Mujeres que escriben en América Latina

Sara Beatriz Guardia (Edición)

Mujeres que escriben en América Latina

Sara Beatriz Guardia
Edición y compilación

Mujeres que escriben en América Latina

CENTRO DE ESTUDIOS
LA MUJER EN LA HISTORIA DE AMÉRICA LATINA

CEHMAL

Mujeres que escriben en América Latina
Febrero 2007, Primera edición

Actas Selectas del Tercer Simposio Internacional
Escritura Femenina e Historia en América Latina, 2006

Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL
Auspicio: Facultad de Letras y Ciencias Humanas Universidad Nacional Mayor de San Marcos

© Sara Beatriz Guardia

Carátula: César E. Moncloa

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú No. 2007-01522
ISBN No. 978-9972-9264-6-4

Queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos de acuerdo a la legislación vigente.

A todas las mujeres que cada día escriben la historia de América Latina
en la común experiencia que alumbra la esperanza y la utopía

Para Asunción Lavrin que nos señaló el camino hace tiempo

ÍNDICE

Presentación
Sara Beatriz Guardia 15

I ¿Cuándo empezaron a escribir las mujeres? Conventos y corpus barroco. Escritura fundacional. Memoria, autobiografía y confesiones 17

Ximena Azúa Ríos
Abrir los cofres. La escritura como conocimiento de sí misma 19

Asunción Lavrin
La madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario 29

Raquel Gutiérrez Estupiñán
Espacio, género y escritura. Autobiografía de una monja poblana 43

Ana María Peppino Barale
Escritura Femenina desde la clausura Carmelita 59

Grady C. Wray
Los sermones escondidos de Sor Juana Inés de la Cruz 73

Robin Ann Rice
La loa como autobiografía intelectual: *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* de Sor Juana Inés de la Cruz 79

Guillermo Schmidhuber de la Mora
La dramaturgia de Sor Juana Inés de la Cruz, su máxima osadía 87

Margarita Saona
La autobiografía intelectual como antinomia en la escritura de mujeres 95

Gabriela Ovando
Benditas Plumas 107

II Nuevos Saberes: Imágenes de las mujeres siglo XVII-XVIII 119

Rocío Quispe-Agnoli
¿Cómo hablar hoy de una identidad femenina colonial?: entre la representación de la realidad y el simulacro discursivo 121

Olimpia García Aguilar
La voluntad al escribir y la persuasión de su palabra: Tres textos femeninos novohispanos 133

Giancarla de Quiroga
Entre la colonia y la postmodernidad: la pasión de la escritura en dos mujeres en *Al rumor de las cigüeñas* de Gabriela Ovando 145

III Románticas del siglo XIX. Escritura femenina y escritura feminista 151

Rodolfo Fernández y Daria Deraga
Las Mujeres en los textos de Madame Calderón de La Barca 153

Rocío Ferreira
Transacciones de amor y de dinero: Oro, género y domesticidad en las leyendas "Andinas" de Juana Manuela Gorriti 163

Ismael Pinto
Una escritora culta del siglo XIX: Mercedes Cabello de Carbonera 177

Isabelle Tauzin Castellanos
Adriana de Verneuil: Memorias de un olvido 187

IV Las rebeldes del siglo XX. Construcción e identidades. Utopía y distopía en la novela 201

María Fernández-Babineaux
Patrícia Galvão: Entre la persona y el personaje 203

Leonardo García Pabón
Escritura, Autoridad masculina e incesto en Bajo el oscuro sol de Yolanda Bedregal 213

Paloma Pérez
Del "titán laborador" a las "Muchachas escritoras". Antología de escritoras antioqueñas, 1919-1950 221

Sonia Luz Carrillo
Sara María Larrabure, escritura de mujer en la narrativa de los años 50' 237

Zulma Nelly Martínez
Martha Mercader: Escuchando (y oyendo) las voces quedas del pasado 245

Marianella Collette
La Llave de Luisa Valenzuela 257

Sara Beatriz Guardia
En nombre del *otro* desvalido y excluido por el poder. La escritura de Clorinda Matto y Laura Riesco 265

Maribel Tovar Curiel
La rebeldía y la marginalidad de las mujeres en *Papeles de Pandora* y *Maldito Amor*, de Rosario Ferré 279

Georgia Seminet
La estética del espacio y la memoria en *La Madriguera* de Tununa Mercado 289

Sylvia Carullo
El culto del agua y su magia en *Duerme*, de Carmen Boullosa 297

Shelley Godsland
El espejo lacaniano y la construcción de la identidad femenina: el caso de *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy 307

Virginia Ayllón
Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX 313

V Las rebeldes del siglo XX. Dramaturgas y poetas 325

Olga Martha Peña Doria
Las dramaturgas desobedientes de México (1920-1930) 327

Ana Lúcia Vieira de Andrade
La Mujer Dramaturga en el Brasil del Siglo XX: ¿Entre los Márgenes de qué Centro? 339

Rosa María Gutiérrez
Dos voces femeninas en la dramaturgia del siglo XX en el noreste de México. *Donas, novias y pretextos*, de Blanca Laura Uribe y *Leche y cocaína*, de Mónika Muskaria 355

Rachel Galvin
El 'Gran Silencio' de Alejandra Pizarnik 365

Mirna Yazmín Estrella Vega
Gioconda Belli: Entre la liberación y la utopía 373

Roland Forgues
La poesía de Márgara Russotto y los poemas apócrifos del *Diario íntimo de Sor Juana* 381

Suely Reiz
Lo público y lo privado en la estética de Cora Coralina: Imágenes, olores y colores en la resistencia social a la exclusión 395

VI Amor y escritura. El cuerpo y el deseo 407

Lucia Lockert
Dialéctica en la subversión de los sexos en la autobiografía de Aurora Cáceres 409

Lady Rojas
El cuerpo femenino de la prostituta según Catalina Recavarren 417

Adriana Martínez-Fernández
Sexo y sensibilidad: Recorridos temáticos y discursivos por la narrativa femenina en *La Amortajada*, *Cambio de Armas*, y *La Nave de los Locos* (1984) 425

VII Discursos de género y práctica histórica: disensiones y consensos 433

Thomas Ward
Ficción histórica peruana: Las escritoras comprometidas 435

Teresa Malatian
Destino del género en la escrita autobiográfica de Flora de Oliveira Lima 453

Stella M. Longo
La prosa periodística de Alfonsina Storni por los derechos civiles de las mujeres. Alfonsina Storni y el campo intelectual 465

Gilda Luongo Morales - Alicia Salomone
Discurso y maternidad: Entre mandato y (des)obediencia. Poetas latinoamericanas a comienzos del siglo XX 481

Militancia política. Violencia y Exilio

Roberto Castelán Rueda
Mujeres, Modernidad y construcción de la Nación 493

María Herminia Di Liscia
Cartas de Cristina desde la cárcel. Identidad, militancia y memoria 503

Nomadismo y la escritura de las mujeres

Ana María Lassalle - Paula Lassalle
"Escribiré mañana o el domingo". Migración, género y territorio. Las cartas de *Tante Joséphine*: sobre su abordaje en la investigación del pasado de la pampa territoriana (1930) 517

Maria Teresa Medeiros-Lichem
El sujeto nómada y la exploración de la memoria en *La travesía* de Luisa Valenzuela 531

VIII Crítica feminista y canon literario 539

Ana García Chichester
La mujer en la guerra: Hacia una nueva lectura de poetas cubanas del siglo XIX 541

María Adriana Velasco
La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario 551

Diana Miloslavich Tupac
Hacia una teoría feminista de la lectura 563

Presentación

¿Cuándo empezaron a escribir las mujeres? ¿La escritura fundacional que tuvo lugar en los conventos se produjo principalmente a través de autobiografías y confesiones? ¿Qué nuevos saberes e imágenes se incorporaron en los siglos XVII y XVIII? ¿Qué literatura produjeron las románticas y las feministas del siglo XIX y qué nuevas representaciones y símbolos introdujeron? ¿Las escritoras del siglo XX han logrado modificar el canon literario?

Estas son algunas de las preguntas que se analizaron durante el Tercer Simposio Internacional Escritura Femenina e Historia en América Latina, realizado en Lima entre el 9 y 11 de agosto del 2006, cuyas actas selectas publicamos en un libro que nos habla del amplio camino que han recorrido las mujeres que escriben, y de la extensa bibliografía de la literatura femenina desde las primeras voces que surgieron en los conventos de los siglos XVI al XVII, y los cambios que se produjeron durante el período colonial en América Latina.

A partir de finales del siglo XIX, en el que destacan escritoras como Clorinda Matto de Turner, María Nieves y Bustamante, Mercedes Cabello de Carbonera, Adriana Verneuil, Madame Calderón de la Barca, y Juana Manuel Gorriti, entre otras, hasta las primeras décadas del siglo XX, se produjo en América Latina un intenso proceso signado por transformaciones económicas y políticas que tuvo una notable influencia en las mujeres. Aunque su rol tradicional no sufrió grandes cambios, es indudable que durante este período surgió un nuevo discurso, y el corpus de la literatura femenina se empezó a transformar.

Todo lo cual se advierte más claramente en la escritura femenina posterior a los años treinta del siglo XX de las escritoras: Aurora Cáceres, Catalina Recavarren, Sara María Larrabure, Patricia Galvao, Carmen Boullosa, Luisa Valenzuela, Sylvia Molloy, Rosario Ferré, Cristina Peri Rossi, Marta Mercader, Yolanda Pedregal, María Luisa Bombal, Tutuna Mercado, entre otras. Proceso que también se advierte en la dramaturgia escrita por mujeres, y en la poesía femenina desde las poetas cubanas del siglo XIX, y las posteriores voces líricas de Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Gioconda Belli y Margara Russotto.

En el marco del Tercer Simposio se tributó un homenaje al peruanista francés Roland

Forgues por su fecunda labor en favor de la difusión de la cultura peruana. Intervinieron el escritor Carlos Garayar, Yolanda Westphalen y Sara Beatriz Guardia, quienes realzaron su presencia en el Perú desde hace cuarenta años, durante los cuales con fervor y largo aliento ha estudiado a los más importantes escritores, y se ha ocupado de la poesía escrita por mujeres en su libro: *Las Plumas de Afrodita.* Como dijera Carlos Garayar, Roland Forgues ha recorrido el territorio peruano en diversas ocasiones, "tomando contacto con sus variados paisajes y habitantes; se ha sumergido en su historia; se ha interesado por su folclor, su gastronomía, su política pasada y contemporánea". Y, no dudó en "asumir el reto de estudiar a los autores más representativos –Vallejo, Mariátegui, Arguedas, Vargas Llosa–, pero también manifestó interés por comprender y difundir a escritores menos estudiados o jóvenes en el comienzo de su carrera, en el entendido de que son parte del mismo panorama, sin la cual éste quedaría incompleto".

Así mismo, se presentaron los siguientes libros: *La voz femenina en la narrativa latinoamericana* (Maria Teresa Medeiros-Lichem); *Una introducción a la teoría literaria feminista* (Raquel Gutiérrez Estupiñán); *Esta fue mi vida. No se la deseo a ninguna* (María Herminia Di Liscia- Ana María Lassalle); *Amalia de Castillo Ledón. Feminista Sufragista, Escritora* (Olga Martha Peña Doria); *Margen y centro: La dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião* (Ana Lúcia Vieira); *José Carlos Mariátegui. Una visión de género* (Sara Beatriz Guardia); *Semillas de los Dioses* (Lucía Fox).

Finalmente, deseo expresar mi agradecimiento al Dr. Marco Martos, Decano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y Presidente de la Academia de la Lengua, por el apoyo brindado. Pero, sobre todo, por su amistad, expresión permanente de una generosidad que no conoce los colores opacos de las tardes, y que siempre se nutrió de sueños y proyectos.

Sara Beatriz Guardia
Lima, 2006

I
¿Cuándo empezaron a escribir las mujeres?
Conventos y corpus barroco
Escritura fundacional
Memoria, autobiografía y confesiones

“Abrir los propios cofres”
La escritura como conocimiento de sí misma

Ximena Azúa[1]
Universidad de Chile

En los conventos coloniales de mujeres se realizaban una serie de prácticas que se pueden diferenciar entre práctica cultural y práctica escritural (Chartier, 1995:15). La vida conventual da origen a una práctica escritural que se puede establecer como escritura conventual, sin embargo ella engloba tipos de discursos muy distintos entre sí. Una distinción gruesa consideraría los textos que se establecen como escritura de lo cotidiano y otra del ámbito espiritual.

En esta perspectiva, la escritura conventual sería producto y tendría su origen en una práctica cultural de la Colonia que dice relación con la vida religiosa y las relaciones que al interior de las comunidades se gestaba, vale decir, la práctica escritural que de ella emana se conforma con lo que se ha denominado escritura conventual, pero dentro de ella se deben distinguir la diversidad de sus manifestaciones. Hoy, producto de diversas investigaciones, es conocido que las monjas escribieron lo que le demandaban sus confesores, pero, además, muchos otros textos que responden a distintas modalidades genéricas: poemas, crónicas de los conventos, cartas, relaciones autobiográficas, etc.

La producción textual conventual

De esa producción textual, los estudios, especialmente referidos a realidades como las de México y Perú, han destacado básicamente el aspecto que corresponde a su situación de producción y que concierne a que son textos que se condicionan desde el mandato de autoridades eclesiásticas y confesores que obligaban a las monjas a constituir una escritura que no tenía propósitos de hacerse pública, por lo que en muchos casos se perdió, y que era uno de las medios para ejercer control sobre las religiosas. Para ello requerían que las monjas pusieran en papel sus vivencias, en discursos dirigidos a sus confesores quienes así podían calificar la naturaleza y carácter de las experiencias registradas en la escritura, otorgarles sentido y utilizar los escritos ya sea para propósitos de edificación moral y religiosa o para sancionar aquellos aspectos que se consideraran lesivos o trasgresores de la doctrina o de las normas que debían regular los comportamientos y la vida conventual. Así, algunos de los textos escritos por monjas de la Colonia fueron material que los confesores utilizaron para

1 Este trabajo es parte de los resultados de una investigación realizada por un equipo integrado por Lucia Invernnizzi, Alejandra Araya y Ximena Azúa.

construir biografías o hagiografías de vidas y figuras ejemplares por su virtud y santidad. En otros casos, la censura operó drásticamente llegando incluso a la destrucción de manuscritos, como aconteció con el primero de la relación de Úrsula Suárez que fue quemado por su confesor.

En el caso de Chile, disponemos de dos manifestaciones diferentes de ese discurso conventual colonial: la *Relación Autobiográfica* de Sor Ursula Suárez (1666-1749) que se conoce y se ha difundido en la edición publicada por Mario Ferrecio en 1984; y del *Epistolario* de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (1739-1828), monja del convento de Dominicas de Santa Rosa de Lima de Santiago, constituido por 65 cartas dirigidas a su confesor Manuel Álvarez, texto ya mencionado por José Toribio Medina en 1923, pero sólo recientemente disponible para su estudio, gracias al trabajo filológico de Raissa Kordìc, preparatorio de la edición crítica que ella publicará próximamente y que ha sido objeto de estudio en el proyecto Fondecyt Nº 1010998, dirigido por Lucía Invernizzi[2].

Ambos constituyen dos manifestaciones diversas del discurso conventual colonial chileno, esto es, de ese discurso que es producto de una práctica de escritura propia de los conventos femeninos, que debe constituirse por mandato del confesor o de la autoridad eclesiástica, vigilada y controlada por éstos y referida a la vida o procesos interiores de las religiosas con el fin de que ellos sean examinados por la autoridad que ordena constituir el discurso y a la cual este está dirigido. Discurso que, por sus características, es de difícil conservación y que por ello, en muchos casos, fueron destruidos por sus propias autoras o por sus confesores. En el caso del *Epistolario* su conservación se debió al padre Manuel Álvarez. El confesor, hizo caso omiso de las constantes peticiones de ser destruidas que Dolores formula en ellas, y al tener que salir de Chile, a raíz de la orden de expulsión de los jesuitas, las dejó en poder del Obispo cuyos sucesores las fueron heredando hasta llegar en el siglo XIX, a la posesión del Vicario General José Miguel Arístegui quien luego de hacer, en 1861 a petición de la priora, un extracto de su contenido, las entregó al Monasterio –donde hasta hoy se conservan- haciendo notar que "habiendo entrado ratas al estante o cajón que las contenía, mordieron todo el margen y parte en blanco pero no faltaba una letra en la parte escrita"(Meza,1923:388), a diferencia del primer texto escrito por Ursula Suárez que no tuvo la misma suerte.

Dentro de esas condiciones generales de producción- las del discurso conventual de monjas- se presentan ciertos aspectos relativos a los sujetos que escriben y a las circunstancias en que se da su escritura, que condicionan el carácter y tipo de textos que producen.

Un elemento a considerar en ello es el mundo conventual en que Ursula Suárez y Dolores Peña y Lillo se insertan; la diferencia que existe en la vida que llevaba cada una en sus respectivas comunidades, pero también la propia vida de esas comunidades. Así el convento de monjas de Santa Clara de la Victoria, al que Ursula Suárez pertenece, fue fundado el 8 de febrero de 1678 por una indicación testamentaria del Capitán Alonso del Campo Lantadilla con la especial petición de que en él profesaran "20 monjas y diez sargentas sin dote"; las jóvenes que en él profesaran debían tener origen noble y entre las cuales tenían preferencia miembros de su propia familia. El convento estaba ubicado en la Plaza de Armas de Santiago en los terrenos que donara su fundador, quien era tío abuelo de Ursula Suárez. Este convento

2 Recientemente se ha publicado en México una breve selección del *Epistolario* en el libro *Diálogos espirituales.*

fue uno de los más prominentes en la vida colonial de Santiago no sólo por su ubicación- al centro de la ciudad-, sino también por el origen de las monjas que en él profesaban, monjas que poseían relaciones familiares entre ellas y con lo más selecto de la sociedad santiaguina. El monasterio de Dominicas de Santa Rosa de Lima -en contrapartida- fue fundado en 1754, originalmente correspondió a un beaterio que se remonta al año 1680, fecha en la cual se instalaron dos terciarias dominicas, las que dieron vida al beaterio de Santa Rosa, en él mujeres que querían llevar una vida consagrada a Dios y a la oración hacían votos simples y vivían sin clausura religiosa, sin más financiamiento que las limosnas que les daban los miembros de la sociedad santiaguina. De esa manera existieron 73 años, hasta que se convirtió en convento. Evidentemente, estos dos conventos conforman dos expresiones de religiosidad femenina singulares, muy distintas entre sí.

Respecto de la situación y lugar que Ursula Suárez y Sor Dolores tienen y ocupan en el interior de sus respectivos conventos, también existen diferencias significativas. Ursula es monja de velo negro que incluso llegó a ocupar cargos de importancia en su convento. La escritura es para ella actividad habitual y de hecho así lo hizo a lo largo de su vida, siendo producto de esa actividad, no solo la *Relación Autobiográfica* sino que, se sabe, también escribió numerosas cartas. Dolores, en cambio, es monja de velo blanco, pues no le alcanzó el dinero para la dote y poder profesar como monja de velo negro. Por esa condición, ella debe servir a las monjas de velo negro de su convento y ocuparse de las tareas domésticas, lo que implica que la escritura no tiene espacio en su cotidianeidad. De ella no se tiene ningún registro escritural después del *Epistolario*, a pesar de que murió muchos años después de haberlo escrito.

Por otra parte, hay que considerar la relación que cada una de ellas tiene con el confesor que manda constituir la escritura y la reacción que tienen frente a ese mandato. A Ursula su confesor le requiere escribir y le entrega el material para que ella vierta ahí sus vivencias, a lo que ella ofrece resistencia :"no sé qué le diga en lo que me manda escribir de mis niñerías" Ursula no sólo no sabe qué escribir sino que además adopta una escritura que poco tiene de confesión y más bien es relato de vida, difícil además de constituir por el hecho de que en su vida Ursula tuvo varios confesores, razón por la que no sabe qué le contó a cada uno de ellos.

La selección y ordenación de los hechos como relato no se establecerá entonces desde el requerimiento del confesor, sino que responderán al particular interés de Ursula, cualquiera sea éste. Esto determina los hechos que se eligen, los detalles que se resaltan o se descartan y el sentido que se les confiere. Sor Dolores, por su parte, no sólo elige escribir, sino que toma la decisión sobre quién es el más apto para ser su destinatario y por lo tanto elige un director espiritual: Manuel Álvarez. Esa escritura adopta la forma personal, privada e íntima de la carta en cuanto está dirigida a quien ella concibe como depositario de su confianza, el único capaz de entender su compleja interioridad, resolver sus dudas y temores y a quien, desde varios años ya, eligió como confesor, sin conseguir la realización de su deseo, a pesar de los variados intentos que hizo para lograrlo. "Todo lo espresado va como borrón, porque no es capás ni tengo palabras para espresar lo que me queda por decir; vea su reverencia cómo puede estar una alma en este estado, y más recayendo todo esto en una pobrecilla mujer ruda y sin conocimiento ni rasón, y además desto, sin tener confesor a quien ocurrir, porque no es capás ni tengo genio de andar tratando estas cosas con otros, con quien no he tratado nunca…." (Peña y Lillo, 1998:2).

La imposición de la escritura por parte del confesor a Ursula, implica que éste le entregue el papel, pluma y tinta para facilitar la tarea impuesta; Dolores, a su vez, en su deseo de escribir, enfrenta innumerables obstáculos, incluidos la carencia de papel, pero también cuenta con alguna ayuda, por ejemplo, la de la madre priora que sirve de mediadora para que ella pueda recibir la correspondencia; de allí, entonces, que tanto la dificultad como la imposición de la escritura, se transforman en un elemento vital para la constitución de los textos.

Estas dos actitudes, se traducen en aspectos significativos de la estructura discursiva de la *Relación Autobiográfica* y del *Epistolario* los que, especialmente en el plano de la enunciación, revelan dos modalidades diferentes de constitución y representación del sujeto enunciante, del destinatario del discurso y de la relación entre ambos; ambas modalidades posibles de entender como transgresoras o modificatorias de la situación básica de enunciación del discurso conventual de monjas, pues en ambos casos no se cumple estrictamente con las regulaciones a que está sometido ese discurso que debe responder al mandato del confesor.

En efecto, en el caso de la *Relación Autobiográfica* lo que ha llegado a nuestras manos es un texto que Ursula compuso y ordenó a partir de los textos que había escrito a lo largo de su vida, por lo tanto hay una suerte de edición de la *Relación Autobiográfica* hecha por la misma autora[3]. Por su parte, Sor Dolores decide escribir cartas confesionales a quien ella elige como confesor y guía espiritual motivada por sus personales aspiraciones de perfeccionamiento espiritual y la necesidad de comunicar las aflicciones que padece en su interioridad y también en ese cuerpo aquejado de múltiples y frecuentes enfermedades.

Por otra parte, dentro del discurso conventual, cada texto actualiza un género diferente: el relato conventual, en el caso de la relación autobiográfica de Úrsula Suárez; la carta espiritual, (Lavrin, 1995:44), en el caso del texto de Sor Dolores. Ambas formas genéricas, definidas en torno a la sujeto que escribe para dar cuenta de su vida y de lo que ocurre en su interioridad, al confesor, por lo que el componente autobiográfico y confesional, propios de este tipo de discursos conventuales, es relevante en ambos pero, como ya han advertido los estudios relativos a ambos, introduciendo significativas modificaciones, cuando no abiertas transgresiones, al modelo canónico al que estos discursos debían sujetarse. Así, lo manifiestan estudios sobre el texto de Ursula Suárez que se empiezan a constituir a partir de los inicios de la década de los 90[4], entre los cuales cabe destacar la propuesta de Marina González, en la

3 Cuestión que es evidentemente curiosa, pues los que hacian de editores e incluso de autores para este tipo de texto eran habitualmente los confesores.

4 Uno de los primeros estudios críticos fue el de Sonia Montecinos –expuesto en el Congreso Internacional de literatura femenina latinoamericana en 1987- publicado en 1990. Artículo en cual Montecinos propone la escritura de monjas de la Colonia como una escritura ritual de restauración del mundo caótico mestizo, en donde el protagonismo femenino se hace carne y tradición mezclando lo real y lo alucinante, lo reflexivo y emotivo, el silencio y la plática, la prohibición y lo femenino.

Rodrigo Cánovas escribió también en 1990 el artículo "Úrsula Suárez (monja Chilena, 1666-1749): la autografía como penitencia". En él Cánovas plantea que lo sagrado y lo profano aparecen integrado en Úrsula, habitando dos mundos que no se contraponen el espíritu y el cuerpo. Ella vive este cuerpo a través de los juegos de entretención con la palabra y de las luchas de poder y de seducción con sus semejantes, lo que implicaría ser la portadora de una identidad femenina nueva o censurada. Su autobiografía constituye una infracción al orden (del convento, de la casa, del comercio) subvirtiendo el modelo cultural adscrito a este género, por lo tanto la relación constituye una desviación de la norma propuesta por los relatos autobiográficos que circulaban en la primera mitad del siglo XVII en Chile.

Por su parte Adriana Valdés, en una ponencia denominada "El espacio de la mujer en la Colonia" expuesta en un seminario realizado en 1990, planteó que Úrsula Suárez es una especie de fenómeno en este género sumergido: una escritora nata que se queja de escribir "mandada por su confesor y padre espiritual", pero cuya escritura

Relación Autobiográfica su tesis doctoral que, en lo que respecta al género plantea la aproximación de esta "vida" de una religiosa a la narrativa picaresca, formas que en el texto conviven como si fuesen los dos lados de una misma moneda, pues la monja desde la perspectiva de género, es también, al igual que el pícaro, una marginada social, porque su condición de mujer la deja fuera de los espacios del poder (González, 2002:284).

Revisemos un pasaje del texto de Úrsula donde el engaño a los hombres y el travestismo para reírse de ellos, dos elementos que se reiteran a lo largo de todo el texto, nos da cuenta de lo picaresca que resulta el personaje que la propia Úrsula ha creado de sí misma, está referido a un suceso de su infancia antes de entrar al convento: "Un día salieron las señoras a visita de sobretarde; quede yo en casa con las criadas; fuéronse también como sus amas; quedé yo sola en la casa. Después de completas parecióme una buena ocasión ésta para engañar. Fui a la caja de mi tía; como mica empéseme aliñar con mucho afán, y desía: "Cuando suben a la ventana van aliñadas". Saque el solimán y sin espejo me lo empesé a pegar, y muy buena color; no sé si me puse como mascarón: a esto no atendía yo, sino el aliño que a las mujeres había visto. Como los micos púseme sarsillos y saqué una mantilla picada con punta negra. Todo el aliño sólo fue en la cara y la cabesa; púseme las puntas sobre ella, de suerte que me tapara la cara: bien lo discurría, que viesen que era blanca y no conociesen era niña. Fuíme así a la ventana, y parada no alcansaba a ver la plasuela, vea vuestra paternidad, cual sería entonces de pequeña. Ya dije a vuestra paternidad la ventana que no es alta; más para alcanzar fue necesario trepar no sólo al poyo de ella, sino en lo que vuela de reja. Yo que estoy ya sentada, vi venir un hombre de hacia la plasa y dije "Gracias a Dios, ahora te engaño a vos". Así sucedió, que el hombre se llegó a la ventana y me empeso hablar. Ni yo sabía lo que ese hombre me desía ni lo que yo le respondía; él estaba tan fervoroso que su aliento llegaba a mi cara como un fuego. Yo a cuanto me desía iba respondiendo, y demás le iba disiendo; pedíame la mano; yo hise reparo que si me la veía había de conocer por ella que era niña. Sacó un puñado de plata y me la daba; y por que no me viera la mano me acobardaba, no porque no me alborotó la plata. Por último, díjele: "Si me da la plata, entre la mano en la ventana"; yo todo lo hasía por asegurarla y arrebatársela; entro el puñado de plata como se lo mandaba y doyle una manotada dejándome juntamente caer de la ventana, con un patón que sólo le pude arrebatar, que no cupo en mi mano más. Y así que estuve abajo, lo empesé a llamar de caballo, diciéndole: "Te he engañado tontaso; tan mal animal que de mí se dejo engañar" (Suárez, 1984:115).

En lo que concierne al *Epistolario* de la monja Peña y Lillo los estudios publicados[5], plantean que el discurso se establece en una permanente tensión entre lo propiamente confesional y el componente personal, íntimo, privado, propio del género epistolar en su manifestación de carta personal, el que en el proceso de escritura va adquiriendo gradual relieve hasta llegar, en las cartas de la última sección del *Epistolario*[6] a transformar

excede en mucho ese mandato y leído desde una perspectiva actual, parece abrir un espacio amplio entre texto canon, donde aparecen sentidos múltiples y susceptibles de desparramarse. Sor Úrsula no se propone ser rebelde sino obediente, pero su escritura es en ese sentido sorprendente como ella misma.

5 Ver artículos de Lucía Invernizzi y de Alejandra Araya que se indican en la bibliografía.

6 Del ordenamiento que ha realizado Lucía Invernizzi de dicho epistolario ha establecido a lo menos tres etapas. La primera comprende los años 1763 hasta septiembre de 1765, es en esta fase que se inicia la correspondencia con el padre Manuel se caracteriza por el hecho de que en ella la comunicación entre ambos se da en dos modalidades: en el confesionario y por escrito, ambas marcadas por el signo de la dificultad porque Dolores no pertenece al grupo de monjas que tienen al padre Manuel como su confesor ordinario y porque la confesión

significativamente las identidades, roles y relación de los actores de la situación enunciativa: monja enunciante –confesor destinatario. Tanto en ese plano, como en el de los contenidos y en el de los géneros discursivos que se actualizan, el *Epistolario* de Sor Dolores se muestra como el producto de dos prácticas conventuales: las de la confesión y el examen de conciencia, por una parte y la de la escritura por otra, que, junto a la lectura de textos sacros fueron favorecidas por la vida conventual, como prácticas necesarias para el perfeccionamiento espiritual[7]. Sólo que, la escritura de Sor Dolores, al objetivarse en la forma de carta personal, privada al confesor, incorpora elementos que tensionan el modelo discursivo confesional, los que se manifiestan especialmente en el plano de la estructura de la enunciación, en los contenidos afectivos que marcan la relación enunciante-destinatario, especialmente excluidos en la normativa que rige la relación entre monjas y confesores, en el tono y estilo íntimo en que se desarrolla la comunicación epistolar: "Remítole seis pares de escarpines; dos pañuelos de bretaña, llanos, para que los use; dos servilletas y el tucuisito que me envió, con el reboso; y avíseme cuántas camisas tiene, que acá tengo untar de sábanas frescas y le pueden salir dos camisas, o, si esta falto de sábanas le pueden servir" (Peña y Lillo,1998:196).

Se trata, por lo tanto, de dos textos que muestran distintos grados y modos de trasgresión del modelo del discurso confesional canónico y en los que se manifiestan algunos de los fenómenos que Mabel Moraña señala para los discursos de los sectores subalternos dentro de un sistema hegemónico: la mimetización con la visión hegemónica del mundo, a la que se inclina Sor Dolores en su *Epistolario* o ser parodia que parece ser la inclinación del discurso de Ursula Suárez (Moraña,1990:142). Si bien, ambas modalidades puestas al servicio de la constitución y expresión de identidades femeninas que ya no se define sólo en los términos de santidad y virtudes religiosas y morales, sino en la diversidad de aspectos de una conciencia que empieza a reconocerse en una compleja individualidad personal "... que a gritos le clamo, porque me parece que así no más oía mis voses, quejas y lamentos; estos no son concertados como de hija a padre, ni como cierva a su señor, sino como de fiera indignada a su perseguidor; va acompañado esto con palabras, movimientos, eco y cuanto malo se puede pensar de una criatura indignada a su ofensor" (Peña y Lillo, 1998: 138).

La escritura se establece así como medio de constitución de identidades e individualidades emergentes y el discurso, en el espacio donde se manifiestan esos procesos y se expresan los sujetos. Es así que, la *Relación Autobiográfica* originalmente es una confesión que se establece como un relato de la propia vida al igual que la autobiografía, pero –como se sabe– ésta

por escrito, que constituye una modalidad excepcional, debe ser autorizada por la priora –inicialmente renuente a ello- y realizarse con extremo "sigilo" para evitar perturbaciones en la vida conventual. La segunda etapa que se distingue en el epistolario es la que se inicia en septiembre de 1765, fecha en que el padre Manuel debe marcharse a Concepción para hacerse cargo del rectorado del Colegio Jesuita de esa ciudad, partida que, en los efectos que provoca en Dolores, se anticipa ya en las cartas que escribe desde julio de ese año. La etapa final del proceso escritural de Sor Dolores se puede afirmar está marcada por el decreto de expulsión de la Compañía de Jesús que, según se sabe, es del 27 de febrero de 1767 y que empieza a hacerse efectiva en Chile a fines de octubre de ese año, cuando sale el primer grupo de miembros de la Orden; y marcada también por los efectos alteradores que este hecho provoca en la situación del padre Manuel, de Sor Dolores y en la comunicación entre ambos.

7 Una de las congregaciones que impulso con mayor énfasis estas prácticas fue la de la Compañía de Jesús, la cual entre sus ministerios está el de la confesión y la dirección espiritual de todos los fieles, sin embargo, los jesuitas consideraban a las mujeres y en particular a las monjas más inclinadas a este tipo de sacramentos que a los hombres, "la confesión ofrecía a las mujeres una oportunidad de autoexpresión y desarrollo espiritual, además de la dependencia y subordinación a los sacerdotes" (Egido, 2004:125).

8 Dichas prácticas son para Philippe Aries uno de los acontecimientos que inciden en el tránsito hacia la edad

última no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue. La recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada. En este sentido, aquí se da lo planteado por Lejeune para la autobiografía que se caracteriza por ser el narrador, el personaje principal, vale decir, el sujeto de la enunciación es igual al sujeto del enunciado y como han dicho otros estudiosos de la autobiografía, el autor asume la responsabilidad de la creación, pero por sobre todo la organización del texto. Ursula Suárez organizo su texto, el cual es un discurso específico de carácter interpretativo, que se define por construir y sostener una figura particular de “sí mismo” y tal construcción es realizada en términos de un personaje; Ursula se establece como un personaje que engaña a los hombres para vengarse de ellos en nombre de las mujeres “Y era de calidad lo que me divertía en esto que vestía de monja al mulato del convento, llevándolo a los tornos y al locutorio de hombres, que tras mí entrase para que con algunos se endevotase; y con tal gracia lo hasía, que me finaba de risa, y más cuando le pedían la manita, y el mulato la sacaba lleña de callos; y estaban ellos tan embelesados, que no reparaban en lo áspero y crecido. En fin ellos le daban sus realillos y cajetas de polvillo y era tan disparatado el mulato que, después de agarrada la plata, les dejaba las manos arañadas, habiendo estado con mil quiebros hablando de chiflillo.” (Suárez,1984:161).

En el relato autobiográfico, además, se da que la mayoría de las personas interpretan su experiencia existencial como si estuviesen constantemente materializando un plan trazado con anterioridad, vale decir, ven el conjunto de su vida como la consecución de algún tipo de objetivos fijados desde un comienzo, Ursula Suárez sostenía que desde pequeña había sido destinada al convento a ser monja “Cuando grandecilla seré la rosa entre las espinas, que he de ser monjita” (Suárez,1984:91).

Sor Dolores, por otra parte, a través de sus cartas irrumpe en el género epistolar, como tradicionalmente se ha denominado, y éste es parte de un tipo de discurso privado e íntimo, que dice relación con un “yo” y un “tú” –emisor y destinatario- en un circuito privado de comunicación, pues la carta está concebida para conjurar la ausencia, e intenta cubrir la distancia que separa al emisor del receptor. Ante la imposibilidad del diálogo directo, real e inmediato, la carta entrega la posibilidad de un diálogo diferido. Aparece, entonces, ofreciendo su dispositivo de escritura para salvar la distancia en ambos sentidos y poner en comunicación a un “yo” y a un “tú”. Sin embargo, el primer receptor de la carta es quien escribe, es el primero que se entera de lo que dice. Todo el que escribe debe verse inclinado- Narciso involuntario – sobre una superficie en la que se ve antes que a otra cosa a sí mismo (Salinas, 1967:183) “…siento en mi corazón el escribirle con tanta individualidad, porque no se le siga más molestia, pero como su reverencia me escribe que no le reserve cosa alguna, así de afectos como de efectos, y si lo que ha pasado es en la oración o fuera de ella; por esto y por safar de engaño también se lo procuro haser patente todo; que ojala pudiera poner mi alma y mi corazón en sus manos, que sólo así quedáramos ambos satisfechos, porque aunque yo no le procure ocultar cosa, pero con todo yo no puedo decir lo que siento en sí; en fin, me procuro explicar lo más claro que puedo como Dios me alumbra” (Peña y Lillo, 1998:168).

Las constantes transgresiones y tensiones en los textos de estas monjas, a partir de la tipología de discurso adoptada por cada una de ellas, no nos debe hacer olvidar que son textos confesionales. La tensión que se produce entre el modelo de la confesión escrita y mandatada, y los discursos que en dichas confesiones emergen, conduce a constatar que en el espacio conventual, a través de prácticas como la escritura, la lectura, la confesión, la oración, que

propició por razones y finalidades propiamente religiosas de conformación de sujetos según las doctrinas y las normas que regulan la vida religiosa, desencadenó procesos que dieron pie a la constitución de sujetos femeninos que se empiezan a manifestar con rasgos que se atribuyen al llamado sujeto moderno, esto es, sujetos que a partir de concepciones y prácticas religiosas y de espiritualidad que desarrollan la piedad interior y las devociones intimas[8], se vuelcan sobre su propia intimidad y empiezan a mirarse a sí mismos con conciencia, a autoconocerse y reconocerse en su individualidad, compleja y contradictoria, a definirse en su autonomía de acción y decisión, en su capacidad para atribuir sentidos a las experiencias que viven y para dar estructura y lenguaje a la subjetividad.

De lo cual surge una aparente paradoja, esto es, que prácticas conventuales como la escritura confesional –junto con la lectura de textos sacros, meditación, examen de conciencia, oración y ejercicios espirituales- necesarias para el proceso de perfeccionamiento espiritual de las religiosas y que tienden a la homogenización de las conciencias conforme a modelos de virtud y santidad establecidos, den lugar o favorezcan procesos de constitución y expresión de subjetividades, de identidades individuales que escapan a esos modelos y empiezan a manifestarse con rasgos de mayor autonomía y con conciencia de su compleja y contradictoria condición personal.

Así, los dos textos que –por el momento– ilustrarían la producción literaria de mujeres en la época colonial chilena representan el inicio de una práctica de escritura que, asumiendo los códigos, modelos y normas que impone el sistema patriarcal, en este caso, específicamente, el eclesiástico que regula la vida conventual, los interviene y hace de ellos, medio de constitución y expresión de identidades femeninas que ya no responden estrictamente al tipo o modelo de mujer establecido por ese sistema, sino que empiezan a manifestarse en la diversidad y complejidad de sus individualidades.

Dentro de esa práctica, que ha sido bastante habitual en la literatura de mujeres de Chile, a partir del siglo XIX, los textos de Ursula Suárez y de Sor Dolores Peña y Lillo anticipan, además, dos tendencias de esa literatura centrada en el sujeto: la de la relación autobiografía de Ursula Suárez en la que el “yo” del enunciado y de la enunciación se proyectan hacia un mundo exterior (conventual y social) para abarcarlo desde una perspectiva personal a la que no son ajenos la crítica, el humor, la ironía; o en contrapartida, la que se manifiesta en el ensimismado discurso epistolar de Sor Josefa que se vuelca y cierra sobre la propia interioridad para referir dominantemente a procesos interiores de carácter angustioso y atormentado, propios de un sujeto que, dentro de los márgenes que le impone el sistema dominante –religioso en este caso– se busca a sí mismo y va adquiriendo un conocimiento y conciencia de sí que, en muchos casos, lo establece en tensión y conflicto con ese sistema.

Bibliografía

ARIES, Philippe. *Historia de la vida privada*. Vol. III. Madrid: Taurus, 1987.

CHARTIER, Roger. *Sociedad y escritura en la Edad Moderna.* Madrid: Instituto Mora, 1995.

moderna, en los siglos XVI y XVII.

EGIDO, Teófanes. *Los jesuitas en España y en el mundo hispánico*. Madrid: Marcial Ponds, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Ediciones du Seuil, 1975.

MEDINA, José Toribio. *La literatura femenina en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1923.

MEZA, Sor Rosa. *Recuerdos Históricos*. *Monasterio de las religiosas dominicas de Santa Rosa de Lima de Santiago de Chile.* Santiago. Imprenta Lagunas y Co., 1923.

SUÁREZ, Ursula. *Relación autobiográfica.* Santiago: Biblioteca Antigua Chilena, Universidad de Concepción, 1984.

Artículos

Araya, Alejandra. "El discurso sofocado. El epistolario confesional de una monja chilena, siglo XVIII". Revista *Mapocho* Nº 53, 1º semestre, 2003.

Araya A., Azúa X., Invernizzi L. "El epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo", en: Lavrin A. y Loreto R. editoras. *Diálogos Espirituales. Manuscritos Femeninos Hispanoamericanos siglos XVI-XIX*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla - Universidad de las Américas de Puebla, 2006.

Cánovas, Rodrigo. "Úrsula Suárez (monja Chilena, 1666-1749): la autografía como penitencia". Revista *Chilena de Literatura* Nº 35. Universidad de Chile, Santiago, 1990.

Invernizzi, Lucía."El discurso confesional en el Epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (siglo XVIII)". Revista *Historia* Nº 36, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.

_____"Prácticas ascéticas y arte diabólico: concepciones de escritura en el Epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo". Revista *Anales de la Literatura Chilena*, Nª 4, Santiago, 2003.

Lavrin, Asunción. "De su puño y letra: epístolas conventuales", en: Manuel Ramos Medina, coordinador. *El Monacato femenino en el Imperio Español*. México: Condumex, 1995.

Montecinos, Sonia. "Identidad femenina y escritura en la relación Autobiográfica de Ursula Suárez: una aproximación", en: *Escribir en los Bordes*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

Salinas, Pedro. "Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar", en: *El Defensor.* Madrid: Alianza Editorial, 1967.

Valdés, Adriana. "El espacio literario de la mujer en la colonia", en: *Ver desde la mujer* Santiago: Editorial Cuatro Propio, 1993.

Documentos

Peña y Lillo Sor Josefa de los Dolores. *Epistolario.* Trascrito y editado críticamente por Raissa Kordic. Proyecto fondecyt Nº1010998 (sin publicar).

González Becker Marina.Retórica y estilo en la Relación Autobiográfica de Úrsula Suárez. Tesis para optar al grado de Doctor en Filosofía con mención en Lingüística Hispánica. Profesor guía: Mario Ferreccio, Universidad de Chile, Santiago, 2002.

La madre María Magdalena Lorravaquio y su mundo visionario

Asunción Lavrin
Arizona State University, Estados Unidos

Mi interés en los escritos inéditos de monjas mexicanas nace de una convicción profunda en torno a su valor como medio para adentrarnos en un mundo femenino y cultural que aún no ha sido muy reconocido por la historiografía tradicional. El libro publicado en 1994 por Josefina Muriel titulado *Cultura femenina novohispana*, ha inspirado otros estudios, especialmente entre las críticas literarias, sin embargo, una década después de su publicación el número de estudios acerca de la literatura conventual femenina es reducido[1].

Dentro de un ambiente que no ha dejado casi márgenes para otras enclaustradas, más allá de sor Juana Inés de la Cruz, es importante comprender la complejidad del mundo cultural de las religiosas, ya no novohispanas sino hispanoamericanas. Entre los siglos XV y finales del XVII, hubo un efervescente nacimiento de letras sacras en España originadas en las experiencias de místicas y visionarias[2]. En la Nueva España la escritura conventual comenzó en el siglo XVII, siguiendo ejemplos peninsulares, y siguió desarrollándose hasta los albores del XIX. A principios del siglo XVII hubo monjas biógrafas de otras hermanas, cuyos escritos fueron la fuente usada por la mayoría de los historiadores conventuales, y cuya labor nunca ha sido reconocida.

