es un espejo y símbolo de un cuerpo que ha experimentado sufrimiento. Exiliada de su propio cuerpo por la enfermedad de la lepra, trata de construir su

propia identidad, por lo que trata de desenmascararse dirigiendo su mirada hacia el yo extraño arraigado a ella.

Capítulo IV

La literatura del dolor y la enfermedad

*Lo horrible, lo suntuario, lo lentísimo,
Lo agosto, lo infructuoso,
Lo aciago, lo crispante, lo mojado, lo fatal,
Lo todo, lo purísimo, lo lóbrego,
Lo acerbo, lo satánico, lo táctil, lo profundo...
“La paz, la avispa, el tacto, las vertientes...”
César Vallejo*

La lectura crítica de la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper y del cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor, apoya una visión de la representación de la situación de la mujer. En general, la novela y el cuento fueron estudiados como una reflexión sobre una circunstancia social, la liberación u opresión de la mujer, y como una reflexión literaria.

Proponemos mostrar que el sufrimiento de las protagonistas Dolores y Obdulia Martina no tiene solución textual porque es la evocación de un dolor irreparable. El dolor de las jóvenes es la evocación y la representación del sufrimiento de las mujeres que sufren de lepra y son abandonadas a causa de su situación social.

La novela y el cuento son innovadores, porque el dolor es el centro temático de la obra y no la solución de un conflicto moral o social. En este sentido, el dolor o el sufrimiento es una sensación que destruye las dimensiones del yo para proyectarlo en otro que existe, pero no lo conocemos, aunque estamos seguros de que lo siente. La literatura parte de la misma dimensión del ser; es la posibilidad de ser de otro.

Una persona que sufre pierde su sentido básico del ser; su “yo” pierde sus dimensiones. Los acontecimientos extremos violan la autonomía del individuo, a veces incluso conllevando a la pérdida de la integridad emocional, pero también física. El que sufre se siente solo y sus palabras se enunciarán desde ese “no lugar”. En este sentido, vale la pena citar un fragmento del cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor:

El llanto acudió la mañana en que conocí la gravedad de mi mal. Fui al baño a limpiarme. En el encierro lo hacía con una toalla, apenas más grande que la mano abierta, y la humedecía en el aguamanil. Yo mezclaba el agua con el agua de rosas. Al meter las manos para revolverla, en las migas de luz que me tocaron, vi que algo faltaba en los cinco dedos de la izquierda. Miré con detenimiento, acercando la mano a mis ojos y no encontré más de la mitad del dedo del corazón. Asustada y sin entender, me senté en la cama, tibia por mi sueño. En el suelo una fila de hormigas llevaba en procesión ese pedazo inservible y negro, con uña, de carne que fue mía. (Burgos Cantor, p. 259).

La esencia del argumento de Roberto Burgos Cantor alude al hecho de que el personaje de Obdulia sufre en soledad y silencio; es un esfuerzo en el que el sujeto desaparece porque está a punto de morir. Obdulia se convierte en una desertora del mundo, rodeada de espacios como la noche y la obscuridad. La persona que sufre huye a su silencio o a sus tormentos porque no le queda nada o no puede ir a ningún otro lugar.

Blanchot llama a este refugio “la trampa de la noche”, en el que entramos por miedo a escondernos del mundo de la luz. La persona desesperada se oculta porque su propia condición lo exige. Blanchot escribe:

Angustia: horror de todo lo que nombra y, nombrándola, la identifica, la glorifica. Ella quiere eso: que no se hable de ella y que, como, en cuanto se habla, es ella quien habla, no se diga nada. Angustia de dejar que la angustia hable o de que, callándola, se le deje ocupar todo el silencio. La angustia palabra impronunciable que queríamos callar a gritos, con su inconveniencia, su pretensión filosófica y patética; pero alejada de mi “yo” el recibo del prójimo como lo desconocido de todo dolor, cómo la súplica de un impotente

afán. La angustia vuelve entredicha toda lectura (las palabras separadas, algo árido y devastador; ya no hay texto, toda palabra es inútil, o bien, hundiéndose en algo que no sé, atrayéndome allí con rechazo, la comprensión como una injusticia). Escribir entonces, es efecto de una alucinación negativa, que no ofrece nada que leer, nada que entender (Blanchot, 1992, p. 94).

Blanchot señala que escribir o hablar sobre el sufrimiento significa confesar una pérdida; se trata de encontrarse a sí mismo antes de reconocer lo insólito de la voz y de la súplica, que a menudo no se escucha.