---

1 Josefina Muriel, Cultura femenina novohispana, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994; Kathleen A. Myers y Amanda Powell, A Wild Country Out there in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun, Indiana, Indiana University Press, 1999; Kristine Ibsen, Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America, Gainesville, University Press of Florida, 1999; Asunción Lavrin y Rosalva Loreto López (eds.), Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII, México, Archivo General de la Nación/Universidad de las Américas, 2002; Jennifer Eich, The Other Mexican Muse. Sor María Anna Agueda de San Ignacio (1695-1756), Nueva Orleans, University Press of the South, 2004.

2 Véanse como ejemplos, Isabelle Poutrin, Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne, Madrid, Casa de Velázquez, 1995; Jesús Gómez López e Inocente García de Andrés, Sor Juana de la Cruz: mística e iluminista toledana, Toledo, Diputación Provincial, 1982; María Pilar Manero Sorolla, "Visionarias reales en la España áurea", en Agustín Redondo (coord.), Images de la femme en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994, pp. 305-318; José L. Sánchez Lora, Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988; Gregorio de San Cirilo, Compendio de la vida de la Venerable M. Teodora de S. Joseph, religiosa descalza de N. Sra. del Carmen, manuscrito 4460, Madrid, Biblioteca Nacional, 1637; Vida de la V.M. Sor Juana Guillen, religiosa agustina, arreglada de la que escribió el P. Mancebón, de la orden de San Agustín, (1617), Pamplona, Imprenta Diocesana, 1914.

[3]Escribieron a instancias de confesores cuyo interés no era el de aquilatar sus dotes literarias, sino indagar sobre la salud de sus almas. Es precisamente ese tema el que domina estos escritos: la visión interior de almas en la búsqueda de respuestas a sus inquietudes espirituales. Aunque tuvieron modelos elaborados en España[4], las novohispanas también leían otras fuentes como la vida de Santa Catalina de Sena, el *Flos Sanctorum* y libros de devociones espirituales[5].

Las escritoras que se han ido descubriendo hasta ahora fueron visionarias y hasta cierto punto místicas, excepto que en algunas el aspecto *místico* de sus vidas fue más en la experiencia que en la escritura. Ser escritora visionaria no es, necesariamente, ser escritora mística, ya que el misticismo enuncia procesos de entendimiento de la naturaleza de Dios y su relación con el alma. Las místicas buscan a Dios a través de varios niveles de elevación, expiación, contemplación y unión final, de los cuales se obtiene un conocimiento del creador que trasciende la experiencia física y lleva a un estado más bien intuitivo e inefable de su naturaleza que es imposible de describir en términos humanos[6]. Las visionarias, indudablemente llevadas por su fe, experimentaron *arrobos* o éxtasis, pero en estos estados establecían un contacto con entes divinos en el cual había un intercambio de comportamientos similares a los del

3 Carlos de Sigüenza y Góngora declara su enorme deuda a las biógrafas conventuales y cita largos pasajes de una de ellas, autorizándose sólo a hacer correcciones de estilo. Véase, Parayso occidental, México, 1684, versión facsimilar, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México/Condumex, 1995. Las monjas también aparecen como fuentes de información de los panegíricos religiosos en sermones funerarios, y las minibiografías contenidas en crónicas como la franciscana escrita por fray Agustín de Vetancurt, Teatro mexicano, 4 vols., Madrid, 1961. Esta contiene el Menologio que es una colección de vidas de las monjas y monjes franciscanos; fray Agustín de la Madre de Dios, Orden de Carmelitas Descalzos, Tesoro escondido en el santo carmelo mexicano. Mina rica de ejemplos y virtudes en la historia de los Carmelitas descalzos de la provincia de la Nueva España, México, Probursa/Universidad Iberoamericana, 1984; Rosalva Loreto López, "Escrito por ella misma. Vida de la Madre Francisca de la Natividad", en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto López (eds.), op.cit., 2002, pp. 24-66.

4 Cristina Segura Graíño, La voz del silencio. Fuentes directas para la historia de las mujeres siglos VIII y XVIII, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1992; Ronald E. Surtz, Writing Women in Late Medieval and Early Modern Spain. The Mothers of Saint Teresa of Avila, Philadelfia, University of Pennsylvania Press, 1995 y The Guitar of God: Gender, Power and Authority in the Visionary World of Mother Juana de la Cruz (1481-1534), Philadelfia, University of Pennsylvania Press, 1990; Geraldine McKendrick y Angus MacKay, "Visionaries and affective spirituality during the first half of the sixteenth century", en Mary Elizabeth Perry y Anne J. Cruz (eds.), Cultural Encounters. The Impact of the Inquisition in Spain and the New World, Los Ángeles, University of California Press, 1991. Acerca de Santa Teresa véase Gilliam T. W. Ahlgren, Teresa of Avila and the Politics of Sanctity, Ithaca, Cornell University Press, 1998; Rowan Williams, Teresa of Avila, Harrisburg, Morehouse Publishing, 1991.

5 Véase Rosalva Loreto López, "Leer, contar, cantar y escribir. Un acercamiento a las prácticas de la lectura conventual. Puebla de los Ángeles, México, siglos XVII y XVIII", en Estudios de Historia Novohispana, vol. 23, 2000, pp. 67-95.

6 Evelyn Underhill, Mysticism, Nueva York, Doubleday, 1990; Melquíades Andrés Martín, Los recogidos. Nueva visión de la mística española (1500-1700), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1975; Julio Caro Baroja, Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII, Madrid, Akal, 1978; Álvaro Huerga, Historia de los alumbrados, vol. III: Los alumbrados de Hispanoamérica (1570-1605), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986; Miguel Godínez, Práctica de la teología mística, Quito, Imprenta de V. Valencia, 1856; Asunción Lavrin, "La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el convento de San Juan de la Penitencia", en Estudios de Historia Novohispana, vol. 22, 2000, pp. 49-75; "Sor María de Jesús Felipa: un diario espiritual de mediados del siglo XVIII", en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto López (eds.), op. cit., 2002, pp. 111-160; "María Marcela Soria: una Capuchina queretana." En Asunción Lavrin y Rosalva LoretoL. Editoras, Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos hispanoamericanos. Puebla Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Universidad de las Américas, 2006), 74-116.

mundo físico. Se entablan contactos con Cristo, la Virgen María, ángeles y santos con los cuales establecen diálogos de carácter personal y espiritual. Estos contactos persiguen varios fines como los de la salvación propia, la intercesión por las almas en el purgatorio, la solución a estados de angustia del alma, la comprensión del mensaje de Dios o el conocimiento de las tentaciones del demonio. También hay visitas a espacios privilegiados como el paraíso o aun el infierno, o el conocimiento profético del destino de algunas almas o de personas en su círculo de amistades.

Sor María Magdalena Lorravaquio fue una típica visionaria conventual del siglo XVII. Josefina Muriel la incluyó entre las místicas de ese siglo, pero desde entonces su autobiografía espiritual ha permanecido ignorada[7].De su vida y experiencias religiosas se sabe lo que dejó apuntado en un manuscrito transcrito en 1650 con el permiso de su sobrino, Francisco de Lorravaquio, cura beneficiado, vicario y juez eclesiástico del partido de Tampamolón y comisario del Santo Oficio[8]. La madre Lorravaquio no da ninguna información acerca de cuándo comenzó a escribir, pero se sabe que escribió el llamado *Libro de su vida* en obediencia a sus confesores Jerónimo Ramírez, S.J. y Juan Sánchez S.J.

De esa relación entre mandato y obediencia, resultaron la gran mayoría de escritos espirituales de los siglos XVII y XVIII[9]. En todos ellos constatamos una inspiración personal que hace de cada escrito una fuente de conocimiento del mundo interior de quienes se dedicaron a la religión y nos permite una aproximación a sus recónditos parajes. No cabe duda que sor María Magdalena, como muchas otras niñas educadas en un ambiente de prácticas piadosas y ferviente catolicismo, concibiera su profesión como el medio de encontrar a Dios y a través de la cual se le ofrecía un enriquecimiento de muchas mercedes y dones[10]. Las *esposas de Cristo* gozaron de un alto grado de respeto comunitario y, espiritualmente, se las consideraba como mujeres escogidas muy por encima del resto de sus congéneres.

---

7 El mundo conventual fue socialmente reducido dadas las premisas sociales y raciales que lo vedaban a la mayoría de la población femenina. Entre las prerrogativas de su estado Josefina Muriel, op. cit., 1994, pp. 319-329.

8 María Magdalena Lorravaquio, Libro en que se contiene la vida de la Madre María Magdalena, monja profesa del convento del Sr. S. Geronimo de la ciudad de México, hija de Domingo de Lorravaquio y de Ysabel Muñoz, su legítima Mujer, University of Texas, Nettie Lee Benson Latin American Collection, manuscrito. En adelante se citará como Libro de su vida. La madre María Magdalena profesó el 22 de julio de 1590 día de Santa María Magdalena. Posiblemente nació en 1575 o 1576, ya que tenía alrededor de 15 años cuando profesó. El manuscrito reside en la biblioteca de la Universidad de Texas, lo que es posiblemente la causa de la falta de atención al mismo. Careciendo del original de la monja, no es posible constatar si el transcriptor hizo alguna mejora estilística en la obra.

9 La excepción de sor Juana Inés de la Cruz se hace más patente si tenemos en cuenta la libertad que tuvo para escribir la mayoría de sus obras. Por otra parte, libros de rezos, devociones, piezas teatrales para representaciones conventuales, poemas y obras de carácter teológico escritos por monjas, no siguen este patrón de obediencia confesional, siendo ejemplos de una veta de creatividad inspirada por la fe y expresividad de la intelectualidad femenina de la época.

10 “Con esta disposición profesé y aquel día fueron tantos los favores y mercedes que su Majestad hizo a mi alma uniéndola consigo y toda estaba transformada en él, y tan enriquecida de dones con lo que poseía que me parecía a mí no vivía en esta vida mortal porque ni en lo que hacía ni trataba no era sino cosas del cielo [...] y lo más que mi alma pasó ni es posible yo lo pueda decir como ello fue”, María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 6.

La madre María Magdalena...

El mundo conventual fue socialmente reducido dadas las premisas sociales y raciales que lo vedaban a la mayoría de la población femenina. Entre las prerogativas de su estado, estaban la de una educación intelectual que les hacía accesible la lectura y la escritura. Una vez dentro del claustro, la esposa de Cristo podía desarrollar una vida espiritual profunda, que si se aunaba a la facultad de transcribirla, permitía comunicar sus experiencias a quienes no podían obtenerlas de *motu propio*, como los confesores y quizá otras hermanas en la religión.

El *Libro de su vida* es la única obra que se conoce de sor María Magdalena Lorravaquio. Las 81 páginas del manuscrito están divididas en tres partes; la primera, ofrece datos de su infancia y juventud, el inicio de sus coloquios espirituales, su profesión, enfermedades y los exámenes a que fue sometida por varios confesores teólogos para comprobar que no era una *ilusa* o estaba engañada por el demonio. Una vez que las autoridades corroboraron que su vocación de visionaria era ortodoxa se le permitió seguir su forma de observancia y su idiosincrática vida espiritual[11]. De aquí pasa a una relación sumaria de la distribución del día en el convento[12] En esa sección la madre Lorravaquio trata de explicar sus experiencias de recogimiento espiritual, lo cual sirve de preámbulo para la enumeración de las visiones de la tercera sección del *Libro de su vida*. Los aspectos físicos y mentales de tales comunicaciones hablan de una vida interior inspirada por las muchas lecturas que ella hace como parte de su vida diaria.

> Otras veces, estando en oración de coloquio con su Majestad me sobreviene de repente una tan gran fuerza y violencia que el alma me arrancase del cuerpo y todo el ser se me descoyunta con tan terribles dolores que sería imposible sufrirlos la naturaleza humana sin desfallecer el espíritu, y con estas ansias tan grandes quedar luego suspensa quedando el alma en una paz y quietud tan grande que me parece a mi sale el alma fuera del cuerpo según estoy[13].

Durante estas suspensiones, que compara a un *sueño* se le suspenden las *potencias* (entendimiento y voluntad) de modo que queda como muerta. Estas experiencias o *modos de sueño* le causan *muy grandes afectos de amor a Dios*… Aquí establece lo que sería el *leit motiv* de sus arrobos, la paz interior que le proporcionan y el fortalecimiento de su amor a Dios, tema que repite innumerables veces a través del manuscrito. La tercera parte, los folios del 15 al 81, consiste en una narrativa de todas sus visiones, cada cual descrita de manera nítida, con una variedad de detalles sobre los que después comentaré.

---

11 Sobre falsas beatas pueden consultarse las siguientes obras: Antonio Rubial García, "Josefa de San Luis Beltrán, la cordera de Dios. Escritura, oralidad y gestualidad de una visionaria del siglo XVII novohispano (1654)", en Asunción Lavrin y Rosalva Loreto López (eds.), op. cit., 2002, pp. 161-204; Nora E. Jaffary, False Mystics. Deviant Orthodoxy in Colonial Mexico, Lincoln, University of Nebraska Press, 2005. De la misma autora, "María Josefa de la Peña la defensa de la legitmidad mística." En Lavrin y Loreto L, Diálogos espirituales, pp 120-150; Concepción Zayas, "Danza moral o juego de maronma: religiosidad interior, filosofía ética y heterodoxia en Ana de Zayas. Escritora seglar pocesada por alumbradismo (Puebla de los Ángeles, Mexico, siglo XVII," en Lavrin y Loreto L. Diálogos espirituales, pp. 420-442.

12 Ibid., fols. 12-15.

13 Ibid., fol. 13v; Edelmira Ramírez Leiva (ed.), María Rita Vargas, María Lucía Celis: beatas embacaudoras de la Colonia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988. Sobre una beata aprobada por las autoridades religiosas, véase Ellen Gunnarsdottir, Mexican Karismata. The Baroque Vocation of Francisca de los Angeles, 1674-1744, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.

14 Acostumbraba desde la edad de diez años a aplicarse cilicios y seguir un régimen de oraciones.

La narrativa de su vida hasta el momento que entró al convento es más bien estereotipo de una niñez dedicada a la oración, con un fin teleológico de profesión que es eventualmente desentrañado a través de una visión. La monja recuerda su aversión a los entretenimientos infantiles y su devoción a la Virgen María. Hasta los diez años parece no haber aprendido a leer, pero su afición a María la impulsó a interesarse en la lectura como medio para aprender más sobre la Virgen. Su lectura favorita fue el libro de Nuestra Señora del Rosario, que corrobora el cultivo de la lectura piadosa entre las mujeres de su clase social. Aunque Lorravaquio no dice mucho sobre su familia, la evidencia interior indica que perteneció a una familia acomodada, con servidumbre y capacidad de hacer limosnas a los pobres. Sor María Magdalena escribe que se interesaba en evitar maltratos a las mozas de servicio, en ejercer la caridad y en comulgar tan frecuentemente cuando lo hacía su madre. El hecho de que su sobrino fuera miembro del Tribunal de la Inquisición ratifica que los Lorravaquio pertenecían a la élite social.

El producto de esa precoz inclinación religiosa la ayudó para tomar la decisión y dedicarse a María, a los 15 años[14] y, según nos dice, haber experimentado la primera visión en la cual se le señalaba de manera implícita que "el camino por donde Dios quería llevar mi alma era por soledad interiormente, hablando y tratando con Dios en ella"[15]. La soledad del recogimiento, tema clave de la espiritualidad española del siglo XVI, no fue una mera entelequia, sino una realidad vivida, de forma personal, por muchos hombres y mujeres que se dedicaron a la religión como una opción deseable y deseada.

La madre María Magdalena...

Expresada su intención de ser monja y bajo la dirección de un confesor jesuita, María Magdalena Lorravaquio logró su deseo el 22 de julio de 1590, día de La Magdalena, cuando profesó como novicia en el convento de San Jerónimo de México, al parecer, sin oposición alguna de sus padres. *El Libro de su vida* nos ofrece una breve visión de su periodo de noviciado, tema poco común en la literatura histórica. Durante ese tiempo, una de sus lecturas favoritas era la del jesuita italiano Gaspar Loarte acerca de la Pasión de Cristo[16]. Se definían ya los dos temas centrales de su vida de monja, el culto de Cristo crucificado y el de la Virgen María. Ambos fueron las bases de la vida espiritual de cientos de monjas novohispanas.

En este periodo comenzó a ejercitarse en la meditación, de manera intuitiva, ya que declara no tenía maestros. Su vocación se definió con una visión que tuvo a raíz de una orden de la maestra de novicias de hacer una mortificación que le causó bastante repugnancia. Cuenta que vio "con los ojos corporales y espirituales a Cristo con la Cruz a cuestas"[17].La maestra, una *religiosa muy espiritual*, la guió en el ejercicio de la oración para que pudiera agradecer la merced que había recibido. De este modo, entendiendo las visiones como gracia, se inició la ruta que la madre Lorravaquio seguiría por el resto de su vida. Después de su profesión sufrió altibajos comunes a otras profesas, como los de sentirse desamparada o desfavorecida

15 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 4.

16 Gaspar Loarte S. J., (1498-1579), escribió el Manual de Meditaciones sobre el Rosario y la Pasión, así como un libro de ejercicios de la vida cristiana.

17 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 5v.

18 Ibid., fol. 6v.

de Dios. Esta situación íntima no la comunicó ni a su confesor, un sacerdote de la Compañía de Jesús cuyo nombre no constató. Se corrobora aquí el hecho de que las monjas podían reservarse estados de conciencia o espiritualidad interior. La devoción y la fe podían ser extremadamente interiores y personales.

La madre Lorravaquio fue una monja fuera de lo común en cuanto a que apenas un año después de su profesión comenzó a sufrir los efectos de un tratamiento inepto y brutal para una afección de la garganta. La aplicación de "un botón de fuego en la mollera"[18] la puso en riesgo de perder el juicio y la dejó con temblores permanentes por el resto de su vida. Otros tratamientos acentuaron su debilidad física y la necesidad de pasar mucho tiempo en cama sin poder asistir a las funciones del convento. El cuerpo sufriente de la madre Lorravaquio es emblemático del marco teológico de la espiritualidad barroca del siglo XVII, que privilegiaba la salud del espíritu sobre la del cuerpo. Si un sacrificio era necesario para alcanzar la cúspide espiritual a la que todas las religiosas aspiraban, era el del bienestar del cuerpo. Cualquier enfermedad que pusiera a prueba la capacidad del espíritu era bienvenida no sólo porque daba la oportunidad de imitar a Cristo en sus sufrimientos, sino porque expresaba la voluntad de Dios en probar la capacidad de paciencia, humildad y obediencia de sus hijas.

La importancia de la oración para la enclaustrada se hace patente en este relato. A medida que su enfermedad progresa, encuentra consuelo en la vida interior, en especial cuando tenía que soportar la incomprensión de alguna prelada frente a su incapacidad física o cuando la sometían a curaciones con mercurio que la dejaban al borde de la muerte. La audición de voces durante esas pruebas reforzó su vocación visionaria que la sostuvo durante durísimos tratamientos en los cuales los médicos experimentaban con procedimientos tales como incisiones en los muslos y las piernas[19]. Fue la suya, la vida de una mujer semi-tullida, que con frecuencia, daba lección espiritual a las mozas del convento y se entretenía con labores de manos. Dentro de ese reducido marco referencial se desenvolvieron sus oraciones y sus muchas visiones.

La relevancia de la oración en la vida espiritual de la madre Lorravaquio estuvo fundada en la valoración de esta actividad por los místicos y teólogos de los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, el dominico fray Luis de Granada (1508-1588), uno de los más notables escritores espirituales del siglo XVI y cuya influencia en torno a la observancia del siglo XVII fue extraordinaria, dedicó parte de su extensa obra a explicar la importancia de la oración. Para fray Luis, la oración era "petición [y] levantamiento y trato de nuestro espíritu con Dios. [La oración es] descanso, reparo y alimento del espíritu, brida de los apetitos mundanos, manjar sublime y regalo de los vivos y socorro de los muertos"[20].

---

19 "[…] y después de muchas curas que no acertaban a conocer que mal era, que como Dios quería que aquello fuera oculto a los hombres, empezaron ellos en mí a hacer pruebas de remedios y determinaron que me sajasen los muslos y piernas, yo sintiendo esta mortificación y vergüenza mucha por haber de cortar a la vista de los hombres; se lo ofrecía a Dios muy de veras y considerando lo que Cristo Nuestro Señor por mí había sentido en la columna en el discurso de cinco mil y tantos azotes", ibid., fol. 8.

20 Fray Luis de Granada, Obras completas, edición y nota crítica de Álvaro Huerga, tomo I: Libro de su Oración y Meditación, Madrid, Fundación Universitaria Española/Dominicos de Andalucía, 1994, pp. 469 y ss.

21 Teresa de Jesús, Las Moradas,México, Porrúa, 1979.

22 Teresa de Jesús, Libro de su vida, México, Porrúa, 1979.

La madre María Magdalena...

La dedicación de la madre Lorravaquio a la oración fue el eje de su vida espiritual. Las oraciones eran también base del orden conventual, marcando el paso de las horas y las actividades de las enclaustradas. La descripción minuciosa del orden de sus oraciones diarias establecía que no sólo cumplía su obligación como monja y como católica, sino que las mismas fueron los cimientos de sus experiencias visionarias.

Por su extensión y peculiaridades, la narrativa visionaria es, sin duda, la más rica en el *Libro de su vida*. El proceso visionario tiene características que se repiten con una regularidad que nos permite trazar su fisonomía psicológica. Es indudable que la madre Lorravaquio estuvo muy influenciada por Santa Teresa de Jesús, cuyas obras *Las Moradas*[21] y el *Libro de su vida*[22], fueron fuentes de inspiración para las religiosas en todo el imperio español. Usualmente la madre comienza el proceso visionario recogiéndose en oración, el proceso esencial de la mística del siglo XVI que se siguió utilizando en el siglo XVII, e indica el ensimismamiento necesario para abstraerse del mundo y encerrarse física y espiritualmente dentro de sí mismo[23]. De ese recogimiento se pasa a la oración. Lorravaquio con frecuencia da gracias a Dios y a veces a la Virgen María, por los favores que ha recibido, pide no ser engañada por el demonio, llama a su *Majestad* para que la ayude en el camino de la perfección y ruega le diga como puede servirle mejor. En varias ocasiones señala como ha comulgado y es en ese estado de *gracia*, tras recibir el cuerpo del Señor en la hostia, que experimenta sus visiones. La influencia de Santa Teresa y San Juan de la Cruz se hace patente en el uso de ciertas metáforas, como la embriaguez del alma en la bodega del Señor[24].

El transporte del recogimiento y la oración a la visión lo describe como un movimiento de ser transportada a un lugar en donde experimenta la visión. Ese proceso es descrito como encontrarse en *suspensión*. La abstracción del cuerpo de toda sensación material presupone una concentración total de las fuerzas físicas en el momento de apertura a la experiencia. La madre Lorravaquio nunca explica cómo se produce ese movimiento ni quién es responsable por el mismo. Usa verbos en plural y sin sujeto para describir la acción del transporte que muy cuidadosamente dice ser del *alma* y cómo en esos momentos la llevan a varios lugares donde se produce la visión. No era necesario explicar de dónde procedía la elevación dada la importancia del resultado del proceso. Asume el *rapto* como resultado natural del recogimiento y la oración. Para Lorravaquio como para otras visionarias y místicas, el arrobamiento era la coronación de todos los esfuerzos para entablar una relación personal con Dios. Para Teresa de Jesús el arrobamiento marcaba el desposorio de Jesús con el alma[25].

---

23 Santa Teresa de Jesús, Libro de su vida, cap. XV: "Esta quietud y recogimiento de el alma, es cosa que se siente mucho en la satisfacción y paz que en ella se pone". Sin embargo, aunque se reciben grandes mercedes a través de las oraciones, no es aconsejable fiarse sólo de ellas, ni tampoco dedicarse del todo a ellas. En los capítulos del XV al XIX, Teresa analiza los grados de oración y sus efectos, véase Teresa de Jesús, Libro de su vida, pp. 171 y 189 y passim en esos capítulos. Asimismo, capítulo VII de Las Moradas, p. 78.

24 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 13: "Y sería imposible manifestarlo como ello pasa que a veces ni aún sentimiento no tengo en mi alma de aquellas grandezas que su Majestad me comunica, que sólo pudiera decir que entraba mi alma en la bodega y era embriagada sin saber como".

25 Teresa de Jesús, Las Moradas, cap. IV, p. 66: "Y ansí veréis lo que hace su Majestad para concluir este desposorio, que entiendo yo debe ser cuando da arrobamientos, que la saca de sus sentidos…", Teresa dedica varios pasajes de su Vida y Las Moradas a explicar la naturaleza y características del arrobamiento. Véase, Moradas Sextas.

26 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fols. 16, 19v. y 42.

Hay varios paisajes en el mundo interior de la madre Lorravaquio. Con regularidad el alma es transportada a un desierto donde hay un silencio profundo y en el cual experimenta una gran soledad. Otro lugar de encuentro es un aposento o *retrete*. En algunas ocasiones se refiere a una hondura o lugar profundo de donde ascienden o descienden algunas almas. Una vez que la visión termina, la madre cierra la descripción con varias frases típicas que denotan la satisfacción de la experiencia y la inspiración que le producen de "grandes deseos de amar a Dios [o] un ardiente amor y deseo de unirme muy de veras con Dios haciendo en todo su santa voluntad con una muy profunda humildad [o] con gran deseo de servirle [o con] gran dolor de sus pecados"[26] y profundo conocimiento de sí misma. En cualquiera de estas expresiones se percibe la visión como una herramienta epistemológica, pero también como una experiencia afectiva y en la cual Lorravaquio no propone método alguno que pueda ser utilizado o imitado por otras, a diferencia de Santa Teresa. La madre

Lorravaquio es descriptiva y su propósito no es didáctico sino testimonial.

La madre María Magdalena...

Al principio de su narrativa, la madre María Magdalena dice, en ocasiones, ver con los ojos del cuerpo y los del alma, pero de manera paulatina va viendo sólo con los ojos del alma para acomodarse a la prohibición de Urbano XVIII de no pretender experiencias reveladoras de la divinidad de Dios sin permiso y corroboración de la Iglesia. También Teresa de Jesús subrayó claramente que la visión es "imaginaria, que se ve con los ojos del alma, muy mejor que acá vemos con los del cuerpo"[27], aunque los efectos pueden ser físicos. A despecho de toda cautela canónica, en varias ocasiones la madre Lorravaquio asevera haber visto con los ojos del cuerpo[28]. De un modo u otro, la primacía de la vista sobre cualquier otro sentido es, en estas visiones, patente.[29] Es importante para ella aclarar si ha visto las facciones de alguien (ser humano o divino) claramente o no, o si ha reconocido a quien ve, aunque pocas veces lo identifica, sea persona conocida o compañera religiosa, guardando el secreto de la identificación de modo casi confesional. Al mismo tiempo se oyen voces que contienen mensajes especiales y se establecen diálogos entre la monja y los entes divinos. En algunas ocasiones ella repite voces, o corre tras los personajes con quien dialoga en su afán de expresar sus sentimientos. La visión transciende el acto de ver o de oír; es una experiencia total en cuanto a que la hace experimentar una sensación de separación del cuerpo y la deja temblando cuando recupera la conciencia de su realidad humana[30]. El efecto de estos estados de arrobo

27 Teresa de Jesús, Moradas Sextas, cap. v, p. 69.

28 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 47. Otra vez, estando en oración contemplando la Pasión del Señor, vio "con los ojos corporales muy distintamente en la hostia a Cristo crucificado en carne humana y muy sangriento su santísimo cuerpo".

29 El arte religioso de la Alta Edad Media sirvió para fortalecer la liturgia y la espiritualidad laica. Los fieles se acostumbraron a la representación visual como medio privilegiado de aprender lo esencial de la fe y la práctica devocional. Véase Melissa R. Katz (ed.), Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Art, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 32-33.

30 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 58: "Pasado muy gran tiempo volví con tanta fuerza de espíritu temblando que me hacía pedazos con unos afectos de amor ardentísimo".

31 Cfr., María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 46: "Que me pareció a mi que el corazón se me había muerto en el cuerpo o desamparándole y quedé con una tan larga suspensión que por ninguna manera usaba de las potencias de mis sentidos y del cuerpo sino que al parecer estaba muerta en mi alma tan profunda

podía durar varios días, lo que obligaba a sus hermanas religiosas a tratar de sacarla de los mismos[31].

No todos los arrobos contienen visiones. De hecho, el estado más inefable de la comunicación con Dios es la unión de la cual se supone la completa separación de la realidad y que pocas veces se puede expresar con palabras ya que es una gracia especial. Sor María Magdalena Lorravaquio experimentó tanto visiones como estados inefables de unión, pero las visiones fueron la experiencia que privilegió en el *Libro de su vida*. No cabe duda que gozó estados unitivos separados de las visiones y que los mismos siguieron la línea general trazada por los místicos españoles del siglo XVI. La intimidad con Dios es el meollo de la experiencia mística. Regularmente se expresa con frases de carácter amoroso. Los coloquios amorosos entre Dios y el alma difieren poco en su enunciación del lenguaje humano amatorio, característica que se remonta a la Biblia y que tuvo una brillante encarnación en España en fray Luis de León y San Juan de la Cruz. El amor a Jesucristo persiste como deseo expresado de forma constante, durante y después de las visiones. Es un amor al parecer siempre sostenido y nunca satisfecho, por completo, en cuanto a sus necesidades personales, pero constante fuente de sus aspiraciones y experiencias espirituales. Así, en un momento dado, dice sentir: "un fuego de amor tan ardiente que me parecía me abrasaba interiormente el corazón y el alma. De manera inmediata se vio un Cristo desclavado de la cruz, muy blanco y hermosísimo" y a quien no pudo menos que darle "mil voces con mi alma y le llamaba y le decía amores"[32]. En otras ocasiones nos habla de haber quedado en una suspensión llena de "coloquios muy amorosos con Dios"[33]. El amor a Cristo es la fuerza más importante de su espiritualidad y le sigue, en segundo lugar, el de María[34]. La veneración de Cristo en la Cruz es una forma de amor teológico, pero hay momentos de intimidad que la esposa puede disfrutar de forma individual, como cuando Cristo se desclava de la Cruz y llega a su alma,

La madre María Magdalena...

echando un brazo sobre ella y allegándola a su cuerpo con benignidad[35]. El otro aspecto de la espiritualidad femenina invocado por María Magdalena, es el de la unión del amor y el dolor en el costado de Cristo, donde desea depositar su alma para siempre, anegada en la sangre de su herida. La compasión por el sufrimiento de Cristo es un tema clave en sus visiones y sensibilidad religiosa que se repite a menudo en varias formas de compasión ante

---

pena de la ausencia de mi Dios que esta me tenia en esta calma". Estuvo en ese estado 15 días y noches sin ser de esta vida y para darle algo de sustento era menester darle cordel en los brazos y no hablaba. Asumo que esa frase significa aquí una forma de azotarla levemente para sacarla de su suspensión y darle de comer. En otra ocasión, las religiosas comenzaron a cantarle música y cosas de Dios, lo que le hizo volver de aquella profunda suspensión "con una muy grande paz y alegría en mi alma sintiendo en ella ardientes afectos de amor y la presencia de Dios con gran regalo y favor", ibid., fol. 47.

32 Ibid., fol. 57.

33 Ibid., fol. 31v.

34 También es ella amada del Señor, una reciprocidad que todas las religiosas ansiaban por sobre todas sus aspiraciones. Véase ibid., fols. 45v y 49. Las otras devociones que menciona son las de San Francisco de Asis, Santa Gertrudis y San Felipe de Neri. ibid., fols. 40, 54 y 57.

35 Ibid., fol. 21.

36 La geografía de las visiones refleja el mundo natural. Veánse Asunción Lavrin, op. cit., 2000 y 2002.

37 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fols. 42v y 49v.

el cuerpo ensangrentado de Jesús.

La experiencia *visionaria* se desarrolla dentro de un paisaje que es peculiar de cada *visionaria*. La madre Lorravaquio ofrece referencias ambientales muy limitadas[36]. Percibe caminos a los que se refiere como "una senda larga y estrecha" o una "vereda muy clara"[37] por la que deambula el alma. Habla también de un "campo muy grande [o un] desierto muy grande" y la presencia de nubes es frecuente como vehículos de los cuales emergen personajes divinos[38]. La presencia y beneficios de Dios se experimentan como "una fuente de aguas muy cristalinas y con muchos resplandores"[39]. Una referencia al mundo vegetal es un "árbol muy grande espeso y verde en el desierto", y en otra ocasión dice ver "un campo muy grande todo lleno de lirios olorosos"[40].

Estas infrecuentes observaciones acerca del paisaje contienen símbolos religiosos como los lirios que hacen referencia a la pureza. Es también de interés la percepción de un eje de verticalidad, sugestivo de elevación a alturas o descenso a profundidades y el sentido de movimiento en el proceso de arrobamiento. "Me arrebataron el alma y la subieron en aquella cruz, [o] de repente vide a esta persona subir a una altura muy grande, como por el aire le llevasen"[41]. De hecho, el estado de arrobamiento que sigue al de suspensión, comienza con un movimiento de impulso hacia arriba.

"El corazón me arrancaban del cuerpo con tan grande fuerza como si me lo llevasen a lo alto y esto era con muy grande delicadeza y suavidad en lo íntimo de mi alma, y estando de esta manera oí una voz que me decía éste es el levantamiento del corazón"[42]. El sentido de velocidad o movimientos rápidos está expresado en varios pasajes. Por ejemplo, en ocasión de profesar una religiosa "vi venir a Nuestro Señor que bajaba del cielo con mucha velocidad y pasaba a raíz de mi alma y se iba desposar con aquella religiosa"[43]. Santa Teresa habla de "un movimiento acelerado del alma, que parece arrebatado el espíritu con velocidad que pone harto temor"[44] en el proceso de arrobamiento. Lorravaquio usa el concepto de modo diferente en algunos pasajes, pero la fuente de su inspiración es evidente.

Otros elementos peculiares son los de la estrechez, que junto con el de hondura y color pardo o tostado en la complexión, y el negro de los vestidos evoca sufrimiento en el purgatorio, que se intuye debajo de la tierra. En un campo muy grande y muy solo, "estando yo atenta en éste, se abría la tierra y frontera de mi alma" saliendo una mujer que estaba en pena."[45]. La aparición de mujeres y hombres en ropas apretadas y negras que emergen de lugares igualmente estrechos es símbolo de sufrimiento.

---

38 Ibid., fols. 52v-53 y 58.

39 Ibid., fol. 17v.

40 Ibid., fols. 18 y 40v.

41 Ibid., fols. 19 y 21v.

42 Ibid., fol. 50.

43 Ibid., fol. 25.

44 Santa Teresa de Jesús, Las Moradas, Moradas Sextas, cap. V, p. 68; Libro de su vida, cap. XX, p. 191. La unión con Dios, no se puede resistir porque "viene un ímpetu tan acelerado y fuerte".

45 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 38.

46 Ibid., fols. 41v-42. En otro folio se repite la experiencia de "un aposento oscuro y estrecho que se abría en el medio y de el salía un hombre en muy grandes penas y muy afligido, el rostro muy tostado", cuya identidad reconoció, fols. 56v-57. También conoce a otra alma en pena que emerge de la tierra con "el rostro muy

> […] y de repente veía con los ojos del alma uno como aposentillo y de él por una puerta muy estrecha salir un bulto de estatura de hombre todo de negro y muy estrecho este vestido en su cuerpo como si estuviera en unas prensas y el rostro cubierto, y otro hombre también muy negro y abominable con el rostro descubierto y que a su lado le atormentaba muy gravemente[46]

En las visiones hay elementos de gestualidad barroca, aunque no muy frecuentes. En una visión de San Francisco de Asís se parten las nubes y observa al santo

La madre María Magdalena...

"con las manos altas como en cruz y una mano más alta que la otra y en la postura del rostro le pareció estaba transportado a lo alto"[47]. También Santa Gertrudis, a quien ve en sus visiones, asume esta posición de ruego tan obviamente pictórica[48]. Lorravaquio tiene una pasión por la vestimenta, por los colores y por la luz como significativos del cielo. Su sensibilidad a la calidad de los materiales de los vestidos y aun de los cortinajes, se expresa en numerosos comentarios, refiriéndose al ropaje de sus interlocutores celestiales, describe colores y hechura:

> [...] y estando con tan grande silencio de repente entró un rayo de sol tan claro y embistió mi alma, y dando tan gran luz al aposento donde estaba que con ésta aún estaba yo más absorta y luego ví entrar a Nuestra señora muy resplandeciente: vestida de una vestidura encarnada bordada de un oro muy fino[49].

En otras visiones describe "un mancebo con vestidura morada muy fina";[50] una sala con colgaduras "al parecer de unos finísimos colores verde y oro y plata muy relumbrantes y claros",[51] o una "niña [...] con un vestido bellísimo y lindo, de muchos matices de seda y oro, tan finos y lindos que los ojos se llevaba [...] y era muy linda", una custodia "muy linda también de oro finísimo"[52] Ese mundo visionario que recrea la realidad física de colorida opulencia y belleza visual, sugiere el carácter teatral de la religiosidad barroca, así como su interés en la cultura material. En un momento dado, la madre ve unas cortinas descorrerse —como en un teatro— y ofrecer el espectáculo divino. Al contrario, cuando se siente desamparada, el ambiente de la experiencia se desenvuelve en aposentos sin objeto alguno, sin colores, sin referencias físicas, destacando la soledad del alma.

En la madre Lorravaquio hay una visión estética bien definida hacia la belleza representada en objetos como fuentes de satisfacción: vestidos albos, nubes blancas o de ardientes colores,

---

quemado y en grandes llamas", ibid., fol. 38.

47 También se le aparece María de rodillas "en una grande altura y suprema y con el rostro alto y con una mano alta como que dará aquel voto que en la mano tenia yo", ibid., fol. 40.

48 Ibid., fol. 54v.

49 Ibid., fol. 20.

50 Ibid., fol. 36.

51 Ibid., fol. 35.

52 Ibid., fol. 73v.

53 Isabelle Poutrin, op. cit., pp. 235-238. Poutrin observa la estética barroca en los escritos de monjas españolas.

54 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fol. 19.

fuentes cristalinas, rostros en los que afloran los colores con la vitalidad de un calor interior, las manos finísimas y blancas del Señor. Estos elementos pictóricos la ayudan a expresar los aspectos positivos de sus arrobamientos. Dichas expresiones nos hablan de una educación personal y visual que le permite a la monja el uso metafórico en la imitación inconsciente de modelos artísticos y pictóricos, europeos y novohispanos de su tiempo[53].

Lorravaquio, como buena alumna de sus confesores jesuitas fue muy devota de la Pasión de Cristo. La humanidad de Cristo en su pasión es un tema recurrente en ella, tal y cual lo es en otros escritos de monjas. Una visión de Cristo llagado a quien ella se dirigió pidiéndole no la desamparara y no permitiera se condenase, le envía un mensaje muy especial: una caña de sangre sale de su costado y la empapa. De manera inmediata aparece un ángel de rostro encendido y risueño que le comunica que padecerá mucho del hígado. El baño de sangre ritual y la promesa de sufrimiento corporal —mímesis de Cristo— le quedó grabado por años en la memoria, no como *visión* sino como *sueño*, una forma menos frecuente de referirse a las revelaciones recibidas en estados de suspensión. Nicolás Mollard, sugiere que lecturas de lo sueños y visiones explican de manera simbólica la situación personal de quien los recibe. Siguiendo esta sugerencia, las formas sufrientes de las visiones de la monja son explicables en una persona que estuvo enferma y semi-incapacitada por 44 años y aunque el arrobamiento no es un estado de sueño, el concepto es aplicable a su experiencia. Las luces que alumbran sus visiones son símbolos de esperanza y redención. Por ejemplo, en una visión de cómo los agujeros de los clavos de la Cruz salen resplandores[54] unen la imagen de sufrimiento y redención (la cruz) con la claridad ejemplar de la esperanza personal.

En todo este catálogo de experiencias no se siente, como en otras monjas, depresión personal o el acoso de la constante auto acusación de inhabilidad para recibir a Dios. A pesar de no poder descifrar el mensaje de algunas de sus visiones, el sentimiento de paz y comprensión que le traen las mismas nos aseguran que le sirvieron de consuelo, y su extrañeza ante la falta de explicación de los mensajes no se convierte en causa de desesperanza. Son simplemente confesiones de un alma que no logra desentrañar el mensaje inescrutable de Dios. Lo anterior no implica que no declarara momentos de sed espiritual, que experimentó, sino que de su lectura no se desprende un estado de angustia, como el que se percibe, por

La madre María Magdalena...

ejemplo, con la lectura de sor Sebastiana de la Santísima Trinidad, escritora del siglo XVIII[55]. Una función muy importante de las visiones era la de servir de medio para pedir por las almas del purgatorio. La monja visionaria vivió una doble vida: la suya —con su básico deseo de salvación— y la de otros, para quienes simbolizaban una intermediaria con habilidades y capacidades especiales para conversar con Dios y otros seres divinos, con quienes negociaban esperanzas de salvación. La madre Lorravaquio tuvo un papel reconocido en su entorno como intercesora de las almas sufrientes ante Jesucristo, María y algunos santos. No sólo rogaba por estas almas de *motu propio*, sino también por sí misma, por otras monjas, algunos

55 Sor Sebastiana Josepha de la Santísima Trinidad, Biblioteca Nacional de México. Cartas Espirituales.

56 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fols. 46v, 49v y 61v.

57 Cfr., ibid., fols. 50v-52 y 56-57.

58 Cfr., ibid., fols. 54v-55.

59 Cfr., ibid., fol. 44v. Véanse comentarios similaressobre elecciones en otro convento novohispano y por otra monja, Sor María de Jesús Felipa, franciscana de San Juan de la Penitencia. Asunción Lavrin, “Sor María de

religiosos y personas seculares que se le acercaban para pedirle por la salvación propia o la de sus parientes. El dolor de tener una visión de otra monja en pena la llevó a una suspensión de varios días[56] Pudo asegurarse de la suerte de algunas[57] ya por revelación de Cristo o de algún santo favorito, como San Felipe de Neri.[58] Esta mediación se hace más frecuente hacia el final de su escritura, sugiriendo un creciente interés en este papel. La empatía que experimenta por esas almas, denota la intensidad de los sentimientos que provocaban en las monjas ese papel de intercesoras, que tomaban muy en serio y por medio del cual adquirían un innegable protagonismo social y espiritual.

Dos desviaciones —más aparentes que reales— de su concentración visionaria, fueron la mención de una elección dentro del convento y la aparición de un cometa. En el interior del convento las elecciones trieniales de abadesa y oficialas podían crear facciones y angustias personales entre las religiosas frente a la decisión de elegir. La madre Lorravaquio nos deja entender que, al menos en una ocasión, su angustia por tomar la decisión de favorecer a quien le parecía la más digna, la lleva a pedir ayuda de María. Aunque la Virgen parece inclinarse hacia una, su indicación no es muy clara, pero en una segunda ocasión Lorravaquio cree adivinar cuál sería la favorecida, a quien le faltaban cinco votos. El resultado fue que aquella "que estaba estampada en su alma" ganó la elección, indicación de que aún en estas operaciones *mundanas* se recurría a la intuición religiosa y se mezclaban los mundos divinos y humanos[59].

Aún más sugestivo que el papel mediador de monjas y conventos es el incidente de la aparición de *la cometa* que se vio claramente en la Ciudad de México[60] El cuerpo astral era objeto de toda clase de suposiciones proféticas, anuncios de desgracias que se incurrían como castigos de Dios, sentimiento que prevalecía en la mentalidad popular y que sor María Magdalena reflejó en su escritura[61]. Aunque al parecer la madre no lo vio personalmente, su presencia la llevó a compartir el sentimiento de ruina y perdición que se esparcía por la ciudad. Su reacción fue inmediata: rogar al Señor "no fueran los daños que denotaba en esta Ciudad". En una suspensión tuvo el consuelo de saber que su mediación era positiva, ya que el Señor le dejó una verdad muy clara estampada en el alma "que no sería tanto cuanto sucedería y que después habría bonanza, más no quiso manifestar el cuando. Vuelta de esta suspensión quedé más consolada y con gran paz y alegría".[62] A pesar de su enclaustramiento, las religiosas no estaban divorciadas de la comunidad y la preocupación por la influencia del cometa no sólo dio pie a la madre para revelar su sentimiento de pertenecer a la ciudad, sino también de ejercitarse en su labor de intermediaria en favor ya no de varias almas, sino de todas las almas que eran parte de la sociedad donde vivía.

Kathryn Joy McKnight y Frances Beer reconocen la visión como una tradición femenina

---

Jesús Felipa: un diario espiritual de mediados del siglo XVIII (1758)." En Lavrin y Loreto L. Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana, 2002, pp. 120-21.

60 Cfr., ibid., fol. 48.

61 Son bien conocidas las ideas de Carlos de Sigüenza y Góngora acerca de la influencia de los cometas y su refutación de las creencias de varios contemporáneos, especialmente el jesuita Eusebio Francisco Kino. Véase Carlos de Sigüenza y Góngora, Libra astronómica y philosophica [1690], México, Sociedad Mexicana de Bibliófilos, edición facsimilar, 2001.

62 María Magdalena Lorravaquio, Libro de su vida, fols. 49-49v.

63 Kathryn Joy McKnight, The Mystic of Tunja. The Writings of Madre Castillo, 1671-1742, Amherst, University of Massachusetts Press, 1997, p. 171; Frances Beer, Women and Mystical Experience in the Middle Ages, Woodbridge, The Boydell Press, 1993.

64 Isabelle Poutrin, op. cit., 1995, pp. 275-277.

desde el periodo medieval, a través de la cual se establece un sutil sabotaje de la dominación del discurso espiritual masculino[63]. Para Beer, la narrativa visionaria ayudó a trascender la misoginia de la época medieval y permitió establecer que las mujeres tenían intelecto y no eran sólo *naturaleza.* Isabelle Poutrin concluye que las místicas de la Edad Moderna en España tuvieron una autoridad innegable en la pedagogía de una nueva interpretación de la fe y un

La madre María Magdalena...

valor político en la nación que se definió como campeona del catolicismo romano[64]. Las huellas de la espiritualidad visionaria-mística, fuertemente influenciada por la experiencia teresiana en el caso novohispano, nos hablan de una cultura religiosa orientada, en especial, hacia la mujer y protagonizada por mujeres. En la Europa medieval y en la España moderna las visionarias tuvieron un lugar muy especial y a veces muy controvertido en la formulación de una espiritualidad alternativa dentro de la Iglesia. Sus visiones y sueños fueron formas de encontrar un significado personal en el estado elegido dentro de la ortodoxia cristiana. Al confesor se le declaraban los pecados; a las visionarias se les pedía consuelo y ayuda, y en ellas se veían ejemplos de una vía de comunicación con Dios que inspiraba tanto a otros religiosos como a seculares. Esta fue una percepción cultural muy arraigada en la conceptualización barroca de la fe. Una maternidad y una hermandad putativa hicieron de esas mujeres un elemento esencial —no sólo en su entorno religioso sino social e intelectual que las hace sujetos indispensables de la historia institucional de la Iglesia y las creencias, sean estas personificadas en gente privilegiada, o en expresiones populares de la misma, en forma literaria o en formas de comportamiento personal.[65] Por el momento, al ocuparme de la madre María Magdalena Lorravaquio alimento la esperanza de que el objetivo de destacar estas formas de protagonismo histórico femenino se haga más asequible en un futuro cercano.

Publicado en: *Signos Históricos*, núm. 13, enero-junio, México D.F., 2005, 22-41

65 Como ejemplo, véase Antonio Rubial García, “Cuerpos milagrosos. Creación y culto de las reliquias novohispana”, en Estudios de Historia Novohispanas, vol. 18, 1998, pp. 13-30; Rosalva Loreto López, “La fiesta de la Concepción en Puebla en la construcción de las identidades colectivas”, en Manuel Ramos Medina y Clara García (eds.), Manifestaciones religiosas del mundo colonial americano, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Nacional de Antropología e Historia/CONDUMEX, 1984, pp. 87-105.

Espacio, género y escritura
La autobiografía de una monja poblana del siglo XVIII

Raquel Gutiérrez Estupiñán
Universidad Autónoma de Puebla, México

Introducción

Con una aurora comparaba Fray Alonso de Villerino el joven convento de Santa Mónica de la Puebla de los Ángeles cuando, en 1694, escribía la dedicatoria del Tomo Tercero (capítulo XXXIV) de su historia de la orden agustina al obispo Manuel Fernández de Santa Cruz. En efecto, cuando Villerino escribía su obra, el convento de Santa Mónica estaba en el quinto año desde su fundación (que había tenido lugar en 1687), aunque su historia se remonta a los tiempos en que fuera colegio de doncellas y, aún antes, casa de recogimiento para casadas. Desde sus inicios, el convento de Santa Mónica se había hecho notar, tanto por la evolución experimentada como por la circunstancia de no haber llevado fundadoras de España, como lo indicaban las leyes. Esta excepción se debió a que, por lo menos durante tres años antes de que se erigiera Santa Mónica en convento, las colegialas habían observado rigurosamente la regla de las agustinas recoletas y el obispo Fernández de Santa Cruz había solicitado dispensa en cuanto al año de noviciado. Tan pronto como se recibió el breve papal, el obispo de Puebla dispuso la ceremonia para que las colegialas que cumplían los requisitos tomaran el velo. Santa Mónica empezó a funcionar oficialmente como convento, y no pasó mucho tiempo antes de que se pensara en una nueva fundación, a partir de la de Puebla. De acuerdo con Villerino, por lo menos desde 1694 se preparaba la fundación en Oaxaca.

El tiempo transcurrido entre el establecimiento de Santa Mónica como convento y la salida de cinco religiosas para fundar la Soledad en Oaxaca forman el marco temporal del recorrido espacial y espiritual de una monja notable por su papel en la historia del convento poblano, pero sobre todo por su actividad de escritura. En este trabajo nos interesa de manera específica penetrar en las experiencias de una criolla de finales del siglo XVII y principios del XVIII y, a través de su escritura, recuperar parte de lo que el discurso oficial hace a un lado[1].

Para la reconstrucción de las experiencias de María de San José –nombre religioso de la monja escritora– contamos con los *quadernos* que ella escribió, en principio por orden de sus

1 Los límites a la extensión de este trabajo nos impiden entrar en consideraciones más puntuales sobre la relación de María de San José con la escritura.

2 Debemos a la investigadora Kathleen Myers el rescate de este material, que forma parte de la colección de libros raros procedentes de Latinoamérica de la John Carter Brown Library de la Universidad de Brown en

confesores, pero que revelan un gusto personal por escribir[2]. El recuento de los hechos que la llevaron a elegir la vida religiosa empieza probablemente en 1691 y se extiende hasta 1717, es decir unos dos años antes de su muerte; ocupa más de dos mil folios. En ellos, sin seguir un orden cronológico riguroso, da cuenta de la infinidad de experiencias que jalonan las tres décadas de su vida religiosa, ya sea que aporten su versión de la vida conventual en Puebla y Oaxaca a finales del siglo XVII y principios del XVIII, o que aludan a experiencias de tipo místico, o a visiones. En este sentido, la escritura femenina es la puerta de acceso a la visión del mundo conventual y personal de nuestra religiosa agustina.

Al respecto, es necesario subrayar que el hecho de que se hayan conservado los *quadernos* de María de San José es algo poco común en cuanto a lo que sabemos de las monjas llamadas ejemplares. Cuando en una comunidad religiosa los confesores o las prioras notaban que alguna de las religiosas destacaba por la observancia de las reglas, o si manifestaba tener experiencias extraordinarias (que había que diferenciar cuidadosamente de visiones heréticas), las autoridades le ordenaban poner por escrito todo lo que le aconteciera. Estos cuadernos pasaban a las manos de confesores y obispos, y formaban la materia prima para que, si se daba el caso, una vez fallecida la monja se escribiera su vida, con el fin de que sirviera de ejemplo no solo a la comunidad religiosa, sino también a todos los feligreses. Así se escribieron y dieron a la imprenta numerosas *Vidas* de monjas, principalmente durante los siglos XVII y XVIII; muchas de ellas se conservan en diversos archivos[3].

Aunque sostenemos que la voz de la monja ejemplar subyace al discurso masculino (por la circunstancia de que se basa en escritos autógrafos de las monjas, y porque los pseudo-autores utilizaban muchas citas provenientes de los textos escritos por las monjas biografiadas), no es menos cierto que las experiencias tenían que pasar por el tamiz de la ideología dominante antes de poder llegar al público lector de esas *Vidas*. Por ello, casos como el de María de San José son invaluables, ya que nos permiten el acceso directo a la escritura de la monja y, a través de ella, a una experiencia auténtica, a pesar de una serie de elementos determinantes, como podía ser el uso de modelos de escritura y los esfuerzos para adaptarse a ellos, el temor de ser calificada de ilusa o la desconfianza en la capacidad de escribir (algo que le sucede frecuentemente a nuestra monja poblana).

Acerca del carácter autobiográfico de la escritura de María de San José, señalan Myers y Powell (1999: 20) que la crítica tradicional vería una muestra más de que los hombres construyen biografías y autobiografías, mientras las mujeres escriben espontáneamente, sin

---

Providence, Rhode Island, E. U. No se sabe, a ciencia cierta, cómo llegaron estos *quadernos* a los Estados Unidos. Como una consecuencia (nefasta) de la exclaustración comenzada en la época de Juárez, muchos archivos conventuales fueron sustraídos y, probablemente, vendidos a buenos postores. En todo caso, es preciso reconocer que sin los trabajos de Myers el recorrido que aquí proponemos habría sido imposible, en las condiciones en que hemos llevado a cabo nuestra investigación (es decir, sin fondos para trasladarnos personalmente a Brown). En un primer libro (*Word from New Spain. The Spiritual Autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool University Press, 1993, Myers ofrece la edición crítica de algunos *quadernos* de la monja poblana, en trascripción española, precedida de una introducción. El contenido de esta formó la base para el valioso estudio realizado, junto con Amanda Powell, en un segundo libro (*A Wild Country Out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, 1999); en este volumen se ofrece una selección de fragmentos de los *quadernos* de María de San José, traducidos al inglés.

3 Así para el caso de María de San José, tenemos la *Vida* y *Oración fúnebre*, escritas por Sebastián de Santander y Torres (publicadas en 1719 y 1723, respectivamente).

un plan previamente madurado y establecido. En efecto, a primera vista la autobiografía de la monja poblana podría caracterizarse por abundar en expresiones coloquiales y por localizarse en ella repeticiones, contradicciones y un aparente desorden cronológico en cuanto a la narración. No obstante, el examen de muchos pasajes de los *quadernos* permite percibir que quien escribe está construyendo conscientemente su historia de vida: elige lo que va a narrar, en qué momento conviene hacerlo y a partir de qué estructuras temáticas[4]. La subversión ante el tiempo histórico, ante las exigencias de una narración cronológicamente rigurosa, es más bien un rasgo de quien escribe conscientemente desde una experiencia de sujeto femenino; es una estrategia elegida para permitir autorrepresentarse y dar cuenta de una serie de vivencias extraordinarias estrechamente ligadas a la vida en su dimensión cotidiana.

Breve semblanza biográfica

María de San José, que en la vida secular llevó el nombre de Juana Palacios Berruecos, nació en una hacienda de Tepeaca (población cercana a la ciudad de Puebla de los Ángeles, en México), en el año de 1656. Su madre, Antonia Berruecos Menéndez, se había casado a los quince años, había tenido un embarazo anual durante once, quedó viuda a los treinta y cinco, con ocho hijas y un hijo. Antonia provenía de una familia poblana adinerada, perteneciente a la elite formada por los descendientes de los conquistadores españoles; se casó con Luis Palacios y Solórzano. En algún momento fueron dueños de dos haciendas, pero tuvieron dificultades económicas y, al enviudar, Antonia se vio en aprietos para sostener a la familia, que conformaban ocho hijas y un hijo. De las hijas, dos permanecieron solteras, tres contrajeron matrimonio (con hombres de familias poblanas acomodadas), y tres se hicieron monjas[5]. Juana parece haber amado y apreciado a su madre. De ella escribe que se ocupó cuidadosamente de la educación de sus hijas; sabía "hacer cosas curiosas" y las enseñó a leer, de manera que no hubo necesidad de que tuvieran maestras o maestros. Con las hermanas las relaciones fueron variadas. Isabel y Catalina le eran muy queridas. Francisca (futura monja jerónima) era muy severa y de temperamento melancólico; le hacía la vida imposible a Juana, y también a los sirvientes de la hacienda. En sus escritos, Juana evocará una y otra vez las dificultades con esta hermana, y todo lo que le hacía padecer; escribiría más tarde que "vivimos en un infierno todo el tiempo que estuvimos juntas".

Al contrario de las mujeres, que recibieron una educación doméstica, Tomás fue enviado a Puebla para estudiar. Como no mostraba inclinación para la iglesia "ni a otro estado ninguno", el padre lo hizo regresar a la hacienda. Al morir don Luis Palacios (en 1667), Tomás se convirtió en cabeza de la familia, y según escribe Juana, tomó muy en serio su papel. Intervino en las decisiones sobre el estado que pretendían tomar sus hermanas; en particular, durante un tiempo funcionó como un obstáculo para que Juana cumpliera su deseo de ser monja.

---

4 Los *quadernos* contienen, igualmente, indicaciones sobre cuántos han sido ya escritos (Myers, 1993: 16). Un ejemplo de ello es el cierre de uno de ellos: "Con este son diez los quadernos que tengo escritos, en los cuales manifiesto y doy cuenta muy por menudo del modo de vida que hice en el siglo en casa de mis padres, que fue por espacio de treinta y dos años. Esta es la primera parte de mi vida. La que ahora se sigue es la que hice y hago desde que soy religiosa indigna" [Myers 1993: 196]. En esta cita y en las posteriores, hemos modernizado la ortografía.

5 En cuanto al orden de nacimiento y los periodos de vida de cada uno de los hermanos, Myers y Powell (1999: 253) proporcionan los siguientes datos: Tomás (1645?-1707), Agustina (1646?-1706), Ana María (1647?-1707), Leonor (1651-1720), Francisca (1653?-171_?), María (1654?-1687), Juana (1656-1719), Isabel (1661-aún vivía en 1723), Catalina (1622? - aún vivía en 1723).

Durante sus años en la hacienda, Juana ejerció una vida ascética. Desde los diez años vivió relativamente apartada de su familia; comía frugalmente, usaba silicios, hacía penitencias, al tiempo que padecía un sinnúmero de enfermedades; también experimentó varias visiones. A medida que se acercaba a la edad adulta, crecía su ansiedad por realizar su vocación mediante la profesión en un convento. Por esta época, la familia empezó a tener contacto con Fernández de Santa Cruz[6], quien solía detenerse en Tepeaca durante las visitas a su obispado (Myers, 1993: 153). Para esa época, Don Manuel había fundado el colegio de Santa Mónica, en el edificio que ocupaba la casa de reclusión que había llevado el nombre de María Magdalena. Decidió don Manuel "poblar el colegio de doncellas pobres, que con virtud y buena educación se fuesen allí enseñando, hasta el tiempo de tomar estado" (Villerino, 1694: 6). Las aspirantes debían pertenecer a familias criollas ("enteramente españolas, y sin traza de mulatas, mestizas, u otra mezcla"), tener buen aspecto y ser "naturales y vecinas de esta ciudad, y obispado de la Puebla, y no de otra alguna diócesis".

Una vez elegidas a las primeras colegialas, Fernández de Santa Cruz mandó labrar en la casa todas aquellas piezas y oficinas necesarias para una acomodada vivienda: se asearon las paredes antiguas "con todo aliño"; las habitantes recibieron de inmediato las Constituciones por las cuales debían regir su vida en ese lugar. Poco después de haber sido instituido el colegio, se empezaron a recibir solicitudes para entrar, sobre todo debido al rumor de que Su Ilustrísima se proponía su transformación posterior en convento[7]. Escribe Villerino (1694: 7) que numerosas doncellas "concurrieron a pedirle, con lágrimas, que las sacase de los peligros del siglo al seguro puerto de la clausura […]". Una de estas llorosas doncellas era Juana Palacios Berruecos. Cuando decide acudir a Puebla, para hablar personalmente con el obispo, se había alcanzado el número de veinticuatro colegialas estipulado por las Reglas; de manera que las repetidas peticiones de ser admitida en aquella comunidad fueron rechazadas. En sus *quadernos*, María de San José narra con bastante detalle cómo se desarrollaron algunas de estas entrevistas, y ofrece datos muy valiosos para construir una imagen alternativa de Fernández de Santa Cruz. Después de varios intentos, Juana logró entrar al convento de Santa Mónica, de agustinas recoletas, en 1687, cuando tenía 31 años. Más tarde sería enviada a la ciudad de Antequera (hoy Oaxaca), para fundar otro convento de la misma orden; allí fue maestra de novicias hasta su muerte, acaecida el 7 de marzo de 1719.

Sujeto, narración, escritura

María de San José, en sus escritos, sigue los modelos de la tradición religiosa, aprobados por la jerarquía eclesiástica. Es decir, sigue las convenciones de la autobiografía para crearse como sujeto y legitimarse como escritora (Myers y Powell, 1999: 303) y, también, para influir a los lectores en la interpretación de lo que narra. En este sentido la escritura autobiográfica de María de San José se sitúa dentro de la línea de textos escritos por mujeres que se remonta a la Edad Media, con autoras como Hildegarda de Bingen, Matilde de

6 Don Manuel fue promovido para el obispado de Puebla en 1676, y llegó a la ciudad de los Ángeles al año siguiente; Juana tenía entonces 21 años.

7 En efecto, muy pronto discurrió el obispo (con el consejo de otros prelados) la conveniencia de que el colegio de niñas fuera convento de agustinas recoletas. Se solicitó licencia para la fundación al Consejo de Indias el 19 de agosto de 1683. La cédula real fue recibida el 1 de mayo de 1686 y la licencia del Papa el 12 de diciembre del año siguiente.

Magdeburgo, Beatriz de Nazareth, Hadewijch de Amberes, y continua más tarde con Catalina de Siena y sobre todo –como modelo–, con Teresa de Jesús, cuyo *Libro de mi vida* (1588) ejerce una fuerte influencia en los escritos de la monja poblana[8]. Este papel primordial de la autobiografía de Teresa de Jesús se debe a que de hecho es el primer documento auténticamente revelador del sujeto que escribe, del yo de la escritura. Autoras anteriores, por lo general, no suelen enmarcar el relato de sus experiencias con lo divino en una auténtica historia de vida. La tendencia al estudiar los escritos de estas autobiógrafas ha sido enfocar lo espiritual. Así sucede con la autobiografía de María de San José en los estudios de Kathleen Myers, quien ha escrito extensamente sobre los aspectos espirituales de la vida de la monja, pero poco acerca de su vida práctica[9]. En este trabajo quisiera llamar la atención sobre este último aspecto, en especial sobre los espacios construidos en la autobiografía de María de San José, lugares desde donde ella cuenta su historia de vida y que constituyen la base de las metáforas de su camino espiritual.

Antes de abordar este punto haremos algunas reflexiones acerca de María de San José como sujeto de su narración. En efecto, no podríamos pasar por alto que es precisamente la narración lo que sostiene la vida (*bios*) en la autobiografía. Al igual que el género autobiográfico- religioso (como el que practican María de San José y por supuesto sus modelos), la forma narrativa encierra ciertas convenciones. Lectoras y lectores esperan –y buscan– puntos que permitan responder a preguntas sobre el quién, el cuándo, el dónde y el porqué, así como una estructura cronológica más o menos explícita. Las complejidades del relato derivan de las de la vida que está siendo narrada e inscrita textualmente (Stanley, 1992: 121). Por otra parte, la subjetividad queda atrapada en los engranajes de la narrativa y constituida en la relación de esta con el significado y con el deseo; de hecho, el mero acto de narrar implica el posicionamiento del sujeto que escribe en redes significantes (De Lauretis, 1984: 106). A través de este mismo proceso, el sujeto se presenta como generado, es decir como un sujeto con género (Hutcheon, 2004: 173). Precisamente esto último es a lo que atienden los estudios recientes sobre la autobiografía femenina[10].

En el caso de María de San José asistimos al encuentro entre la monja y la autobiógrafa; ambos componentes dan significado a un sujeto genéricamente marcado y apuntan a la presunción de referencialidad entre vida y escritura (Stanley, 1992: 115). El hecho de que se trate de dar cuenta de una vida nos obliga a prestar atención a lo factual, a pesar de que la escritura autobiográfica implique necesariamente un mayor o menor grado de ficcionalización[11]. La referencialidad (o las presunciones de referencialidad) nunca son

8 Al lado de otras mujeres, como María de la Antigua (1566-1617), María de Jesús de Agreda (1602-1665) y Mariana de San José (1578-1638); véase Myers y Powell, 1999: 305 y Épiney-Burgard, 1998.

9 Menciona Myers que los escritos de María de San José "ofrecen una pintura muy vívida de casi todos los aspectos espirituales y prácticos de la vida conventual […]" (Myers y Powell, 1999: 265; traducción mía).

10 En su conjunto, la escritura autobiográfica de María de San José presenta los rasgos de discontinuidad, carácter digresivo y fragmentación, propuestos para la autobiografía femenina, en contraposición con la linealidad, el respeto a una cronología rigurosa y la coherencia de las autobiografías escritas por hombres. Ello a pesar de contraejemplos de autobiógrafas que se apegan al modelo masculino y autobiógrafos que escriben con rasgos femeninos (Stanley, 1992: 92-93).

11 La ficcionalización es inherente al encuentro entre el yo y la escritura, y remite a la distinción de Barthes entre el yo que escribe, el yo que fue y el yo que es, todos identificables en la escritura de María de San José.

12 Para el análisis de las estructuras semionarrativas y discursivas seguimos los postulados de la escuela greimasiana.

sencillas, pues comprometen tanto la estructura como el contenido de la escritura autobiográfica. Por lo tanto, lo referencial, aun cuando provenga de la inevitable selección que opera la memoria para escribir los hechos de una vida, merece atención analítica –una atención que no todas las teóricas feministas están de acuerdo en otorgar.

Nuestro interés por subrayar la relevancia de lo espacial se relaciona con el elemento referencial de la vida de María de San José, el cual puede detectarse en sus recorridos espaciales de la monja poblana. No obstante, tampoco es posible separar por completo el espacio físico (lugar de la experiencia cotidiana del sujeto) del espacio simbólico (lugares donde tienen lugar las visiones y los encuentros con la divinidad, así como las experiencias místicas). La escritura reproduce y transforma los espacios que enmarcan lo que se narra. Así, el convento no se describe siguiendo un orden preestablecido: los lugares se evocan para situar en ellos hechos de la vida cotidiana y espiritual (simbólica). Podemos decir que la escritura autobiográfica de nuestra monja revela una intriga en la que se superponen dos relatos, de naturaleza diferente: el de su estancia en el convento de Santa Mónica y el de su itinerario en la vida espiritual. No perdamos de vista que este último se desprende del primero, fusionándose con él para constituir un todo; en otras palabras, lo que hay de espacio físico en las descripciones de la monja agustina funciona como una plataforma a partir de la cual se proyectan espacios de otro tipo: los que se instauran en sus visiones. Debemos insistir en que el espacio conventual construido desde la escritura no es el que se puede observar sobre un plano, sino el que va apareciendo a medida que la pluma de María de San José se desliza sobre las fojas de sus *quadernos,* es decir, desde el discurso.

Niveles de espacialidad

En un primer acercamiento, y dado que la espacialidad es parte intrínseca de la narración –un elemento de la diégesis– podemos utilizar las herramientas del análisis narrativo para examinar los diversos niveles. Adaptaremos –con cierto grado de libertad– el esquema del recorrido generativo de la significación[12] para mostrar cómo el sentido de lo espacial se reviste a través de las distintas etapas y siempre en conjunción con la subjetividad. Este "revestimiento", a partir de los estratos más profundos, nos permite apreciar de qué manera el yo-sujeto llega a convertirse en María de San José, autobiógrafa del siglo XVIII novohispano.

En el nivel de superficie de las estructuras semionarrativas tenemos un sujeto dentro de un programa narrativo (PN), que en su forma canónica se representa así:

$$PN = S \cup Ov \rightarrow S \cap Ov$$

donde

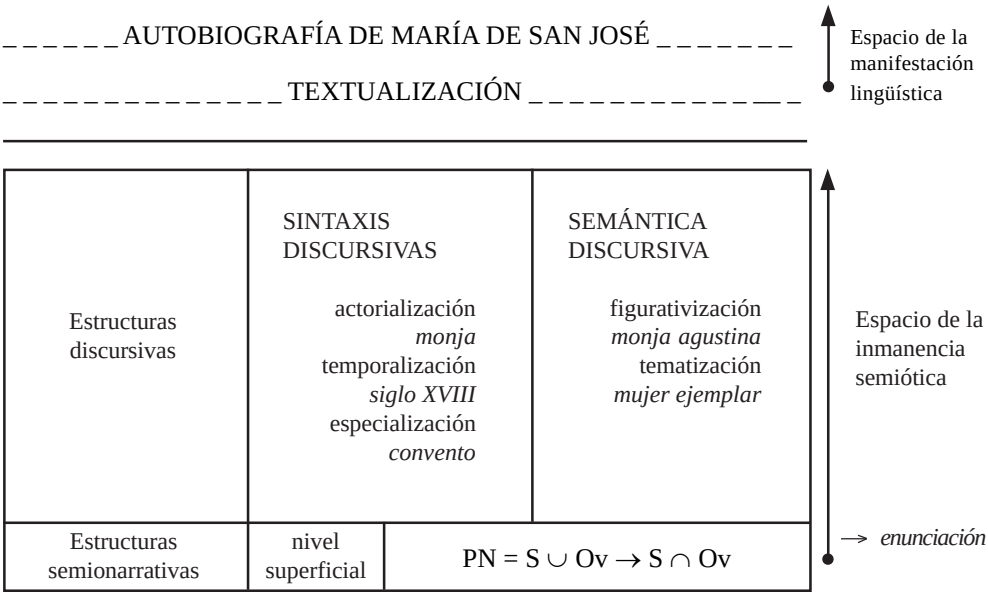
S = sujeto (/María de San José/) $\cup$ = disjunción $\rightarrow$ = transformación

Ov = ser monja en Santa Mónica $\cap$ = conjunción

La fórmula anterior indica que al inicio del PN el sujeto (femenino) se encuentra separado del objeto que persigue, mientras que al final se encuentra unida al objeto deseado. Solo después del cumplimiento de este PN se da el paso a las estructuras discursivas (en un nivel

13 Es decir, el uso particular que hace un sujeto de las virtualidades de la lengua, de acuerdo con Émile Benveniste.

menos profundo y también menos abstracto). Recordemos que en la línea que divide las estructuras profundas de las estructuras semionarrativas se realiza la enunciación[13], a partir del desembrague del yo-aquí-ahora para proyectar el simulacro de enunciación (la enunciación enunciada). En este momento (si no desde antes) se puede postular un sujeto con género. El actante sujeto ingresa a las estructuras discursivas como actor, en un tiempo y un espacio específicos (gracias a los procedimientos de actorialización, temporalización y especialización) por el lado de la sintaxis, y participa en los procedimientos de tematización y figurativización por el lado de la semántica. Aun prescindiendo de una terminología oscura para quien no está familiarizada/o con ella, el esquema permite inscribir al actor femenino (monja) en un tiempo (el siglo XVIII) y en un espacio (el convento) determinados[14]. En el esquema propuesto por Hénault (1983), la representación de lo anterior sería la siguiente:



En el nivel de la textualización, la narratología nos indica que el espacio integra los componentes "físicos" de la historia (Reis y Lopes, 1995); nosotros hablaríamos más bien de referentes espaciales, los cuales enmarcan las acciones del personaje María de San José. El espacio también puede ser entendido como signo ideológico y remitir a la articulación con otros signos; esto es lo que sucede con el doble plano del que hemos hablado con respecto al relato de María de San José (lo físico y lo espiritual). En los párrafos que siguen, la reflexión se situará en este último nivel, es decir en el de la textualización.

La circunscripción espacial

Ante todo debemos hacer notar la conciencia espacial de María de San José, observable

14 El sujeto femenino aparece tematizado como "monja ejemplar" y figurativizado como "monja agustina".

15 Transcripción de K. Myers, 1993: 181 y ss.

16 Esta búsqueda se realizó muchos años antes de la fundación de Santa Mónica. Escribe María de San José que entonces nadie habría imaginado que más tarde se haría en las Indias una fundación de la orden de agustinas

en todos sus escritos. Así, en el *Quaderno* 9[15] –donde se narran las semanas anteriores a su incorporación a la vida conventual– es patente el objetivo de Juana Palacios Berruecos (cfr. su PN) en enunciados que contienen expresiones como *"entrar en Nuestra Madre Santa Mónica", " pedirle lugar", "entrar en su lugar"*, por señalar solo tres ejemplos.

En el largo camino que tuvo que recorrer Juana Palacios para entrar al convento de Santa Mónica pueden señalarse dos series de recorridos espaciales. El primero tiene como centro la hacienda familiar en Tepeaca, Puebla, donde Juana vivió hasta los treinta y un años de edad. Un día tuvo una visión en la cual "Nuestro Señor" le mostró un convento; sobre el que escribe que era "muy lindo, y aunque recogido, era muy capaz y con bastantes piezas de celdas y oficinas para vivir en él muy descansadamente". De manera que visitó varios conventos en Puebla, habló con las monjas, examinó los edificios para ver si identificaba el "suyo"; el no encontrarlo le causaba confusión[16]. Varias veces se trasladaron madre e hijas a la ciudad para atender a la delicada salud de Antonia y visitar a Leonor, quien por entonces era tornera en el convento de las carmelitas descalzas. Juana conversó con ella en privado varias veces; la hermana la animaba en sus deseos de hacerse monja, y trató de ayudarla: le concertó una entrevista con la madre abadesa del convento de Santa Clara (en el que Juana manifestó que accedería a entrar, a pesar de que no era el que el Señor le había mostrado), "por su gran deseo de ser monja".

No fue aceptada en esta comunidad, por lo que tuvo que volverse a la hacienda familiar, donde continuó su vida ascética. Fue en esa época cuando realizó varios intentos por ser admitida en Santa Mónica, encontrando siempre la negativa del obispo Fernández de Santa Cruz. Hubo de esperar a que falleciera la madre María de San José –en cuyo honor adoptó María luego ese nombre. Entonces, gracias a la intervención de la familia Gorospe (María, hermana de Juana, estaba casada con uno de los miembros de esa noble familia), dos religiosos dominicos lograron convencer al obispo de que Juana entrara en el lugar que próximamente quedaría vacante. Los padres dominicos fueron a darle la buena nueva a Tepeaca. En el mismo *Quaderno* 9, Juana consigna con detalle este último tramo hacia su meta. En Puebla, fue hospedada en la casa de la hermana de los religiosos dominicos ("Posé en casa desta señora…"), donde permaneció hasta el día señalado para su entrada en el convento ("y este mismo día por la tarde, Día de San Nicolás Tolentino de nuestra orden, entré en Nuestra Madre Santa Mónica"). Era el 10 de septiembre de 1687.

La entrada al convento agustino, como novicia, se realizó siguiendo el ritual previsto por las Reglas y Constituciones de la orden (reforzada con las disposiciones especialmente dictadas por Fernández de Santa Cruz para ese convento). Una vez concluida la ceremonia en la iglesia, Juana se despidió de su comitiva en el coro bajo (espacio que conecta el templo con las instalaciones conventuales). Al ser recibida por la prelada y presentada a la comunidad, quedaba oficialmente admitida en el convento, para su periodo de probación.

Los espacios construidos

recoletas.

17 Las posibles riñas entre monjas estaban previstas en la Regla de San Agustín; véanse dos párrafos referidos a

Juana Palacios Berruecos logró su objetivo de entrar en Santa Mónica. Es interesante notar el proceso mediante el cual circunscribe paulatinamente ese espacio que quiere ocupar, y una vez dentro, cómo realiza otra serie de movimientos, dentro de un espacio así delimitado. María de San José teje la tela que envolverá sus experiencias de vida en los dos planos que ya hemos mencionado (el de su recorrido espiritual y el de su espacio físico). No perdamos de vista que, a través de la escritura, se crea un yo textual de forma paralela a la construcción de los espacios. Aquí, el discurso autobiográfico utiliza una serie de marcadores de referencialidad, que sostienen nuestra idea de que puede leerse, casi entre líneas, una historia de vida como alternativa a la vida puramente espiritual, sobre la que suele hacerse énfasis en los casos de las monjas ejemplares.

Volvamos a nuestra heroína, que había llegado a Santa Mónica. En el capítulo XXXIII del *Dechado de Príncipes*, el biógrafo de Fernández de Santa Cruz dedica unas cuantas líneas que deberían ofrecer una descripción de Santa Mónica, pero que en realidad no son más que frases hechas, completamente estereotipadas:

> La fábrica del monasterio que se edificó para las religiosas de Santa Mónica es de tan primorosa arquitectura, y de tan bien dispuesta traza, que brilla como astro de superior magnitud entre las muchas artificiosas fábricas que adornan esta ciudad de la Puebla. Todo el convento por lo interior es un esmero en el arte: en lo profundo de sus cimientos, en lo elaborado de sus paredes, en lo ordenado de sus ángulos, piezas, oficinas, claustros y huertos […].

Como se ve, con todo y que las alusiones a los espacios conventuales que María de San José hace en sus escritos no se apartan de lo que se conoce y se ha escrito acerca de la distribución de los espacios en los conventos de monjas durante el siglo XVIII en la Nueva España, así como las actividades que en ellos realizaba la comunidad, su escritura proporciona datos más precisos –y de diferente textura– que los de Santander y Torres. El día de su entrada al convento, la comunidad en pleno la acompañó a visitar el edificio, y así empezó a familiarizarse con todos sus espacios. Las oficinas y celdas que pudo ver entonces resultaron en concordancia con lo que había contemplado en sus visiones; su búsqueda había, por lo pronto, terminado. La misma tarde de su entrada, durante la recreación, la comunidad del colegio celebró el acontecimiento. Por cierto que a Juana de San Diego (nombre que llevó durante su noviciado) le causó cierta confusión sostener en sus manos la taza de chocolate que le fue ofrecida, porque en veintiún años no había probado nada parecido; sin embargo la aceptó "sin melindres ni hazañerías", decidida como estaba a adaptarse a todo.

En efecto, al entrar a formar parte de la comunidad del colegio, era indispensable acatar el modo de vida que la Regla prescribía, pero también acostumbrarse a la atmósfera creada por el grupo femenino. Juana de San Diego, desde la tarde de su llegada, recibió un aviso del Señor, relativo a los conflictos que tendría con una de sus compañeras, y del consuelo que recibiría por parte de otra. De manera que el espacio de su nueva comunidad femenina (la primera había sido la de su madre, hermanas y criadas en la hacienda) no sería equivalente a un ambiente de paz y amistad incondicionales (como solo alguien muy ingenua/ingenuo pudiera

ello: *Que no haya discordias*. No tengais pleitos y discordias, y acabese presto porque no se engendre odio de la ira, y de la paja se haga una viga que mate al alma, que escrito está que "Es homicida el que aborrece a su hermana. *De la que injuria a otra*. La que injuriare o maldijere a su Hermana cure luego el mal que hizo y la agraviada se lo perdone sin contienda. Si una ofendiere a otra, pídanse perdón una a la otra por vuestras oraciones […] Mejor es la que muchas veces se enoja y pide presto perdón, que la que tarde se enoja, y tarde se inclina a pedir perdón […] Por tanto guardaos de hablar ásperamente; y si enojáredes a alguna de palabra, no seáis perezosas en curar en la boca a la que maltratáis con la boca.

18 Manuel de Barros había sido nombrado rector cuando Fernández de Santa Cruz inauguró el colegio de Santa

pensar)[17].

Al terminar el noviciado (un año más tarde), y luego de otra ceremonia, María de San José profesó como monja de velo negro. Aunque como residente definitiva en Santa Mónica su vida continuará desenvolviéndose en los espacios ya conocidos, algunos (como la celda y el coro alto) adquirirán más importancia como sitios nucleares de sus experiencias de vida. Para la descripción de estos espacios consideraremos como un todo la vida de nuestra monja como novicia y como monja profesa. El cambio de espacios (como el paso de la sección de novicias a la de las profesas) corre paralelo al cambio de estatuto del yo y, por ende, a las transformaciones de la subjetividad. Así, la noche de su entrada a Santa Mónica, Juana de San Diego fue al coro con sus nuevas compañeras, para rezar Maitines (entre las 21 horas y la medianoche). La nueva colegiala empezó desde entonces a sentir un temor que poco tiempo después se manifestaría en dificultades para moverse; también, muy pronto, se desvaneció la alegría que había experimentado durante sus primeras horas en el colegio. En los pasajes que María de San José dedica a dar cuenta de cómo se sentía, aparecen frecuentemente imágenes de espacios oscuros, en los cuales experimenta inmovilidad, miedo, abandono…

En cuanto al nuevo espacio en que se desenvolvería la vida de Juana de San Diego, las diversas Constituciones prescriben que los conventos debían contar con un espacio aparte para las novicias, donde la maestra pudiera tenerlas "con todo recogimiento, criándolas en oración, silencio, humildad, mortificación y obediencia". Así, los conventos de monjas –el de Santa Mónica no es la excepción–, en su planta física, presentan claramente esta división de espacios. Las novicias tenían prohibido entrar en las celdas de las monjas profesas, salvo durante las recreaciones y con autorización de la priora.

Durante el año del noviciado empezaron las apariciones de los demonios –en forma de un perro negro, o de diablos que la atormentaban de varias maneras–, tan numerosos que en ocasiones en su celda "no cabía ni un alfiler". Con respecto a esta y otras visiones, cualquiera que haya sido la causa de esas experiencias, lo que nos interesa es que dejan entrever las dificultades que acechaban a las habitantes de los conventos. En el caso de Juana de San Diego, al recorrer los pasillos y los otros espacios del colegio de Santa Mónica, podemos imaginarla tratando de hacer frente al perro negro que la seguía, sin que las demás se dieran cuenta de lo que le estaba sucediendo. No siempre tuvo éxito, pues escribe que si la madre superiora percibía en ella algún gesto o movimiento extraños, se iba sobre ella a cintarazos, ya fuera que aplicara el castigo personalmente –si se encontraba cerca de ella, o bien cuando al entrar en su celda la descubría jadeando en el piso– o por intermedio de una o dos monjas. Según lo que escribe María de San José, este tratamiento, que incluía ser arrastrada por el suelo, al tiempo que recibía los cintarazos, se le daba por instrucciones del confesor, que entonces era el padre Barros[18].

Aparte de los inconvenientes descritos, la novicia experimentaba grandes dificultades para caminar; escribe que andaba jadeando y resoplando por los pasillos del colegio, y que recibía regaños por parte de sus compañeras y de la maestra de novicias, quien no entendía qué significaban esos síntomas –entre otras cosas, porque Juana de San Diego no decía nada–

Mónica, y fungió como confesor de María de San José durante los nueve años que estuvo en el convento de Puebla; ella inició la escritura de sus experiencias bajo su dirección. La monja poblana escribe que fue paciente con ella, sobre todo al inicio de su noviciado, cuando tenía dificultades para controlar su temperamento nervioso; no vaciló tampoco el santo varón en prescribir castigos corporales, como queda dicho.

19 Se utiliza el término en el sentido bajtiniano de la conjunción de las dominantes espacio-temporales con factores que provienen de una serie de imposiciones de tipo histórico-cultural, es decir, con una fuerte carga

, ni la actitud de la novicia, por lo que todo lo interpretaba como desobediencia, y dejaba entender que dudaba si sería conveniente permitirle que más adelante hiciera sus votos.

Cuando María de San José inició su vida de religiosa de velo negro, no terminaron con ello sus problemas, ni desaparecieron los que había tenido durante su noviciado. A la dificultad para caminar se agregaba la de hablar; no podía comunicarse con su confesor, y este problema se prolongó durante los primeros cuatro años que estuvo en Santa Mónica. Hasta que, un año después de haber profesado, un buen día cesó el mutismo, mediante lo que ella atribuyó a intervención divina directa: se hallaba cosiendo en su celda, cuando sintió junto a ella la presencia del Señor, quien le comunicó que ese tormento se había terminado, y que debía empezar a hablar largamente con su confesor, lo cual ella hizo de inmediato.

Pasemos a otros detalles que permiten ligar las experiencias de nuestra monja con lugares específicos del convento, y maneras de vivir en él. Nos encontramos en el punto central de este ensayo: considerar la historia del convento de Santa Mónica desde la escritura de María de San José como un relato casi "escondido" en el relato principal. En efecto, es algo que surge y desaparece, como una corriente de agua que a ratos corre bajo la tierra y a ratos aflora a la luz. A lo largo de los escritos de María de San José puede leerse, entre líneas, el relato de la fundación y los primeros años del convento de Santa Mónica de Puebla. Nuestra escritora fue un testigo privilegiado y cercano. Si bien se encuentran datos sobre esta fundación en otros documentos (como la historia de la orden agustina de Villerino, o el *Dechado de príncipes*), lo interesante para nosotros es que María de San José nos ofrece una perspectiva femenina, con elementos que en los documentos oficiales se omiten por considerarse de poca importancia.

Al relatar los primeros tiempos en Santa Mónica, cuando todavía aceptaba hablar con sus familiares, en los *quadernos* de la monja poblana encontramos menciones de las zonas de comunicación entre el convento y el exterior: las puertas que se abrieron para recibirla; la reja, que representa un verdadero cronotopo[19], y donde se despidió de la comitiva que la acompañó hasta el convento el día de su entrada; el locutorio, donde recibía a las visitas, acompañada de una escucha, según prescribían las Reglas y Constituciones. A estos espacios puede asimilarse el coro bajo, situado en la parte de atrás de la iglesia –y separado de ella por una reja–, donde las religiosas recibían la comunión. Este espacio también cumplía otras funciones: ahí se tomaba el velo, y ahí reposaba el cadáver antes de recibir sepultura. Alguna vez, en sus *quadernos*, María de San José menciona el claustro, en particular una vez que al ir atravesándolo, una monja que se declaró enemiga suya desde el principio la tomó por las solapas del hábito, la empujó contra la pared y le reclamó el no estar cumpliendo con todo lo que ordenaban las Constituciones.

El convento de Santa Mónica –como todos los conventos de monjas en la época colonial– era un edificio de dos pisos compuesto de construcciones en torno a una serie de patios internos, por los que en su vida religiosa María de San José transitaba continuamente para ir a los distintos lugares. Durante el recorrido que realizó la tarde de su entrada a Santa Mónica, acompañada de la comunidad, debe haber empezado a familiarizarse con los numerosos espacios donde se llevaban a cabo las tareas y las actividades cotidianas: el refectorio, la

ideológica.

cocina y sus anexos (como el horno y la panadería), los patios, las salas para el trabajo comunitario (área de lavado, gallinero, guardarropa), las oficinas para funciones específicas (enfermería, provisoría). En la enfermería tuvo lugar el examen que de sus pies efectuaron primero la abadesa y la maestra de novicias, y después el médico, para gran mortificación de Juana de San Diego. También a este lugar fue llevada por sus compañeras cuando, luego de un éxtasis, quedó "sin sentido, como muerta"; llegadas a la enfermería "comenzaron a hacerme algunos remedios, a echarme ligaduras, y otras cosas […]" (cita de Santander y Torres, 1723).

En la planta alta se hallaban las celdas para profesas y novicias –en secciones separadas, la biblioteca y los aposentos para la maestra de novicias y sus labores de enseñanza. El centro espiritual del convento era el coro alto. Desde ahí las monjas podían observar lo que sucedía en el templo (seguir las misas, ver las procesiones…); la maestra de novicias debía cuidar de que, antes de entrar al coro, las novicias solo tuvieran los libros necesarios para lo que se había de cantar o rezar.