En la misma línea, la disertante Camelly Martes argumenta lo siguiente en su tesis *La representación de la enfermedad y el dolor en la narrativa peninsular y latinoamericana desde el siglo XIX hasta el presente*:

No sólo el sufrimiento nos acerca a la plena soledad, sino también nos revela la cara de la muerte. Nos señala los espacios y tiempos de la existencia con el poder de cada respiración. En el sufrimiento y el dolor somos parte de esa muerte que no podemos ver, sentir o predecir pero que ciertamente nos pertenece. En su obscuridad, en su imposibilidad o en su misterio, el sujeto se encuentra con algo que no viene de sí, sino que lo absorbe y lo restringe; pero en cierta forma lo libera/somete, para de esta forma solamente “existir”. En ese instante de pura soledad se encuentra con el misterio de la existencia y desde ese “no-lugar” puede tomar conciencia de su condición efímera (Martes, 2008, p. 36).

Camelly Cruz explica que el dolor físico y emocional de una persona es una mirada íntima al sufrimiento de una persona atrapada en la decadencia de su cuerpo y el sufrimiento de su alma. La enfermedad siempre crea incertidumbre.

Es importante señalar que el lector de *Dolores y Obdulia Martina* puede explorar las razones de esta incertidumbre y relativizar las relaciones sociales y personales que crean. ¿Cómo es el dolor de Obdulia y Dolores? ¿Es posible que los personajes se reconozcan en el dolor de las

jóvenes? Comenzamos esta búsqueda tomando las palabras de las propias jóvenes cuando ellas mismas confiesan su sufrimiento emocional en una carta:

Citamos la siguiente carta de la novela “Dolores”:

Septiembre de 1845

Siempre el silencio, la soledad, la ausencia de una voz amiga que me acaricie con un tono de simpatía. ¡La eterna separación! ¿Podrá haber idea más aterradora para un ser nacido para amar? Atravieso una época de desaliento y de letargo completo. He vivido últimamente como en sueños no estoy triste ni desesperada. Siento que en mi corazón no hay nada: todo pasa y se mezcla en las tinieblas de mi alma, y nada me llega a conmover. ¡Una emoción! Una emoción, aunque fuera de pena, de miedo, de espanto (lo único a que puedo aspirar), sería bendecida por mí como un alivio: ¡tal es el estado en que me encuentro! Es peor esto que mi loca desesperación de los tiempos pasados. Vegeto como un árbol carcomido: vivo como una roca en un lugar desierto (Acosta de Samper, p. 36).

En el cuento de Obdulia se cita la siguiente carta:

Si lo pienso no se trata de una condena sino de mi destino: estar aquí. vivir más que mis pedazos. Reiniciar en mis restos. Mi ilusión es lo que fue y día a día, noches se gasta. El presente es irme con curiosidad a ese territorio que viví y se reduce, se borra sin dejar nostalgia, es consumir el pasado. Cuando se borre cualquier experiencia, mis baños en el agua terrosa del río, las largas cabalgatas por el valle con la ceniza viva de los incendios. Seré una mujer con pensamientos puros, salvados del soborno de la realidad (Burgos Cantor, p. 271).

Teniendo en cuenta las citas anteriores, vemos en las palabras de Dolores y Obdulia la convicción de que quieren ser libres, pero al mismo tiempo están atrapadas en la incertidumbre de su presente. De lo único que tienen certeza es de lo que están sufriendo. Para la joven Obdulia Martina, el dolor físico al que resiste ha aumentado lentamente su soledad.

Más que ser el dolor como símbolo de soledad, las protagonistas están desnudas. Según Franco Ralla, un estado del ser que deviene en experiencia extrema en la soledad (Rella, 2010). En esta experiencia hay un acto de introspección, el deseo por indagar la propia identidad. En palabras de Agamben, se manifiesta como un dispositivo que nos permite develar algo: ¿cómo producir una mirada propia? Para Agamben se debe aprender a construir una mirada propia para captar las cosas que están ahí. En esta situación, la figura femenina se aísla porque la felicidad no estaba de su lado durante su autoexilio. Se dedica a “estudiar, leer, aprender para hacer algo” (Agamben, 2007, p. 99). Pero es precisamente su situación la que los lleva a eso.

Y en este caso se trata de una narrativa en la que la figura femenina hace preguntas en forma de monólogo interior “¿cómo hago ahora?, ¿y ese será mi modo de integrar en mí mi propia desintegración?, ¿cómo entonces inaugurar ahora en mí el pensamiento?, ¿deberé tener el valor de usar un corazón desprotegido y de ir hablando para la nada o para nadie?” (Burgos Cantor, p. 296). En la narración hay un contraste entre la voz monologante de la protagonista y el silencio constante y esencial del otro. El diálogo del monólogo se establece a lo largo de la introspección originada por la enfermedad de la lepra.

La novela se pregunta cómo se produce el encuentro de todo ser humano, desde la necesidad profunda e ineludible de que el individuo exprese la incertidumbre de su deterioro a causa de la enfermedad. La escritura de Soledad Acosta de Samper es un discurso narrativo y poético que recoge la imagen de un organismo vivo, revela el mundo; el hombre debe actuar a través de la desnudez.