En el caso de María de San José, muchas de sus visiones tuvieron lugar en este espacio, mientras asistía a los oficios de la comunidad. En sus *quadernos* menciona imágenes de bulto de la Virgen María, san Agustín, san Antonio de Padua y santa Teresa, así como un cuadro de la pasión de Cristo. Como ejemplo de la interrelación entre lo espacial, lo espiritual y la vida cotidiana, María cuenta que, en vísperas de la fiesta de san Agustín, ella se hallaba detrás de la cortina del coro alto; la iglesia estaba vacía. Entonces vio que la imagen situada en el altar mayor estaba vestida con el hábito característico, y parecía tener vida; de su rostro y sus manos salían rayos de luz. Al día siguiente, mientras se hallaba nuevamente en el coro alto, después de la misa, en una visión asistió a la celebración que santa Mónica realizaba en el cielo. Durante una novena a Nuestra Señora, que la comunidad celebraba por la próxima entrada de dos novicias, vio a san Agustín y a san Antonio de Padua al lado de la imagen de la Virgen; se arrojó a los pies de san Antonio, y al momento cesaron los sufrimientos que estaba padeciendo. También estando en el coro, un domingo de Pascua, se le presentó la Virgen de la Soledad para invitarla a recorrer las estaciones por donde había pasado Jesucristo en su camino hacia el calvario.

Todos estos espacios se conectaban mediante pasillos y escaleras, que María de San José recorría una y otra vez; por ahí caminaba, con grandes dificultades, según cuenta, en la época en que tenía problemas con sus pies. En las escaleras, una vez recibió duras palabras de una de sus compañeras monjas, por haberse tardado demasiado en subir. En uno de los pasillos que van hacia el coro fue alcanzada por la monja que la perseguía desde su entrada al convento, y en la puerta, tomándola por los hombros, la sacudió dos o tres veces y le habló con dureza, aparentemente sin razón. Tengamos presente que nuestra monja menciona los espacios conventuales siempre en relación con la experiencia que está narrando, y siempre, también, como los contenedores de los distintos momentos de su recorrido espiritual.

Aparte del coro alto, ocupan un sitio privilegiado en sus escritos el refectorio, la cocina y la celda. En la cocina fue maltratada por una monja de velo blanco, quien la azotó contra la pared cuando tomó un poco del agua que la otra hacía calentar en la estufa. El refectorio también era el espacio donde se llevaban a cabo otras actividades de la comunidad, como las disciplinas. Es casi seguro que María de San José se vio en esta situación de recibir disciplina. Por lo general la prelada aplicaba el castigo, mientras las demás decían oraciones y responsos. La que iba a someterse a disciplina debía estar de rodillas y con un hombro descubierto, de manera que pudiera recibir el castigo "con solo alzarse la toca". Esto podía llevarse a cabo

mientras el resto de la comunidad tomaba sus alimentos. Las comidas se realizaban en silencio; si alguna hacía ruido, debía levantarse y rezar un padrenuestro. También podía suceder que alguna de las que estaban sirviendo rompiera algo; entonces debía arrodillarse y decirle su "culpa" a la priora. En la experiencia de María de San José, el refectorio se relaciona estrechamente con la tentación de la gula; ahí también sufre reproches y burlas por negarse a comer. Respecto a esto último, nuestra monja narra cómo, en otra ocasión, le tocaba servir la comida a una hermana que no simpatizaba con ella. Al observar que María de San José no probaba bocado, le preguntó, en forma hiriente, si no era humana como las otras monjas, y si pretendía hacerse divina dejando de comer.

Pero, sin duda, la celda ocupa un lugar preponderante en lo relativo al enlace entre la espiritualidad y la espacialidad en los escritos de María de San José. En efecto, la celda era el más íntimo y –en la medida en que podía llegar a serlo– personal de los espacios conventuales. Como sabemos, las celdas son pequeños cuartos (de 1.80m x 2.50m aproximadamente), cuyo amueblado se reduce a unas tablas con un colchón de paja, a guisa de cama, y tal vez alguna mesa para colocar agua bendita, libros sagrados, un crucifijo. Cuando llegó al noviciado, María de San José obtuvo permiso de la maestra de novicias para prescindir del colchón, pues no se le permitió dormir en el suelo, como ella quería; sin embargo, en sus *quadernos* llega a mencionar que sí dormía en el suelo, siendo ya profesa. Su celda fue el escenario de múltiples vivencias. Allí la encontró la maestra de novicias, jadeando agotada por sus visiones, y le emprendió contra ella a cintarazos. Ahí cosía. En sus escritos consigna cómo un día la encargada del guardarropa le dio a coser una tela muy ruda. Venciendo cierta renuencia, María de San José se puso a coser en su celda. Entonces, por cada puntada que hacía se iba formando una flor. Más tarde, en el coro, vio el ramo en manos del Niño Jesús que la Virgen sostenía en sus brazos. La celda era, asimismo, un lugar privilegiado para las visiones: muchas veces se llenó de los demonios que la perseguían. Allí también tuvo experiencias más gratificantes, como la de sentir a Jesucristo cerca de ella, o cuando se vio a sí misma como una niñita de unos tres años, que Jesús toma entre sus brazos para consolarla, así como las apariciones de la primera María de San José, durante sus años de noviciado y jovenado. En fin, en la celda realizaba la actividad primordial de escribir.

Al realizar este recorrido, resalta el papel de la espacialidad en la escritura de las experiencias, tanto de vida cotidiana como espirituales, de María de San José en el convento de Santa Mónica. Se confirma lo que habíamos advertido antes: lo relativo al espacio como una corriente subterránea que recorre todo su discurso. De alguna manera, el espacio, con toda su carga significante, resurge ante nosotros cuando recorremos el edificio que en su momento albergó las andanzas de la monja poblana.

El énfasis en la espacialidad nos ha permitido devolverle a la autobiografía de María de San José su calidad de historia de vida, recuperar la dimensión cotidiana de la historia de una mujer que vivió en circunstancias específicas, de las cuales ella misma dejó constancia (aparte de lo que hayan podido ser sus experiencias en "el otro espacio", el simbólico-espiritual). La recuperamos para nosotras/os, que podemos visitar el convento de Santa Mónica (hoy museo) en la Puebla de los Ángeles, o imaginarla moviéndose por los espacios que ha construido a través de su escritura.

Bibliografía

ARENAL, Electra & SCHLAU, Stacey. *Untold Sisters. Hispanic Nuns in Their Own Works*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

ÉPINEY-BURGARD, Georgette y ZUM BRUNN. *Mujeres trovadoras de Dios. Una tradición silenciada de la Europa Medieval*. Barcelona: Paidós, 1998.

GREIMAS, Algirdas Julien. y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid: Cátedra, 1982.

HÉNAULT, Anne. *Narratologie. Sémiotique générale*. Paris: Presses Unversitaires de France, 1983.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London & New York:Routledge, 1988.

MYERS, Kathleen. *Word from New Spain. The Spiritual autobiography of Madre María de San José (1656)-1719)*. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.

MYERS, Kathleen & POWELL, Amanda. *A Wild Country Out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1999.

REIS, Carlos y LOPES, Ana Cristina. *Diccionario de narratología*. Salamanca: Ediciones del Colegio de España, 1995.

STANLEY, Liz. *The Auto/biographical I: The theory and practice of feminist auto/biography*. Manchester & New York: Manchester University Press, 1992.

Fuentes

Esclarecido solar de las religiosas reformadas de Nuestro Padre San Agustín, y vidas de las insignes hijas de sus conventos […]. Fray Alonso de Villerino. En Madrid: Por Juan García Infanzón. Año de 1694. El volumen estaba terminado en 1693, según se colige por las fechas de las aprobaciones y licencias para imprimir.

Vida de la venerable madre Maria de S. Joseph, religiosa agustina recoleta, fundadora en los Conventos de Santa Mónica de la Ciudad de Puebla, y después en el de la Soledad de Oaxaca. México, 1723, escrita por Sebastián de Santander y Torres. Santander pronunció asimismo una *Oración fúnebre*, publicada en Puebla, 1719.

Constituciones Generales para todas las Monjas, y Religiosas, sujetas à la obediencia de la orden de Nuestro Padre San Francisco […] De nuevo recopiladas de las antiguas; y añadidas con acuerdo, consentimiento y aprobación del Capitulo General celebrado en Roma à II. De Junio de 1639 […] Ponense al principio las reglas de Santa Clara, primera y segunda; la de las Monjas de la Purísima Concepción, y la de las Terceras de Penitencia. Con licencia en Madrid: en la Imprenta de la Causa de la V. Maria de Jesús Agreda, año de 1748.

Regla de N.P.S. Augn. Y Constituciones de las Religiosas de el Sagdo.Orden de Predicad. Traducidas en lengua vulgar, por el P. M. fr. JU. Bapta. Méndez […] Manuscrito. La licencia es de 1691. La traducción parece ser de finales del siglo XVIII.

Dechado de Príncipes Eclesiásticos que dibujó con su ejemplar, virtuosa y ajustada vida el Illust. Exc. Señor Don Manuel Fernández de Santa Cruz y Sahún […] escrita por el R. P. Maestro Fray Miguel de Torres […]. En Madrid, por Manuel Román á costa de Don Ignacio Aséenlo y Crespo, Dignidad de Tesorero de la Santa Iglesia de la Puebla de los Ángeles […] ha. 1721.

Escritura femenina desde la clausura carmelita

Ana María Peppino Barale
Universidad Autónoma Metropolitana–Azcapotzalco, México DF.

Introducción

Cuando la historia de la cotidianidad tomó asiento en los textos y se decidió indagar dónde estuvieron y que hicieron las mujeres fueran o no madres, esposas, hermanas, de todos aquellos personajes masculinos de la historia y todas las otras sin hijos, maridos o hermanos suficientemente famosos o importantes para que sus nombres figuraran en los libros históricos, es entonces cuando se va descorriendo el velo que ocultaba el lado privado, doméstico, femenino de las sociedades, a la vista de las generaciones siguientes.

Se siguen sacudiendo los archivos, se sopla el polvo que se había detenido, precisamente, en la referencia a las mujeres. Es por ello que tantos estudiosos no encontraron nada destacable, nada suficientemente importante para ser tomado en cuenta.

Desde las corrientes del feminismo se impulsó la búsqueda de las aportaciones de las mujeres a lo largo de la historia. Esta perspectiva sobre el pasado ha proporcionado herramientas conceptuales y una nueva ruta para hacer visible lo soterrado, olvidado, ninguneado o traspapelado. ¡Ah!, pero con qué gusto, con qué empeño, casi con saña diría yo, rastrean, espulgan, anotan, comparan y corren el velo que ocultaba a las mujeres. Solo fue cuestión de mirar de otra manera, con otro interés, para sacar a la luz lo que ahí estaba.

Y así fue, que las mujeres letradas, se negaron a no tener ancestras.

Así se va trazando el mapa de la escritura conventual femenina novohispana que se enriquece con los productos rescatados por acuciosas investigadoras que fijan hitos en la materia, como el caso de las poesías escritas por monjas carmelitas de Córdoba, porque se fija un nuevo horizonte histórico para la escritura femenina en la República Argentina.

Lo anterior lleva a reflexionar si la vida conventual proporcionó a las mujeres enclaustradas, mejores condiciones para leer y escribir en comparación con las oportunidades de la vida externa. En ambos casos, su quehacer debe trascender la historia privada de las mujeres para incorporarse a la historia general de la humanidad. En esta línea, historia y literatura se entrelazan porque es desde la investigación histórica que se van descubriendo los escritos conservados en archivos públicos o privados que luego pueden ser analizados literariamente.

Por mucho tiempo, los estudios sobre la literatura colonial latinoamericana carecían de referencias a la escritura femenina. El creciente interés por parte de historiadoras e investigadoras sociales de diversos países han impulsado la búsqueda de las aportaciones de

las mujeres a lo largo de la historia. La nueva historiografía va trazando el mapa de la escritura conventual femenina novohispana desde la muy estudiada obra de Sor Juana en México, hasta los productos que se van rescatando por acuciosas investigadoras que indagan en conventos del subcontinente y que fijan hitos en la materia.

O, como el caso que me ocupa, de observar con interés una serie de escritos que se reconocían por su presentación artesanal y no por el significado de la escritura de las monjas. Es decir, ver los folios desde otra perspectiva, como fue el caso de Íride María Rossi de Fiori, Rosanna Caramella de Gamarra[1] y Helena Fiori Rossi, que realizaron un estudio preliminar y notas a la edición facsimilar de los "poemas del Carmelo de Córdoba (1804)" y que fue publicada en 1997 por la Universidad Católica de Salta (Argentina). Las autoras consideran estos poemas "como la primera manifestación de escritura femenina en la República Argentina", por lo menos hasta que se presenten casos anteriores (Rossi et al. 1997: 11) Si se compara con la fecha de escritos de monjas documentados en otros países latinoamericanos, estos poemas resultan tardíos; sin embargo, es necesario tomar en cuenta que el Virreinato del Río de la Plata[2] se creó en 1766 mientras que el de Nueva España fue en 1535 y el del Perú en 1544. Esta estructura de gobierno con todo su protocolo, jerarquías, presencia de letrados, intercambio intenso con la metrópoli, personal jerárquico de la Iglesia y, particularmente, una corte cuya composición, rituales sociales y acceso privilegiado a la cultura, favorecía la práctica de la literatura.

Mi personal acercamiento a la escritura femenina responde a parámetros históricos y sociológicos de los *estudios de mujeres* que enfocan su interés en volver visibles a más de la mitad de la población humana; es el periodo colonial donde particularmente los conventos constituyen una veta rica en escritos que se van rescatando para demostrar que la vida conventual proporcionó a las mujeres condiciones para leer y escribir posiblemente mejores que las que hubiesen tenido en la vida externa. Aún la vida de aquellas que nacieron en cunas privilegiadas y a pesar de estar rodeadas de personal de servicio y esclavas, se sofocaban en esos ámbitos cerrados y llenos de restricciones y reglas a seguir. Ahí también, el confesor cumplía un importante papel, aunque en los conventos de clausura era el único hombre que periódicamente visitaba a las monjas y novicias para su confesión. A ellos debemos agradecerles que hayan encauzado inquietudes del alma y de la carne a la escritura y, en algunos casos, obligado como penitencia a redactar su autobiografía; ellos mismos las proveían de papel, pluma y tinta y luego recogían la obra que ha quedado con mayor o menor suerte en los archivos históricos que hoy se pueden consultar, aunque parece que muchos fueron destruidos por los confesores o por instrucciones de las propias autoras y otros han desaparecido por el poco cuidado e interés en su preservación.

Un ejemplo de ese tipo de penitencia fue el impuesto a Úrsula Suárez, monja clarisa chilena (1666-1749),que la cumplió durante 25 años y en los cuadernillos resultantes va contando "lo que ha ocultado, lo que le repugna contar; debe contarlo todo, para que otros decidan cuánto pecado hay en ella" (Cánovas, 1994: 435). Y si bien ella prometió morir si se

1 En 1997, fecha de la edición, Íride Rossi era directora del Departamento Editorial de la Universidad Católica de Salta y Rosanna Carmella era su responsable técnica.

2 Comprendía las provincias de Buenos Aires, Paraguay, Tucumán, Potosí, Santa Cruz de la Sierra y Charcas, más los territorios de Mendoza y San Juan que en ese entonces pertenecían a la Capitanía General de Chile.

hacía público su testimonio confesional, más de dos siglos después su *Relación autobiográfica*[3] ha sido rescatada y presentada en una edición crítica, lo que permite su lectura y abre una mirilla por la que se puede atisbar las idas y venidas de una niña soberbia y hablantina, de una monja de comportamiento inusual que divertía con sus ocurrencias al *monjío* y entretenía al obispo que semanalmente visitaba el convento, y de una abadesa que aún continuaba con su penitencia (¿o juego seductor entre escritora-monja y lectores-confesores?).

De un modo o de otro, estos testimonios de géneros o subgéneros literarios tienen un claro interés histórico social porque dan cuenta de formas de vida privadas, del mundo doméstico no sólo conventual sino de la vida familiar y social anterior al enclaustramiento, de los comportamientos y conflictos entre mujeres-monjas que dependen de un orden jerárquico interno regido por otras mujeres-superioras-abadesas que a su vez dependen de la jerarquía exterior representada por hombres-prelados-obispos. La historiografía colonial -también la de etapas sucesivas- no puede dejar de valorar estos importantes testimonios que llenan los huecos de los recuentos tradicionales y que, por otra parte, constituyen fuentes privilegiadas para los estudios de las mujeres en su afán por sacar a la luz pública el quehacer femenino más allá de las labores y cuidados considerados tradicionales.

Antes de pasar a tratar algunos aspectos de la vida conventual y de la escritura en ella realizada, particularmente sobre los poemas escritos por las monjas carmelitas de Córdoba en los albores del siglo XIX, me parece pertinente señalar que cuando me refiero a *estudio de las mujeres* utilizo el plural porque no se trata de una presencia femenina única sino multivariada por lo que, utilizar el singular borra las diferencias que existen entre las mujeres para considerarlas como un conjunto compacto. Así, el Studio de las mujeres se ubica en un espacio interdisciplinario y transdisciplinario, "intelectual y educativo, que viene alterando de manera irreversible lo que sabemos, lo que creemos saber y la manera cómo pensamos" (Stimpson, 1998:129). No empleo el concepto de "género", introducido en la teorización feminista en los años setenta, porque "se elimina la potencialidad analítica de la categoría para reducirla a un mero eufemismo, políticamente más correcto" (Tubert, 2003: 7). Esta precisión del nombre del campo de estudio es importante porque fija su identidad y delimita su espacio trabajo.

Vida y escritura conventual

Para la mentalidad colonial la protección de las mujeres significaba excluirlas de la vida secular y resguardarlas tras los muros de los conventos que fueron un refugio para mujeres solteras, viudas o desamparadas que quedaban sin sostén por la muerte del hombre de la casa. Cuando esto último sucedía y la familia era pudiente o el cabeza de familia había dejado a su muerte una importante cantidad de dinero y éste se empleaba para fundar un convento, las mujeres de la casa se refugiaban en él y tomaban los hábitos de la orden correspondiente. Pero también, y a veces por propia voluntad, jóvenes que se negaban a aceptar un matrimonio impuesto o que habían sufrido un rechazo sentimental, solicitaban el ingreso.

Casos significativos en México y Perú reportan actitudes muy alejadas de las reglas estrictas, observadas generalmente por carmelitas y capuchinas, ya que ingresaban sin vocación

3 En 1984, la Biblioteca Nacional de Chile, la Universidad de Concepción y la Academia Chilena de la Historia publican conjuntamente la autobiografía con estudio histórico y filológico de Mario Ferreccio y Armando de Ramón.

y algunas perseguían más libertades –aunque recluidas – que las ofrecidas por la sociedad secular a las mujeres que querían permanecer solteras o que se mantenían rebeldes a las normas y restricciones que la familia y la sociedad imponían. En estos casos sucedía que "se dedicaban al adorno personal, a la golosa indulgencia alimenticia y al relajamiento espiritual […] vivían en apartamentos particulares [las atendían] sirvientas indígenas y esclavas africanas. Vestían con lujo […] Conversaban y recibían visitas por rutina" [Arenal, 1994: 280).

La vida conventual no suponía una reclusión excesiva en comparación con la que debían guardar las mujeres de la época, además que las protegía de la violencia doméstica ocasional y de la muerte por parto tan común en esos años. Así, sor Juana, por ejemplo, debió sopesar que el matrimonio no resolvería sus ansías de saber y de libertad y, seguramente, muchas otras no famosas que aún esperan ser rescatadas del olvido pensaron de igual manera.

Mucho se ha enriquecido la visión sobre la escritura femenina conventual novohispana desde que Pedro Henríquez Ureña reconoce en la escritura de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) "un auténtico timbre femenino, hasta en la estructura rítmica de sus frases, como la prosa de Santa Teresa o las cartas de la reina Isabel" (Henríquez, 1949:82). Pero es breve su conteo de figuras femeninas del "florecimiento del mundo colonial", porque sólo se suman a la monja mexicana, referencias a santa Rosa de Lima (1586-1617) y a sor Francisca Josefa de la Concepción (1671-1742) de Bogotá.

Asunción Lavrin se ocupa de Sor María Magdalena Lorravaquio y la considera entre las primeras generaciones de monjas que escribieron "para expresar su mundo interior del cual apenas estamos descorriendo el velo". Esta monja profesó en 1595 en el convento de San Jerónimo -al que hiciera famoso posteriormente Sor Juana - y murió en 1636. La escritura de su autobiografía siguió la costumbre del momento: responder obedientemente a la recomendación de sus confesores jesuitas.

Cuando en 1834, Flora Tristán[4] se encontraba en Arequipa, la ciudad natal de su padre el coronel Mariano Tristán, se asombró del nutrido número de retiros espirituales tanto para mujeres como para hombres que se encuentran en el lugar. Tal es su curiosidad por asomarse al interior de esos muros, tras los cuales supone a "desgraciadas víctimas sepultadas vivas entre esos montones de piedras" y por las cuales siente una profunda compasión, que aprovecha la influencia de su tío para obtener la autorización de visitar el convento de Santa Rosa.[5]

Sin embargo, al conocer la vida interior da cuenta de que en él se conservan, o hasta se exacerban diría yo, las diferencias de clase de la sociedad exterior prevaleciente en la época y no sólo en el lejano territorio novohispano. Lo que la lleva a decir:

No creo que alguna vez haya existido en un estado monárquico una aristocracia más altiva y más chocante en sus distinciones que aquella cuya vista causó mi admiración al entrar en Santa Rosa. Allí reinan con todo su poder las jerarquías del nacimiento, de los

4 Esta luchadora por los derechos de las mujeres y de los trabajadores, nació en Francia el 7 de abril de 1803 y falleció el 14 de noviembre de 1844; su hija Aline fue la madre de Paul Gauguin.

5 En el pasó once años su prima Dominga - a los 16 años había tomado los votos por decisión propia- hasta que logró escapar, lo que causó un revuelo en la sociedad y obligó al convento a aumentar las medidas de separación entre un mundo y otro. Flora se veía con ella en secreto y el relato de su historia le provocaba un vivo interés por conocer el interior del convento de Santa Rosa.

títulos de los colores de la piel y de las fortunas y éstas no son vanas clasificaciones." (Tristán, 2001: 378).

Flora Tristán relata que ante los conflictos políticos y militares que sacudían Arequipa, las mujeres de su familia peruana se guarecían para su seguridad en alguno de los conventos de la ciudad que en tiempos normales eran inaccesibles, pero que ante acontecimientos amenazantes abrían sus puertas a los alarmados habitantes. Esta situación permitió a Flora un acercamiento a la vida conventual y convenció a su tía que escogiera Santa Rosa a Santa Catalina, si bien ambas superioras eran primas suyas y les garantizaban una buena hospitalidad.

En el caso del convento de Carmelitas Descalzas de la ciudad de Córdoba en Argentina, su fundación respondió a la promesa hecha por el matrimonio formado por Ana María de Guzmán y Juan de Tejeda, en agradecimiento por la cura milagrosa de una de sus hijas que había sido desahuciada en dos ocasiones. El 7 de mayo de 1628 se inauguró y tomó el nombre de San Joseph porque su constitución se dicta según el modelo del Convento de San José de la ciudad de Lima en el Virreinato del Perú. Pocos meses después de este acontecimiento, fallece don Juan de Tejeda y su esposa toma los hábitos. Ya sus dos hijas le habían precedido y poco después se incorporaron otras familiares con lo que el núcleo inicial del convento carmelita quedó constituido por cuatro generaciones de la misma familia. Situaciones similares han sido documentadas, como el caso del convento mexicano de la Santísima Trinidad de Puebla (fundado en 1619), por Francisco Javier Cervantes Bello, o el monasterio chileno de clarisas de Nuestra Señora de la Victoria (1678) del que se ocupó Rodrigo Cánovas.

El poemario carmelita

Las formas protocolares transmitidas por la metrópoli tendían a ser magnificadas por las sociedades coloniales, entre ellas las relacionadas a los protocolos ceremoniales que comprometían a las autoridades, funcionarios, religiosos y espectadores en general. Henríquez Ureña señalaba que "uno los principios que en los tiempos de la Colonia guiaban a aquella sociedad, después de la religión, era la cultura intelectual y artística" (Henríquez, 1949: 45). Así, estos actos eran generalmente acompañados por ofrendas poéticas por lo que la expresión literaria de las enclaustradas carmelitas respondía a una costumbre del ceremonial funerario que se conoce como poesía de túmulo[6] y se suma a los subgéneros más usuales de biografías sobre monjas escritas por otra de sus hermanas de orden, situación que recibía el impulso de confesores que pretendían de ese modo conocer sobre el estado de su devoción.

A la vida de santas, vida ejemplar, autobiografías o testimonios confesionales como el caso de Úrsula Suárez, se suma una literatura fúnebre "oraciones, sermones o discursos, elogios, panegíricos, honras y formas combinadas como: sermón panegírico, carta edificante, 'vida ejemplar y muerte preciosa', declamación honoraria, etc." (Rossi et al. 1997, 7). Esta efervescencia de "letras sacras […] tuvo sus raíces en la época medieval, y se trasmitió al Nuevo Mundo a través de los escritos de Santa Teresa y otras místicas y visionarias europeas." (Lavrin, 2000: 2).

6 Como parte del ceremonial fúnebre se levantaba un «túmulo» en el que se colocaba el ataúd, consistía en un templete de madera confeccionado con mayor o menor suntuosidad y tamaño de acuerdo con la posición social o económica del muerto.

En el sector mencionado arriba se inscribe el homenaje fúnebre escrito por las monjas carmelitas de Córdoba (Argentina) y que en sus versos reconocen el valor del que en vida fuera Fray José Antonio de San Alberto (Aragón 1727-Charcas 1804) considerado un prelado ejemplar de la iglesia colonial. De importante carrera eclesiástica en su España natal, es nombrado Obispo de Córdoba (1780-1785) y las monjas reconocen su paso al expresar: "Catedral esposa amada/San Alberto fue tu Esposo/ y lo fue tan generoso/ que te dexó mejorada./Por él quedaste blanqueada, con famoso Altar mayor,/con un Coro encantador,/ que publica, dice, y grita/ que este Sabio Carmelita/ te fue un Esposo de honor" (Rossi et al. 1997: 115).

Los versos anteriores corresponden a uno de los 24 poemas escritos en 18 folios que fueron rescatados en 1972 por un bibliófilo y que actualmente están en custodia en el Museo de Arte Religioso Juan de Tejeda que pertenece al Arzobispado de Córdoba y cuenta con el auspicio de la Municipalidad de Córdoba; abrió sus puertas en 1968 y fue reinaugurado con el nombre actual en 1970. (Infante, 2000: solapa). En 1986, se exhibieron dichos folios en la Feria Internacional del Libro de Córdoba por el interés artesanal del llamativo calado que enmarcan los poemas, tal como se puede apreciar en los dos ejemplos que se anexan.[7]

El material en cuestión presenta una variante en cuanto que 15 hojas (de 31.5 x 43 cm. aproximadamente) tienen orlas y permiten suponer que son copias definitivas porque, además, se observa un cuidado esmerado en el trazo de las letras y en la disposición de los espacios. Las tres restantes –dos son la misma versión-, sin orlas y sin la meticulosidad guardada en las anteriores para su presentación, se consideran borradores, si bien no se han conservado, si las hubo, las copias definitivas.

Surgen muchas preguntas, algunas podrán ser contestadas por los estudios de otras evidencias sobre la vida del convento y las actividades que en él se llevaban a cabo. Así que no queda más que aventurar respuestas basadas en la observación de algunas de las características de los poemas; por ejemplo, los distintos estilos de los dibujos del calado puede deberse a la confección de diferentes manos, de distintos gustos estéticos o de mayor o menor paciencia y destreza. ¿Son totalmente originales o se copiaron modelos? ¿Las mismas monjas que creaban la cenefa escribían los poemas? Lo cierto es que este descubrimiento da luz sobre esa realidad confinada, sobre ese microcosmo que no sólo era de rezos y penitencias sino también de lecturas y actividades que permitían aplicar la creatividad manual y la literaria.

Unas prefirieron dibujos muy elaborados donde tallos delicadamente recortados unen pequeñas hojas y flores de distintas formas; otra, simple, no constituye un marco sino que son recortes en la parte central superior e inferior continuado a ambos lados por una línea ondulada; otro estilo prefiere las líneas geométricas en diseños unos complejos y otros más sencillos -ver reproducciones anexadas: Poemas 1, 2 y 3-.

Los contenidos tampoco responden a una línea única, ni en cuanto a la composición ni a la disposición. Dos folios tienen la misma orla, la misma escritura, porque corresponden a las dos partes de un mismo poema de ocho estrofas, cuatro en cada hoja dispuestos en forma apaisada en lugar de vertical como en las demás. En cambio, otros folios están compuestos por dos composiciones, que se titulan con el nombre de la forma métrica empleada.

7 En México, los trabajos en papel amate y papel picado tienen su origen en el uso tradicional de este material en las culturas autóctonas, mismos que el arte popular ha conservado hasta nuestros días.

La observación de los tipos de letra lleva a reconocer modelos de la escritura del tiempo histórico correspondiente, así como apreciar la habilidad caligráfica alcanzada por las monjas. Aquí vale preguntar también si las que escriben son las mismas que compusieron los poemas, podría darse el caso que las funciones se dividieran de acuerdo con las capacidades individuales para lograr un producto realmente colectivo.

Si bien hoy en día el grado de escolarización no se demuestra con buena letra porque el trazo manual ha sido sustituido en primer momento por la máquina de escribir y ahora por la computadora, en un siglo como el XVIII en donde pocos sabían leer y escribir, la calidad de la escritura era sinónimo de educación y ésta de clase social alta, particularmente en el caso de las mujeres que no tenían acceso a las pocas instituciones educativas existentes y entonces la familia contrataba a profesores o institutrices particulares.

La redacción de los poemas responde a la misma misión de colaborar en las honras fúnebres que se organizaron en Córdoba con motivo de la muerte de Fray José Antonio de San Alberto, en Charcas (Bolivia) el 25 de marzo de 1804. Aquí es necesario investigar si efectivamente se llevó a cabo la ceremonia y si los poemas fueron parte de la misma. En la época, era costumbre que en la ornamentación de los funerales se adhirieran a los crespones o cortinados que adornaban el túmulo los poemas escritos para la ocasión. Aunque en este caso la muerte ocurre en otro lugar, los complejos rituales funerarios permitían que con igual jerarquía y mismo protocolo se llevaran a cabo *in absentia*.

En cuanto a los textos en sí, es posible establecer tres formas de abordar el laudatorio: una, referida a la obra, acciones pastorales y virtudes del obispo; otra, en que las monjas señalan su orfandad por la muerte de su protector; y la tercera y más nutrida, enfocada al tema de la muerte.

En el primer caso se exaltan las cualidades de San Alberto al señalarlo como “tierno, sabio, y elocuente/ justo, piadoso, y clemente”; como fundador de una casa de recogidas al señalar que “Al influjo de su celo/ una casa fundar pudo/ que fuese como un escudo / contra todo desconsuelo”; y, en el soneto que sigue, se despliega una lista de males que podrían ser solucionados por el personaje que en la época fue una de las figuras más apreciadas y reconocidas por sus obras y virtudes:

Soneto

Si el arte de las ciencias se perdiera,
y todo entendimiento vacilara,
toda luz en tinieblas se trocara,
toda humana razon se obscureciera.
Si el plan de buen govierno pereciera,
El zelo y la virtud finalizara,
La prudencia y justicia se acabara;
La verdad en el mundo no se viera:
Si el orden sabiamente establecido,
Todo el orbe perdiendo su belleza,
Todo en fin quedara sumergido
En un caos, y abismo de rudeza:
Bastaba un San Alberto en tal periodo
Para restablecer el orbe todo

En otro soneto, precedido por un "Clamor/De las Carmelitas descalzas de Cordova/ en la muerte de su Illmo hermano, y Protector el Señor San Alberto", las primeras estrofas van dirigidas a: "¡Ó Padre Nro, Arzobispo amado!/ ¡ó digno San Alberto tan querido!". Los tercetos reflejan el sufrimiento de las carmelitas porque "la muerte cruel el fatal hado" les ha privado de su protector y las ha sumido en la orfandad:

Así lo vemos, lloramos, y sentimos
Nosotras hermanas, pobres, devalidas,
Pues el Padre y Protector perdimos
Cuia vida valia por mil vidas
No en vano pues nos afligimos,
Ni estraño será vernos doloridas

El tema de la muerte se expresa desde la reclamación angustiosa: "¡O muerte cruel, sañuda, y fementida!/ ¿Por qué tu fiero harpon haveis librado/ contra la mas Interesante Vida/ del Grande de los Charcas nuestro amado?". Posteriormente, dejando de lado que el carácter de religiosa implica aceptar la voluntad divina, la autora reclama airada al mismo "Altíssimo Dios […] que nos haveis impuesto /de morir justo es; pero a la muerte/ del Inclito Prelado San Alberto/ tu mismo parece debias oponerte." [8]

En otro soneto, en cambio, se acepta el paso definitivo como la entrada a otra vida ilimitada y supuestamente gozosa porque "Si en la dulce mancion en paz reposa/ porq^{e} su gran virtud fué conocida/ ¿porq^{e} hemos de sentir su propartida/ sindo una propartida tan honrrosa?". En el mismo tono concluye la última estrofa preguntando si "¿hizo mal la merte? [muerte]", entendiendo que no se la puede censurar puesto que dio vida eterna a un hombre justo.

Lo anterior genera mayor número de preguntas que respuestas respecto a las autoras, a sus lecturas y posibles influencias, a sus destrezas y habilidades, a su historia personal, a su participación en la vida colectiva. Y eso es lo enriquecedor de estos hallazgos que permiten lecturas desde diferentes enfoques teóricos, disciplinas e intereses. Desde la psicología, por ejemplo, se podrían suponer detalles de la personalidad de cada autora por la manera de expresar su pesar, unas con resignada calma y otras insatisfechas e inconformes con que la muerte –"ese monstruo insano" – halla tocado a un hombre que fue elegido por voluntad superior como su pastor y "si vigilante fue, y activo obrero;/ si plantó, y regó qual tierno labrador/ sin perdonar fatiga, atajo ni sendero", entonces por qué permite –Dios- que la muerte "nos priva de su luz, y su calor".

Conclusiones

El mundo femenino conventual en el periodo colonial, representó un espacio original y les dio a las mujeres poder de decisión y de mando dentro de su comunidad, asimismo de ser valoradas externamente porque servían de intermediarias- con rezos y penitencias- frente a la voluntad divina, servicio que era retribuido más o menos generosamente por sus devotos en obras para la orden o para la atención personal de la mediadora. Protegidas y separadas del mundo exterior construyeron una forma de vida alternativa, cuyo valor intelectual se va reconociendo a medida que aumentan los estudios al respecto.

8 Versos del más extenso y complejo poemario constituido por ocho octavas distribuidas en dos folios (4x4) y escritos en forma apaisada.

Por eso, me ha parecido importante referirme a estos poemas de monjas carmelitas cordobesas no como un descubrimiento personal, sino como una lectura apreciativa, desde un enfoque particular, del estudio de otras mujeres que con ojo crítico releen un material reconocido por méritos del trabajo artesanal del soporte o marco en que se escribieron dichos poemas, sin relacionarlos con la escritura femenina de su tiempo.

Es hora que la historia de las mujeres se sume a la historia universal con la misma categoría que la de los varones; también, que se revaloren la figura y los productos femeninos desde cánones nuevos que superen el androcentrismo tradicional. La vida de la humanidad será mucho más rica cuando se incorporen las aportaciones de todas y todos, sin prejuicios que cercenen la posibilidad de representación real de la complejidad estructural de las sociedades actuales que tienen su fundamento en las pasadas. Si en éstas no se encuentran las mujeres reescribamos la historia.

Bibliografía

ARENAL, Electa – SCHLAU, Stacey. "EL convento colonial mexicano como recinto intelectual", en: Julio Ortega y José Amor y Vázquez (ed.). *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*. México: El Colegio de México – Brown University, 1994. pp. 279-288.

BRACCIO, Gabriela. "Para mejor servir a Dios. El oficio de ser monja", en: Fernando Devoto y Marta Madero (dirs.) *Historia de la vida privada en la Argentina. País antiguo. De la colonia a 1870.* Buenos Aires: Taurus, 1999.

CÁNOVAS, Rodrigo. "Úrsula Suárez (monja chilena, 1666-1749): la autobiografía como penitencia", en: Julio Ortega y José Amor y Vázquez, *Conquista y contraconquista. La escritura del Nuevo Mundo*. México: El Colegio de México-Brown University, 1994.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

INFANTE, Víctor Manuel. *Museo Juan de Tejeda*. Córdoba-Argentina: Fundación Centro, 2000. (Museo de la Arquitectura de Córdoba, 4)

LAVRIN, Asunción. "Vidas y el reino de Dios: interpretaciones femeninas en el México colonial", ponencia disponible en:
http://mezcal.colmex.mx/historiadores/ponencias/194.pdf

LAVRIN, Asunción y Rosalva Loreto, eds. *Monjas y Beatas: La escritura femenina en la espiritualidad barrocanovohispana, Siglos XVII y XVIII*. México: Archivo General de la Nación / Universidad de las Américas, 2002.

MURIEL, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1982.

ROSSI DE FIORI, Íride M. – CARAMELLA DE GAMARRA, Rosanna – FIORI ROSSI, Helena (Estudio preliminar, ed. facsimilar y notas). *Primera escritura femenina en la República Argentina. Poemas del carmelo de Córdoba (1804)*. Salta, Argentina: Ediciones Universidad Católica de Salta, 1997.

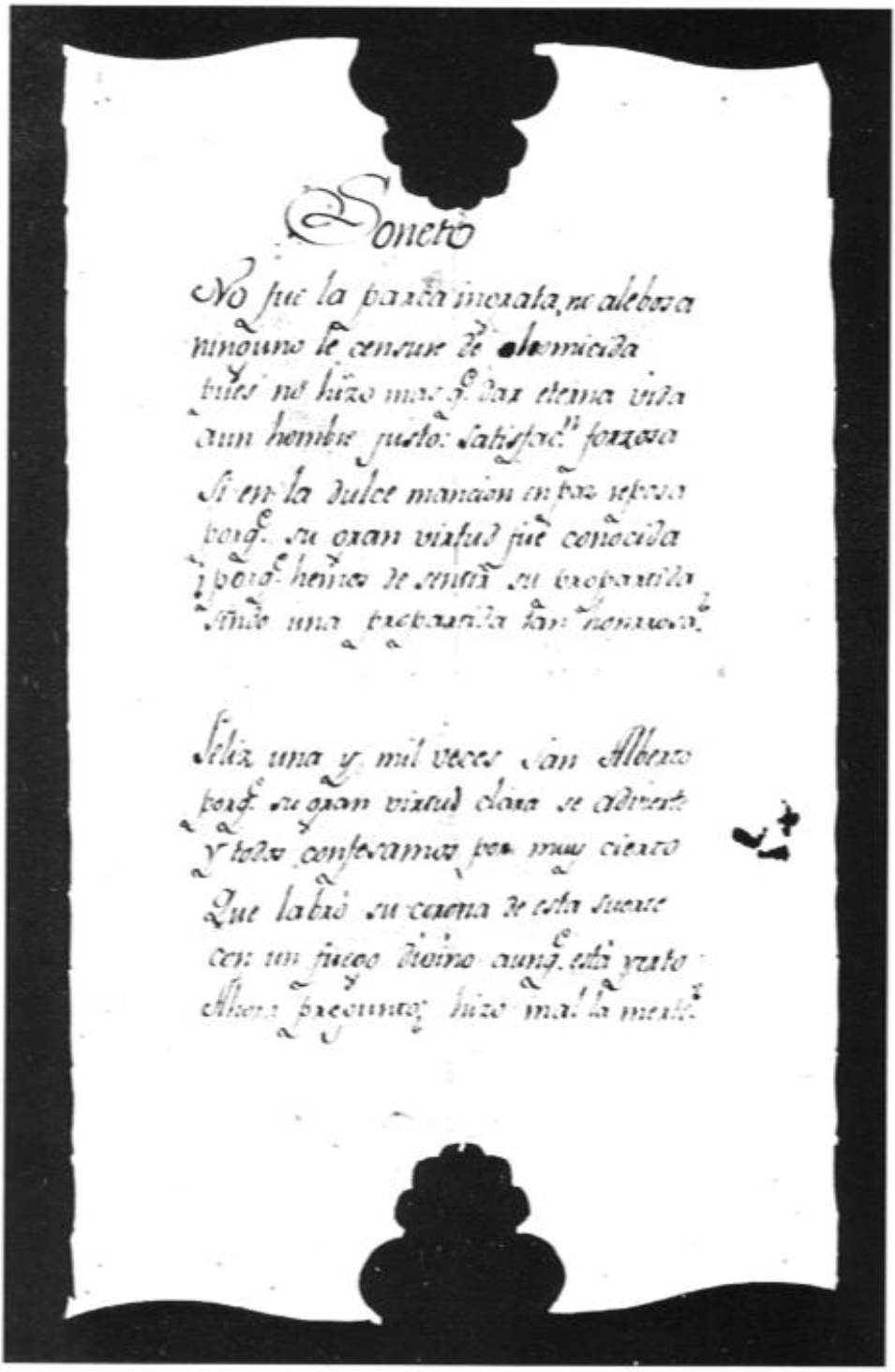
STIMPSON, Catharine R. "¿Qué estoy haciendo cuando hago estudios de mujeres en los años noventa?", en: Marysa Navarro y Catharine R. Stimpson (comps.)*¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

TRISTÁN, Flora. *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2003 [1838].

TUBERT, Silvia. "La crisis del concepto de género", en: Silvia Tubert (ed.) *Del sexo al género. Los equívocos de un concepto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

Anexos

Poema 1
Poema 2
Poema 3



Soneto

No fue la parca inorata, ni alebosa
ninguno le censure de alevosia
pues no hizo mas q. dar eterna vida
aun hombre justo: satisfac.n forzosa
Si en la dulce mansion en paz reposa
porq. su gran virtud fue conocida
¿porq. hemos de sentir su ausencia
Sino una provanzila tan nenuosa.

Feliz una y mil veces San Alberto
porq. su gran virtud clara se advierte
y todos confesamos por muy cierto
Que labro su corona de esta suerte
con un fuego divino aunq. esta yrato
Albera pregunto; hizo mal la muerte.

✠

Ha perdido la oratoria
a su gran Predicador
que le dio mayor honra
y forma toda su gloria
Dulce será la memoria
de sus amenos Sermones
y sus fructuosas Misiones
y de Conciones que dio
en los quales se ganó
infinitos Corazones

Y es

Cuando tercero mostró
su gran amistad y cuanto
quando al Docto San Alberto
por su Orador eligió
La Corte toda le oyó
con singular Complacencia
Hecho à forma Competencia
de à Cicerón escuchada
ó si de Tullio admirada
la Retorica Elocuencia

Cathedral Esposa amada
San Alberto fue tu Esposo
y lo fue tan generoso
que te dexo mejorada.
Por el quedaste blanqueada
con famoso Altar mayor,
con un Coro encantador,
que publica, dice, y grita
que este Sabio Carmelita
te fue un Esposo de honor.

Los sermones escondidos de Sor Juana Inés de la Cruz

Grady C. Wray
University of Oklahoma, Estados Unidos

Las investigaciones realizadas sobre los textos de escritoras coloniales de América Latina han logrado que se vuelvan a revisar los géneros religiosos representados en las obras más publicadas y distribuidas de la época. Sor Juana Inés de la Cruz (1648/51-95) también contribuyó a este material religioso, aunque ninguno de sus escritos ha llevado el título de "sermón". Lo más probable es que algunos textos sorjuaninos sirven para disfrazar sermones escondidos entre otra retórica religiosa. Éste es el caso de los *Ejercicios devotos* (1684/85), en que ella alude al tema teológico de las finezas en ciertas secciones que reflejan su aporte sermónico. Este estudio explora los *Ejercicios* como medios de experimentación con el género sermónico. Se examinan los elementos propios del sermón y cómo Sor Juana los emplea para explicar finezas específicas. Después de repasar la historia de los sermones y sus elementos, se verá cómo Sor Juana adapta estos elementos para presentar su interpretación de las finezas en los *Ejercicios*.

Los sermones cristianos comenzaron con Cristo, quien vivió en un ambiente judío donde las explicaciones orales de las escrituras fueron comunes. Cristo siguió promulgando el arte de elaborar sus ideas oralmente, y pronto, sus seguidores comenzaron a responsabilizarse por los sermones. San Pablo sigue a Cristo al distinguir entre predicar como una exhortación a la acción y enseñar como una exposición de la doctrina (Murphy, 1974: 278). Cristo y San Pablo se concentraron en lo que predicaron pero no dejaron ningún escrito sobre el arte de predicar o lo que se debe incluir en los sermones.