La figura femenina comienza una introspección al mirarse a sí misma y hacia atrás. Hace preguntas en forma de un monólogo interior: ¿quién soy?, ¿qué es la vida?; elementos clave de la narrativa que permiten identificar que el tema central de la obra alude a la búsqueda de la identidad. Obdulia es un personaje antiheroico. Al igual que Dolores son protagonistas que habitan en un mundo oscuro, en el caos y la desesperanza. Son intérpretes que buscan un “yo” que anhela trascender y alzar el vuelo más allá incluso de lo permitido.

Luego se propone una misma figura femenina con Dolores y Obdulia que une sus demonios personales, descubren en ellas un “yo”, un “yo” que siempre estuvo en función de los demás. Y es precisamente la construcción del personaje femenino el que reconoce sus lamentos y tropiezos. Dolores y Obdulia Martina sabían que estaban destinadas a pensar poco. Preguntando una y otra vez: ¿tengo miedo?

La imagen de la muerte y la fragilidad no escapa del cuento y la novela de Soledad Acosta de Samper y Roberto Burgos Cantor. A partir de las primeras líneas de las obras seleccionadas, el lector se enfrenta a una serie de signos de infortunio que nos permiten aceptar el trágico desenlace que acompañará a sus protagonistas. Roberto Burgos Cantor y Soledad Acosta de Samper nos dicen:

En el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina”:

No me palpo. No me toco. Mis manos no siguen las formas de mi rostro ni las alas discretas, recogidas, de las orejas pequeñas. La curiosidad me sobra. Lo que va quedando de los dedos, de la palma de la muñeca, es insensible. Tropiezan con algo más delgado que el aire. Nada sienten. Ni la cara ni las manos o lo que permanece de ella (Burgos Cantor, p. 251).

En la novela “Dolores”:

Diciembre 8 de 1843

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

que son emblemas de vida, ¿por qué venir a causar tan hondos sentimientos a la que ya no existe? (Acosta de Samper, p. 97)

Pues bien, la figura de la muerte también puede ser algo deseado, ya sea por la desesperación o por el cansancio de la vida, porque es el paso previo para gozar de la eternidad de los bienaventurados. Vale la pena citar en detalle el argumento formulado por Ana Ripoll en el texto *La muerte en la literatura siglos XIX y XX*.

La vida para los románticos no es un bien, sino un mal. El alma romántica es un alma atormentada, triste, moralmente enferma, en busca de un ideal inalcanzable, de un sueño que no se ha de realizar. El pesimismo lo envuelve todo. Si se mira la juventud, el tiempo la destruye. Si se sueña con el amor, el desengaño lo carcome; si se cree en la riqueza o en la fama, pronto se desvanecen. Si se alzan los ojos al más allá, la duda y el misterio nos invaden. Si se cree que la sociedad puede salvarnos, la injusticia y el dolor ponen su nota de amargura. Vivir ¿para qué? (Ripoll, 2005, p. 12).

De esta manera, la novela y el cuento dialogan en relación con la construcción de un personaje marginal como una mujer leprosa. Soledad Acosta y Burgos Cantor eligieron esta terrible enfermedad, tan rica en connotaciones históricas negativas para sus protagonistas puras, bellas y virtuosas. Dolores y Obdulia Martina son personajes sometidos a duras pruebas: la soledad, la pérdida del amor y la desfiguración corporal, lo que las hace mujeres que constantemente reflexionan y se preguntan sobre el sentido de la vida, e incluso sobre la idea del suicidio que aparece en diversas ocasiones. Lucía Guerra informa sobre estas características:

Silencio, Soledad y sepulcro son, por lo tanto, los signos que Acosta de Samper añade a la figura consagrada de la heroína romántica modificándola de manera tangencial, insertando márgenes que modelizan literalmente una problemática femenina sin voz ni voto en el devenir histórico (Guerra, 2016, p. 192).

El resultado es que la protagonista se entera de que Antonio, el destinatario de su amor, se ha casado con otra mujer y entiende que ahora ni siquiera puede permitirse pensar en él. Como se cita en la narración:

Mi vida hacia parte de su recuerdo, ¿y ahora? ¡El ama a otra! ¡Qué absurda idea! ¡A cuántas no habrá amado desde que nos separamos! ¡Cosa rara! Esto no me había preocupado antes, y ahora esta idea no me abandona un momento. Como que mi alma esperaba este último desengaño para desprenderse de este cuerpo miserable. Comprendo que todos los síntomas son de una pronta muerte. ¡Gracias, Dios mío! Dejo ya todo sufrimiento; pero él es mi pensamiento en estos momentos supremos: ¡oh, él me olvidará y será dichoso! (Acosta de Samper, p. 100).

Teniendo en cuenta la cita anterior se evidencia como el amor romántico queda cancelado de la vida de la protagonista, Dolores socialmente alude a un personaje que encaja en la nada, no podrá casarse, conformar una familia y asumir las tareas específicas del hogar, su alma está completamente desnuda habitada en un cuerpo miserable ella comprende que cada uno de sus síntomas corporales la están acercando a una pronta muerte. Y en lo único que piensa Dolores al final de sus días es en el recuerdo de Antonio su gran y único amor, quien ya está desposado con otra mujer.