La tradición judeo-cristiana se unió con elementos oratorios de procedencia griega y romana basados en los escritos de Aristóteles (382-322 a.C.) y Cicerón (106-43 a.C.) a finales del siglo IV y a principios del siglo V en *De doctrina christiana* de San Agustín (396 d.C., primeros tres libros; y 426 d.C., último libro). Con esta obra de cuatro tomos se aclaran los elementos de los sermones y la retórica que los acompaña.[1] En *De doctrina christiana*, San Agustín asume que los lectores están familiarizados con la retórica cicerónica, y sugiere que los predicadores estudien la retórica para aprender a mejor expresar sus pensamientos (Murphy, 1974: 286).

Gregorio Magno (c. 540-604) vuelve a las ideas de San Agustín en *Cura pastoralis* (591) en el siglo VI. Aporta que el predicador tiene que dirigir su mensaje a una variedad de

1 Otras obras de San Agustín que reflejan sus ideas sobre el arte de predicar son: *De magistro* (389 d.C.) y *De catechizandis rudibus* (399 d.C.).

oyentes (Murphy, 1974: 293); no obstante no se centra en el estilo sino en la esencia de un sermón. Típicamente los sermones carecían de teoría (Murphy, 1974: 310), pero dependían de la disposición, el carácter, o los valores fundamentales, el *ethos* del hablante/predicador (Murphy, 1974: 299). También las escrituras funcionaban de manera apodíctica, o absoluta y, necesariamente, verdadera; la presentación sólo cumplía la función de realzar la sustancia. *Cómo presentar* no era tan importante como *lo que sería presentado*.

La teoría escrita no afectó los sermones hasta 1200. Durante este período aparecieron muchos textos sobre el arte de predicar, y empezó a ser preciso mostrar la habilidad de predicar como requisito para los estudiosos de la teología (Murphy, 1974: 311).[2] Estos textos teóricos (hojas de estilo) básicamente volvieron a examinar la obra de San Agustín y siguieron utilizando la retórica ciceroniana (Murphy, 1974: 315).[3] Aunque todos estos textos sobre el arte de predicar ofrecen los hilos que forman el tapiz de un sermón, en su *Forma praedicandi* (1322) Robert of Basevorn incluye casi todos los elementos conocidos hasta entonces con respecto a tal arte.[4] Los adornos que sugiere Basevorn para los sermones son:

1. La invención de un tema
2. Ganar al público
3. La oración
4. La introducción
5. La división
6. La presentación de las partes
7. La prueba de las partes
8. La amplificación
9. La digresión o la transición
10. La correspondencia
11. La concordancia de correspondencia
12. El desarrollo de un circuito
13. La circunlocución
14. La unificación
15. La conclusión

Otros siete adornos extrínsecos del sermón sirven para embellecer el texto:

---

2 El "estilo universitario" se notó como nuevo vocablo porque hasta este punto las únicas teorías sobre el estilo de predicar fueron las de San Agustín, Gregorio Magno, Guibert de Nogent y Alain de Lille.

3 Por ejemplo, la *Summa de arte predicandi* de Thomas Chabham (Chobham/Thomas of Salisbury), escrita antes de 1210 o 1215 (Murphy, 1974: 319) organizó los sermones con las seis partes de una oración: exordium, narración, partición, confirmación, refutación, y peroración. También comparó los sermones con las cinco partes de la retórica: invención, arreglo, estilo, memoria, y elocuencia. Su sermón artístico siguió la organización de una primera oración para pedir la ayuda divina, o la declaración de las partes del tema, el desarrollo de los miembros expuestos en la división, y una conclusión (Murphy, 1974: 325). Richard of Thetford con su *Ars delatandi sermones* también empezó a amplificar los sermones. Para repasar estas obras y sus aportes, véase Murphy (312-344).

4 Basevorn opuso a las mujeres predicadoras y opinó que sólo habían existido cinco grandes predicadores: Cristo, San Pablo, San Agustín, Gregorio Magno y San Bernardo (Murphy, 1974: 346). Escribe Basevorn: "Who will hesitate to say that wisdom and eloquence together move us more than either does by itself? Thus we must insist upon eloquence and yet not depart from wisdom, which is the better of the two. If both cannot be achieved, then neither can wisdom be achieved" (ctdo en Murphy, 1974: 347).

16. La coloración
17. La modulación de la voz
18. El gesto apropiado
19. El humor
20. La alusión
21. La impresión firme
22. El peso del asunto

Con esta base histórica, podemos comenzar a analizar los *Ejercicios* bajo un lente sermónico. Dentro de un ambiente político favorable, Sor Juana alude al tema de las finezas en sus *Ejercicios devotos*, una serie de meditaciones, ofrecimientos, y ejercicios sobre la Encarnación de Cristo en el vientre puro de la Virgen María. Escondido en las meditaciones y ofrecimientos, su propio estilo sermónico surge mientras se aproxima al tema de las finezas. El género de los ejercicios espirituales sirve como vehículo para su exposición de las finezas y como andamiaje para construir y elaborar algo prohibido a las mujeres de su época: un sermón. Es cierto que los *Ejercicios* también ejemplifican el género de los ejercicios espirituales. Sin embargo, pocos ejercicios espirituales siguen la estructura rígida que impone Sor Juana. Aunque con los otros ejercicios de la época, la meditación o el ofrecimiento es una repetición diaria, Sor Juana asegura que cada día ofrece una nueva perspectiva sobre el tema universal de los diez días. Cada día, incluyendo el último, el Día de la Encarnación, contiene tres secciones separadas pero relacionadas: una meditación, un ofrecimiento y unos ejercicios. Los ofrecimientos recurren a las ideas presentadas en las meditaciones, y Sor Juana los dirige hacia la Virgen María como súplicas para ayudar a los ejercitantes. Recordándonos la "exortación a la acción" de San Pablo, Sor Juana termina cada día con los ejercicios donde asigna las oraciones y las acciones que los ejercitantes deben cumplir como parte de su devoción diaria.[5]

Se podría argüir que cada día funciona como un sermón separado; sin embargo, la evidencia de un estilo sermónico aparece sin mucho análisis en el último día de los *Ejercicios* cuando Sor Juana empieza su meditación y declara que "[e]ste día, más era para un doctísimo panegirista, para un elocuentísimo orador, para un elegantísimo retórico, que para el débil instrumento de mi discurso" (Juana, 1995: 502).[6] Al sugerir que un doctísimo panegirista o un elocuentísimo orador deberían encargarse de esta meditación, la monja recalca la oralidad intencionada de esta sección en particular. Y si nos limitamos al análisis del último día, encontramos que los adornos sermónicos ya mencionados persisten por toda la meditación y el ofrecimiento.

Sor Juana presenta el tema de la Encarnación de Cristo con el trasfondo de la Inmaculada Concepción de la Virgen María durante los primeros nueve días. Ella prepara al ejercitante para un análisis de los favores elevados que Cristo le regaló a la Virgen por ser su madre. Las finezas también tienen una parte en esta preparación, pero antes que analicemos cómo funcionan las finezas dentro de los *Ejercicios*, debemos aproximarnos a una definición del término de la época.

5 Las oraciones reflejan el tema del día. Como parte de la sección de ejercicios diarios, Sor Juana incluye un pecado de que se debe abstener y una tarea para hacer también. Siguiendo la tradición de ejercicios espirituales, Sor Juana considera a los ejercitantes que no sepan leer latín y ella provee oraciones opcionales en español que aseguran la participación de la gente de habilidades variadas.

6 Todas las citas próximas son de la edición de 1995. De aquí en adelante sólo incluyo los números de página.

El *Diccionario de autoridades* (1732), publicado unos cuarenta y cinco años después de que Sor Juana escribiera los *Ejercicios*, define la palabra «fineza» de las tres siguientes maneras:

1. "Fineza. Vale también acción u dicho con que uno da a entender el amor y benevolencia que tiene a otro. Lat. *Amoris fignum, vel demonstratio*. [Montalv. Nov. 2. pl. 3.4. Pero que la brevedad de la vuelta sería tanta, que pareciese *fineza* lo que pudiera ser disgusto. Mend. Vid. de N. Señora, Copl. 498.

Su nombre no la publica
sino en finezas, *poniendo*
en una mujer la culpa
y en Magdalena el exemplo."

2. "Fineza. Se usa también por delicadeza, y primor. Lat. *Primor. Perfectio.*"

3. "Fineza. Se toma también por actividad y empeño amistoso, a favor de alguno. Lat. *Infignis fides vel favor.*"

Así, podemos comprender simplemente que fineza puede significar una acción que muestra el amor o la benevolencia; una delicadeza, algo exquisito o una finura; y un favor que se le hace a alguien.

No sólo tenemos que depender de la definición de finezas del *Diccionario de autoridades* porque Sor Juana misma define el término en la *Carta atenagórica* (*Crisis sobre un sermón*) (1690) unos seis años después de emplear el término en los *Ejercicios*. En aquella ocasión, Sor Juana pregunta: "¿Es fineza, acaso, tener amor?" Y luego contesta: "No, por cierto, sino las demostraciones del amor: esas se llaman finezas. Aquellos signos exteriores demostrativos, y acciones que ejercita el amante, siendo su causa motiva el amor, eso se llama fineza" (423-4).

Sor Juana menciona el término fineza nueve veces en sus *Ejercicios*. Seis de estas veces describe algún aspecto de la Encarnación de Cristo en el vientre puro de María como una demostración del amor de Dios. Dado que el título completo de los *Ejercicios* menciona la "purísima encarnación del hijo de Dios, Jesucristo, señor nuestro", no nos sorprende que las finezas que menciona elaboren el título de sus *Ejercicios*. No obstante, en todos los *Ejercicios*, Sor Juana también construye cuidadosamente una versión detallada de los aspectos raramente mencionados de la Encarnación de Cristo y enfatiza el papel fundamental de María. Sin el vientre puro de María, no habría Cristo en la tierra. Aunque Sor Juana en ningún momento disminuye el amor de Cristo hacia la humanidad en el acto de hacerse humano, ella pasa mucho más tiempo enfatizando el aporte de su madre María en el proceso, o su Inmaculada Concepción antes del comienzo del tiempo—*ab aeterno*.

El último día de los *Ejercicios* provee un segmento breve que nos permite ver cómo Sor Juana organiza sus ideas con adornos sermónicos para expresar las finezas de Dios relacionadas con la persona de María. Como mencionamos previamente, Sor Juana escribió que este día debería haber sido para un "doctísimo panegirista" o un "elocuentísimo orador", y así, ella prepara a sus lectores para un estilo oral. Inmediatamente ella depende de los elementos sermónicos; inventa el tema y gana al público con una serie de preguntas retóricas y frases exclamatorias que sólo se pueden contestar innegablemente con "ninguno": "…¿qué elocuencia, qué elegancia ni qué entendimiento bastará a discurrir…el mayor de las [sic] favores, la corona de todas las mercedes, el más alto de los privilegios que Dios pudo hacer

y conceder a una pura criatura, que fue levantarla a la incomprensible dignidad y grandeza de madre suya?" (502-3). Cuidadosamente presenta a Dios como el ser supremo, y luego presenta a María como el único otro ser que contiene los atributos de Dios: "Después de Dios, no hay santidad, no hay virtud, no hay pureza, no hay mérito, no hay perfección como la de María Santísima" (503). Éste es sólo el comienzo de la anáfora y la amplificación. Ella continúa con el paralelismo que intensifica hasta el clímax definido bajo la categoría de unificación de Basevorn (Murphy, 1974: 355). Ella divide mientras une los favores de María:

> ¡Oh, válgame el mismo Señor, lo que encierra esta cláusula: *Madre de Dios!* ¿Madre de Dios? Pues ¿qué mucho que sea Señora del Mundo? ¿Madre de Dios? Luego era preciso que la diesen la obediencia los hombres. ¿Madre de Dios? Pues ¿qué mucho que se le avasallasen los Elementos? ¿Madre de Dios? Luego con razón se le humillan los Cielos. ¿Madre de Dios? Pues era debido que la jurasen reina los ángeles. ¡Todo cabe, todo lo comprende, todo lo abraza, todo lo merece el ser Madre de Dios! (503)

Sor Juana vuelve a capturar a sus lectores con frases directas: "Pero mirad, Señores" (503), y empieza a presentar sus perspectivas con las autoridades de la iglesia, utilizando la introducción, la división, la presentación y la prueba de las partes de Basevorn. Cita a San Agustín y San Buenaventura y regresa a las preguntas retóricas mientras reta a los lectores a que encuentren otro ejemplo de una fineza equiparable con la de la Encarnación de Cristo en el vientre de María. De nuevo, la respuesta implícita es "ninguno": "¿Qué entrañas no se enternecen, qué corazón no se deshace y qué ojos no se humedecen al repetir: *El Verbo se hizo carne y habitó con nosotros?*" (504). Ella concluye sus comentarios con una serie ingeniosa de ejemplos y pruebas tripartitas de la grandeza incomprensible de María. Por último, ella remata su sermón con alusiones a la importancia de esta fineza y la necesidad de que la humanidad le corresponda apropiadamente:

> ¿Cuándo corresponderemos a tal fineza?…¡Oh, Madre y Virgen, cuyo vientre tuvo aquellos tres privilegios de concebir sin corrupción, sustentar el peso divino sin molestia y parir sin dolor, y aquellos tres milagros que dice San Buenaventura, de unir lo infinito a lo finito, de criar al que os crió y de contener lo inmenso; celebrándose en vuestro purísimo y sagrado vientre aquellas tres obras admirables, aquellas tres mixturas incompresibles, de unirse recíprocamente Dios y el hombre, el ser madre y el ser virgen, la fe y el conocimiento humano, ciñéndose al tálamo virginal de vuestras purísimas entrañas el que no cabe en la portentosa máquina de los Cielos! Enseñadnos a meditar y agradecer este favor,… reconocidos a tan grande fineza, para nuestro bien y por nuestro amor ejecutada… (504-5).

Dentro de la fineza de la Encarnación, Sor Juana ha incluido a Dios haciéndose humano, el tema de los *Ejercicios*; a su madre en calidad de virgen, alabando a un modelo humano femenino sin el cual la Encarnación no hubiera ocurrido y a quién dedica los *Ejercicios*; y la fe convertida en conocimiento humano, la unión de lo que Sor Juana tanto deseaba en la tierra.

Finalmente, como sugiere Basevorn, "…tiene que haber una conclusión. Es una oración que termina el sermón y dirige la mente hacia Dios como hacia un fin" (ctdo en Murphy, 1974: 354) (traducción mía).[7] Sor Juana provee la oración; sin embargo, ella no se la dirige

7 "…there must be a Conclusion. This is a prayer ending the sermon and directing the mind to God as towards an end".

a Dios, sino a María: "¡Oh Madre del Verbo Eterno…" (505). Sor Juana pide que María, quien reina con Cristo por toda la eternidad, les diga a ella y a todos sus ejercitantes cómo pueden volver a pagar la gran cantidad que le deben a María. Por medio de María, Sor Juana quiere que Cristo la prepare, así como a sus ejercitantes (especialmente a los que oigan su palabra y la guarden), para vivir y para recibir a Cristo y sus bendiciones en sus almas perpetuamente.

Los *Ejercicios* de Sor Juana bien funcionan como un discurso devoto bastante elaborado. Sin embargo, los críticos literarios han mostrado la habilidad de Sor Juana en reformular ciertos aspectos de géneros literarios de la época e incluirlos en sus obras, que, a primera vista, funcionan bajo otros propósitos (sin ir muy lejos, su *Respuesta* funciona como una *vida de monjas* o defensa legal).[8] También, los *Ejercicios* sirven como el trasfondo para su experimentación con un discurso sermónico mientras examina un tema (las finezas) que típicamente se relaciona con Dios o las demostraciones de amor de Cristo hacia la humanidad. Sutilmente, también, adorna sus argumentos con un modelo femenino por el cual una fineza ocurrió. Este vistazo a las finezas de Sor Juana revela su habilidad de descubrir el arte prohibido del discurso sermónico dentro del ejercicio de la devoción.

Bibliografía

DICCIONARIO de autoridades. Ed. Facsímil. D-Ñ. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

JUANA Inés de la Cruz, (Sor). *Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. Vol. 4.

Ed. Alberto G. Salceda. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MURPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley: University of California Press, 1974.

MYERS, Kathleen Ann. *Neither Saints nor Sinners: Writing the Lives of Women in Spanish America*. New York: Oxford University Press, 2003.

PERELMUTER, Rosa. "La estructura retórica de la *Respuesta de Sor Filotea*". *Hispanic Review* 51 (1983): 147-58.

8 Véase Myers y Perelmuter.

La loa como autobiografía intelectual: *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* de Sor Juana Inés de la Cruz

Robin Ann Rice
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México

Sor Juana Inés de la Cruz escribió únicamente tres autos sacramentales. Si contrastamos aquel número con sus contemporáneos españoles como, por ejemplo, Calderón de la Barca, con sus más o menos 80, nos damos cuenta de que la monja escribía sus autos bajo otra óptica y condiciones. Sus tres autos, *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, *El divino Narciso*, y *El cetro de José*, son representantes de las tres temáticas sacramentales: el auto historial, el auto mitológico y el auto bíblico. Lo que es extraordinario es la poca atención dedicada por los estudiosos de la Nueva España a los autos sorjuaninos. El propósito de este texto es de examinar la loa escrita para *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*. Tal como *El primero sueño* es una pieza poética que raya en autobiografía intelectual, también, esta loa toca varios temas, tres en particular, que trazan un micro texto dramático muy peculiar para loa sacra, que discurre sobre ideas y conceptos muy importantes en la vida intelectual y personal de la monja. Estos tres temas o situaciones que encontramos en la loa son: su primer intento de formular una respuesta sobre la mayor fineza de Cristo cuya continuación culmina en la polémica y detonadora *Carta atenagórica*, su fascinación por personajes y situaciones que le recuerdan a los actos de osadía representado por Faetón y su deseo de poder ser universitaria y debatir los asuntos filosóficos y teológicos.

Supongo que el auto fue el primero en la serie de tres que escribió la jerónima. Baso esta especulación en el hecho de que saluda "a nuestra Reina, que el Cielo felices años nos guarde" (vv. 470-1)[1]. Se refiere a María Luisa de Borbón, sobrina de Luis XIV, con la que Carlos II se casó en primeras nupcias el 31 de de agosto de 1679 y de la que enviudó el soberano a inicios de 1689. Entonces, calculo que la loa se escribió entre 1680 y 1688. Los otros autos, por lo menos *El divino Narciso* son posteriores a estas fechas. La fecha de composición de la loa es importante porque el hilo conductor de la obra es un debate, intercalado con otros argumentos, sobre cuál fue la mayor fineza de Cristo. No es la última vez en su vida que tratará esta cuestión: en 1690, se publica en Puebla de los Ángeles, la famosa *Carta atenagórica*, documento que desatará una serie de desgracias para la monja en los últimos cinco años de su vida. El tema central de la *Carta* es nada menos que un examen, para llegar a una conclusión, sobre cuál fue la mayor fineza de Cristo.

1 Todas las citas del auto vienen de la edición de Méndez Plancarte.

La mayor fineza de Cristo: el mayor problema de sor Juana

La loa inicia con un debate entre dos estudiantes sobre la mayor fineza de Cristo:

Tema relacionado al del libre albedrío que apasionó a la Europa de los siglos XVI y XVII con las discusiones sobre la gracia santificante y la gracia eficaz, que los teólogos católicos Báñez y Molina llevaron adelante (Sabat de Rivers, 1998: 322).

Curiosamente, la loa no introduce personajes alegóricos sino estudiantes sin nombres, nada más numerados 1, 2 y 3, litigando afuera del Aula Magna de la Universidad, quizás en un pasillo o en la calle. Tal situación hubiera apasionado a la monja que, como sabemos de *La respuesta*, era autodidacta y añoraba estar en un ambiente universitario. De repente, sale el Estudiante 3 que la acotación describe como "mayor, y de aspecto grave" (vv. 17-18) y que Dolores Bravo califica como álter ego de la autora. Bien pudiera ser el *álter ego* de la monja porque en una exhortación que hace a los otros dos estudiantes escuchamos una alusión a situaciones en que la autoridad, por tener una voz metafóricamente más fuerte, le ha logrado callar:

Ésta no es cuestión de voces

sino lid de los conceptos;
y siendo juez la razón,
que será vencedor, pienso,
el que más sutil arguya,
no el que gritare más recio. (vv. 24-9).

También, estos versos se convertirán en proféticos cuando se desate la polémica en 1690 sobre la *Carta atenagórica*. En 1694 cuando condenaron a sor Juana a vaciar su celda y renunciar a las letras profanas, fue precisamente por sus enunciados sobre la mayor fineza de Cristo vemos que sor Juana se adhiere a la creencia "oficial" que la mayor fineza de Cristo es la Eucaristía. Les recuerdo que cambia este punto de vista en su *Carta atenagórica* de 1690. En aquel documento, sor Juana concluye que la mayor fineza son los beneficios negativos. Según la jerónima:

> Agradezcamos y pondremos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas la mayor fineza (sor Juana 1995b: 439).

Toda la liberalidad divina, según la monja, radica en el libre albedrío. El "no hacer finezas" es la máxima expresión del amor porque nos da la oportunidad como seres humanos de ejercer el mayor don divino: el libre albedrío, sin ataduras y sin interferencia.

Este enunciado tuvo un impacto trágico en el destino de la monja. En abril de 1693, don Antonio de Aunzibay y Anaya, provisor eclesiástico del arzobispado, juez y vicario episcopal y ordinario del tribunal de la Inquisición, llegó al convento de Santa Paula para iniciar la investigación y proceso de una causa episcopal contra sor Juana que terminó en 1694, "con la sentencia [que] la obligaba a abjurar de sus errores, a confesar sus culpas, a desagraviar a la Purísima Concepción y a ceder su biblioteca y sus bienes al arzobispado" (Trabulse, 1998a: 31). Después vienen cinco documentos de arrepentimiento, profesiones de fe, y "ese breve pero patético documento donde, en un acto de autohumillación Sor Juana se declara "la peor del mundo" (Trabulse, 1998a: 32). ¿Su crimen? "haber afirmado contra lo expresado en la

Regla 18 de [la Congregación de la Purísima], y por Núñez en el *Comulgador penitente*, que la mayor fineza de Cristo no había sido la institución de la Eucaristía" (Trabulse, 1998a: 32).

La nota autobiográfica aquí es clara. En la fecha de la composición de la loa 1681-88, sor Juana sostenía que la mayor fineza de Cristo era la transubstanciación. Dice esto claramente en el texto. Pero, ya por 1690 sale la publicación de la *Carta* en que hay un cambio de idea. En la *Atenagórica*, sor Juana es un Faetón. Creo que sor Juana se echó al agua con la *Carta*, tal como describe a Cristo por haber instituido la Eucaristía: "se echó al agua, y conocieron/ que quedaba más que hacer" (vv. 375-6). Habrá sabido las consecuencias y no le importaban. Hay un cambio importante en sor Juana en los años 1689-90.

En seguida, Estudiante 3 pide a los dos estudiantes más jóvenes repetir la discusión de nuevo:

Porque si el dejarla
es sólo por el obsequio
de mi atención, no es razón
que quedéis mal satisfechos,
cediendo a la autoridad,
no a la razón, el derecho.
Y lo otro, porque también
servirá a mayor intento
(que no digo por ahora),
y sólo el Notable asiento
de que a mí también me importa; (vv. 89-99).

Es evidente que sor Juana rechaza la imposición del discurso hegemónico, imposición de la cual se queja numerosas veces empezando con la *Carta de Monterrey*. Debería de dominar la razón y no el miedo a la autoridad, o la imposición de la misma, en la argumentación. Además, la encarnación del *álter ego* enuncia su interés personal en el debate sobre la mayor fineza de Cristo. Repunta a sor Juana como la persona más lógica y elocuente en cuestiones teológicas sobre las finezas de Cristo. Indirectamente, explica el porqué Fernández de Santa Cruz le habría encargado su famosa exposición sobre el tema en la *Carta atenagórica*. Sin saberlo, estaba armando los andamios de la *Carta* en esta loa.

Los dos estudiantes inician su debate sobre el asunto. El Estudiante 1 proclama su parcialidad por el punto de vista agustiniano diciendo: "Yo digo que la fineza/(después de hacerse Hombre el Verbo)/mayor, fue la de morir" (vv. 101-03). El Estudiante 2 arguye basándose en Santo Tomás de Aquino: "Yo, aunque grande la confieso,/digo que fue más quedarse/por él en el Sacramento" (vv. 104-06). El Estudiante 3, personificando a sor Juana decide más adelante por la opción tomista. En una metáfora en que compara Cristo a Colón en cuanto a audacia dice:

No haber más Mundo creía
Hércules en su blasón,
mas se echó al agua Colón
y vio que más mundo había.
Así cuando se entendía
que el llegar a padecer
era del Sumo Poder

la empresa mayor que vieron,
se echó al agua, y conocieron
que quedaba más que hacer. (vv. 367-76).

En la misma manera que Colón "se echó al agua" a superar el *non plus ultra*, también Cristo "se echó al agua" para superar la fineza de su muerte con la transubstanciación. Tal acción es meritoria en la filosofía de la jerónima. La osadía representada por Faetón en el *Primero sueño* es una de sus metáforas más personales. Vemos aquí la analogía entre personajes que se atrevieron echarse al agua: Cristo, Colón y, después en el auto, san Hermenegildo, y, ¿por qué no? sor Juana misma, todos representantes del atrevimiento frente a la vida.

Podemos hacer una radiografía del hartazgo y fastidio que experimentó sor Juana en los últimos años de su vida. Si en la loa bajo examen, que se compone entre 1681-88, la jerónima expone como mayor fineza de Cristo la versión oficial que es la Eucaristía, entonces, la proposición distinta que ostenta la *Carta atenagórica* en 1690 es reveladora. Es otro reclamo para tener libertad intelectual. En la *Carta* presenta:

Su propia tesis que no sólo resultaba atrevida sino que representaba una defensa de su propia libertad para dedicarse al cultivo de las letras y a la vida intelectual. Esa tesis afirmaba que la mayor fineza de Cristo fue no hacernos ninguna fineza, es decir, dejarnos en absoluta libertad, pues más le costaba a Dios no hacernos ningún beneficio que derramar sobre nosotros sus beneficios (Trabulse, 1998b: 143).

Parece un planteamiento bastante inocuo, pero tuvo las repercusiones de desatar el proceso secreto de 1693, y, la culminación en febrero de 1694, con los cinco documentos de abjuración. Sin embargo, como veremos en la siguiente sección, sor Juana admiraba, y, parece, emulaba a su querido Faetón y nunca sucumbió a los mandatos de la sentencia de no publicar.

Sor Juana, Faetón y Colón

Regresando a la loa y sus otras señales autobiográficas intelectuales, el Estudiante 3 introduce un teatro dentro del teatro que, como ha sentenciado Méndez Plancarte, "le madruga ya a Pirandello" (1995:559). Sor Juana insiste de nuevo en un tema importante para ella, que es la paulatina revelación de verdades a la humanidad, durante siglos y siglos. Como demuestra en el *Primero sueño*, la monja se afanaba en llegar a otros niveles de conocimientos. Las nociones que tenían los antiguos en cuanto a religión, geografía, y ciencia se van superando generación tras generación:

¡Sál de aquel pasado error,
que tus Antiguos tuvieron,
de que el término del Mundo
no pasaba del Estrecho! (vv. 257-60).

Aquí se refiere al hecho de que Hércules fijó el *non plus ultra* en las columnas de Ábila y Calpe que subsecuentemente, como sabemos, fue superado por Colón. Tal cual como los atrevidos exploradores Hércules y Colón van derrotando fronteras físicas en el mundo, la humanidad ha ido alcanzando nuevos niveles en su concepción espiritual e intelectual del universo. La jerónima demuestra que tiene una agenda muy amplia en esta sección como encontramos en la mayoría de sus textos filosóficos. Por un lado, basándose en el debate

sobre la mayor fineza de Cristo, se interesa por las afirmaciones religiosas, filosóficas y geográficas, que, con el tiempo, se van superando. Los ejemplos en la loa son diversos: primero, la superación del concepto humano de una fineza cristológica por otra y el vencimiento de las columnas de Hércules para comprobar la existencia del *non plus ultra*. Estas instancias dan pauta al auto siguiente que ilustra la evolución espiritual humana en cierta época. Un mundo religioso hegemónico es destronado por otro como vemos en el auto *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*. Hermenegildo, hijo del rey arriano de los visigodos de España, Leovigildo, se convirtió al catolicismo. Al negarse a recibir la comunión de manos de un obispo arriano, su padre lo mandó a matar. Vemos en estos ejemplos dos conceptos muy personales que plasmó en sus textos más autobiográficos. Primero, la idea de un mundo insondable intelectualmente en que, como en el *Primero sueño*, el alma individual intenta explorar sin poder llegar al *non plus ultra* de la región filosófica. Segundo, la paulatina sucesión de una religión a otra en la prometida revelación del *Antiguo testamento*. Como Santo Tomás perfeccionó los preceptos agustinos sobre la mayor fineza de Cristo, también, el reino de los aztecas como él de los visigodos era rematado por el cristianismo. Todo es una gran cadena de sucesiones intelectuales en la filosofía sorjuanina.

Sabemos por las múltiples alusiones y menciones de Faetón en sus obras, que era uno de sus personajes mitológicos favoritos. Como dice Octavio Paz, era su "héroe tutelar" (1995:160). Faetón, hijo de Febo, quiere ver la Tierra desde el carro de su padre. Para sor Juana:

El saber es osadía, violencia: la biblioteca se transforma en un espacio abierto […] La figura de Faetón cayendo desde la altura, […] es una metáfora de la situación original: la osadía que atrae las amonestaciones de los mayores. La situación se repite al final de su vida: esa misma osadía es la causa del castigo de los superiores […] El tema de Faetón aparece varias veces en su obra, siempre como imagen de la libertad que se arriesga y no teme romper límites (Paz 1995: 122, 504).

En los últimos años de su vida, sin nada que perder, sor Juana demuestra su más grande osadía. Realmente, no existe el famoso silencio final. En 1693:

> en pleno proceso episcopal en su contra, Sor Juana redactó y envió a España una obra singular: los *Enigmas ofrecidos a la Casa del Placer*. La poetisa elaboró este texto a petición de la Condesa de Paredes aunque las destinatarias finales eran un grupo de aristocráticas monjas portuguesas admiradoras de Sor Juana y aficionadas a la poesía (Trabulse, 1998b:147).

Demuestra su intrepidez como Faetón y como Colón que "se echó al agua […]/y vio que más mundo había" (vv. 369-70).

Otra demostración de la sor Juana temeraria, de la sor Juana que nunca tuvo un silencio final es que:

A su muerte el 17 de abril de 1695 dejó "ciento ochenta volúmenes de obras selectas" y "quince legajos de escritos, versos místicos y mundanos" salidos de su pluma que lamentablemente están perdidos. Aguiar y Seijas había logrado arrancarle diversos documentos de abjuración, arrepentimiento y sumisión, pero no logró separarla ni de sus amistades españolas y portuguesas ni de sus actividades profanas tal como él, y también su exconfesor el Padre Núñez de Miranda, hubiera deseado (Trabulse 1998b:149).

De nuevo, entendemos porque la monja se identificaba con Faetón. Este personaje mitológico era nombrado frecuentemente en la literatura barroca. Pero, la jerónima da un nuevo significado personal a la figura.

El suyo es un héroe intelectual, lúcido: quiere saber aun a riesgo de caer. La figura de Faetón fue determinante para sor Juana de dos maneras. Primero como ejemplo intelectual reúne el amor al saber y la osadía: la razón y el ánimo. En seguida, porque representa a la libertad en su forma más extrema: la trasgresión (Paz 1995:504).

En la loa, si la monja asentó que la mayor fineza de Cristo fue la Eucaristía, varios años después, como Faetón, se arriesgó con una nueva proposición sobre esta demostración. Como Colón, se echó al agua. Si pudieron forzarla firmar una abjuración de su audacia por la *Carta atenagórica*, no duró mucho su silencio como se evidencia con la redacción y circulación de los *Enigmas* y la acumulación de nuevos textos en su biblioteca personal y escritos suyos, jamás encontrados.

Sor Juana y su álter ego

En la loa, el Estudiante 3 es el sabio mediador en el debate sobre las finezas de Cristo. Como mencioné arriba, el Estudiante 3 parece ser el álter ego de la monja. Sin tener demasiados datos sobre sor Juana, sí sabemos que era autodidacta y que, quizás, añoraba pertenecer a algún grupo. Por lo tanto, en la loa, aparecer como estudiante universitario habrá sido algo importante para ella. Además, estar resolviendo dilemas filosóficos y teológicos era su especialidad. Es la realización de sus deseos mostrados en distintos textos. Sabemos por la *Respuesta* que aprendió a leer con tres años de edad suplicando a su madre que una de las maestras de su hermana le enseñara. También, sabemos que quería ir a la universidad vestida de hombre. El padre Calleja cuenta que los marqueses de Mancera juntaron en su palacio los sabios profesores de la universidad para examinar a sor Juana sobre sus conocimientos para corroborar su gran erudición.

Concurrieron, pues, el día señalado a certamen de tan curiosa admiración; y atestigua el señor marqués que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice que a la manera de un galeón real […] se defendería de pocas chalupas que le embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas que tantos, cada uno en su clase, la propusieron. ¿Qué estudio, qué entendimiento, qué discurso y qué memoria sería menester para esto? (Paz 1995:141)[2].

Sin embargo, sor Juana nunca tuvo la oportunidad de asistir personalmente a los eventos académicos y tenía que optar por soliloquios con audiencias imaginarias en la soledad de su celda. Cuando pudo demostrar por medio de sus escritos su gran agudeza en asuntos filosóficos, fue investigada y castigada.

Sor Juana y España

En la última escena de la loa, sor Juana demuestra sus intenciones de mandar a presentar su auto en España. No hay ninguna mención a los virreyes o a la Audiencia, y, por esto,

2 Ésta es una cita del gran biógrafo de sor Juana, el jesuita, Padre Calleja. Escribió su biografía en 1700.

podemos suponer que el auto y su loa no se presentarían en la Nueva España sino en la Corte de Madrid. Vemos a una escritora universalista que quería, por instigación seguramente de su gran amiga María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, virreina entre 1680 y 1688, que sus trabajos llegaran a la metrópoli, a Madrid, centro literario del mundo hispánico. Es obvio que no tenía aspiraciones en la Nueva España, donde era constantemente censurada, sino en el Viejo Continente donde la aplaudieron.

En esta loa peculiar en que un debate entre alumnos universitarios prepara la escena para Hércules, Colón y después el reino visigodo, encontramos una característica común de los escritos de la última década de su vida: una corriente autobiográfica en que ella se echa al agua como su querido pero trágico Faetón. Entre estas características encontramos su ansia por participar en el debate intelectual. Ella protagoniza la loa como Estudiante 3 que medía el debate entre los dos estudiantes más jóvenes. Hallamos un tema muy querido por ella que, como he comentado anteriormente, le provocaría su declive final, que es la discusión sobre la mayor fineza de Cristo. Entre la redacción de la loa para *San Hermenegildo, el mártir del sacramento*, y la *Carta atenagórica*, hay un cambio en la ideología o, más bien, en la actitud de la monja. En la loa, elogia la bravura de Colón y de Cristo, uno por derrumbar los límites del *non plus ultra*, y el otro por la transubstanciación. Sin embargo, unos años después de la redacción de la loa, sor Juana se echa al agua hasta el punto, parece ser, en primera instancia, de ahogarse.

También, descubrimos a la sor Juana universalista que desea contemplar al mundo incógnito. Y por fin, la dramaturga atrapada en la ciudad letrada virreinal menos y menos amena que comprobaría que "nadie es profeta en su propia tierra". La monja miraba hacia la metrópoli, Madrid, que la acogía con más interés y menos censura. En fin, una sor Juana que tenía únicamente el foro de las letras para ventilar sus inquietudes intelectuales. Por esto, encontramos esta loa, muy insólita entre las loas para autos sacramentales en que la jerónima ha plasmado cuestiones vitales y autobiográficas.

Bibliografía

DE LA CRUZ, sor Juana Inés. "loa" para el auto *San Hermenegildo, el mártir del sacramento*, en: Méndez Plancarte, *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*. t. III. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Obras completas de sor Juana Inés de la Cruz*. t. IIII. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

SABAT DE RIVERS, Georgina. *En busca de Sor Juana*. México: UNAM, 1998.

TRABULSE, Elías. "Los años finales de Sor Juana: Una interpretación (1688-1695)", en: Carmen Beatriz López-Portillo, *Memorias del Congreso Internacional sor Juana y su mundo*. México: Universidad del Claustro de Sor Juana y Fondo de Cultura Económica, 1998ª.

_____"El silencio final de Sor Juana", en: K. Josu Bijuesca y Pablo A. J. Brescia, *Sor Juana & Viera, Trescientos Años Después*. Santa Barbara: University of California, 1998b.

La dramaturgia de Sor Juana Inés de la Cruz, su máxima osadía

Guillermo Schmidhuber de la Mora
Universidad de Guadalajara, México

En las apreciaciones críticas de sor Juana Inés de la Cruz en los inicios del siglo XXI, esta autora es primeramente una mujer que luchó por la libertad de pensar; en segundo lugar como una poeta aclamada en su tiempo, olvidada después y regresada a la popularidad en el siglo XX; y en tercer lugar, es considerada una monja que al final de su vida luchó en contra del asecho de las autoridades eclesiásticas que le impidieron escribir. Sin embargo, su condición de dramaturga no ha sido tomada en cuenta como factor definitorio de su personalidad literaria porque sus labores dramatúrgicas fueron la más silenciadas por sus contemporáneos y porque los críticos del siglo XX que dedicaron sus labores a la obra sorjuanina fueron en su mayoría famosos poetas y críticos de poesía que desconocían y no apreciaban el género teatral. El presente estudio trata de probar que el escribir obras dramáticas fue la mayor osadía que sor Juana pudo hacer para romper los cánones que su sociedad novohispánica le imponía.

Las audacias de sor Juana y sus transgresiones a las normas impuestas por la sociedad de la Nueva España fueron de diferente magnitud. Cuatro son los campos en los que sor Juana impuso una diferente forma de ser mujer: como ser humano exigió su derecho a la educación y a las labores intelectuales; como poeta impuso su libertad de expresar su sensibilidad; como monja declaró su capacidad de mujer pensante para estudiar teología y de hacer compatible su religiosidad con una vida creativa; sin embargo, como dramaturga hizo algo más que una trasgresión. El escribir, montar y editar comedias seculares fue un "crimen," es decir, una de las máximas transgresiones que pudo llevar a cabo una monja enclaustrada, como lo llama la norteamericana Dorothy Schons, quien fue la primera mujer que estudió a Sor Juana en los años veinte y treinta (Dorothy Schons, 1926: 154).

A continuación se enlista el corpus dramático escrito por Sor Juana Inés de la Cruz, dividiéndolo en cuatro géneros: Loas, Villancicos, Comedias y Autos y haciendo un conteo integrador:

Dieciocho Loas

a) Las 13 loas independientes son:

1 *Loa de la Concepción*
2 *Loa a los años del Rey* [1, a Carlos II]
3 *Loa a los años del Rey* [2, a Carlos II]
4 *Loa a los años del Rey* [3, a Carlos II]
5 *Loa a los años del Rey* [4, a Carlos II]

6 *Loa a los años del Rey* [5, a Carlos II]
7 *Loa a los años de la Reina* [María Luisa de Borbón]
8 *Loa a los años de la Reina Madre* [Mariana de Austria]
9 *Loa a los años del Virrey marqués de la Laguna*
10 *Loa en las Huertas a la condesa de Paredes* [María Luisa Manrique de Lara, condesa de Paredes y marquesa de la Laguna]
11 *Loa al año que cumplió don José de la Cerda* [Primogénito de los marqueses de la Laguna]
12 *Encomiástico poema a los años de la condesa de Galve* [Elvira de Toledo]
13 *Loa a los años de fray Diego Velázquez de la Cadena.*

b) Las cinco loas pertenecientes a sus obras de tres jornadas:

14 Loa de *Empeños de una casa.*
15 Loa de *Amor es más laberinto.*
16 Loa de *El divino Narciso*.
17 Loa de *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*.
18 Loa de *El cetro de José*.

Veintidós Villancicos

a) Villancicos originales: 12

19 *Asunción*, 1676, catedral de México
20 *Concepción*, 1676, catedral de México
21 *San Pedro Nolasco*, 1677, ciudad de México
22 *San Pedro, Apóstol*, 1677, catedral de México
23 *Asunción*, 1679, catedral de México
24 *San Pedro, Apóstol*, 1683, catedral de México
25 *Asunción*, 1685, catedral de México
26 *Concepción*, 1689, catedral de Puebla
27 *Navidad*, 1689, catedral de Puebla
28 *San José*, 1690, catedral de Puebla
29 *Asunción*, 1690, catedral de México
30 *Santa Catarina*, 1691, catedral de Antequera (hoy Oaxaca)

b) Villancicos atribuibles: 10
31 *Asunción*, 1677, catedral de México
32 *Navidad*, 1678, catedral de Puebla
33 *San Pedro, Apóstol*, 1680, catedral de Puebla
34 *Navidad*, 1680, catedral de Puebla
35 *Asunción*, 1681, catedral de Puebla
36 *San Pedro, Apóstol*, 1684, catedral de Puebla
37 *Asunción*, 1686, catedral de México
38 *San Pedro, Apóstol*, 1690, catedral de Puebla
39 *San Pedro, Apóstol*, 1691, catedral de México
40 *San Pedro, Apóstol*, 1692, catedral de México

Tres Comedias de "falda y empeño"

41 *La segunda Celestina*, tres jornadas con la coautoría de Agustín de Salazar y Torres.
42 Festejo de *Los empeños de una casa*, que reúne seis elementos dramáticos, además de las tres jornadas: tres canciones (43, 44, 45), dos sainetes (46, 47) y un sarao (48).
49 *Amor es más laberinto*, tres jornadas, una en colaboración con Juan de Guevara.

Tres Autos

50 *El divino Narciso*, auto sacramental.
51 *El mártir del sacramento, san Hermenegildo*, auto hagiográfico.
52 *El cetro de José*, auto bíblico.

Una indagación sobre la dramaturgia de sor Juana nos lleva a preguntar: ¿Dónde aprendió a escribir obras representables? Una posible respuesta es la lectura de textos clásicos, sobre todo de Calderón, Moreto y Rojas, a quienes cita en sus escritos. Por otra parte podemos preguntar: ¿Qué obras pudo presenciar Juana Ramírez, o al menos oído comentar, en los años que vivió en la corte? Sabemos que sor Juana dejó el palacio virreinal para ir al convento de las Carmelitas Descalzas el 14 de agosto de 1667, por lo que podemos conjeturar que asistió junto con los virreyes el 2 de febrero de 1667 a la solemne colocación de la Imagen en la nueva ermita de la virgen de Guadalupe, en el cerro del Tepeyac, donde se representó una loa de Antonio Medina Solís (Beristain, 1883 v. 2: 223). Posteriormente a su entrada al convento, la monja que tenía voto de clausura, no pudo salir del claustro, ni menos asistir a algún espectáculo público. Sin embargo, los virreyes que apoyaron a sor Juana, fueron grandes aficionados al teatro y los reyes de ese período, como la reina Mariana de Habsburgo y su hijo Carlos II, fueron favorecedores del arte dramático y el número de obras representadas ante su presencia fue el mayor que registra la corona española.

Por otra parte, el género de "comedia de capa y espada" utilizado para categorizar a las comedias de Lope y Calderón y sus contemporáneos, no sirven de definición a las comedias de sor Juana porque las damas son las protagonistas al ser ellas quienes determinan la acción dramática; mientras los galanes son meros receptores de las decisiones femeninas. Por eso he propuesto un nuevo género: "comedia de falda y empeño", por la indumentaria y lo empeñosas de sus protagonistas (Schmidhuber, 1996). Las tres comedias sorjuaninas fueron escritas para ser representadas en festejos cortesanos, *La segunda Celestina* para la corte real, y *Los empeños de una casa* y *Amor es más laberinto* para la corte virreinal. La primera comedia había sido iniciada por Agustín de Salazar y Torres (1636-1675), para celebrar el natalicio de la Reina Mariana de Austria, y fue terminada por sor Juana.

La fecha de escenificación de *Los empeños de una casa* ha sido fijada el 4 de octubre de 1683 por Alberto G. Salceda, tomando como base un cotejo de los sucesos registrados en las crónicas del vigésimo octavo virrey de la Nueva España, Tomás Antonio de la Cerda y de su esposa, María Luisa Manrique de Lara, condes de Paredes y marqueses de la Laguna

Salceda logró también fechar la representación de *Amor es más laberinto*, en colaboración autoral de Juan de Guevara, el martes 11 de enero de 1689, para ello utilizó la información incluida en la loa, y fue escenificada para rendir homenaje al virrey Tomás Antonio de la Cerda y Aragón, conde de Paredes y marqués de la Laguna.

La gran comedia de La segunda Celestina fue escrita para ser representada en el natalicio de la reina Mariana de Habsburgo (22 de diciembre de 1675), pero su autor Agustín de

Salazar y Torres murió el 29 de noviembre del mismo año, dejando la comedia inconclusa. Schmidhuber presentó en 1989 la hipótesis de que un final—hasta ese momento considerado anónimo—de la misma comedia de Salazar, que había sido publicado en una *suelta* bajo el título de *La segunda Celestina*, pudiera ser obra de sor Juana. La comedia fue editada con la adjudicación coautoral a sor Juana en 1990, con un prólogo de Octavio Paz y un estudio crítico de su descubridor. A partir de entonces, varios sorjuanistas han aceptado la coautoría. Georgina Sabat-Rivers termina su estudio de *La segunda Celestina* con estas contundentes palabras: "Mi conclusión es, pues, que todavía hay que tener muy en cuenta la posibilidad de que sor Juana terminara *La segunda Celestina*" (Sabat, 1992: 193-96). En 1994 Thomas Austin O´Connor, profesor de la State University of New York At Binghamton, editó la comedia de Salazar y Torres, con el final de Vera Tassis y el final anteriormente considerado anónimo y que en esta edición es adjudicado a Sor Juana, con los tres nombres de autor en la portada, bajo el título *El encanto es la hermosura y El hechizo sin hechiz*o, y agregándole el subtítulo: *La segunda Celestina*. En 1995 cuando fueron las celebraciones del tercer centenario de la muerte de sor Juana, Fredo Arias de la Canal y el Frente de Afirmación Hispanista, de ciudad de México, publicaron una edición facsimilar del segundo tomo príncipe de sor Juana, con la inclusión de un facsímile de la suelta *La gran comedia de La segunda Celestina*. Por primera vez, después de tres centurias, las tres comedias seculares de sor Juana estuvieron unidas en un mismo volumen.

Como colofón hay que mencionar que Octavio Paz, poco antes de su muerte, al editar sus *Obras completas*, en el volumen dedicado a *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, incluye una *Advertencia* que hace mención a *La segunda Celestina*. La edición fue del Círculo de Lectores —Barcelona 1991— y además de Fondo de Cultura Económica —México 1994, en ambos libros se hace mención especifica en la página 25: "A esta edición se suma un nuevo apéndice, *Azar y justicia*, escrito en 1990 y que versa sobre el hallazgo de Guillermo Schmidhuber del final de *La segunda Celestina* y quien le encargó a sor Juana que completase la comedia." En las páginas 585 a 587 del volumen mencionado se reproduce el opúsculo que Paz escribió para la edición de 1991 de *La segunda Celestina*; acción que corrobora el hecho de que en los últimos años de su vida, no había cambiado su primera apreciación de la coautoría de sor Juana. Este texto paciano también está incorporado en su volumen *Miscelánea*, de sus *Obras completas* publicadas al final de su vida.

En la Nueva España se tiene noticia de una representación de *La segunda Celestina* en el Coliseo de Comedias, en 1679 (María y Campos: 98). La primera escenificación española de *La segunda Celestina* certificada históricamente fue en Madrid, el 6 de marzo de 1696, el martes de carnestolendas, en el Salón de los Reinos del Buen Retiro, por la compañía de Carlos Vallejo (Varey, 1989: 216).

Con la afirmación que ha hecho Thomas Austin O´Connor de que *Amor es más laberinto* es una comedia relacionada temática y estructuralmente con *Elegir al enemigo*, de Agustín de Salazar y Torres se ha abierto una nueva línea de investigación. En palabras del O´Connor, "Sor Juana y Guevara le rindieron homenaje al escritor novohispano al aclarar la estructura mítica de *Elegir* y dramatiza el mito mismo en su festejo virreinal. En primer lugar, el reparto de los personajes dramáticos es casi matemáticamente igual. Segundo, muchos incidentes argumentales y temas dramáticos, de *Amor* dependen de incidentes y temas similares en *Elegir*. Sin embargo, en tercer lugar, sor Juana y Guevara cambiaron el discurso primogénito del texto inspirador creando, de esta manera, una perspectiva distinta sobre las acciones de los

personajes, sino que ensancha el discurso dramático para incluir a los hijos nacidos después del primogénito. En el caso de *Amor*, son las dos hijas del rey Minos. En *Elegir* se ha comentado sobre las tendencias o tentaciones rebeldes de Rosimunda y el esfuerzo requerido de ella para mantener en público la imagen decorosa de una princesa heredera de Creta. Por otra parte, en *Amor* las dos infantas son rebeldes y, en consecuencia, procuran fugarse con el enemigo de su padre, Teseo (O´Connor, 2002: XXIII.V). Por segunda ocasión los caminos de sor Juana se han encontrado con los de Salazar y Torres, y un nuevo eslabón ha unido a estos dos escritores.

Los contemporáneos de sor Juana pusieron menor aprecio en su teatro que en su producción literaria. La conocida expresión de la "décima musa," con que se le ha calificado a sor Juana, parecería que solamente hace eco de Erato, la musa de la poesía lírica, y no de Melpómene, Talía o Polimnia, las musas de la tragedia, la comedia y la mímica, respectivamente. En las ediciones antiguas se hace parca mención de su calidad de dramaturga, lo que es más notorio en comparación con abundantes comentarios y poemas encomiásticos dados a su producción poética. Los títulos de algunas de las ediciones príncipe de las obras dramáticas que aparecieron en vida de sor Juana sirven para probar la falta de mención de su labor dramatúrgica. Las primeras ediciones del teatro de sor Juana fueron en forma anónima, aunque se menciona en los villancicos al autor de la música:

1676 *Villancicos de la Asunción*. Con musicalización del bachiller Joseph de Agurto y Loaysa.
1676 *Villancicos de la Concepción*. Con cita del autor de la música, Agurto y Loaysa.
1683 *Villancicos de San Pedro, Apóstol*. Con música de Agurto y Loaysa.
1685 *Villancicos de la Asunción*. Musicalizados por Agurto y Loaysa.
1689 *Villancicos de Navidad*. Con música de Miguel Mateo Dallo y Lana.

La primera apología crítica del teatro sorjuanino es en la "Censura" del *Segundo volumen*, Sevilla 1692, que fue firmada por fray Juan Navarro Vélez, cito las palabras:

> De las comedias, sólo diré, que me parecen dignas de hacer entre las más aplaudidas de los autores más primorosos en este género de Poesía, y que en los Teatros merecerán los aplausos que se granjean en el papel. Los Actos Sacramentales, muchos los juzgan por obra de menos Arte y dificultad, que las comedias (sea así por las leyes del Teatro) pero para otras leyes, es su composición sin duda más dificultosa y más arriesgada. Son por la sagrada materia de que deben componerse, por los términos verdaderamente dificultosos, que en ellos es fuerza usarse, por las alegorías de que se tejen muy peligrosos, y muy expuestos a los deslices. Una Comedia, por más perfecta que sea, sólo pide para su composición noticias que no salen de la esfera de humanas; pero la composición de su Auto Sacramental las pide Humanas y Divinas también; porque su fábrica se va componiendo de noticias entretejidas de una y otra erudición, de Doctrinas de nuestra Santa Fe, de términos casi Escolásticos y Teológicos; y manejar un Ingenio todos estos materiales con la elegancia y con el primero que pide el Teatro, ajustándolos al nivel de la verdad y de la decencia, sin el más leve tropiezo, y sin el menor descuido, argumento es de grande Ingenio, de gran comprensión y de grande juicio, y todas estas calidades tienen los Autos de la Madre Juana; porque son cabalmente perfectos, y en todo cumple con lo que debe a las leyes del Teatro, a la verdad de la Religión, a la pureza de las sana doctrina, y a la Soberana Majestad del Misterio. Y si cumplir con tanto fuera elogio muy crecido, aun para un hombre muy grande: ¿Qué será cumplir con todo, el Ingenio y el estudio de una mujer?" Fray Pedro del Santísimo califica a sor Juana de "El monstruo de las mujeres,"

parafraseando el apodo de Lope

Este comentario fue el único incluido en sus ediciones príncipe que hace referencia a la obra dramática de sor Juana.

La dramaturgia sorjuanina no es mencionada en la "Carta" del Obispo Santa Cruz que antecede a la *Carta Atenagórica*, y particularmente no mencionada por la misma sor Juana en su *Respuesta a sor Filotea*, en la que hace la defensa intelectual libertaria de la mujer, acaso porque la "Carta" que la motivó no precisaba su actividad dramática ni menos evaluaba la probidad moral de esta actividad. El día de la muerte de sor Juana, Antonio de Robles apuntó el deceso en su *Diario de sucesos notables* y agregó este comentario: "Insigne mujer en todas facultades y admirable poeta. Imprimiéronse en España dos tomos de sus obras, y en esta ciudad muchos villancicos" (Robles, 1883 Vol. 3: 166), pero nada alusivo a las comedias, los autos o las loas.

Se observa la falta de un comentario del arte dramático de sor Juana en la "Aprobación" al tercer tomo del Padre Calleja, que incluye su famosa protobiografía; únicamente se menciona la loa al Santísimo Sacramento (hoy perdida) que escribió cuando era niña. El silencio crítico sobre la obra poética de sor Juana se inició en 1725, en que se registra la última edición de sus obras completas. Para una edición moderna de su poesía hubo que pasar más de siglo y medio, y no es hasta cuando Juan León Mera editó *Obras selectas de la célebre monja de Méjico*, en Quito. Por su parte, sus obras dramáticas corrieron con mejor suerte al menos en la imprenta: *Los empeños de una casa* fue editada como *suelta* en cuatro ocasiones, tres en Sevilla y una en Barcelona, pero aunque no tienen fecha pertenecen al siglo XVIII; posteriormente fue reeditada en 1859, cuando Ramón de Mesonero Romanos la incluyó en *Dramáticos posteriores a Lope de Vega*, aunque no como festejo manierista sino únicamente las tres jornadas. También hubo varias ediciones en forma de *suelta* de *La segunda Celestina*, como se explica en la Cuarta Jornada Crítica; y cuando menos una *suelta* de *Amor es más laberinto*. Así que durante los siglos XVIII y XIX, el teatro de sor Juana fue privilegiado en cuanto al número de ediciones en comparación con las ediciones de su poesía.

Con la publicación en 1910 de *Juana de Asbaje*, libro que reúne varias conferencias que Amado Nervo dio en España, se marcó en el tiempo el inicio de un nuevo interés crítico por la obra literaria sorjuanina, aprecio que ha ido creciendo año con año; mientras tanto su teatro permaneció en el olvido, y por muchos años únicamente se le citó por su calidad poética. Los comentarios críticos de Menéndez Pelayo son un ejemplo de este desacierto: "Lo más bello de sus poesías espirituales se encuentra en las canciones que intercala en el auto de *El divino Narciso*, tan bellos son, y tan limpios de afectación y culteranismo que mucho más parecen de algún discípulo de San Juan de la Cruz y de fray Luis de León que de una monja ultramarina" (*Historia de la poesía hispanoamericana* 75). Unida a esta perspectiva reduccionista, está la falla crítica común de enjuiciar el teatro sorjuanino con los prismáticos del lugar común: la influencia omnipresente del teatro calderoniano y la supremacía de *El divino Narciso* sobre las demás obras dramáticas, sin haber un análisis del resto de su obra, tanto desde la perspectiva de la teoría teatral, como de su vigencia escénica actual.

Algunas de la apreciaciones críticas de la obra dramática de sor Juana nos hacen sospechar que sus piezas no fueron leídas, ni aún por algunos críticos. Méndez Plancarte ha señalado errores tipográficos y de olvido incurridos a mediados del siglo XIX que han perdurado con vigencia más de una centuria (SJ, 1955: VIII-IX), porque han pasado, como la falsa moneda,

de crítico en crítico, sin que se conozca la obra original. La larga lista de erratas descubierta por Méndez Plancarte se ha ido agrandando. Seguir esta genealogía de equivocaciones es labor que parece matizar de fantasía a la estulticia: en 1859 Mesonero Romanos inicia dos errores: la atribución de únicamente dos autos, sin la mención de *El divino Narciso*, y la transposición de *El cetro de José* a "El cerco de Joseph", ambos yerros continuaron por muchos años; el segundo error fue repetido por Pedro de Alcántara (1884), Clara Campoamor (1944) y Sainz de Robles (1964). El José del auto de sor Juana es el hijo de Jacob, pero pasa a cristianizarse como santo: "El cetro de san José", para Enrique de Olavarría y Ferrari (1880), Francisco Pimentel (1892), Carlos González Peña (1928), Ermilo Abreu Gómez (1940), Xavier Villaurrutia (1942) y Anita Arroyo (1952), y hasta se convierte en "El centro de Joseph" para Hildburg Schilling (1958). Algunas de las alteraciones llegan a ser humorísticas, como cuando el jesuita Alfonso María Landarech altera el título de *Amor es más laberinto* apimentándolo de "Amor es más libertino" (1951), y cuando Ezequiel Chávez rebautiza sin ningún fundamento a *El divino Narciso* de "Nuevamente la educación de la raza indígena" (1931). Y más de alguno ha interpretado el título del auto *El mártir del sacramento, san Hermenegildo* como dos autos, aumentando así a cuatro el número de autos sorjuaninos (Clara Campoamor, 1944). Estos errores invitan a desconfiar de certidumbre de estos críticos. bajo la conjetura de que después de la lectura de algunas de sus obras dramáticas, dieron el resto por leído, con la seguridad de que era la parte de menor importancia.

Hoy, el corpus crítico sorjuanino posee numerosas páginas de aprecio para su poesía y su prosa; sin embargo aún dosifica las apreciaciones críticas a su teatro, acaso porque sor Juana fue reinstaurada por una generación de críticos que poseían un menor grado de conocimiento del arte dramático y escaso aprecio por el teatro del final del barroco. De entre los estudios dedicados exclusivamente al teatro de sor Juana sobresalen por su aportación crítica los de Alberto G. Salceda, junto a los de Lee Alton Daniel y María E. Pérez; además de entre los artículos alusivos a la dramaturga mexicana, son importantes los de José Juan Arrom, Raquel Chang-Rodríguez, Stephanie Merrim, Margaret Sayers Peden, Rodolfo Usigli y Vern G. Williamsen, y algunos pocos más. Al reeditar los volúmenes príncipe de sor Juana, Alfonso Méndez Plancarte, Alberto G. Salceda y Georgina Sabat-Rivers han dejado escritas consideraciones de imprescindible lectura sobre el teatro sorjuanino; así como la edición moderna de *Los empeños de una casa* de Celsa Carmen García Valdés. *Las trampas de la fe* de Octavio Paz descuella sobre todos los estudios de enfoque general; sin embargo, su interés específico está orientado a la historiografía de sor Juana en relación con la sociedad barroca en que vivió y, en cuanto a los géneros, privilegia al poético sobre el dramático.

Había en el Imperio Español y en la Nueva España antecedentes de mujeres que habían roto con las normas tradicionales de entender su sexo según su sociedad, así como había habido poetas pertenecientes al sexo femenino y de religiosas que escribían poesías, pero no se conocía ningún antecedente de una monja dramaturga de comedias seculares. Así que para escribir la biografía moderna de sor Juana y comprender el alcance de su obra, debemos incluir junto a sus triunfos como mujer, poeta y monja, también sus logros como dramaturga.

Bibliografía

BERISTÁIN, José Mariano, Biblioteca hispanoamericana setentrional [sic]. México: Amecameca, 1883.

JUANA INÉS DE LA CRUZ, sor. Primer volumen de Obras completas: Inundación castálida de la única poetisa, musa décima, Sor Juana Inés de la Cruz. Año de 1689. Edición facsimilar: México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995.

_____Segundo volumen de Obras completas: Segundo volumen de las obras de Sor Juana Inés de la Cruz, monja profesa en el monasterio del señor san Gerónimo de la ciudad de México en Madrid: en la calle de la Habana. Año de 1700.

_____Tercer volumen de Obras completas: Fama y obras póstumas del Fénix de México, décima musa, poetisa americana, Sor Juana Inés de la Cruz en Madrid. Año de 1700.

_____y Agustín de Salazar y Torres, La segunda Celestina. Editorial Vuelta, México, 1990. Con prólogo de Octavio Paz y estudio critico de Guillermo Schmidhuber. Para una edición facsimilar ver Segundo tomo de las obras de sor Juana Inés de la Cruz y La segunda Celestina. México: Frente de Afirmación Hispanista, 1995; con introducción de Fredo Arias de la Canal y prólogo de Guillermo Schmidhuber de la Mora. También en El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo, La segunda Celestina. Binghamton: Medieval and Renaissance Texts and Studies, Nueva York, 1994; edición crítica e introducción de Thomas Austin O'Connor.

MARÍA Y CAMPOS, Armando. Guía de representaciones teatrales en la Nueva España. México: Costa-AMIC, 1954.

O´CONNOR, Thomas Agustín. Introducción a Elegir al enemigo, de Agustín de Salazar y Torres. New York: Global Publications, Binghamton University, 2002.

ROBLES, Antonio de. Diario de sucesos notables (1665-1703). Documentos para la historia *de Méjico*. Vol. 2 y 3. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

SABAT-RIVERS, Georgina. *Hispania* 75.5, 1992, 1186-88.

SCHONS, Dorothy, "Some obscure points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz". *Modern Philology* 24, 1926-27.

ROBLES, Antonio de. Diario de sucesos notables (1665-1703). Documentos para la historia de Méjico. México: Imprenta de Juan R. Navarro, 1853.

SCHMIDHUBER, Guillermo. La segunda Celestina. México: Editorial Vuelta, 1990. Con prólogo de Octavio Paz, estudio crítico de G. Schmidhuber y edición de Olga Martha Peña Doria.

_____Sor Juana dramaturga. Sus comedias de "falda y empeño". México: Benemérita Universidad de Puebla y CONACULTA, 1996.

_____Sor Juana Inés de la Cruz y La gran comedia de La segunda Celestina. México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2005. Incluye la comedia.

VAREY, J.E., y N.D. Shergold. Comedias en Madrid: 1603-1709. Londres: Tamesis, 1989.

La autobiografía intelectual como antinomia en la escritura de mujeres

Margarita Saona
University of Illinois at Chicago, Estados Unidos

Josefina Ludmer empieza su seminal ensayo *Las tretas del débil* previniéndonos en contra de una práctica que se había hecho popular entre la crítica feminista de los años 80: la de alabar los espacios tradicionalmente femeninos en tanto femeninos por medio de lecturas que ella denominó tautológicas[1]. Lo que debería interesarnos, sostiene Ludmer, no son los espacios de lo "femenino", sino las formas en que las mujeres se han apropiado de aquello que supuestamente les era ajeno:

Se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social. Una posibilidad de romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido (Ludmer, 1984: 47).

La posición que toma Ludmer se opone entonces a las que buscan definir una escritura femenina que se destaca por ser una manifestación del cuerpo, o de las emociones o de los espacios privados. En el terreno literario, los estudios feministas se concentraron en recuperar la idea de una producción de mujeres dentro de lo que el establishment literario consideraba entonces como "géneros menores": la novela romántica, los epistolarios, la poesía lírica, las memorias. Estos eran géneros a los que las mujeres supuestamente tenían más fácil acceso, ya que se vinculan a los ámbitos socialmente aceptados como femeninos, los ámbitos privados.

En tanto género literario la autobiografía representa un caso curioso, ya que precisamente se ocupa de hacer público lo privado. Al mismo tiempo, quienes escriben autobiografías son, por lo general, figuras públicas que deciden dar a conocer una versión personal sobre su propia vida y como lectores, aceptamos que lo que se está narrando se refiere a la vida "real" de un narrador en primera persona. [2] La autobiografía confirma el carácter público del autor

---

1 El estudio de Ludmer es un análisis semiótico de "La Respuesta" de Sor Juana. Sin embargo, el término "las tretas del débil" ha sido apropiado por la crítica feminista latinoamericana como cualquier estrategia empleada por las escritoras, que muestre una manera de contestar al sistema dominante desde una posición de subordinación.

2 Conviene recordar que la autobiografía, como cualquier otro texto, es una construcción, una fabricación de su

que se convierte en personaje al narrar una historia en su mayor parte privada. De este modo, ya incluso antes de plantearse una problemática de género sexual, la autobiografía como género textual traiciona las contradicciones de una supuesta separación entre lo público y lo privado. Ese desliz entre dos ámbitos cuya demarcación de género ha sido central en la segregación de las mujeres tanto en el terreno simbólico como en el material, hace de las autobiografías de mujeres un material particularmente rico para la exploración de la relación entre la escritura femenina y la historia.

De los ejemplos que usaré sólo uno se proclama autobiografía. Sin embargo, en todos el elemento autobiográfico cumple la doble función de presentar la historia personal para inscribirse en el espacio público, y en todos el sujeto autorial se autoriza dando cuenta de su formación como intelectual.[3] Si pensamos que la autobiografía convierte la vida de su autor o autora en "pública" y somos concientes de la diferencia de connotaciones entre las frases "hombre público" y "mujer pública", el recurso de presentar la formación intelectual como elemento fundacional se vuelve imprescindible. Gracias a él, estos textos autobiográficos no sólo son una intervención de las mujeres en el espacio público por publicar sus intimidades, sino que por medio de ellos las escritoras se construyen como sujetos activos en la esfera del pensamiento.

Ya Sylvia Molloy ha notado el problema de la autorepresentación con marca de género: ¿qué dice una escritora cuando dice 'yo'? Cuando Molloy habla de "mujeres que escriben" plantea a la "mujer escritora" como una antinomia: un sujeto, tradicionalmente percibido como privado y carente de autoridad, se presenta como autora, con la carga de poder intelectual que eso supone en la esfera pública (Molloy, 1991). Lo que Molloy nota es que en muchos de los textos escritos por mujeres, incluso aquellos que no son leídos como autobiográficos, hay una marcada preocupación por una inscripción institucional, por una negociación con la imagen pública que puede manifestarse de maneras extremadamente diversas: en algunos casos, hay poemas que obsesivamente repiten el nombre propio, en otros, la recreación de una imagen especular (o espectacular), en otros, la manipulación de figuras de la mitología que se convierten en máscaras del yo femenino, pero en todos los casos, la necesidad de confrontar la propia subjetividad como mujer con un establishment que no les ha dado a las mujeres un lugar en el espacio público o que les ha otorgado identidades prefijadas (madre, maestra, musa).

En los textos que me ocuparán, la confrontación es declarada: el yo autobiográfico quiere demostrar que tiene una inserción legítima en el mundo intelectual. Es cierto que la formación intelectual –el gusto por los libros, en particular– aparece con frecuencia en las autobiografías. Es la propia Sylvia Molloy en su estudio sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, *Acto de presencia*, quien resalta lo que ella llama "La escena de lectura" y señala que no sólo es frecuente entre escritores hispanoamericanos, sino que "es un lugar común de toda

autor. Dado los límites de este trabajo, no discutiré la problemática teórica que implica el género autobiográfico en tanto un narrador que escribe acerca de sí mismo. Para una consideración del texto autobiográfico como tal véase Philippe Lejeune (1975) y para las formas que ha adoptado la autobiografía en Hispanoamérica véase Sylvia Molloy (1996).

3 En el caso de sujetos como Rigoberta Menchú o Luisa Capetillo, en los que su propia situación de marginalidad es la que las hace buscar acceso el espacio público, la identidad marginal sirve también como fuente de autoridad: "yo puedo hablar de ello, porque yo he tenido esa experiencia". La identidad de indígena maya en Menchú y de obrera en Capetillo se resaltan a la par que su acceso al mundo intelectual. Desarrollaré este punto más adelante.

autobiografía de escritor (Molloy, 1996: 32). Los pasajes en los que el autobiógrafo se representa a sí mismo como un lector temprano surgen, dice Molloy, porque el autor "verá sin duda con buenos ojos cualquier experiencia de juventud que pueda interpretarse como promesa de la futura vocación y por ende hará hincapié en ella" (32). El énfasis en la literatura confirmaría además el carácter literario de la propia autobiografía como una "estrategia autorreflexiva, que recalca la naturaleza textual del ejercicio autobiográfico, recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro" (32).

Con respecto a esa escena de lectura en la autobiografía hispanoamericana, Molloy explora las ramificaciones que surgen de la imagen de un lector que habla de una identidad americana sosteniendo un libro europeo en la mano. Y, sin embargo, esas escenas de lectura que Molloy estudia revelan también, en esas recreaciones de la novela familiar del autobiógrafo como lector, la marca de género. La madre que no lee, o que lee pobremente, o la que impulsa a leer, parecen figurar de manera prominente, ya sea como influencias o como obstáculos en las preferencias del autor (Molloy, 1996:30-32). El limitado acceso de la madre a la educación, la voracidad de la lectura indisciplinada de la madre o la excepcionalidad de tener una madre de inclinaciones intelectuales va a acompañar a esas imágenes del joven lector en formación. ¿Qué ocurre entonces cuando el sujeto que la narración construye es el de una lectora que devendrá en escritora? ¿Se trata del mismo proceso por el cual el autobiógrafo varón afianza la imagen de una vocación literaria y resalta la naturaleza textual de la autobiografía misma? En parte. Pero el gesto –en un texto escrito por una mujer- también reconstruye el proceso por el cual el sujeto femenino empieza a socavar las invisibles barreras que la separan del espacio público. Cuando es una niña la que lee en la autobiografía, esa lectura, incluso cuando empieza en el espacio privado del hogar, se convierte en una forma de trasgresión, de un acceso a un mundo –aunque literario– mucho más grande que el del espacio doméstico y el de las tradiciones familiares. Ya en la lectura el espacio privado deja de ser privado y el acto íntimo de escribir acerca de una misma se transforma en el acto público de hacerse escritora.

A continuación analizaré cinco ejemplos en los que el texto autobiográfico reconstruye una figura que se consolida en la formación intelectual.

La autobiografía intelectual como defensa

El caso tal vez más evidente de autobiografía intelectual es la famosa *Respuesta* de Sor Juana[4]. La carta de Sor Juana responde al Obispo de Puebla, que con el seudónimo Sor Filotea de la Cruz la urge a dejar de lado la escritura sobre asuntos teológicos, después de haber, él mismo, publicado un escrito de Sor Juana en el que ella debatía el sermón de Antonio Vieyra sobre las finezas de Cristo. Sor Juana le responde a "Sor Filotea" justificando su quehacer intelectual. Por un lado, sus inclinaciones intelectuales son presentadas como un don divino, por otro, usa la historia sagrada y las distintas autoridades de la Iglesia, para mostrar que las mujeres han cumplido un papel fundamental como educadoras y como escritoras. Los aspectos autobiográficos más explícitos en la carta son los que muestran que su pasión por el estudio fue innata y que fue creciendo y desarrollándose junto con ella:

4 Molloy no considera que la *Respuesta* deba ser estudiada como una autobiografía. Se distancia de la definición que Molloy usa de autobiografía entre otras cosas por estar dirigida a un lector privilegiado que ejercía poder sobre la autora y por no hacer evidente que "yo soy el tema de mi libro" (1996:13).

> El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerça agena desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni agenas reprehensiones (que he tenido muchas), ni propias reflexas (que he hecho no pocas), han bastado a que dexe de seguir este natural impulso que Dios puso en mí. (De la Cruz, 121).

El poderoso argumento de Sor Juana a favor de la educación de las mujeres y del derecho de éstas a enseñar y a escribir empieza por registrar la forma en que este don divino se va cultivando desde su más tierna infancia:

> No avía cumplido los tres años de mi edad quando embiando mi madre à una hermana mia, mayor que yo, à que se enseñasse a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó à mí tras ella el cariño, y la travessura; y viendo que le daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía quando lo supo mi madre (122).

El testimonio de Sor Juana da cuenta, al mismo tiempo, de su propio desarrollo hacia el conocimiento y de las limitaciones que sufrían las mujeres de su tiempo:

> Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escrivir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprehenden las mugeres, oí dezir que avía Universidad y Escuelas, en que se estudiavan las ciencias, en México; y apenas lo oí, quando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el trage, me embiasse a México (122-23).

Sor Juana recuerda como más adelante toma los hábitos porque era "lo menos desproporcionado y lo más decente que podría elegir". Eso, sin embargo, no implicó dejar los estudios, pero sí "estudiar, sin más maestro que los mismos libros" y en ese proceso de aprendizaje, el estudio de teología se convierte en un núcleo que articula todos los demás saberes:

> como entenderá el estilo de la Reyna de las Sciencias quien aún no sabe el de las ancillas? Como, sin Logica, sabría yo los methodos generales, y particulares, con que està escrita la Sagrada Escritura? Como sin Rethorica entenderia sus figuras, tropos y locuciones? Como sin Física, tantas questiones naturales de las naturalezas de los animales de los sacrificios, donde se simbolizan tantas cosas yà declaradas, y otras muchas, q ay? (125-126).

La doble justificación de su interés por las letras como un interés por la teología y de su interés por la teología como un interés que no puede prescindir de las demás ciencias, construye un universo de conocimiento en el que nada le es ajeno.

El principal argumento de "Sor Filotea" utiliza la cita de San Pablo que prohíbe a las mujeres hablar en la iglesia. Pero además de su propia biografía como justificación de su voluntad de saber, Sor Juana construye una inmensa genealogía de mujeres sabias, tanto entre las "gentiles" como entre santas reconocidas por la Iglesia, y así se reescribe la educación de las mujeres como una práctica virtuosa. Se pregunta enseguida Sor Juana si entonces lo que prohíbe San Pablo no es el hablar de la mujer, sino el hablar públicamente. El terreno es escabroso, ya que es el propio obispo que ahora se disfraza de Sor Filotea fue quien le sugirió que escribiera y luego publicó el texto que ahora cuestiona. Pero a pesar de decir que no lo

escribió para que se publicara, Sor Juana defiende su derecho a escribir: ¿por qué se le condenaría a ella disentir de Vieyra, si Vieyra justamente en su sermón disiente de padres de la Iglesia? "Mi entendimiento, tal, qual, no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?" (157). En términos que parecen, a pesar de la justificación en el origen divino, extremadamente modernos, Sor Juana aboga por una libertad de expresión para las mujeres en igualdad de condiciones con los hombres, ya que el entendimiento en ambos es creado por Dios. Además justifica la necesidad de la educación de las mujeres, para que así las mujeres mayores puedan educar a las más jóvenes, sin tener que exponerlas a maestros varones. De esta manera, un texto que se presenta como dentro del espacio privado –un intercambio epistolar entre "amigas"– se convierte, a través del relato de la propia formación intelectual, en una intervención sobre el debate de la participación de las mujeres en la esfera del conocimiento y una defensa del propio derecho de la autora para escribir y publicar.

La autobiografía intelectual como gesto de empoderamiento

En el caso de Luisa Capetillo, más distante aun que el de Sor Juana de una autobiografía tradicional, aparecen apenas pasajes en los que relata su propia experiencia dentro de textos que publica, ante todo, con una finalidad política. Luisa Capetillo empieza a publicar en la prensa anarquista portorriqueña en 1907, participando de lo que Julio Ramos ve como un movimiento que intenta romper la hegemonía de la escritura de los intelectuales de las clases dirigentes[5] (Ramos: 1992, 11-58). Capetillo es una figura pública: se inicia en el oficio como lectora para los obreros de las tabacaleras. El oficio consistía en leer en voz alta mientras los obreros trabajaban. Antes de empezar a publicar, el cuerpo de Capetillo, su voz, ya forman parte de un espacio público: el espacio de la fábrica. Sin embargo, el espacio público al que aspira es el espacio del debate político. Así, cuando empieza a publicar, su escritura se justifica, defiende su propia autoridad[6]. Dice Capetillo: "Al publicar estas opiniones, lo hago sin pretender, recoger elogios, ni glorias, ni aplausos. Sin preocuparme de la crítica de los escritores de experiencia"[7] (Capetillo, 73). Aun así, la autora va a apelar a una triple autoridad. De manera similar a la de Sor Juana, Capetillo alega una vocación natural imposible de refrenar: "Me atrae de modo irresistible la literatura, escribir es para mí la más agradable y selecta ocupación…" (75). Pero a la vocación añade un sentido ético:

> el único móvil que me ha impulsado a escribir, aparte del deleite que me proporciona, ha sido decir la verdad, señalar como inútiles ciertas costumbres, arraigadas por la enseñanza religiosa convertida en una imposición tradicional; recordar que las leyes naturales deben obedecerse con preferencia a toda otra legislación y como consecuencia reformar el equivocado concepto que existe sobre la moral, el derecho humano y la igualdad, tratando

5 El fascinante ensayo con el que Julio Ramos introduce su edición de la obra de Capetillo presenta la idea de la escritura de Capetillo como una forma de "literatura menor" que -como proponen Deleuze y Guattari- se contrapone a las normas de la institución literaria.

6 La justificación de Capetillo es doble: se debe justificar como escritora que no ha recibido una educación formal, pero también se debe justificar como obrera que escribe. Dados los límites de este ensayo no exploraré más este tema, ya señalado por Ramos, pero al justificarse Capetillo manifiesta no solo las contradicciones implícitas en separar el espacio público y el privado, sino también las de separar el trabajo manual del trabajo intelectual (Ramos: 43, Capetillo: 123).

7 Acerca de la puntuación y otras peculiaridades de la prosa de Capetillo, véase la explicación de Ramos en sus notas sobre los criterios de selección, presentación y edición de los escritos (Ramos: 67-69).

de que la humanidad sea feliz proporcionando los medios fáciles para su pronta y segura realización (Capetillo, 75).

Pero ese acceso a la verdad se lo proporciona, en parte, su "curriculum". Y aunque insiste en diferenciarse de letrados más privilegiados, Capetillo les presenta a sus lectores un curriculum que da fe de su formación intelectual. Citaré un párrafo algo extenso, que presenta la complejidad del argumento de Capetillo:

Yo hablo de todo con perfecta comprensión de lo que digo, con una profunda intuición que me orienta; pero nada he podido estudiar de acuerdo con los preceptos de los colegios, cátedras, o aulas de enseñaza superior; porque nunca me enviaron a ellos. Mi padre tuvo la santa paciencia de enseñarme a leer y a escribir y conocer las cuatro reglas de aritmética, luego concurrí a una escuela dirigida por una profesora isleña, Da. María Sierra de Soler, en cuya escuela fui premiada con varios diplomas, en los exámenes, de las asignaturas de gramática, historia sagrada, geografía, lectura, etc. etc. Hoy me he presentado como propagandista, periodista y escritora, sin más autorización que mi propia vocación e iniciativa, sin más recomendación que la mía, ni más ayuda que mi propio esfuerzo importándome poco la crítica de los que han podido cursar un completo estudio general para poder presentar sus observaciones escritas, protesta, o narraciones literarias, mejor hechas, alegrándome de encontrarlas y saborear su expresión correcta y dispensándola cuando son ramplonas (74).

A pesar de que Capetillo empieza diciendo que su principal recurso es su intuición –quizás una de aquellas tretas del débil– [8] la escritora procede luego a construir una persona cuya formación intelectual ha sido probada y reconocida públicamente hasta con premios. El gesto autobiográfico no es pues la develación del mundo privado, de las experiencias íntimas, sino por el contrario, la afirmación de una pertenencia al espacio público del debate intelectual. Al inscribir el aprendizaje y la lectura en la formación del propio yo, se autoriza a este yo a participar en el mundo de la escritura. Si la participación pública de Capetillo empieza como la de mediadora entre la palabra escrita –que lee en voz alta para quienes no pueden leer- y el mundo de la oralidad, su reclamo es el de ser no simplemente un puente entre el texto recibido y sus oyentes, sino el de ser productora de sus propios textos.

El caso del testimonio

Mucho se ha escrito acerca de la problemática que se presenta en el género testimonial: ¿qué ocurre cuando un sujeto subalterno da testimonio de su propia experiencia, pero este es recogido, editado y publicado por otro u otra?[9] ¿Tenemos realmente acceso a la voz del subalterno?[10] La respuesta a la famosa pregunta de Gayatri Spivak -¿puede hablar el

8 Pierre Bourdieu señala que diversos estudios han demostrado que la llamada "intuición femenina" es una manera en la que las mujeres aprenden a decodificar señales relevantes para ajustar su comportamiento a aquello que puede amenazarlas o beneficiarlas. *La dominación masculina. Pierre Bourdieu, traducción de Joaquín Jordá*. Barcelona: Anagrama, 2000.

9 La pregunta por la subalternidad formulada por Gayatri Spivak sigue siendo objeto de debate. ¿De qué manera puede "el subalterno" participar del discurso? Véase, "Can the Subaltern Speak?". Acerca del testimonio de Menchú existe ya una amplia bibliografía entre la que se encuentran los trabajos de John Beverly, David Stoll y George Yúdice.

10 Otra vez, Molloy excluye de manera explícita los testimonios de su estudio sobre la autobiografía, debido a las peculiaridades que rigen este género (Molloy: 21-22).

subalterno?– presenta más niveles de los que podemos tratar aquí. Sin embargo, el testimonio de Rigoberta Menchú publicado por Elizabeth Burgos muestra una clara conciencia de que se está construyendo una persona que además va a representarse no sólo a sí misma, sino también a su comunidad. El recurso obvio en el testimonio es el de haber sido testigo, el de haber presenciado, o experimentado en carne propia, las injusticias que se quieren denunciar. Elizabeth Burgos, como simpatizante de la causa política de los indígenas mayas, podría haberse centrado simplemente en esos aspectos del relato de Menchú. Sin embargo, el texto transpira una voluntad que va más allá de la inmediata denuncia de los abusos contra los indígenas. El título elegido por Burgos refleja fielmente lo que el discurso de Menchú sugiere: una toma de conciencia, en el sentido político, una formación de un sujeto como agente. El texto manifiesta la conciencia de Menchú, por un lado, de estar hablando en nombre de su pueblo y de querer transmitir no sólo los sufrimientos por los que han pasado, sino sus tradiciones, sus creencias, su riqueza cultural. Por el otro, Menchú construye un "yo" que adquiere la autoridad necesaria para hablar en nombre de los demás. Y en la formación de ese yo es fundamental la educación intelectual y política.

El discurso de Menchú presenta una tensión desde el inicio entre una educación que ella considera necesaria para su crecimiento personal y para poder apoyar la lucha de su pueblo, y por el otro el temor a una especie de contaminación cultural que la educación puede traer consigo, pero el "yo" que ella construye es el de una voluntad de saber que se sobrepone a las objeciones de los suyos:

> Me recuerdo que no sabía hablar el castellano. Yo deseaba un día poder leer o escribir o hablar el castellano. Eso le decía a mi papá, yo quiero aprender a leer. Mi papá tenía una gran desconfianza de las escuelas, de todo eso. Entonces me ponía como ejemplo de que muchos de nuestros primos han sabido leer y escribir, pero no han sido útiles para la comunidad. Tratan de apartarse y de sentirse diferentes cuando saben leer y escribir. Todo eso me explicaba mi papá. Yo decía, no, "yo quiero, yo quiero aprender" y seguía y seguía (115).

La educación formal es un elemento ajeno a su cultura y, aunque Menchú justifique su interés por aprender como la forma de conseguir herramientas para apoyar a su pueblo, es evidente que hay en ella una sed de conocimiento que no responde únicamente a una motivación política. Aun cuando su hermana regresa decepcionada de haber trabajado como sirvienta en la capital, Menchú insiste: "Entonces yo decía que no importa que la traten mal pero si ella puede aprender el castellano, puede leer… Eran mis ambiciones" (116). La educación se va a presentar como una perspectiva de futuro y como una forma de alcanzar liderazgo dentro de su lucha política. Su ambición de estudiar va encontrando un lugar como parte de su misión en la liberación de su pueblo. Comprende que una de las divisiones entre las diferentes etnías era no tener una lengua en común y adopta el castellano como una manera de franquear barreras. Decide además aprender mam, cakchiquel y tzutuhil, pero el castellano se presenta como un instrumento en común para combatir la opresión. Así Menchú adopta la posición de Calibán como la propone Roberto Fernández Retamar: la de una americana nativa que adopta la lengua de sus opresores para combatirlos[11]. Menchú transforma su sed de conocimiento en parte esencial de su compromiso político: "Yo partí para otros lugares y ya con una tarea

11 Véase Roberto Fernández Retamar. *Calibán*; *apuntes sobre la cultura de nuestra América*. México: Editorial Diógenes, 1971.

específica del CUC (Comité de Unidad Campesina). Me tocaba la organización de gentes. Me tocaba también aprender el castellano, a leer y escribir" (182).

Al igual que Capetillo, Menchú reafirma su posición como pensadora a partir de la experiencia. Como sujeto subalterno Menchú reconoce la experiencia como un elemento vital dentro de la noción de conocimiento que le interesa: "Lo que valoraban más en mí, era mi conocimiento de las trampas. Mi conocimiento de la autodefensa. Mi conocimiento de buscar formas de salidas de emergencia. Tenía que enseñarles a muchos compañeros. Llego un momento en que a mí, a través de la integración, de mi participación como mujer, como cristiana, como indígena en la lucha, los compañeros me dieron responsabilidades también de acuerdo a mis capacidades" (194). En el contraste que establece con su padre, Rigoberta combina experiencia con educación. Su padre, según palabras de Rigoberta, se sentía como "un hombre inválido" cuando tenía que dirigir a un pueblo entero sin saber castellano y tampoco leer ni escribir. Rigoberta toma la posta de su padre combinando la experiencia directa del sufrimiento de su pueblo con el conocimiento obtenido a través de la educación:

> Y ya fui una mujer estudiada, no en el sentido de tener un grado, mucho menos de saber leer tantos libros, pero había leído toda la historia de mi pueblo, toda la historia de mis compañeros indígenas de las diferentes etnias. Estuve cerca de muchas etnias y me enseñaron muchas cosas, incluso que yo había perdido ya (195).

Así el sujeto autobiográfico que construye Rigoberta Menchú consigue articular la experiencia de opresión y de lucha con el conocimiento formal que le permite avanzar sus objetivos.

La autobiografía intelectual de una dama de sociedad

Tal vez el texto de una mujer latinoamericana que más se acerca a las convenciones de la autobiografía como género y que más atención ha recibido es la obra de Victoria Ocampo. Sylvia Molloy destaca el hecho de que los distintos volúmenes que constituyen esta obra resaltan una voluntad de inscripción institucional: cada uno de ellos lleva no sólo el título de autobiografía, sino también la fotografía de su autora, su nombre y una réplica de su firma. Para Molloy esa es la manera en la que Ocampo intenta combatir la invisibilidad, la falta de reconocimiento, que la amenazaba como intelectual. Estos volúmenes se presentan casi como prueba legal de su existencia como escritora (Molloy, 1991:110). Victoria Ocampo es más conocida como directora de la prestigiosa revista *Sur* que como escritora por derecho propio. Su imagen concuerda más con la de una especie de mecenas de intelectuales argentinos y extranjeros o con la de un puente entre la literatura de otras latitudes y los lectores argentinos y latinoamericanos. Por ello, esa voluntad de un reconocimiento institucional en su autobiografía, con nombre, foto y firma, no responde a un capricho inmotivado, sino que resulta de las dificultades de obtener un reconocimiento como mujer de letras.