Es importante tener en cuenta lo que Sandra Leal Larrarte (2015) dijo sobre el cuerpo como la cárcel del alma:

En el siglo XIX el cuerpo estaba medido bajo el concepto platónico de ser “la cárcel del alma”. El deber ser humano era una vida digna, dentro de los parámetros cristianos, para llevarla a la altura de Dios. A la mujer se les exigía una vida pasiva dedicada a las tareas del hogar y al cuidado de la prole, una vida únicamente ligada a lo privado, medida bajo estereotipos culturales como aquel que decía cabellos largos, ideas cortas a las mujeres solo se les permitía llevar el cabello largo. Mientras que al hombre se le daba la opción de una vida activa con capacidad de tomar sus propias decisiones dentro y fuera del hogar, con la posibilidad o la exigencia de acceder al poder (Larrarte, 2015, p. 123).

Basados en el cuento y en la novela se trata de entender el exilio de Dolores y Obdulia Martina como la condición para no encontrarse a sí mismo. La enfermedad en las protagonistas puede ser vista como una prisión mediada por lo corporal. El cuerpo mismo es una prisión, y la enfermedad refleja el estado de desnudez propuesto por Giorgio Agamben.

El cuerpo en la narrativa de Soledad Acosta de Samper y Roberto Burgos Cantor propone explicar un signo de alienación entendiendo el cuerpo como un signo de la configuración del mundo. Esta configuración cuerpo-mundo se refleja en la mediación de la naturaleza a través de los sentidos, es la apreciación del cuerpo y la desnudez como reconocimiento. Así, el cuerpo se convierte en el medio de comprensión del ser humano frente al espacio en el que se siente alienado.

Así, la deformación del cuerpo de Dolores habla desde lo grotesco, desde el ángulo de lo negativo, ignorado y oscuro, que se expresa a través de la deformación. Su cuerpo leproso desfigura literal y simbólicamente su belleza exterior. De ángel a monstruo, se puede sintetizar la transformación de la protagonista y, lo que es más importante, de una mujer que posee “el cutis tan blanco y el color tan suave, como no se ven en estos climas ardientes” (p. 45), a un ser que siente que ya no hace “parte de la humanidad” (p. 90). “Cada día siento que me vuelvo cruel como una fiera de estos montes, fría y dura ante la humanidad como las piedras de la quebrada” (Ordoñez, 2004, p. 95).

La elección de la lepra como enfermedad en Dolores y Obdulia Martina en la narrativa enfatiza la pérdida de sensibilidad como una de las características de la infección. Estas protagonistas en chozas solitarias eran consideradas como parias de la sociedad, desafortunadas presas de terribles sufrimientos, en medio de montañas y a la intemperie, y siempre solas. Un caos anímico, no solo por el dolor físico, sino también por la alienación de una posibilidad de comunidad. El sufrimiento acerca al personaje a la soledad revelándole la cara de la muerte.

En la novela “Dolores”, por ejemplo, el insilio comienza cuando la protagonista decide aislarse en casa de su tía, desde una suerte de silencio que parece haber endurecido el mundo, buscando en la escritura ese rostro perdido. En palabras de Franco Rella:

La escritura es el yo frente a sí mismo, el yo frente al estupor de encontrarse imprevistamente enredado en la trama de su propia mirada que mira las cosas, en la trama de la escritura que registra la propia mirada. La escritura busca entonces hacerse íntima, privada, dirigida a sí: de solo a solo. Quien escribe no sabe todavía que deberá hacerse sobreviviente: sobrepasar este momento para testimoniar él mismo no así sino al otro, a cualquier otro. Hay en efecto, un momento en el interior de esta confrontación consigo mismo, con la propia confrontación con las cosas y con la propia mirada que mira las cosas, en la que emerge la necesidad del otro: de otra mirada, de otra escucha (Rella, 2010, p. 107).

Franco Rella señala que mediante la escritura el sujeto desnuda su alma. Estar desnudo significa descubrirse a sí mismo. Inexorablemente es un sentimiento que permite dejar un testimonio mediante la escritura. Escribir es una experiencia que nos permite testimoniar algo que ha sucedido. Leamos sobre Dolores en el siguiente pasaje:

Mayo de 1844

Espantoso martirio... la enfermedad no sigue su curso ordinario. ¿Viviré aún muchos años? Hay noches en que despierto llena de agitación: soñé que al fin pude conseguir una pistola; pero al quererme matar no dio fuego y en mi pugna por dispararla desperté... Otras veces imagino que estoy nadando en un caudaloso río, y me dejo llevar dulcemente por las olas que van consumiéndose; pero al sentir que me ahogo, me despierta un intenso movimiento de alegría. (Acosta de Samper, p.97)

En la novela “Dolores”, Soledad Acosta de Samper señala que el acto de escribir consiste en buscar una relación con el mundo. Pues bien, la protagonista Dolores escribe de noche, y en la

noche insinúa su padecimiento y sufrimiento, proyectando su mundo a través del género epistolar a las que dedica noches enteras como si fueran noches de plegaria.

Ahora, en el cuento “Nada ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor, el insilio comienza en la más temprana infancia. Obdulia es engañada por sus padres y encerrada en el patio de su casa. Como se cita en la narración:

Un día me dejaron aquí y yo creí que era un juego. Me dijeron que entrara y contara hasta cincuenta con los ojos cerrados. Pasé de lado y a pesar de que me estiré sentí el muro áspero, rozaba las costillas en mi espalda y los brotes de mis pechos inflados como volcancitos de barro. El contraste del resplandor en el patio, caliente y luminoso, con la penumbra fresca de esa bóveda me dejó ciega. Tropecé y a tientas di con la pared. Alcé los brazos y los crucé a la altura de mi cabeza, y de pie, metí mi cara entre ellos y comencé a contar. Sin precipitación. Número detrás de número y casi gritando para ser oída afuera, en el patio sumergido en el aguacero silencioso de la claridad. ¿Qué mes sería? No era invierno. La tierra estaba seca, cuarteada y no caía ningún sereno. La luz se alargaba en la extensión de plata más allá de la orilla indecisa de las seis de la tarde. La hora en que las casas y los solares despedían el aroma de los plátanos verdes y las carnes de monte sobre las brasas del carbón vegetal silbando con las gotas de grasa, sangre o savia deshechas antes de nadar en su imperio de lumbre palpitante. Llegué a cincuenta. Mis ojos amansados por el sudor fresco de los brazos y la clausura de los párpados se movían y encontraban formas. Vi una cama de hierro, tendida con las ropas. (Burgos Cantor, p. 253).

Obdulia Martina está aislada del entorno humano sin su conocimiento, porque sufre de lepra, es rechazada por la sociedad. Sin embargo, sus padres evitan que sea llevada al lazareto aislándola en el patio de su propia casa. La niña pierde todo contacto con el mundo exterior y empieza a notar cambios en su cuerpo. A lo largo de los días recuerda su infancia y las actividades que realizó en el mundo exterior. Tal como se cita en el cuento:

Los recuerdos, me servían para tomar el pulso de mi vida, esa señal de que sí, yo soy, yo estuve afuera donde sale el sol, se ve el resplandor del curso del río, se festeja a la luna y se juega con el viento sacudiendo las cañas de azúcar, el maíz, el sorgo, la crin lavada de los caballos y las mulas de paso. Los invocaba, los buscaba y en ellos navegaba sin esperar nada, nada, apenas el camino de los días que a mí me tocaron. Los recorría una y otra vez, los ponía al revés, para saber si en los actos de mi existencia, si en mis obediencias y picardías, si en mis sueños, en mis contriciones había un pecado causante de este castigo (Burgos Cantor, p. 252).

La esencia del argumento es que el exilio que vive la protagonista Obdulia Martina evoca sus recuerdos está rememorado su vida. Cuando Obdulia mira el paisaje de su vida actual, la posibilidad de la muerte aparece en la palma de su mano de manera instantánea.

Del mismo modo, Soledad Acosta de Samper y Roberto Burgos Cantor construyen personajes que no cobran vida, es un acceso doloroso y terrible a otra realidad con la experiencia del mundo. La situación social de Dolores y Obdulia Martina es la de mujeres marginadas, mujeres que no encajan en ningún lugar ni en su familia, físicamente son rechazadas por la desfiguración de su cuerpo la enfermedad de la lepra; una condición de exclusión social. El aislamiento de estas protagonistas se ha analizado desde la categoría del exilio.

Conclusión

La representación de la enfermedad de la lepra y el dolor femenino en la narrativa colombiana de los siglos XIX y XXI, en la novela “Dolores” de Soledad Acosta de Samper y el cuento “Nada ni siquiera Obdulia Martina” de Roberto Burgos Cantor, nos ofrecen una mirada del “otro lado” de la vida. No es literatura en la que las figuras femeninas logran belleza y amor. Va más allá de la literatura romántica centradas en las historias de amor lleva a las protagonistas a situaciones límites al dolor y a la cercanía de la muerte.

La literatura sobre el dolor y la enfermedad con frecuencia señala la brecha o herida en las mujeres a lo largo de la historia. Hemos visto cómo el cuento y la novela se presenta a la mujer más allá de ese destino femenino de reproducción. Pues bien, culturalmente a la mujer se encomendaron tareas reproductivas y le ha correspondía a ella el cuidado de la casa.