Si la autobiografía de Victoria Ocampo la consagra como figura pública, también demuestra que llegar a serlo no fue una tarea fácil. Ese no era el camino destinado para una mujer de su clase, que debía sobre todo reproducir los códigos heredados de su familia. En palabras de Beatriz Sarlo:

> Su historia es la de una ruptura lenta, trabajosa, nunca completa, con el *chic* conservador de la "gente de mundo", y la firma de un pacto de identidad con la "gente de letras y

> artes". Elige la nobleza de toga frente a la nobleza de renta de la que provenía. Se desplaza, no fácilmente, de una elite a otra (77).

Los iluminadores ensayos de Sylvia Molloy y de Beatriz Sarlo sobre Ocampo resaltan la relevancia de la lectura en la construcción del sujeto autobiográfico de la autora argentina. Sarlo se concentra en el desfase de la traducción que se evidencia constantemente en las experiencias narradas por Ocampo, desde una conciencia de tener el francés como primera lengua, hasta sus fracasos en acortar la distancia que los intelectuales extranjeros sienten con respecto a ella. Molloy subraya las formas en que la lectura y la propia imagen de Ocampo como lectora se convierten en una especie de performance: habiendo abandonado su sueño de ser actriz por presiones familiares, Ocampo hace de su pasión por la lectura una actuación, un personaje.

Como se señala más arriba, lo que Molloy llama "la escena de lectura" es frecuente en las autobiografías de escritores. Sin embargo, en Ocampo no se trata de una única escena de lectura, sino que las múltiples menciones a los libros, y sus lecturas acaban por darle forma a la vida de la autora. Desde temprano la lectura y la escritura serán un refugio frente a las demandas que la sociedad le impone:

> Pero los libros en los que la gente se quería, sin que los persiguieran porque se querían o en que conseguían verse aunque los persiguieran, eran un consuelo. Los libros, los libros, los libros eran un mundo nuevo en que reinaba una bendita libertad. Yo vivía la vida de los libros, y no tenía que rendirle cuentas a nadie de este vivir. Era cosa mía.
>
> Además, las cartas…otro alivio; aunque no se las podía dirigir al verdadero destinatario. Escribir por escribir también me tranquilizaba. La palabra escrita ayudaba a escapar de las injusticias, de la soledad, de la pena, del aburrimiento (137).

Si para las escritoras subalternas la formación intelectual se constituye en una forma de empoderamiento, de apropiación de instrumentos que les eran ajenos, para la muchacha de clase alta que era Ocampo, la educación también se produce casi a contramano de lo que su origen de clase le deparaba. Dicho en sus propias palabras:

> La educación que se daba a las mujeres era por definición y adrede incompleta, deficiente. "Si hubiera sido varón, hubiera seguido una carrera", decía mi padre de mí, con melancolía, probablemente.Tenía "facilidad" para aprender, siempre que no se tratara de aritmética. En esa materia era tan idiota como hubiera podido ser brillante en otras: en los idiomas, por ejemplo, y supongo que en las lenguas clásicas, si se les hubiera ocurrido someterme a esa disciplina que tan bien me hubiera venido en el porvenir. ¡Ay! ¡Cómo he lamentado el tiempo perdido y mi ignorancia, años después! (153-154).

Ocampo va a defender su pasión por la lectura a pesar de las limitaciones que le impone su familia: "A partir de mi adolescencia empecé pues a leer cuanto podía procurarme o cuanto consentían en leerme saltando pasajes escabrosos. Una mezcolanza de autores, de muy distinto nivel, franceses e ingleses, se me amontonaban debajo del colchón unos, sobre las mesas otros…". Mientras que su posición social le da acceso a extensos periodos en Europa, cursos de literatura y filosofía en La Sorbona, museos, ballet, opera, Ocampo siente que la mayoría de la gente de su clase no tiene real interés por el mundo de la alta cultura. En las cartas a Delfina Bunge que incluye como parte de su autobiografía Ocampo declara:

> Literato es una palabra que sólo se toma en sentido peyorativo en nuestro medio. "Es un literato" (o peor aún "es *una* literata") significa un inservible, un descastado, un atorrante, hasta un maricón. Si se trata de una mujer, es indefectiblemente una *bas-bleu*, una *poseuse*, está al borde de la perversión, y en el mejor de los casos es una insoportable marisabidilla, mal entrazada. En cambio, la palabra estanciero tiene prestigio (216).

Si bien Ocampo nunca alcanza su sueño de ser actriz, vocación que hubiera hecho de ella una mujer pública a niveles intolerables para su clase, sí se convierte en literata. Su autobiografía da testimonio del arduo camino que sigue para forjarse ese papel. Su autobiografía es también la coronación de su inscripción como figura pública, con su foto, su nombre, su firma.

La intelectual y su reflejo posmoderno

El último texto al que quiero hacer referencia escapa por completo a las convenciones autobiográficas y manipula convenciones ajenas a dicho género, como la tercera persona, sin por ello empañar el espejo autoreflexivo que construye[12]. Se trata de apenas una viñeta que Beatriz Sarlo esboza al final de la sección "Instantáneas" de su libro *Escenas de la vida posmoderna.* Las instantáneas de esa sección retratan a escritores y artistas argentinos y sus distintos acercamientos al arte, los medios masivos, la cultura popular. No usa nombres para ninguno de los personajes que describe. Apenas subtítulos como "Dos ópticas" o "Pájaros". Una nota al final del capítulo ofrece los nombres para identificarlos:

> Juan José Saer, Sergio Chejfec, Eduardo Stupía, Daniel Samoilovich son mis amigos; Juan Pablo Renzi lo fue hasta su desaparición en 1992. De ellos he tomado, con una libertad que no autorizaron pero que seguramente comprenderán, los rasgos de estas "Instantáneas". Rafael Filippelli también tiene mucho que ver con todas ellas.

No menciona el propio nombre. No menciona a ninguna mujer. Pero el último hombre nombrado es el marido de la autora. Tal vez ese sea el gesto con el cual nos revela que "la mujer, desvelada pero incapaz de escribir una línea, sin ganas de leer ni de mirar ni de escuchar nada…" es un autoretrato bajo el subtítulo de "Insomnio".

Beatriz Sarlo, a diferencia de las otras mujeres que hemos mencionado, escribe en un tiempo y en un lugar en el que su sexo no se presenta como un obstáculo ineludible para acceder al campo intelectual. Pero este acceso se da cuando, para la propia Sarlo, este campo ha perdido capital cultural en una sociedad cambiante, en la que los medios y la política parecen prescindir de ellos. En otro capítulo del libro Sarlo declara: "*Son los intelectuales*: una categoría cuya existencia misma hoy es un problema" (179).

Así, cuando esta intelectual decide retratarse a sí misma como tal, es cuando ve que ese papel ha perdido su sentido. Y la forma en que se retrata es a través de un muy borgiano juego de espejos: en medio del insomnio, una mujer piensa en el escritor que admira como un alterego que no la reconoce. Por si los rasgos que identifican a esa mujer ("el respeto por las herramientas del oficio", "la religión del arte, la república de las letras, la persecución común

12 Sobre esa variante en la convención autobiográfica véase Lejeune, Phillipe. "Autobiography in the Third person" *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 9, no. 1, pp. 27-50, Fall 1977.

de la belleza y de la verdad") no fueran lo suficientemente identificatorios, agrega el dato autobiográfico del nombre del marido, un director de cine reconocido en la Argentina. A través de los retazos, fragmentos y reflejos, la autora se nos muestra en su búsqueda intelectual en el momento en que esta búsqueda aparece como un remanente de otros tiempos, una tarea ardua y quizás inútil (205).

En esta instantánea apreciamos la forma en la que la intelectual contemporánea, con acceso al espacio público de las cátedras universitarias y a la publicación de sus textos aún siente la necesidad de mostrar su trabajo intelectual como una gesta que se desarrolla en lo más íntimo: la mujer se levanta de la cama que comparte con su marido llevada por un insomnio que tiene que ver no con cuestiones domésticas o familiares, sino con preguntas que tienen que ver con el conocimiento y con la belleza. El gesto autobiográfico desnuda una intimidad del intelecto: el espacio privado de Sarlo es el de la mente y el de sus aspiraciones intelectuales.

Los cinco textos en los que me he detenido son apenas una muestra de cómo los sujetos autobiográficos que las mujeres construyen tienden a hacer público un deseo de participación intelectual en una sociedad que tradicionalmente ha limitado a las mujeres a la esfera de los sentimientos. Como señala Josefina Ludmer con respecto a Sor Juana, "los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él". Así cuando las mujeres cuentan su vida íntima, el desarrollo de su educación y su pensamiento serán indesligables de ese relato.

Bibliografía

BEVERLY, John. "The Real Thing (Our Rigoberta)." *The Places of History: Regionalism in Latin America.* Ed. And intro. Doris Sommer. Durham: Duke U.P, 1999, pp. 154-64.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina. Traducción de Joaquín Jordá.* Barcelona: Anagrama, 2000.

DE LA CRUZ, Sor Juana. *Fama, y obras posthumas del Fénix de México, Dezima Musa, Poetisa Americana, Sor Juana Inés de la Cruz.* Edición Facsimilar con un prólogo de Fredo Arias de la Canal. México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C, 1989.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte autobiographique.* Paris: Seuil, 1975.
_____ "Autobiography in the Third person" *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, vol. 9, no. 1, pp. 27-50, Fall 1977.

LUDMER, Josefina. "Las tretas del débil", en: Patricia Elena González, (ed. & introd.); Eliana Ortega, (ed.). *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas.* Río Piedras, PR: Huracán, 1984, pp. 47-54.

MENCHU, Rigoberta. Editado por Elizabeth Burgos. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia.* México: Siglo XXI, 1985. Decimoquinta edición, 1998.

MEYER, Doris. "The Spanish American Essay: A Female Perspective." *Reinterpreting the Spanish American Essay: women writers of the 19th and 20th centuries.* Ed. By Doris Meyer. Austin: University of Texas Press, 1995, pp 1-9.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica.* México: Colegio de México, FCE, 1996.

_____"The Theatrics of Reading: Body and Book in Victoria Ocampo." *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas.* Castro-Klaren, Sara. Ed. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003, pp 161-184.

_____ "Introduction to Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration." *Women's Writing in Latin America: An Anthology.* Ed. Sara Castro-Klaren, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo. Boulder: Westview, 1991. pp. 105-124.

OCAMPO, Victoria. *Autobiografía I. El imperio insular.* Buenos Aires: Ediciones Fundación Victoria Ocampo, 2005.

PRATT, Mary Louise. '"Don't Interrupt Me." The Gender Essay as Conversation and Countercanon." *Reinterpreting the Spanish American Essay: women writers of the 19th and 20th centuries*. Ed. By Doris Meyer. Austin: University of Texas Press, 1995, pp 10-26.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina.* Buenos Aires: Ariel, 1994.

_____"Victoria Ocampo o el amor de la cita". *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas.* Habana: Casa de las Américas, 2000. pp. 77-150.

SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" En *Marxism and the Interpretation of Culture.* Editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988. pp 271-313.

STOLL, David. "The Construction of *I, Rigoberta Menchú.*" *Brick.* Vol. 57, Fall 1997, pp 31-38. Politics in Latin America. Berkeley: U. of California Press, 1990.

YUDICE, George. "De la guerra civil a la guerra cultural: Testimonio, Posmodernidad y el debate sobre la autenticidad." *Narrativa femenina en América Latina: prácticas y perspectivas teóricas.* Castro-Klaren, Sara. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2003, pp 111-142.

Benditas plumas

Desde cuándo y desde dónde escribimos las mujeres latinoamericanas Escritura fundacional, marginalidad, gozo y liberación, a partir del siglo XVI

Gabriela Ovando d'Avis
Florida Atlantic University, Estados Unidos

A la memoria de mi padre
Jaime Ovando de Ovando

La pluma es el correlato natural de la lengua, dice Francisco de Quevedo, *y por ésto es menester vivir con ella con el mismo tiento que con la lengua; y mucho más, porque deja rastro, y mucho más, porque a la lengua le añadió freno la naturaleza. Frenillo se llama aquella atadura a la que está asida. Quizá el diablo de la lengua, del despecho de verse atada y encerrada, buscó tal instrumento para volar donde ella podía y el más ligero.*

Cuánto prodigio, ¿verdad? Y cuánta razón tuvieron Torquemadas y Savonarolas, Pierinis y Perones, y todos cuantos atizaron hogueras, propiciaron novenas, elevaron altares y no pararon hasta hacer trizas los peligrosos sueños de las personas. De ello ya no tenemos dudas, porque además una pluma o varias, Dios nos libre, hasta es capaz de destrozar hogares, matrimonios, o de descarriar nuestras vidas para siempre. Y las mujeres lo supimos desde mucho antes que los hombres, desde que comenzamos a gozar y a engendrar, a darnos a luz, a criar a todos, a sembrar y a cosechar, y a aderezar los frutos de nuestras labores. Las mujeres supimos y además intuimos muchísimas otras cosas, entre ellas que, a lo largo del tiempo, nuestros compañeros varones se habían dado a la tarea de erigirse superiores, de volverse mandones, de trazarnos un territorio cada vez más reducido, y, finalmente, de negarnos el acceso y uso de la palabra escrita.

Con ello nos dimos perfecta cuenta de que nos borraban de la historia y nos alejaban de la razón y del conocimiento; y como corolario se convertían en dueños y señores del maravilloso instrumento del poder. Un poder que, en nuestro continente de letrados, devino del uso y del abuso de la pluma y del tintero, de interminables oficios, decretos, manifiestos y cartas magnas que regularon el ordenamiento de virreinatos, ciudades, estados-nación y en fin, de vidas y haciendas. Un poder que no se limitó al ámbito político y jurídico, ni mucho menos, y trascendió hasta "la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua), [en la que tocó] a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción" (Ludmer, 1984: 47).

Desde entonces y desde nuestros hogares las mujeres comenzamos a escribir en el aire —hermosa frase del insigne crítico peruano Antonio Cornejo Polar— a dar rienda suelta a las crines de nuestra ambigüedad e ironía, a narrar a nuestros críos los cuentos que nos regalaban las nubes, a soñar despiertas con realidades más irreverentes y subversivas y en fin, a atizar el fuego de la imaginación, que como bien dice nuestra compañera puertorriqueña Rosario Ferré, es el combustible misterioso que alimenta toda literatura (Ferré, 1984: 149). Un fuego eterno y purificador que no es el fuego de unas cuantas velitas que se apagan fácilmente al soplo de cualquiera, sino el fuego que se desata en un inmenso bosque, al calor del verano, que nadie puede controlar. Así comenzamos a escribir las mujeres latinoamericanas y del mundo entero, hasta que ese fuego nos hizo más atrevidas y abrió para nosotras senderos inusitados pero estrechos, precarias sendas por las que tuvimos que atravesar oscuros bosques y florestas, montañas y cumbres borrascosas, siempre rodeadas por suspicaces centinelas que calculaban el alcance de cada uno de nuestros pasos.

De las nubes a los conventos

Ya más conscientes de nuestra posición especial, temporal y cultural (y desde luego que acatando las limitaciones de nuestra marginación, pero con un espíritu siempre combativo acatar pero atacar), las mujeres quisimos probar nuestras verdades por escrito y de ese modo abrir algunas grietas en la muralla que habían construido —entre ellos y nosotras— nuestros compañeros varones. Sabíamos que nuestro discurso era paralelo a la vida, mucho más poblado de realidades que de ficciones, de emotividad que de objetividad, de calor más que de frío, de más fuego y menos hielo. Pero no por ello menos importante, sino todo lo contrario. No era justo que la humanidad se viera desprovista de la memoria de quienes la dieron a luz, de su manera de percibir el mundo, de su alma, su lengua y su pluma primigenia. De modo que las mujeres recurrimos a la tinta usada por los hombres no como contrapartida o yapa, sino buscando un lugar adecuado y justo dentro del "contrato simbólico" al que se refiere Julia Kristeva, una búsqueda que no es de identidad (porque nuestra identidad nos colma), sino de un espacio desde el cual podamos ser leídas y oídas, sin apropiaciones o falsas representaciones (Kristeva, 1981:23). Lo nuestro fue, desde la óptica de Michael Foucault, una "insurrección de los conocimientos subyugados", es decir de contenidos históricos ya sistematizados y de conocimientos descalificados por quienes detentan el poder y controlan el canon (Foucault, 1980: 82).

Lanzadas por el fuego literario y la necesidad de iniciar un diálogo con los hombres, que las reinscribiera en la historia, las primeras mujeres escritoras de nuestro continente encontraron refugio en la soledad de los conventos y en el silencio de los libros, y comenzaron su tarea. Fue en uno de ellos, el Regina Angelorum de Santo Domingo, que una monja dominica ataviada con el hábito blanco y negro de la orden fundada por Santa Catalina de Siena, rompió el hielo y se convirtió en la primera poeta y prosista latinoamericana de la que se tiene registro. Su nombre es Leonor de Ovando y su producción cinco sonetos y *Versos Sueltos* de exquisita calidad literaria, con los que abrió el primer diálogo, a fines del siglo XVI, con el poeta madrileño y oidor de la Real Audiencia de Santo Domingo, Eugenio de Salazar, quien la incluyó en su *Silva de Poesía*, preservada en la Real Academia de Historia, en Madrid.

El intercambio poético entre Ovando y Salazar revela una relación de respeto, admiración y afecto entre ambos, y no una simple o casi piadosa mediación del oidor-poeta a los escritos de la monja, a quien llama *Ilustre señora, ingeniosa Poeta y muy religiosa observante*. La

cruel suspicacia humana bien pudiese cuestionar este primer encuentro literario si no tuviésemos la prueba necesaria para refutarla, y esa prueba no es otra que la calidad de la escritura de Leonor de Ovando. No cabe duda que nuestra antecesora supo hacer su trabajo, que la convierte, en palabras de la crítica argentino-canadiense Nela Rio, experta en su obra, "no solo es la primera poeta de la literatura hispanoamericana de la que se conserva texto, sino también en precursora en varios aspectos, entre otros:

1. el placer de la escritura y la lectura de poesía, expresado poéticamente casi cien años antes de Sor Juana Inés de la Cruz.
2. un marcado nivel de reflexión sobre la poesía y su función, cosa que antecede en unos veinte años o más a Clorinda, la anónima peruana (cerca de 1600) y a Bernardo Balbuena (1552-1627).
3. el uso de los 'versos sueltos', en forma de epístola, anterior a la de Amarilis en unos veinticinco años.
4. primacías léxicas en el uso de varios vocablos si se la compara tanto con poetas peninsulares del Siglo de Oro como con colonials de su época. Las 'primacías' agregan otro valor a su propio valor poético" (Rio, 2005: 7).
5. siempre he creído que pasión, gozo y liberación son causa y efecto del oficio literario de las mujeres latinoamericanas, como propongo en este ensayo, trilogía que puede ser redimida desde el principio, en versos como éstos, y cuya autoría es, naturalmente, la de nuestra primera escritora que responde a su primer interlocutor, el oidor Eugenio de Salazar:

De la misma señora al mismo en respuesta de otro suyo
(Cuarta y final estrofa)

La pura santidad allí encerrada
el énfasis, primor de la escritura,
me hizo pensar cosa no pensada

(Selección de Clara Janés)

y otros en los que parece despedirse, para siempre, del amigo:

El Niño Dios, la Virgen…

El Niño Dios, la Virgen y parida,
el parto virginal, el Padre Eterno,
el portalico pobre, y el invierno
con que tiembla el autor de nuestra vida.

sienta (señor) vuestra alma, y advertida
del fin de aqueste dón y bien supremo,
absorta esté en aquel, cuyo gobierno
la tenga con su gracia guarnecida.

Las pascuas os dé Dios qual me las distes
Con los divinos versos de esa mano;
los quales me pusieron tal Consuelo,

que son alegres ya mis ojos tristes,
y meditando bien tan soberano,
el alma se levanta para el cielo
(Selección de Melquíades Prieto)

De los conventos a los bajos fondos

Entre sor Leonor de Ovando y sor Juana Inés de la Cruz, un siglo más adelante, encontramos las huellas de la experiencia de dos mujeres muy diferentes si se las compara con las cultivadas monjas de Santo Domingo y México. A mitad del mismo siglo XVI y veinte años después de llegada a Asunción del Paraguay —tras una larguísima travesía fluvial por el Paraná, desde Buenos Aires— una de las primeras pobladoras y exploradoras de Sudamérica se atreve a escribir una carta, de mujer a mujer, a la princesa Juana de Austria, hija del emperador Carlos V y hermana del futuro rey Felipe II, quien en ausencia de su hermano (que vivía entonces en Inglaterra, casado con María Tudor) regentaba Castilla y los territorios de ultramar. Su nombre es Isabel de Guevara y su propósito —o atrevimiento, ya que había esquivado, saltado y burlado varias instancias burocráticas para dirigirse directamente a la princesa— el de reclamar para sí misma y no tanto para su marido, las recompenses que merecía por su ayuda a los ejércitos de Pedro de Mendoza y Domingo Martínez de Irala. Más allá de su clara osadía, la carta de Isabel de Guevara a la princesa regente revela un buen manejo narrativo —ella tuvo que contra toda su historia— y una muy bien armada y convincente retórica.

> He querido escribir ésto y traer a la memoria de Vuestra Alteza —dice en una de sus partes salientes— la ingratitud que conmigo se ha usado en esta tierra sin que de mi y de mis trabajos se tuviese ninguna memoria, porque me dejaron fuera, sin darme indio ni ningún género de servicio. Le suplico mande me sea dado mi repartimiento perpetuo, y en gratificación de mis servicios mande que sea provisto mi marido de algún cargo. Servidora de Vuestra Alteza que sus Reales manos besa, Doña Isabel de Guevara —concluye su carta, contundente (Traducción mía, tomada del texto de Nina M. Scott, 1999: 11).

La historia siguiente y narrada por Catalina de Erauso, la Monja Alférez, de su escandalosa y trágica vida —entre los conventos y los bajos fondos de nuestro continente y el mundo— se ha convertido en una leyenda no sólo de su tiempo, sino también del nuestro. Chocante y problemática como pocas, su autobiografía dio vuelta al mundo y fue publicada, de manera clandestina, muchas veces y en muchos reinos del Nuevo mundo, antes de ser reeditada en París por su compatriota vasco, Joaquín María Ferrer, en 1829. Ante el impacto que causó en Europa, en menos de un año fue traducida al alemán y al francés, y a principios del siglo XX al ingles; una nueva traducción al mismo idioma se publicó nada menos que hace diez años, en 1996. Dos películas basadas en su prodigiosa narración fueron rodadas en el mismo siglo, la primera en 1940, producción mexicana en la que María Félix encarnó a Catalina, y una segunda producción vasca, en la España de posguerra, obviamente poco o nada difundida. No sería de sorprender que en nuestros días la retomara un director como Pedro Almodóvar, obsesionado con los traumas heredados del catolicismo, la identidad sexual y el travestismo, temas latentes en la *Vida i sucesos de la monja alférez.*

Y es que Catalina de Erauso no sólo luchó contra los ejércitos reales en Chile, Perú y la vieja Charcas, sino y ante todo con su sexo femenino, al que rechazó durante toda su vida

porque la estorbaba doblemente: le quitaba la libertad y el placer. Sus memorias tienen veintiséis capítulos muy cortos precedidos por subtítulos que anuncian cada paso de su aventurada vida. En uno de ellos (*VII, Parte de la Concepción a Tucumán*) y con la sequedad sistemática que domina sus crónicas, dice así:

> Al cabo de ocho días que allí me tuvo, me dijo la Buena mujer que me quedase allí para gobernar la casa. Yo mostré grande estimación de la merced que me hacía en mi descarrío y ofréceme a servirla cuanto bien yo alcanzase. A pocos días me dio a entender que tendría a bien que me casase con su hija, que allí consigo tenía; la cual era muy negra y fea como un Diablo, muy contraria a mi gusto, que fue siempre de buenas caras. Mostréle gran alegría de tanto bien sin merecerlo yo, y, ofreciéndome a sus pies para que dispusiese de mi como de cosa propia adquirida en derrota, fui sirviéndola lo mejor que supe; vistióme muy galán y entregóme francamente su casa y su hacienda. Pasados dos meses, nos vinimos al Tucumán, para allí efectuar el casamiento. Allí estuve otros dos meses, dilatando el efecto con varios pretextos hasta que no pude más, y tomando una mula, me partí y no me han visto más (Erauso, 1994: 35).

Jesús Munárriz, en el prólogo de la edición española de Hiperión —*Historia de la monja alférez escrita por ella misma* (1994)— intuye que fue la afición de Catalina por las mujeres bonitas "la que le permitió vivir tantos años entre hombres sin contactos íntimos con ellos e incluso, combinándola sabiamente con su fama de castrado, aprovecharse en más de una ocasión de la mujer del prójimo."

Del infierno al Cielo

Llegar ante Sor Juana intimida hasta Octavio Paz, de modo que mi tentación más grande es callar, como callaba ella, o decir (también como decía ella) que "*no sé decir algo digno*"… en este caso de ella frente a ustedes. Lo cual es cierto y me tienta a retirarme, a esconderme. Pero no puedo, porque si alguna lección nos ha legado, entre las más formidables, su prodigio intelectual, es la del valor de atreverse a decir algo desde más abajo y también desde el silencio convertido en retórica, a través de tretas sutiles y contradictorias, "tretas del débil" - que identifica en la escritura de Sor Juana la crítica Josefina Ludmer (Ludmer, 1984:2) - tretas que esconden el campo del saber del campo del decir. Porque *saber* y *decir* eran para Sor Juana dos campos enfrentados para una mujer, de modo que ella decidió separarlos, jugar con ellos y utilizarlos con maestría y artificios. *"Sólo responderé que no sé qué responder, sólo agradeceré diciendo que no soy capaz de agradeceros"* es una muestra de esas tretas en dos campos que en su tiempo estuvieron mucho más enfrentados que hoy para una mujer, y sobre todo para una mujer como ella, que toda vez que se enfrentaba al mundo y a sus hombres, los trascendía y aniquilaba (Sor Juana: 1998, 9). Y es que sor Juana Inés de la Cruz se dirigía a todos desde el llano, desde la subalternidad y un "no saber decir" desde los que siempre reconocía (o fingía) la superioridad del otro, locus retórico que terminaba por elevarla sobre todos y aun sobre ella misma, rodeada de nubes y envuelta en las faldas del Cielo.

¡Vítor, vítor, vítor, vítor María! . . .
. . . que no hay Deidad segura
al altivo volar del pensamiento

(La selección es mía; el estribillo o primer verso, del Villancico III; los dos últimos de sus Endechas Reales, dedicados a la Marquesa de la Laguna).

Del cielo a la Tierra

Del gozo de la escritura, la pasión por el conocimiento y la resistencia frente al poder salieron las tretas de Sor Juana y de muchas de sus sucedáneas, entre ellas la boliviana Adela Zamudio, a quienes habrá que leer con más cuidado a la hora de reconocer orillas. Porque entre los objetivos fundamentales de la teoría crítica cultural (denominación de moda en la academia), está "la transformación histórica de los modos de lectura", es decir del cambio de la lente o el cristal desde donde se mire y se lea todo texto, acto y gesto. Cambio que deviene de la relación entre el espacio que ocupa y se otorga la mujer narradora, frente al que le autoriza u "otorga la institución y la palabra del otro", dentro de las relaciones sociales, políticas, culturales y de la producción de ideas y textos. A esta transformación Josefina Ludmer añade la necesidad de postular una inversión: "leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido" (Ludmer, 1994: 1).

Y aquí radica quizá el fundamento del oficio critico y literario en nuestro tiempo, el siglo XX y XXI, en los que la experiencia de la mujer ha ido cambiando paulatina pero radicalmente, porque la mujer ya no sólo escribe desde su celda, su casa o su torre de marfil, sino desde la ciencia, la política, las relaciones económicas y sociales y en fin, desde las aulas universitarias y también desde el laberinto de las calles de la ciudad real y la ciudad electrónica, escenarios que han trascendido y transformado a la ciudad letrada latinoamericana, descrita por Ángel Rama. Nuestras ciudades ya no son cerradas, exclusivas ni inflexibles, aunque todavía son excluyentes, porque no ha desaparecido de ellas el centro y la periferia.

De allí el subtítulo de este ensayo: "…desde dónde escribimos las mujeres latinoamericanas" (que podría extenderse a nuestras compañeras africanas, asiáticas, de Oceanía y europeas, con sus respectivas historias y peculiaridades); ¿escribimos desde el centro o desde la periferia? ¿desde el centro y para el centro; o desde la periferia para la periferia? ¿O habrá acaso algunas mujeres que se animan a escribir desde la periferia para el centro, y desde el centro para la periferia? En fin, no es mi intención producir un trabalenguas, cada cual escribe desde donde quiere o puede y se dirige hacia donde puede o quiere (¿y ven cómo no nos dominan las palabras?). Aunque lo que importa es saber y tener conciencia de nuestras orillas, de manera que siempre podamos nadar entre ellas. Nuestro oficio exige al menos un (re)conocimiento del lugar que ocupamos y de la postura desde la que nos lanzamos a (re)escribir para quienes deseamos que sean nuestros lectores y/o seguidores. Creo que las mujeres narradoras somos, por excelencia, transculturadoras. Creo que las mujeres escritoras somos, de hecho, traductoras de realidades y quimeras. Creo que las mujeres fabuladoras somos, en fin, transgresoras de un mundo que no nos convence por su injusticia.

De un retazo de la Tierra, sus narradoras y yo misma

En un plano más íntimo y al evocar mi infancia y primera juventud en Bolivia (porque dejé mi país a los dieciocho años), me pregunto qué habría sido de mi sin la lectura, porque la bendita lectura, como diría mi Abuelo, es la levadura de la memoria, sustento y material de lo que fuimos, somos y podemos ser. Y ahora que acaba de irse de este mundo mi Padre, el mejor padre, maestro y amigo que pudo darme la vida, me pregunto que sería de mí sin la pasión, el gozo, y la liberación que me brinda la escritura. ¿Se han preguntado también ustedes qué sería de nosotras sin las plumas libres y airadas que nos lo dicen todo, nos muestran todo,

y nos animan a todo? Mi relación con ellas, y en especial con las más agudas, graciosas y sutiles, cambió enteramente mi vida. Cada una de ellas fue responsable, desde los primeros e inolvidables encuentros, del descubrimiento de otras pieles, otras tierras y otras desdichas y fortunas que no habían sido tan diferentes de las mías, sin que siquiera importe la distancia temporal, el hábito o la ortografía.

Recuerdo el día cuando Francisco de Quevedo me reveló también que los buenos libros, como los huesos o los buenos amores pueden convertirse en polvo. Como el cuerpo de mi padre, que se me convirtió en polvo de la noche a la mañana. Aunque ahora me consuela lo que me dijo después: *Polvo serán, más polvo enamorado*. Recuerdo también el día cuando Sancho, frente a Don Quijote, hizo gala del valor de la ternura y de la lealtad; y también cuando Rosaura le lanzó a Segismundo, en *La vida es sueño*, que muchas veces quien mejor habla es quien mejor calla.

La ironía y la ambigüedad de los autores del Siglo de Oro me marcaron desde un principio y más adelante —venciendo escuelas— me facilitaron la lectura de los maestros de nuestra lengua: los escritores de la Generación del 98. Aun siento, con verídico pasmo, el desasosiego del protagonista de *La cana*, de Emilia Pardo Bazán, cuando su vida y su honra se salvaron por un pelo. O con piedad, embeleso o sincera antipatía los timbres de otras voces, los tonos de otras historias y las sombras de otros fantasmas, indispensables hasta el fin de mis días. Y es que la literatura no es otra cosa que una gran conversación, en la que se juegan los gustos, el estilo y la química de las personas de la misma manera como sucede en la vida real. Por eso hay libros que nos cautivan desde sus primeras páginas, que nos hacen reír, que nos hacen pensar, que nos causan un gran dolor; y también hay otros que ejercen el mismo efecto que un *Valium 10*. Pero lo que hoy interesa es recordar que nos encontramos en un agape al que todos llegamos en igualdad de condiciones y con el propósito no sólo de develar nuestras críticas, gustos y desazones, nuestra sabiduría y nuestra inconmensurable ignorancia, sino también nuestro tempero frente a lo cotidiano, intelectual y político. Por ello es que ustedes habrán notado—queridas y queridos compañeros escritores y críticos, y queridos lectores que todavía leen— que de un banquete literario como éste se suele salir a la calle y al mundo con otros ojos, con otras ansias y, no pocas veces, con otras hojas de ruta.

Creo que lectores y autores nos alimentamos permanentemente los unos de los otros, porque en gran medida no somos más que intermediarias en el proceso creativo que da vida y voz a personajes que nos anteceden y que han estado vagando desde mucho antes que nosotros, hasta que logran escabullirse en nuestro contexto social, político y psicológico. Y nosotros simplemente les cedemos el paso, nuestra sala y —ay, nuestra prosa, cuando nos ponemos a escribir— y lo mejor que alcanzamos, cuando se trata de "una obra lograda" (aprobada por el canon o al menos por una editorial caritativa), es proporcionarles un espacio en el que ellos desarrollen su propio drama. Y que paradójicamente alcancen, como asegura Pirandello, un plano superior al nuestro en el que pueden vivir para siempre. De allí la importancia de las plumas que dejan rastro…

Es por ello que quien se de por aludido en las ficciones no tiene a quien dirigir sus reclamos, a menos que decida recurrir a las plumas de sus propios fantasmas. Y este es el caso, ineludible muchas veces, en nuestra literatura boliviana, correlato natural del amasijo de nuestra propia historia, una historia poblada por el desencanto y el desencuentro, por la perenne imposibilidad de un presente feliz, siempre a tientas y a expensas de la preocupación por el futuro. Sin

embargo, es precisamente de la búsqueda infructuosa y cotidiana de lo inalcanzable desde donde parte el genio y aporte de nuestras mejores escritoras. Desde Adela Zamudio, Virginia Estenssoro, Yolanda Bedregal, Gaby Vallejo, Blanca Wietüchter, Giancarla de Quiroga… hasta el envidiable desparpajo de Giovanna Rivero Santa Cruz, de la meditada prosa y los buenos poemas de Claudia Méndez, y los aportes críticos y literarios de María Teresa Medeiros-Lichem, Alba María Paz Soldán, Virginia Ayllón y Ana Rebeca Prada, entre otras de varias generaciones.

Citar a todas sería un acto de justicia pero tema de otro ensayo, de modo que sólo me queda lanzar ráfagas que alumbren los rasgos más sobresalientes de quienes mejor conozco. Adela Zamudio, poeta, prosista, maestra y precursora del feminismo desató una de las mayores polémicas de género y se enfrentó con la jerarquía de la Iglesia, en los albores del siglo XX, en defensa de los derechos a la educación de la mujer boliviana. Su más acérrimo enemigo, el religioso extranjero Francisco Pierini, intentó desprestigiar su obra literaria y su lucha por una mayor participación de las mujeres en la vida pública, alegando que fue soltera y que nunca tuvo hijos.

> "Puede la poetisa del Tunari ser la primera portalira de América; pero no es ella, que ha llegado a la edad del desengaño, sin formar hogar, quien ha de enseñar a las madres la educación de sus hijas… Vano empeño, locuras a que conduce la fatuidad literaria. La señora Zamudio, radical y polemista, sólo revela un estado de decadencia, los estragos, las ruinas y las perturbaciones que causan los años" —le lanzó el fraile con singular perversidad.
>
> "Usted me considera indigna y peligrosa porque no me he dedicado a escribir salves y novenas. Bien se ve que le duelen hondamente los títulos de escritora y poetisa que me arroja usted a la cara con marcada ironía. No acierto a comprender qué tiene que ver un fraile con las personalidades literarias de un país que no es el suyo… Si le he contestado esta vez, ha sido sólo por probarle que no me arrepiento de haber criticado un hecho público e inmoral (Zamudio se refiere a la oposición de la Iglesia y unas cuantas señoras dedicadas a la beneficencia a la educación laica, quienes perdieron ante Zamudio que logró fundar sus liceos y abrir el cauce para el ingreso de sus alumnas en las universidades bolivianas); que tengo firme conciencia de mis actos (prosigue), y que al cumplir mi alto deber de maestra, no me arredra el encono de un enemigo exaltado, doblemente temible por hallarse disfrazado de humilde franciscano" —fue la estocada con la que Adela Zamudio concluyó la polémica (Honorable Alcaldía, 1977: 4).

En 1926 fue coronada en Cochabamba por el presidente Hernando Siles, en un acto únicamente comparable al homenaje tributado a Gertrudis Gómez de Avellaneda, en 1860, en La Habana. "Lo que queda ahora —escribe Alba María Paz Soldán— es volver a hacer una lectura de su obra, que de alguna manera ha sido nublada por los destellos de la gloria. Tendremos que reconocer, primero, que su Mirada precisamente intentó descubrir y denunciar aquello que estaba detrás de los gestos de la sociedad. En ese momento, la imagen de la mujer está al centro de [la] lucha social" (Paz Soldán, 2002: 129).

Dando un largo salto en el tiempo encontramos a Giancarla de Quiroga, cuya fineza narrativa nos remite al *primor y al énfasis de la escritura* y nos conduce, como pocas, a la expresión del gozo y la liberación que sentimos las mujeres cuando encontramos el espacio y

las horas para escribir. Cuentista, novelista, crítica (o "lectora atenta" como ella prefiere ser llamada), ensayista, catedrática universitaria, diplomática, esposa, madre y hoy felicísima abuela de tres o cuatro nietos, Giancarla de Quiroga encarna a la mujer múltiple de un tiempo en el que falta tiempo, pero en el que ella —y de manera prodigiosa— siempre se da tiempo. Su obra gira alrededor de la condición femenina y de las ansias de libertad, de la discriminación y de la ausencia de nuestras voces en los textos de lectura, y del siempre esperado cambio social. Su volumen de cuentos *De Angustias e Ilusiones* (1990), es una pequeña joya en la que cada cuento encaja, con la precisión del orfebre, en el epígrafe que lo antecede: así por ejemplo, nos llega El tren de la tarde, anticipado por un breve poema de Octavio Paz; o Aquel gesto…

en el que es Manuel Gonzáles Prada quien se adelanta con *"algo me dicen tus ojos, mas lo que dicen, no sé"*.

Giancarla de Quiroga es tan prolífica como minuciosa, tan imaginativa como insaciable, frente a todos los géneros, incluido el infantil: sus Cuentos para un amigo con gripe, dedicados a sus nietos y publicados por Alfaguara (1999), son una preciosa provocación para el imaginario de niños y adultos, quienes se encuentran, de manera infalible, frente a realidades sociales y cotidianas de nuestro empobrecido país, como la entrega del Bonosol ("bono de solidaridad") que reciben del Estado los viejitos. Y en fin, con Giancarla de Quiroga se puede pasar un buen rato, pero debo volver al gozo de la escritura y la sensación de libertad que experimentamos las mujeres cuando se nos concede espacio y tiempo, y es entonces cuando llegamos a Una habitación propia en Saint Nazaire (1995), a la que llega la narradora con una beca que durará un mes.

"No pude conciliar el sueño, estaba acostumbrada a un lecho duro, en cambio mi nueva cama era blanda, hundida e inútilmente matrimonial. Pensé en mi familia, allá, muy lejos [pero] no quise ceder a la tentación de la nostalgia" -escribe con muy sutil ironía, porque lo que menos siente en esa noche es nostalgia. Y prosigue: "Además, no pude dormir porque la sensación de libertad, la excitación y euphoria que me embargaban eran más fuertes que el cansancio y el dolor de la herida. Recorro todos los cuartos y me lleno de felicidad. La habitación propia es ahora todo un departamento. Será mi morada durante un mes. La Casa: tiempo, espacio, intimidad y libertad para escribir, soledad elegida. ¿No estaré soñando? Salgo a la terraza y las luces continúan allí. Mi reloj anticuado, de cuerda, se ha parado. De noche, de día, a cualquier hora, liviana, ebria, libre, recuerdo, duermo, sueño". Libre ya de toda culpa, la narradora vuelve a preguntarse si Saint Nazaire realmente existe, "o si cobra presencia solamente cuando es intensamente deseada" (De Quiroga, 1995: 45-6).

Entre las escritoras más jóvenes y leídas en la actualidad está la cruceña Giovanna Rivero Santa Cruz, cuentista, novelista, comunicadora, madre de un niño y de una niña y experta en el manejo de lenguajes sorprendentes. La crítica Sylvia Molloy nos recomienda "analizar con detenimiento el cuidado y la energía que dedican ciertos escritores a construir su imagen, a fabricar —aderezar— su persona. [Porque] el problema es interesante, no sólo porque revela del escritor o la escritora —eterno Narciso entregado a su proyección— sino por lo que revela del público a quien va dirigida esa imagen y de las relaciones de Mercado entre escritor y lector" (Molloy, 1994: 58). Nada más apropiado para enfocarnos en Giovanna Rivero y el medio en el cual y para el cual ella escribe. Y es que la joven narradora ha elaborado con maestría tanto su escritura como su persona literaria, paralelas ambas en estilo, fondo y forma, estructura y *marketing*. Cínica y desinhibida como pocas, es una loba fresca,

una fabuladora que esconde y disimula su aguda crítica social con las supercherías del sexo frenético y del deseo ilimitado de las mujeres que rebasan sus textos. Su medio frívolo, en el que una mujer debe tener las medidas perfectas para ser considerada "magnífica", late en Contraluna, volumen de cuentos, y en su novela Las camaleonas, que exaltan, con el mayor desparpajo del mundo, la vanidad y la coquetería, el maquillaje y la compulsión por el *shopping* de prendas de marca. En Laura en el espejo, guión de teatro escrito para el grupo Timiniqui de Santa Cruz, entra en escena una mujer que lanza cosas como ésta:

> "…el problema es que estarán Andrea y Sofía, el dúo de oro, con sus lenguas viperinas filísimas a la hora de opinar…ya las escucho como siempre: 'no te sienta el gris, el tacón muy alto es ordinario, deberías optar por la liposucción', como si la liposucción fuera una opción, ¡no señor! es un mandato. A una ya no le perdonan tener barriguita, es un pecado mortal cumplir más de treinta, ¿dónde estás, Einstein, para asegurarme que la edad es relativa? ¡Ah! Y la gravedad es de Newton, ¿no? Esa sí que es implacable (mira sus glúteos y senos en el espejo…) Es lo de siempre: prefiero ser pobre a ser fea, ser estúpida a ser fea, ser solterona a ser fea, aunque dicen que es lo mismo, qué se yo¡morirme a ser fea! Tal vez si viviera sola, solita mi alma y yo, me atrevería a vivir sin rubor a durazno (vuelve a tomar la portada de la revista), sin dos capas de rimel, sin abdominales, sin marido, sin toda esa mierda que estorba. A veces envidio a las musulmanas que se tapan la cara con un trapo."

Las nuevas generaciones hemos apostado por la claridad —sin dejar de ser barrocas, neo-realistas, tremendistas o sensuales— por narrar como se piensa y como se habla (quien piensa bien escribe siempre bien, me dijo una vez Elena Poniatowska), y en resumen por escribir y no redactar como suele ocurrir ahora con tanta basura *ligh*t. Las nuevas generaciones de latinoamericanos y bolivianas queremos seguir apostando por la literatura, por la crítica aguda en medios que siguen siendo excluyentes e injustos, anacrónicos y hostiles para muchas. Nuestra tarea seguirá siendo ardua, en un mundo globalizado pero fragmentado, a través de la producción de ideas y de síntesis que ya no pueden ser localistas ni ajenas a la desaparición de las fronteras y de las identidades, que hoy son como debieron haber sido desde siempre: líquidas y fluidas.

No debemos convertirnos nunca en intelectuales diletantes, sino en articuladoras de las diferencias y mediadoras frente a los antagonismos, porque la literatura y la política siempre dialogan, todo lo privado se convierte con público con la escritura, y las escritoras de nuestro continente y de mi país, Bolivia, que hoy vive momentos de profunda incertidumbre y fractura, tenemos la obligación de recordar a los nuevos poderes que el subalterno no necesariamente tiene que producir nuevas subalternidades, sino buscar mecanismos que no opriman.

Por sus benditas plumas las hemos conocido a nuestras antecesoras, y por las nuestras nos conocerán y seguiremos conociéndonos entre nosotras. Que nuestra escritura sea cada vez más libre, más clara y más valiente. Que no pasemos ni un sólo día sin línea -como recomienda uno de mis autores de cabecera, Francisco Umbral- ni un día sin periódicos, ni un día sin pan, ni un día sin amor.

Bibliografía

AYLLÓN, Virginia. "Dolor e ironía: quimeras de María Virginia Estenssoro e Hild Mundy",

en: *Diálogo sobre escritura y mujeres* (Memoria). La Paz: Sierpe, 1999.

BEVERLY, John. *Subalternidad y representación*. Madrid: Iberoamericana, 2004.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Inundación castálida*. Ed. Georgina Sabat de Rivers. Madrid: Madrid: Editorial Castalia, 1982.
_____*Obras completas*. 4 Vols. Ed. Alfonso Méndez Placarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-57.

ERAUSO, Catalina de. *Historia de la monja alférez escrita por ella misma.* Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.
_____"Vida I sucesos de la monja alférez", en: Nina M. Scott, *Madres del Verbo / Mothers of the Word*. Albuquerque: U of New Mexico Press, 1999.

FERRÉ, Rosario. "La cocina de la escritura", en: Patricia Elena González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Power/Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1980.
_____*El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2002.

GUEVARA, Isabel de. "Carta de Doña Isabel de Guevara a la princesa gobernadora Doña Juana…", en: *Cartas de Indias*. Madrid: Imprenta de Manuel G. Hernández, 1877.

HONORABLE Alcaldía Municipal de Cochabamba. Homenaje a Adela Zamudio: poeta, educadora, polemista. Cochabamba: Editorial Canelas, 1977.

LUDMER, Josefina. "Tretas del débil", en: Patricia Elena González y Eliana Ortega, *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.

MEDEIROS-Lichem, María Teresa. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's Fiction*. New York/Vienna/Oxford: Peter Lang, 2002.

OVANDO, Sor Leonor de. Sonetos y Versos Libres, en: Eugenio de Salazar, Silva de *Poesía*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1614.
_____Versos y Sonetos, en: Menéndez Pelayo, *Antología de poetas hispanoamericanos*. Madrid: Academia Española, 1892.

OVANDO, Gabriela. *Al rumor de las cigüeñas*. Miami/La Paz: Plural Editores, 2003.
_____*Atisbos. Crónicas presentadas por Elena Poniatowska*. La Paz: Plural Editores, 1998.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

PAZ SOLDÁN, Alba María. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (Tomo II, con Blanca Wiethüchter, Rodolfo Ortíz y Omar Rocha). La Paz: Programa de Investigación Estratégica en Bolivia, 2003.

PIRANDELLO, Luigi. *Short Stories*. Oxford: 1965.

QUEVEDO, Francisco de. *Poemas.* Barcelona: Carabela, 1968.
_____*De la mundana falsedad y las vanidades de los hombres*. Ed. Paloma Falconi. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1995.
_____"A una naríz" y "Soneto a Lisi", en: Eugenio Florit, *Introduction to Spanish Poetry: A Dual-Language Book.* New York: Dover Publications, 1991.

QUIROGA, Giancarla de. *Los mundos de los deshabitados* (Estudio de la novela de Marcelo Quiroga Santa Cruz). La Paz: Casema, 1980.
_____*De angustias e ilusiones*. Cochabamba: Editorial Serrano, 1990.
_____*La discriminación de la mujer en los textos escolares de lectura*. Cochabamba: UNICEF y Universidad Mayor de San Simón, 1998.-
_____*Una habitación propia en Saint Nazaire. St. Nazaire: Maison des Écrivains Etrangers et des Traducteurs.* Trad. de Colette le Goff, 1995.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 2002.
_____*Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1989.

RIO, Nela. *Los espejos hacen preguntas/The Mirrors Ask Questions.* Fredericton (Canada): Gold Leaf Press, 1999.
_____"La forma transgresora del diálogo: la poesía de Sor Leonor de Ovando", en: *Literatura Femenina Hispánica*. Toronto: Glendon College Press, 2000.
_____"The Archeology of Poetry: Sor Leonor de Ovando, The First Poet of Latin America", en: *The Literary Series*. Washington, D.C.: The Iberoamerican Cultural Foundation, 2004.
_____"Me hizo pensar cosa no pensada: la poesía de Sor Leonor de Ovando (1548-1610), en: Asunción Lavrin y Rosalva Loreto, *Diálogos espirituales. Manuscritos femeninos latinoamericanos*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 2005.

RIVERO Santa Cruz, Giovanna. *Contraluna*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, 2005.
_____*Las camaleonas*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera, 2001.

SCOTT, Nina M. *Madres del Verbo/Mothers of the Word.* Albuquerque: U of New Mexico Press, 1999.

WIETÜCHTER, Blanca. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia* (Tomo I, con Alba María Paz Soldán, Rodolfo Ortiz y Omar Rocha). La Paz: PIEB, 2003.

ZAMUDIO, Adela. *Cuentos breves*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1988.
_____*Ráfagas*. París: Librería Ollendorff, 1913.
_____*Poesías.* Cochabamba: Editorial Canelas, 1965.
_____*Íntimas.* Ed. Leonardo Pabón. La Paz: Plural Editores, 1999.

II
Nuevos Saberes
Imágenes de las mujeres
siglo XVII-XVIII

¿Cómo hablar hoy de una identidad femenina colonial?: entre la representación de la realidad y el simulacro discursivo

Rocío Quispe-Agnoli
Michigan State University, Estados Unidos

El interés por la mujer colonial hispanoamericana como autora, personaje y sujeto histórico constituye uno de los campos de investigación más populares en los circuitos académicos y marco de inspiración para el mercado literario y otros géneros creativos de nuestra sociedad cada vez más globalizada. Estudiar a la mujer como agente u objeto de discursivizaciones y enseñarla como tema en nuestros centros académicos nos confronta con muchas preguntas que revelan, en mi opinión, el aspecto construido de la información que transmitimos.[1] En este sentido prefiero hablar de re-presentación y simulacro (en el sentido de "mimicry" como lo propone Homi Bhabha en 1984), ya que todo discurso es una construcción mediante la cual re-presentamos hechos o construimos mundos verbales o visuales como las obras literarias o cinematográficas. Hablamos de personajes, autoras, escritura femenina –un término con el que me siento muy incómoda como explicaré más adelante—voces y actos silenciados, espacios marginales, posiciones inferiores, sin explicar que asumimos presupuestos que rigen nuestra reflexión como hechos *de facto*.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre cómo percibimos y transmitimos nuestra concepción de mujeres coloniales hispanoamericanas y su relación con la escritura creativa y el conocimiento. Esta reflexión me lleva a revisar las posiciones en las que nos colocamos como críticos, analistas y creadores cuando representamos y ordenamos las voces del pasado. Examino también la equivalencia entre la relación hombre-mujer y lo masculino-lo femenino y la relación colonial que se establece entre europeos y amerindios desde 1492. Para ilustrar los puntos anteriores, analizo elementos de la película peruana *El bien esquivo* del director Augusto Tamayo San Román, y esto me lleva a plantear la noción de *identidades esquivas* para aquellos sujetos que se colocan en la otredad desde la perspectiva del yo occidental. Esto me permite plantear el problema de una identidad femenina colonial, cuestionar el término *escritura femenina*, examinar postulados del feminismo poscolonial y proponer

1 Utilizo aquí el "nosotros" para referirme al conjunto de investigadores e intelectuales que participan en los estudios sobre la mujer, especialmente en las últimas cuatro décadas. Me incluyo en este grupo.

consideraciones para nuestra lectura crítica y analítica de textos coloniales producidos por mujeres, y textos contemporáneos acerca de mujeres coloniales hispanoamericanas.

Lo femenino como reflejo imperfecto de lo masculino

Distingo por lo menos dos hechos que asumimos sin cuestionar cuando nos aproximamos y enseñamos textos producidos por y sobre las mujeres de la colonia hispanoamericana. El primero tiene que ver con su posición inmediata de otredad. La mujer es el elemento no marcado en la oposición genérica masculino/femenino. Lo femenino se define como lo no-masculino, es decir, se define a partir de y en oposición a lo masculino. Enseguida, la mujer asume lo femenino como su condición definitoria. El segundo hecho que se da por sentado se deriva del primero: al ser el elemento no-marcado en la oposición binaria que categoriza el género, lo femenino es visto como anexo o complemento de lo masculino, y por lo tanto (aunque no nos quede clara esta implicación) lo femenino se subordina a lo masculino.

Esta relación de subordinación establece entonces una relación jerárquica donde lo masculino domina el espacio, lo controla, y se plantea como principio superior frente a lo femenino. Este posicionamiento jerárquico, a su vez, nos muestra que la mujer se concibe naturalmente de la misma manera que las entidades minoritarias de la historia oficial, que ha sido escrita y establecida mayoritariamente (si no en su totalidad) por agentes masculinos. La(s) historia(s) oficial(es) son discursivizaciones masculinas y masculinizantes, proveen el espacio ideológico que reafirma el mundo tal como es desde sus textos fundacionales como la Biblia, el Corán o el Torah.

Quiero ahora señalar la coincidencia de esta posición de lo femenino y la mujer en los discursos oficiales de la historia, con la relación colonial. Como maestra de literatura y cultura coloniales hispanoamericanas, exploro continuamente con mis estudiantes de qué se trata la condición colonial, y cómo se definen términos como discurso colonial, colonizador y des-colonizador; sujeto colonial, colonizado y colonizador; y deseo colonial. De manera general, entiendo la relación colonial cuando se plantea una situación de dominación, y por lo tanto de subordinación, entre un sujeto que se posiciona como dominante (colonizador) y un sujeto que se posiciona como dominado (colonizado). Quiero indicar ahora cómo lo femenino y la mujer ocupan, frente a lo masculino y el hombre, el lugar equivalente al del sujeto colonizado en la relación colonial.

Producción literaria femenina, canon e interdisciplinariedad

En su libro *Plotting Women* (1988), Jean Franco planteó las relaciones entre la letra y lo femenino, de la colonia al presente. Exploró entonces los géneros discursivos preferidos por las mujeres hispanoamericanas en el momento de escribir. Y concluyó en la complicidad entre escritura femenina y géneros discursivos no canónicos. Hoy día, con la enorme cantidad de estudios sobre autoras y personajes femeninos en la producción colonial hispanoamericana, por un lado, y con el boom de los estudios poscoloniales, por otro, no asombra que las mujeres prefieran desarrollar su escritura utilizando géneros anticanónicos, justamente para oponerse al canon de las historias oficiales masculinas. De esta manera la escritura de mujeres ofrece un corpus cuyo estudio, al igual que el de las voces minoritarias en la historia oficial, está muy lejos de agotarse.

Lo interesante, sin embargo, es que los estudios de esta escritura de mujeres, constituye uno de los campos donde es posible y necesaria la interdisciplinariedad. En efecto, cuando emprendemos el estudio de autoras canónicas como Sor Juana Inés de la Cruz, o no tan canónicas como las monjas que escribieron sus autobiografías espirituales, e incluso las re-presentaciones actuales en discursos visuales de una u otra,[2] es necesario trabajar con herramientas de los estudios literarios, las ciencias sociales, la historia, la historia del arte, los estudios culturales, entre otros. Lo mismo sucede con los estudios sobre lo que llamé en un trabajo anterior las "minorías coloniales" (Quispe-Agnoli 2003b) que se integran como personajes exóticos con voz en la nueva novela histórica latinoamericana. Al respecto, Walter Mignolo ejemplifica dos tendencias de los estudios literarios latinoamericanos que se articulan "entre el canon y el corpus" (1995: 23). Dentro de lo que él llama *canon* se reconocen como artísticas obras que reproducen las estructuras simbólicas de poder y hegemonía. En contraste, Mignolo propone el término *corpus* para referir las estructuras simbólicas de poder y hegemonía tanto como las de oposición o resistencia a través del espacio social (24). De esta manera, el campo de los estudios literarios en y sobre América Latina, según Mignolo, se concibe más como un corpus heterogéneo de prácticas discursivas y artefactos culturales, que incluye la escritura de mujeres, las tradiciones orales, y los productos culturales híbridos de la colonia. Mignolo señala aquí, como ya he indicado, la convergencia de la escritura de mujeres, indios, negros, y de cualquier otro individuo que se encuentre en los márgenes de la cultura oficial de América Latina.

A lo largo de años de lectura y análisis de documentos coloniales, he encontrado esta convergencia. Ahora quiero utilizar un ejemplo contemporáneo de la cinematografía peruana para ejemplificarlos. Si bien el objetivo de este trabajo apunta hacia una reflexión de lo que podría ser la identidad femenina colonial en Hispanoamérica, me interesa partir de nuestra percepción de siglo XX y XXI, para demostrar cómo trabajamos con re-presentaciones de representaciones para acercarnos al problema de la mujer escritora de siglos anteriores al nuestro. Enseguida reflexiono sobre el acercamiento feminista y poscolonialista de las últimas décadas a la mujer latinoamericana y su pertinencia para el trabajo que queremos emprender.

Identidades esquivas en la colonia hispanoamericana

En la película *El bien esquivo* (2001), del director peruano Augusto Tamayo San Román, los protagonistas son un mestizo, Jerónimo de Ávila, a quien sus hermanos han desheredado a la muerte de su padre en España, y una joven monja de clausura, Inés Vargas de Carbajal, a quien le gusta escribir poesía mundana y por lo cual es castigada. La acción se sitúa en la ciudad de Lima y sus alrededores regionales, tanto de la costa como de los Andes, en el año 1618. Jerónimo de Ávila llega de España buscando a su madre, una cacica andina, para que le diga cómo puede probar su legitimidad para reclamar su herencia. En su camino, mata a un hombre por una riña de juego y tiene que escapar. En su huída se encuentra casualmente con Inés, quien le presta ayuda en su celda del convento. La búsqueda de su identidad española lo

2 Pienso en películas como *Yo, la peor de todas* (Bemberg, 1990) y *El bien esquivo* (Tamayo 2001), o la reciente producción mexicana para la televisión *Alborada* (2005). Utilizo las dos primeras películas para algunos comentarios sobre la re-presentación esterotípica y el imaginario del intelectual/artista latinoamericano contemporáneos acerca de la mujer colonial. El objetivo de estos ejemplos es ilustrar la visión colonizadora que perdura hasta el día de hoy cuando pensamos en las mujeres letradas de las colonias.

lleva a la *pacarina* donde nació y donde, según su madre moribunda, encontrará su otro nombre. Por su parte, autoridades eclesiásticas encuentran y sancionan los poemas no sacros de Inés y la encierran para que se arrepienta de su escritura. Pero Inés no acepta el castigo de sus superiores (no volver a escribir). Jerónimo e Inés se encuentran casualmente en el momento de sus castigos y huyen juntos. Pero la justicia colonial los alcanza y da cuenta de ellos. Tenemos aquí un claro ejemplo de la posición de otredad de la mujer y el mestizo en la sociedad colonial peruana. Si bien el impacto del mestizaje en los estudios de otredad latinoamericana es esencial, quiero centrarme ahora en el aspecto genérico. Por eso reflexiono a continuación sobre la creación del personaje de Inés en tanto mujer transgresora en 1618, teniendo en cuenta que se trata del planteamiento de un cineasta del siglo XXI.

Para cualquier espectador medianamente educado, es notorio el tributo o la intertextualidad con la historia de Sor Juana Inés de la Cruz, la más reconocida escritora de las letras coloniales hispanoamericanas. Si bien la trama de *El bien esquivo* toma lugar en el Perú de 1618, a mucha distancia espacial y temporal del mundo de Sor Juana, Inés se construye como una proyección anticipada de la décima musa mexicana. Me centro primero en las coincidencias, para luego abordar las diferencias entre Inés Vargas y el modelo sorjuanino que Tamayo San Román ha elegido para su protagonista.

En primer lugar, Inés es joven, posee una belleza virginal, y escribe versos que van más allá de la pasión amorosa. Los versos de Inés que se citan en la trama son más bien de anhelo de libertad del claustro: "pluma de libertad, ave de entendimiento." El juego metafórico entre pluma-vuelo-libertad-ave y pluma-escritura-entendimiento (la inteligencia) descubre el anhelo de libertad para escribir de la novicia. A éstos se añaden otros versos en los que se menciona las llamas de una pasión que la consumen, que muchos leerán al principio como la pasión amorosa de una joven frustrada por el encierro. Sin embargo la película nos deja entender sutilmente que esta pasión que la quema se debe a su anhelo de escribir. Escribir poemas proporciona una libertad dentro de las paredes del convento que la ahoga. En una escena en que trata de consolar a una de sus hermanas, Inés cita –al igual que Sor Juana lo hiciera—a Teresa de Jesús y el castillo interior. Inés es, por lo tanto, una monja letrada que escribe literatura no sacra y, por ello, igual que Sor Juana ochenta años más tarde, es castigada y condenada.

Al ser interrogada por el Jesuita extirpador de idolatrías,[3] Ignacio, Inés relata la historia de su inclinación a las letras, de manera semejante a la breve autobiografía espiritual que Sor Juana despliega en su "Respuesta a Sor Filotea de la Cruz" (1691). Hay muchos puntos vitales en común entre la monja mexicana y la monja ficcional del Perú. Inés leyó mucho en la casa de su abuelo y es autodidacta. Admite haber leído obras ficcionales como libros de

3 No entiendo por qué Inés, siendo española, es llevada al extirpador de idolatrías. Aunque Ignacio sea el consejero espiritual del convento de las cayetanas, donde se encuentra Inés, por su filiación étnica y por la materia de su desobediencia, debería haber sido llevada a la Inquisición, como sucedió con Sor Juana.

4 Sor Juana construye una autobiografía espiritual en su "Respuesta" que se inicia con la siguiente declaración: "Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entre noticia,..." Cuando se le pregunta sobre su falta de control al escribir sobre asunto mundanos, ella al igual que Inés responde: "sólo responderé que no sé responder" y "...desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones –que he tenido muchas—, ni propias reflejas –que he hecho no pocas—, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí."

5 En otro trabajo he examinado la sentencia a la iluminada Angela de Carranza, quien dijo haber producido 7,000 folios con los mensajes que recibía de Dios. Su castigo incluyó un auto de fe en el que se le humillaba

caballería, no puede explicar el porqué de su inclinación y declara que no tiene control sobre su escritura: las ideas simplemente le vienen a la cabeza como voces e Inés escribe.[4] Por su parte, el personaje de Tamayo San Román añade la función consolatoria de su escritura ya que empezó a escribir a los trece años a causa del dolor que le ocasiona la muerte de su madre. Al igual que con Sor Juana y otras mujeres de la colonia que escriben, el extirpador le dice que una mujer escritora es caos y "el caos no es sino una forma del mal." Por lo tanto la sentencia: "dejarás de escribir."[5] Como Inés se resiste al castigo, es condenada al destierro. La huída de Inés y su apego a las letras se castiga con la muerte.

Mediante el título de esta película, el director establece de inmediato su intertextualidad con el modelo de Sor Juana Inés. Pero no se trata solamente de una cita literaria para establecer la conexión con la imagen de la monja mexicana ¿cuál es el *bien esquivo* que ambos protagonistas persiguen en esta historia? Para entenderlo, tengo que hacer breve referencia a la película de Maria Luisa Bemberg acerca de la décima musa. El mercado norteamericano la vende como "¡una historia de amor lésbico en los conventos mexicanos de la colonia!" De esta manera se tergiversa la "amistad amorosa" que pareció existir entre la virreina y la monja, una relación que proviene de la tradición medieval del amor cortés. Bemberg se centra en la lucha de Sor Juana contra el poder eclesiástico que le niega su derecho a conocer, estudiar y escribir. Curiosamente, Bemberg realiza su película sobre Sor Juana a partir del ensayo de Octavio Paz *Las trampas de la fe* (1983). El libro de Paz, muy acogido por la crítica hispana, ha sido objeto de crítica por parte de las feministas norteamericanas y aquéllas que trabajan desde los Estados Unidos como Electa Arenal, porque no toca el problema del género como una de las causas principales para la persecución de Sor Juana. En mi opinión, tanto el discurso de Paz, como el de Bemberg, y el de las feministas norteamericanas, producen representaciones y simulacros de Sor Juana. No sorprende entonces que bajo esta lente, lectores y críticos, especialmente el feminismo norteamericano, hayan producido una imagen fetichizada de Sor Juana como antecedente colonial del feminismo actual.

La siguiente pregunta que nos hacemos es la siguiente: ¿puede o debe verse *El bien esquivo* como una película feminista como se ha hecho con la de María Luisa Bemberg sobre Sor Juana? Pienso que no, porque el objetivo de Tamayo San Román no es establecer una heroína que lucha por los derechos de las mujeres en la colonia. Mientras que, según los documentos, la crítica y los archivos históricos, Sor Juana defendía y disfrutaba su escritura cuando estuvo bajo la protección de los Marqueses de La Laguna, Inés es una monja suave, etérea y muy silenciosa, que esconde sus versos debajo de las lozas de su celda. Parece aceptar, de manera abnegada y resignada, el encierro del claustro. Su suavidad y silencio contrastan con la violencia brutal de Jerónimo, quien no la trata muy bien en su primer encuentro. Los protagonistas de esta historia son dos personajes marginales de la sociedad colonial de 1618, por razones de género y de etnia. Inés y Jerónimo, como indiqué antes, son sujetos que se colocan en la posición inferior de la relación jerárquica colonial. Su bien esquivo esta constituido por las identidades que buscan en su sociedad, aunque de naturalezas distintas: Jerónimo la hispano-andina; Inés, su identidad como escritora. Puedo concluir que ambos, sujetos que ocupan el lugar "de abajo", de subordinación, en la relación colonial, se caracterizan por enfrentar lo que llamo *identidades esquivas*.

---

en público, y la prohibición de escribir y hablar por el resto de sus días (Quispe-Agnoli, 2005, 62).

6 Estas mujeres desempeñan cargos de poder en situaciones de permanente desorden político como las primeras décadas de la conquista de América. Una vez que la sociedad española se consolida en las nuevas colonias, las mujeres pasan de nuevo a un segundo lugar. Una situación semejante se repite en la transición de la colonia a

Vuelvo a tomar ahora el tema de la mujer en la colonia y su participación en la cultura escrita. Sabemos que la escritura alfabética se coloca en una posición suprema si se trata de registrar un lugar en los discursos oficiales. Inés Vargas es la monja que escribe, y no con fines exclusivamente espirituales. Inés escribe por placer, por desahogo o por consuelo, pero no para complacer o alabar a Dios. Se distingue por un lado de las monjas chismosas que la denuncian tanto a ella, por robar duraznos y por escribir poemas, como a Sor Agueda, por mantener relaciones ilícitas con un endevotado. Por otro, se opone a Sor Agueda, quien sufre ansiosa el encierro y desea estar en el mundo, con su familia y con su enamorado. De manera similar, en *Yo, la peor de todas*, cuando el obispo de México le pregunta a la madre superiora del convento de las Jerónimas, cómo clasificaría a sus hermanas, ésta contesta: "Hay las piadosas y las descarriadas." Las monjas que denuncian a sus hermanas por actos pecaminosos, y las que se infligen castigos corporales son las "piadosas," mientras que Sor Agueda ingresa en el grupo de las "descarriadas." "— ¿Y Sor Juana? Pregunta el obispo, ¿dónde coloca usted a Sor Juana?" La madre superiora no responde. En el marco de la sociedad patriarcal que es la colonia hispanoamericana, Sor Juana e Inés están al borde del grupo de las descarriadas por su amor a las letras.

Ahora bien, Inés es un medio para acercarse a los grupos femeninos en el convento colonial peruano en esta película. ¿Qué otras mujeres aparecen en esta historia? En la película de Tamayo San Román, vemos una clara distinción de grupos por etnia y clase social. Por un lado están las españolas y criollas que se distribuyen en tres categorías: las monjas, las damas, y las prostitutas. Por otro lado están las negras y las indias. Las negras son esclavas que sirven a las blancas, una de ellas roba los duraznos del huerto y provoca la acusación contra Inés. Las indias se encuentran fuera del circuito urbano, encarnadas en la cacica Jacinta Chaupistanta, madre de Jerónimo y dueña de una sabiduría indígena enigmática. La relación de la mujer con la escritura se encuentra en la sede urbana, solo las mujeres de la elite urbana, de la "ciudad letrada" como diría Ángel Rama, tienen acceso a las letras. Pero este acceso es problemático si no está discursivizado por la iglesia.

Clases de literatura femenina según el canon letrado

Los tres grupos de mujeres que tienen una presencia en la ciudad colonial de estas películas, me lleva ahora a repasar el trabajo temprano de Ella Dumbar Temple acerca de la literatura de mujeres en el Perú colonial. Se trata del artículo "Curso de Literatura Femenina a través del Período Colonial en el Perú" que se publicó en la *Revista 3* de Lima en el año 1939. El objetivo de Dumbar Temple aquí es proporcionar un panorama de las letras femeninas en el Perú colonial. En primer lugar, la historiadora considera sólo las mujeres españolas y criollas de la elite limeña, lo cual no llama la atención por la fecha en que redacta este trabajo. La exclusión de las mujeres nativas y afroperuanas es un hecho que se da por sentado. Dumbar Temple plantea el contexto de la sociedad colonial peruana y examina las pocas opciones que tenían las mujeres en estos siglos: la casa, el convento o la calle (27). Plantea algunos casos de mujeres excepcionales por su manejo del poder como las Adelantadas Juana de Zárate y

la república. Durante las guerras hispanoamericanas de Independencia, las mujeres adoptaron cargos de poder pero, una vez que el contexto de guerra se disipan, vuelven a ocupar el lugar de ciudadanas de segunda o tercera clase.

7 Se puede argüir que, para el contexto en que Dumbar Temple escribe, el reconocimiento de literatura producida por mujeres durante la colonia ya es un avance. Sin embargo, esto contrasta con el artículo que escribió Dorothy Schons en 1925 acerca de Sor Juana Inés de la Cruz como "la primera feminista del Nuevo Mundo."

Catalina Montejo y las Gobernadoras Isabel de Manrique y Beatriz de la Cueva (28).[6] Pero cuando se trata del acceso a las letras, su juicio es fulminante:

> *Achaques* femeninos durante el Virreinato fueron, según hemos dicho, las andanzas literarias. Monjas y damas encopetadas gustaban ufanarse de sus producciones. Hubo así una literatura colonial *nutrida*, aunque *monótona y uniforme*. Por lo demás, este *defecto* es imputable en general a la literatura virreinal y al juzgar la producción femenina es necesario tener presente este criterio comparativo y de relatividad. (30, el énfasis en cursiva es mío)

Por un lado es un avance que se reconozca una existente y abundante producción literaria por las mujeres en la colonia peruana, una afirmación atrevida en el Perú intelectual de 1939. Al mismo tiempo, la valoración negativa domina esta opinión. La literatura de mujeres es sancionada con los términos *achaques, monótona, uniforme, defecto*.[7] Enseguida, Dumbar Temple distribuye la producción femenina escrita (por españolas y criollas) durante la colonia peruana en tres categorías: literatura devota, literatura aristocrática y literatura iluminada (39).

La literatura devota femenina se concentraba en los conventos y produjo novenas o poesías con temas religiosos, ejercicios devotos, cartas de edificación y entremeses o comedias acerca de las vidas de los santos. Esta categoría se marca por su nombre: *devota* y no *religiosa, espiritual* o *conventual*. El adjetivo "devoto" dirige la lectura a una conducta femenina que se valora negativamente: un irracional celo por la religión que, en muchos casos, queda en la superficie. Dumbar Temple lo corrobora con el siguiente juicio sobre el origen de esta literatura, donde la superficialidad e inmadurez son las características salientes: "Nació la literatura devota femenina en los conventos entre las monjas *cotorras y chismosas* que con impertente *puerilidad* se *entrometían* en todas las obras piadosas por publicarse e intercalaban allí cartas, versos o relaciones" (45, el énfasis en cursiva es mío). La calidad literaria que la investigadora reconoce se encuentra en monjas que sólo escriben sobre temas religiosos propios a su regla. Y aun así, no tienen calidad artística.[8] Las monjas que practican esta escritura se acercan mucho a la variante plañidera de la literatura aristocrática. Las monjas de baja condición social, si escriben, se acercan a "la plaga iluminada" (48).

La literatura aristocrática contiene poesía *amanerada* y textos de *plañideras artificiales*. Su objetivo principal era elogiar su nombre, ascendencia y relieve social. Fue una literatura "elegíaca, incensaria, de cámaras cerradas y catafalcos reales" (39). Esta literatura que Dumbar Temple sitúa en el siglo XVIII era *artificial, pesada, erudita, alambicada, sumisa, circunstancial, forzada, descriptiva, árida* y *exageradamente pedante*.

La literatura iluminada es la más *sugestiva*, en opinión de Dumbar Temple. Esta literatura

---

8 "Por lo demás, como *carácter general de esa literatura típicamente devota*, debemos anotar que *ninguna* de las escritoras que la cultivaron –del mismo modo que las iluminadas—tuvieron una *calidad literaria*, al contrario de las plañideras y devotas que se acogieron a este tipo literario; la finalidad de las escritoras devotas *fue simplemente edificante*" (48, el énfasis en cursiva es mío).

9 Y el exotismo es una de las formas "benevolentes" en que se percibe la otredad.

10 Quiero apuntar una experiencia reciente que me parece interesante: en el mundo indígena norteamericano es usual ver la figura en cerámica de las contadoras de cuentos. Estas representan mujeres cubiertas literalmente de niños, en actitud de contar historias de sus ancestros. Cumplen una función de entretenimiento pero también

revela las experiencias extáticas de mujeres que reclamaban ser poseídas por espíritus divinos. Dumbar la caracteriza como la expresión de una *fe dislocada* (51). Es decir, es una literatura sin lugar o fuera de lugar: su origen es la *histeria* de las iluminadas, su manifestación es el de una *mística degenerada*. A pesar de que le dedica varias páginas, Dumbar Temple concluye que esta categoría tampoco tiene valor artístico y es *pseudoliteratura*: "las iluminadas del siglo XVII no rozan ninguno de los fenómenos literarios. No fueron conceptistas ni culteranistas, y su estilo careció de pretensiones literarias" (55).

A partir de este resumen de las categorías que propone Dumbar Temple, podemos observar su manejo de nociones tradicionalmente históricas de literatura, ajustadas a un canon europeizante que privilegia formas clásicas. Según esta concepción de literatura, no es posible encontrar producción literaria femenina en el Perú colonial. Pero además, en los comentarios de Dumbar se revela otro estereotipo acerca de la mujer y lo femenino: su imposibilidad de conocer y de crear conocimiento. Y esta incapacidad se le asigna a la mujer por causas naturales desde la Antigüedad. Dumbar reconoce como literarios –siguiendo al canon de su época—a dos textos cuyos autore(a)s permanecen en el anonimato: la *Epístola de Amarilis a Belardo* y el *Discurso en loor de la poesía*. En otro trabajo he comentado la problemática que estos textos significan para el establecimiento de una tradición literaria femenina en el caso del Perú colonial (Quispe-Agnoli, 2003a). Considerar estos textos como producción femenina depende de nuestra credibilidad en los pseudónimos con su referente real: los pseudónimos femeninos refieren a mujeres. La historia literaria nos ofrece muchos ejemplos en que no es necesariamente así. El arzobispo Santa Cruz de Puebla eligió "Sor Filotea de la Cruz" como pseudónimo para atacar a Sor Juana, mientras que muchas escritoras decimonónicas como la colombiana Soledad Acosta de Samper y la argentina Cecilia Boehl de Faber utilizaron nombres masculinos (*Orión* y *Fernán Caballero* respectivamente) en sus publicaciones.

El problema de la *escritura femenina*

Y con este punto llego al problema que plantea un término como "escritura femenina" que refiere una escritura de mujeres. El problema con el término es la definición misma de "escritura" que indica un sistema semiótico tangible, utilizable por cualquiera que haya adquirido la competencia apropiada. No hay, en mi opinión como lingüista, rasgos escriturales que nos puedan decir si el texto en cuestión fue escrito por una mujer o un hombre. Hay hasta el día de hoy una amplia discusión sobre si las autoras de la *Epístola* o el *Discurso* hayan sido hombres. Si bien es cierto es que hay temas sobre los que prefieren escribir más las mujeres y los hombres, no puede tomarse esto como un síntoma para hablar de escritura femeninas y masculinas. La utilización de un yo narrativo o poético marcado como masculino o femenino, no asegura que se trate de un hombre o mujer el que escribe en cada caso. Los escritores tienen la capacidad de entregar una escritura desde la perspectiva de un hombre o mujer. Si no supiéramos que Sor Juana Inés es la autora de su obra, es posible que, como trataba de asuntos filosóficos y teológicos muy abstractos, se creyera que se trataba de un hombre escritor. Por ello, prefiero hablar de una producción literaria femenina o de una escritura de mujeres si con ello aludo a textos escritos por mujeres exclusivamente.

Feminismo, Colonialismo y Poscolonialismo

Quiero volver al punto de la exclusión de la mujer colonial al conocimiento, al poder que éste genera, y a su consecuente incapacidad de crear literatura, como concluye Dumbar Temple

en el corpus que considera para su artículo de 1939. Los discursos críticos y teóricos, así como los discursos creativos dentro de los cuales se inscribe la literatura, son representaciones. Las escritoras que abordamos en foros cuestiones del género femenino, nos encontramos ante diversas opciones para construir representaciones de la mujer latinoamericana. Los críticos, teóricos y analistas enfrentamos esta representación y construimos nuestra representación de la mujer representada, y del representante que es la mujer escritora latinoamericana. ¿Cuánta distancia guardamos con nuestras representaciones? Cuando hablo de una identidad femenina colonial en el Perú e Hispanoamérica ¿me refiero a los estereotipos de estas representaciones con los cuales yo construyo una nueva representación?

En su artículo seminal que se ha convertido hoy en un clásico de los estudios subalternistas del sureste asiático, Gayatri Spivak plantea la necesidad de problematizar al sujeto del tercer mundo que es representado en los discursos occidentales, los cuales a su vez, corresponden a los intereses económicos internacionales que plantean a Occidente como el eje global dominante. De esta manera, Spivak examina la intersección de una teoría de la representación y la economía política del capitalismo global. Hay dos aspectos en el trabajo de Spivak que, en mi opinión, ayudan a comprender lo que estamos haciendo cuando estudiamos a escritoras latinoamericanas en general y, en especial, a las escritoras hispanoamericanas coloniales. El primero es su análisis entre estos discursos occidentales (y occidentalizantes, añado) y la posibilidad de hablar de (o en nombre de) una mujer en posición subalterna. El segundo punto es que Spivak examina el rol del intelectual occidental en las relaciones contemporáneas del poder y se autoexamina como ejemplo de dicho rol.

Ambos aspectos nos pueden ser útiles para autoevaluar nuestra producción crítica sobre las escritoras latinoamericanas y los temas femeninos. Spivak concluye que la mujer hindú es doblemente subalterna por una cuestión de género (ocupa la posición inferior en su relación con el hombre) y por una cuestión histórico-política (la India es un país del tercer mundo). Las preguntas pertinentes en nuestro campo serían ¿puede la mujer de la colonia hispanoamericana hablar a través de sus textos? ¿cómo representan estas escritoras su realidad inmediata? ¿qué temas les obsesionan y por qué? ¿están realmente defendiendo derechos femeninos tal como los entendemos hoy o están abriéndose un espacio de supervivencia? ¿cómo llegamos a la conclusión de que hay feministas coloniales? ¿cómo transmitimos sus voces e ideas manteniendo sus agendas y no las nuestras de críticos, teóricos, analistas del siglo XXI? Hasta qué punto ¿no estamos también construyendo simulacros de la voz femenina colonial?

En este punto el interesante artículo de Chandra Mohanty, publicado en la compilación sobre estudios poscoloniales que hizo Bill Aschcroft en 1995, nos puede ayudar. Mohanty critica en su artículo a las feministas del primer mundo y las del tercer mundo que siguen los postulados de las del primer mundo, entre ellas a Spivak. Para ello analiza la producción de la mujer del tercer mundo como un tema monolítico en textos feministas occidentales. Discute también los principios analíticos que limitan la posible coalición entre feministas occidentales (usualmente blancas) y las feministas de color en el mundo. Las primeras construyen una lista de prioridades para *todas* las mujeres. Hay que tener conciencia de la diferencia que hay entre la mujer como sujeto histórico y la re-presentación de la mujer por los discursos hegemónicos occidentales, entre los que se incluye la crítica feminista (258). Es en esta re-presentación que apunta Mohanty, donde se construyen o proponen simulacros de "mujer latinoamericana" o "mujer hispanoamericana de la colonia." Y esto se debe a que la mujer latinoamericana contemporánea o hispanoamericana de la colonia se coloca en la posición de

otro también para los críticos que la estudian.

Mohanty añade que los escritos feministas colonizan discursivamente el material y las heterogeneidades históricas de las mujeres en el tercer mundo, y producen una "mujer del tercer mundo", imagen arbitrariamente construida y autorizada por el discurso humanista occidental. Dicho discurso humanista concibe a Latinoamérica como "diferente" aunque forme parte de la red global actual. Es en el terreno de esta "diferencia" que algunos ven como amenazante y otros como exótica,[9] donde las feministas occidentales apropian y "colonizan" las complejidades y conflictos fundamentales que caracterizan las vidas de mujeres de diferentes clases, religiones, culturas, razas y castas en estos países (260).

Mohanty señala tres principios que rigen a los discursos feministas sobre la mujer del tercer mundo: (1) Se asume que las mujeres constituyen un grupo coherente y homogéneo: todas las mujeres somos iguales en general. (2) Se usan metodologías patriarcales para "probar" esta universalidad a través de las culturas como la homogeneización de los integrantes del tercer mundo. (3) Se usan los principios 1 y 2 para producir la "mujer tercermundista" promedio, que lleva una vida trunca porque es mujer y porque es tercermundista (261). Esta representación se opone a la autorepresentación de la feminista occidental como educada, moderna, con pleno control de su cuerpo, su sexualidad y sus decisiones.

Conclusión

Frente a este dilema moral de nuestro propio trabajo ¿qué podemos hacer? Mohanty propone localizar la categoría mujer en su contexto real de análisis, tanto espacial como temporal. A esto añado la necesidad de tomar conciencia del razonamiento binario que utilizamos cuando construimos simulacros de escritora latinoamericana o mujer hispanoamericana de la colonia. Este binarismo se pone en funcionamiento cuando asumimos y asignamos posiciones de sujetos y objetos de estudio en el siguiente circuito: sujeto-yo escritor o académico feminista que estudia un objeto + objeto de estudio que es la mujer hispanoamericana de la colonia. Por último, lo que considero el paso más sencillo para iniciar esta transformación: darnos cuenta y aceptar de que lo hemos venido haciendo desde la incursión del feminismo en las letras latinoamericanas hasta el día de hoy, está conformado por un tipo de re-presentación de escrituras, voces, imágenes, identidades y autoridades. Como analistas de la producción literaria de mujeres de la colonia hispanoamericana, operamos a partir de simulacros, y construimos re-presentaciones de nuestros géneros sin dejar de operar el binarismo en el que el elemento femenino es el no marcado, y por lo tanto, en un mundo en que el conocimiento y la escritura se consideran actos masculinos, la mujer queda excluida.

---

de instrucción sobre el pasado. Desgraciadamente en el mercado global actual, el diseño de la mujer con la boca abierta y los ojos cerrados da la impresión de una imagen erótica que, a juicio de los vendedores, vende más en Las Vegas. Por otro lado, la relación de la mujer y otros medios de comunicación no tangibles como la oralidad y tangibles como la textilería prueba su función de agente de preservación de la información a lo largo de los siglos. Sin embargo en la sociedad patriarcal en la que vivimos desde que los padres de la Iglesia convirtieron a María Magdalena en prostituta, la escritura ha excluido a la mujer de sus posibilidades de participación en una historia escrita por hombres.

Y la exclusión, que la plantea como otro, la lleva a considerar posibles agencias alternativas. Son estas agencias alternativas que son primariamente femeninas las que debemos estudiar para construir una tradición femenina de la escritura.[10]

Bibliografía

BEMBERG, María Luisa. Dir. *Yo, la peor de todas*. (Argentina/Estados Unidos, 1990).

BHABHA, Homi. "Of Mimicry and Man." (1984), en: *The Location of Culture*. London y New York: Routledge, 1992.

DE LA CRUZ, Sor Juana Inés. "Respuesta de la poetisa ala muy ilustre Sor Filotea de la Cruz" (1691), en: *Sor Juana Inés de La Cruz. Obras completas*. México: Porrúa, 1985. págs. 827-848. http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/sorjuana/sorjuana.htm

DUMBAR Temple, Ella. "Curso de Literatura Femenina a través del Período Colonial en el Perú." *Revista 3*, 1,1939, pp. 25-56.

ESTRADA, Carla. Prod. *Alborada* (México: Televisa, 2005).
http://www.esmas.com/alborada/

FRANCO, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia UP, 1988.

MIGNOLO, Walter "Entre el canon y el corpus: alternativas para los estudios literarios latinoamericanos." *Nuevo Texto Crítico*. VII, 14-15, 1995, pp. 23-36.

MONHANTY, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses", en: Bill Aschcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. *The Postcolonial Studies Reader* New York: Routledge, 1995. pp. 258-263.

PAZ, Octavio. *Las trampas de la fe*. México: Fondo de cultura económica, 1983.

QUISPE-AGNOLI, Rocío. "Perspectivas discursivas y textuales de voces femeninas en el Perú colonial." *Confluencia* 19.1, 2003a, pp. 59-67.
_____"Las minorías coloniales y la nueva novela histórica latinoamericana." *Monographic Review* XIX, 2003b, pp. 321-333.
_____"De la virtud al vicio: mujer santa y hereje en el discurso colonial hispanoamericano." *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* 3-4, 2005, pp. 50-62.

SCHONS, Dorothy. "The First Feminist in the New World." *Equal Rights.* October 31, 1925: 11-12. Reproducido en: Stephanie Merrim, *Feminist Perspectives on Sor Juana Inés de la Cruz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

SPIVAK, Gayatri. "Can the subaltern speak?" Cary Nelson y Lawrence Grossberg, *Marxism and The Interpretation of Culture*. Chicago: U of Illinois P, 1988.

TAMAYO SAN ROMÁN, Augusto. Dir. *El bien esquivo* (Lima, 2001).

La voluntad al escribir y la persuasión de su palabra: Tres textos femeninos novohispanos

M. Olimpia García Aguilar
Universidad Nacional Autónoma de México, FFyL

Para Bertha, que me mostró el universo de la escritura

En el convento de San Juan de la Penitencia de la ciudad de México, a mediados del siglo XVIII, se cumplía un ritual que desde hacía muchos años se venía repitiendo con diferentes protagonistas, en uno y otro conventos, en monasterios y confesionarios de toda la Nueva España: una monja le entregaba a su padre espiritual su cuaderno autobiográfico (Lavrín, 2000: 49).

María de Jesús Felipa, la monja de la que Asunción Lavrín trata en su artículo "La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el convento de san Juan de la Penitencia", y muchas otras monjas más, se sometieron a la rienda de su padre espiritual, quien las obligó a escribir o, en segunda instancia, a relatar oralmente sus vidas y sus experiencias místicas.

Los padres espirituales seguían una metodología para lograr textos fidedignos que relataran las vidas. Fue muy común que el sacerdote le solicitara a su hija de confesión que mantuviera una correspondencia que revelara aspectos biográficos o íntimos de la confesanda. También fue usual que le exigiera escribir sus experiencias en diarios o relatar su autobiografía en varios cuadernos. Esta práctica ha sido ampliamente investigada en relación con el mundo femenino[1]; al respecto, existen dos ejemplos muy conocidos: la madre Ynés de la Cruz, del Convento de Jesús María, que redactó su autobiografía, contenida en el *Parayso Occidental* de Carlos de Sigüenza y Góngora. El autor decidió no interferir en absoluto en la narración de la madre Ynés, de tal forma que en sus letras se puede recuperar la voz íntegra de la monja. Esta autobiografía es resultado de aquello que "la misma V. M. Ynés de la Cruz le dio cuenta de su conciencia a su Confessor" (Ramos Medina, 1995: xi), el padre Gaspar de la Figuera, S. J. Con respecto a la madre María Anna Águeda de San Ignacio, existen las *Cartas a su confesor el P. José Bellido*. Es muy probable que a