La tensión creada en la narrativa de la novela “Dolores” y el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” alude a la figura femenina como un ser monstruoso que no tiene ayuda de nadie situación que ocasiona la enfermedad y el sufrimiento corporal debido a la lepra. Soledad Acosta de Samper y Roberto Burgos Cantor liberan al lector el rostro del sufrimiento. Ciertamente, las narraciones tienen como protagonistas a mujeres que son condenadas a vivir en el exilio existencial, su soledad es tan grande que incluso pierden el pasado, se cansan de recordar. Pues bien, el sufrimiento cancela su pasado. Los personajes se encuentran desnudos en la experiencia límite de la soledad. Los cuerpos se deterioran y el único horizonte cierto es la muerte.

Los textos muestran una manera particular de la mujer de vivir una situación extrema sobre la que generalmente no se escribe a partir de la mujer. Es evidente la presencia de la desnudez en los actos de escritura en el personaje de Dolores, la introducción de las cartas es una forma de romper el discurso masculino que hasta entonces ha sido el mediador de lo femenino. En el diario que escribe, Dolores expresa su desconsuelo se presenta como un acceso doloroso el diario que escribe, expresando su desconsuelo corpóreo en actitud fatalista, su escritura se

presenta como un acceso doloroso y terrible, en noches enteras a modo de plegaria en sombras de exilio.

El personaje femenino tanto en el cuento como en la novela sienten como perdida esos roles que lo han esclavizado al no poder casarse, ser novia o madre. Representan una figura espectral, viven en una incertidumbre. Dolores y Obdulia Martina son la representación antiheroica de la mujer, no son saludables y no pueden reproducirse tampoco, llevar una relación amorosa. Quedan en la nada no tienen nada más. Estas mujeres están pensando en no poder asumir el rol que es impuesto culturalmente a la mujer. En el cuento “Nada, ni siquiera Obdulia Martina” se menciona la siguiente cita:

Lina Margarita está en el patio. Crisanta se apresuró para ayudarla a sostener la cola del vestido de boda. No debe ensuciarse sino después de la bendición. Es un traje blanco de organdí reluciente y la cubre toda. Los brazos con las mangas terminan en puños de encajes. Las piernas y los pies con la cola pesada atraviesan el patio y queda el extremo dentro de la casa. Antes de llegar Crisanta lo sostenían siete niñas vestidas iguales y con coronas de azahares. Le parecía el vestido de matrimonio más bello que ha visto. Lo dice ella, que ha presenciado casamientos en la iglesia mayor de Santa Cruz de Lorica, en la ermita de puerto Escondido, en la iglesia de Santiago de Tolú y hasta en la catedral con órgano y coro de la lejana Cartagena de Indias. Ve con admiración a Lina Margarita, espigada y segura, con una sombra de color desvanecido en los labios, sudando un poco, y se alegra de que sea tan mujer hoy, si ella la miró de niña como un renacuajo. La vida. Lina Margarita no pestañea con los golpes de maza que los dos albañiles dan contra la pared. Los padres de Obdulia Martina prefirieron quedarse en el antejardín. No se atrevían a ir al patio. (Burgos Cantor, p. 297).

En esta cita Roberto Burgos Cantor, alude a una posición de Obdulia Martina que genera la reflexión en torno al cuerpo y su mirada propia. Ella contempla el acontecimiento de su mejor amiga vestida de novia mientras su cuerpo sufre a causa de la enfermedad de la lepra, en un estado de exilio existencial. La figura de Obdulia Martina representa el cuerpo destruido de un sujeto melancólico y nostálgico, condenado al deseo y a la memoria. Excluida de la vida real,

expulsada de su propia familia, una sensación de extrañeza en su propio espacio vital. Por ello, la imagen de Obdulia como una mujer virgen e inocua que no le hace falta a nadie, es la construcción de un personaje que aborda el tema de la nada, de la carencia de la marginalidad, el espacio que la habita la condiciona. Exiliada en su propio cuerpo. A medida que los acontecimientos se desarrollan, emerge una visión desolada de la existencia. ¿Por qué le tocó a Obdulia esa suerte?

En la novela de “Dolores” se menciona la siguiente cita:

Después de leer las primeras líneas una nube pasó ante mis ojos. Pedro me daba parte del matrimonio de Antonio, ¡el matrimonio de Antonio! ¿por qué rehusaba creerlo al principio? ¿No es él libre para amar a otra? Sin embargo, la desolación más completa, más agobiadora se apoderó de mí: me hincué sobre la playa y me dejé llevar por toda la tempestad de mi dolor. Me veía sola, ¡oh, cuán sola!, sin la única simpatía que anhelaba. Todo en torno mío me hablaba de Antonio, y sólo su recuerdo poblaba mi triste habitación. No había rincón de mi choza, no había árbol o flor en el jardín, ni estrella en el azul cielo, ni pajarillo que trinara, que no dijera algo en nombre de él. Mi vida hacía parte de su recuerdo, ¿y ahora? ¡El ama a otra! ¡Qué absurda idea! ¡A cuántas no habré amado desde que nos separamos! ¡cosa rara! Esto no me había preocupado antes, y ahora esta idea no me abandona un momento. Como que mi alma esperaba este último desengaño para desprenderse de este cuerpo miserable. Comprendo que todos los síntomas son de una pronta muerte. ¡gracias, Dios mío! Dejé ya todo sufrimiento; pero él es mi pensamiento en estos momentos supremos: ¡oh, él me olvidará y será dichoso! (Acosta de Samper, p. 297).

Dolores es, entonces, espejo y símbolo de que su cuerpo ha sufrido. Exiliada en su propio cuerpo, pretende construir su propia identidad, de ahí que intente desenmascararse mediante la escritura dirigiendo su mirada hacia el yo extraño arraigado en ella. Dentro de la narración, el dolor se configura como índice recurrente en la existencia de Dolores. Esa introspección invoca de alguna manera cómo la mujer a lo largo de los siglos ha sido un yo a través de la mirada de un hombre. Las consecuencias del poder que sufre el personaje principal nos hace preguntarnos:

¿cómo puede Dolores reconocerse en la mirada de Antonio?, ¿cómo puede reconocerse cuando las palabras están cubiertas de dolor, a la hora que oscurece, en este crepúsculo que es ya el crepúsculo del mundo? A medida que los acontecimientos se desarrollan, emerge una visión desolada de la existencia.

Esta apertura a la intimidad del dolor presenta al lector una problemática en la que viven los personajes femeninos, ofrece una visión de los estigmas que las mujeres enfermas sufren desde lo íntimo y social. En el caso de la escritora Soledad Acosta de Samper, la literata entiende las limitaciones del género de ese otro que sufre las contingencias del cuerpo a causa del paso del tiempo. Las mujeres han representado un grupo social silenciado y marginado a través de la historia.

Lo que estas historias nos ofrecen, en todo caso, es una apertura a la intimidad del dolor. Y así nos acercamos al sufrimiento del otro. La enfermedad empeora el cuerpo de las protagonistas en forma irreversible. De esta manera son vistas desde lo desconocido, frágil y silenciado socialmente.

Se utiliza la metáfora del dolor y la enfermedad para exponer el estigma al que es expuesto el género femenino en la construcción de la interacción social; las protagonistas son discriminadas y aisladas por su misma familia en torno al imaginario y al miedo al contagio, que son producto de la historia y de creencias construidas y que por tanto logran aislar y excluir.

La escritura del dolor puede ser un vehículo por el cual el sujeto se aproxima al otro para crear una narrativa que dé sentido a su dolor. En este trabajo se asimilan las categorías del exilio interior, también llamado insilio. Se trata de la experiencia límite de la soledad vivida por personajes femeninos cuyos cuerpos se deterioran y el único horizonte seguro es la muerte para las protagonistas Dolores y Obdulia Martina, la vida es un ataúd negro en el que están atrapadas, el que sufre se refugia en su silencio o en su angustia, porque ya no tienen nada más o quizás ya no tiene a donde ir.

Hemos visto cómo los textos encargados de la tarea de representar el dolor y la enfermedad pretenden dar sentido al sujeto que sufre, que siempre se encontrará en condiciones precarias. Este tipo de literatura siempre nos confrontará con la expresión de una experiencia humana para abrir el sentido al lector.

Bibliografía

- Acosta de Samper, S “Dolores” Ordóñez, Montserrat (Editora). *Novelas y cuadros de la vida de una mujer*. Ediciones Pontifica Universidad Javeriana y Ediciones Uniandes, 2004, pp.45-100)
- Acosta, D. G. (2019). *Noticentral: Cinco Cuentos de Burgos Cantor para vacaciones*. Recuperado de <https://www.ucentral.edu.co/noticentral/cinco-cuentos-burgos-cantor-para-vacaciones>
- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Bogotá: Anagrama.
- Archivo de Bogotá. Secretaria general (2019). *El siglo del Higienismo*. Recuperado de <http://archivobogota.secretariageneral.gov.co/noticias/siglo-del-higienismo>
- Alegria, W. G.-J. (2017). *Nosopolítica de los discursos biomédicos en Colombia finales del siglo XIX y principios del XX*. Cali: Colecciones Artes y Humanidades.
- Alzate, C. (2005). *Soledad Acosta De Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*. Vervuert: Iberoamericana.
- Alzate, Carolina. (2016). *Voces Diversas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Bejarano, A. La utopía en la revista bogotana *Espiral* (1944-1975) de Clemente Airó. *Espiral*, 16, pp 97-106
- Blanchot, M. (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Botero, N. (2015). La lepra en Colombia: estigma, identidad y resistencia en los siglos XX y XXI. *Salud Bosque*, 40, p. 95.
- Bouvet, N. E. (24 de mayo de 2006). La escritura epistolar . Obtenido de La escritura epistolar por Bouvet,: <https://www.eudeba.com.ar/Papel/9789502314976/La+escritura+epistolar>
- Burgos Cantor, R "Nada ni siquiera Obdulia Martina" (1998) (en) Giraldo Luz, M (Ed). *Cuentos de fin de siglo*, Bogotá, 2005, pp.252-298
- Cantor, R. B. (2009). *Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Fajardo, A. M. (2011). *Del decreto al puente de los suspiros: Impacto de la enfermedad de Hasen (lepra) en las relaciones familiares de quienes la experimentaron*. Recuperado de <http://www.hermes.unal.edu.co/pages/Consultas/Proyecto.xhtml?idProyecto=11408>
- Fernández, N. M. (2019). *Discursos del exilio*. Recuperado de http://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_del_exilio/

- Gallo, J. (1910). *Condiciones de salud en el siglo XIX. Yo lo "Vide"... a mi "naiden" me lo contó*. Recuperado de <https://juanagallo1910.wordpress.com/2012/10/09/condiciones-de-salud-en-el-siglo-xix/>
- Giraldo, L. M. (2005). *Cuentos y relatos de la literatura colombiana*. México: Fondo de cultura económica.
- Guerra, L. (2016). *Soledad Acosta de Samper: Women, training and virtue*. Medellín: Escritos.
- Illanes, D. C. (2006). *Exilio e insilio: una mirada de tres décadas y hacia San Juan, que prolonga su insilio interminable*. Bogotá: Unal/Facultad de Ciencias Sociales.
- Larrarte, S. L. (2015). *El cuerpo cárcel del alma, y la construcción de nación en "Dolores"*. Quindío: Universidad del Quindío.
- M. Scott, N. (2005). *La mano de Montserrat " Dolores", La lepra y Virginia Woolf. En C. Alzate, Soledad Acosta de Samper Escritura. Género y nación en el siglo XIX*. Vervuert: Iberoamericana.
- Martes, C. C. (mayo de 2008). *La representación de la enfermedad y el dolor en la narrativa peninsular y latinoamericana desde el siglo XIX hasta el presente*. Massachusetts: Hispanic Literatures and cultures.
- Molina, G. B. (2005). "Dolores". *Cuadros de la vida de una mujer*. Bogotá: Poligramas. Recuperado de <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/.../Rev.Poligrmas,No.22-2004-p.79-94.pdf>
- Ordóñez, M. (2004). *Novelas y cuadros de la vida suramericana*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Pérsico, M. M. (2010). *Tres formas del insilio en la literatura ecuatoriana del siglo XX*. Madrid: Fundación Leopoldo Marechal.
- Piña, C. (4 de marzo de 2019). *Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico*. Obtenido de Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/view/4514>
- Pubill, C. (29 de abril de 2019). *Insilio y representación de la memoria en Lengua madre, de María Teresa Andruetto*. Recuperado de <http://independent.academia.edu/CorinnePubill>
- Rella, F. (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires: La cebra.
- Restrepo, A. U. (2009). *Memoria sin guardianes*. Bogotá: Ministerio de cultura .

- Restrepo, M. Q. (2014). *Una mirada más para Soledad Acosta de Samper*. Recuperado de https://www.elcolombiano.com/historico/una_mirada_mas_para_soledad_acosta_de_samper-MWec_287759
- Rodas, G. C. (2010). Visión histórica de la antinomia salud-enfermedad Siglos XIX y XX. *Enfermedades siglo XIX-XX. 19*, pp. 98 - 102.
- Restrepo, V. O. (2013). *Laúd memorioso: la estética de la vuelta al pasado*. Recuperado de <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/24489>
- Reyes, E. R. (2009). La lepra, un problema de salud global. *Revista Cubana Medicina General Integral. 25*, pp. 56-68.
- Ricoeur, P. (2011). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Biblioteca Digital de la Universidad Católica de Argentina.
- Ripoll, A. S. (2005). *La muerte en la literatura*. Bogotá: Mundo de letras.
- Romero, M. (2003). Historia de la Lepra. Ayer, hoy y mañana. *Historia de la medicina. 46*, pp. 12-18.
- Said, E. (s.f.). Reflexiones sobre el exilio, ensayos literarios y culturales. *Debate. 98*, pp. 68-77.
- Salazar, A. R. (2001). La lepra: invisibilidad y estigma. *Facultad de Ciencias Económicas y Sociales. 32*, p. 10.
- Organización Mundial de la salud (2016). *Estrategia mundial para la lepra 2016-2020*. Ginebra: World Health Organization. Recuperado de <https://www.who.int/es/news-room/fact-sheets/detail/leprosy>
- Tricas, J. M. (2015). Lepra, la enfermedad maldita. *ABC. 25*, pp. 23-28.
- Urteaga, L. (2000). *Higienismo y ambientalismo en la medicina decimonónica*. Recuperado de: <http://www.divulgameteo.es/uploads/Higienismo-ambientalismo.pdf>
- Valcre, C. E. (2004). “Dolores”, *una metáfora de la escritora en el siglo XIX*. Valle: Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle.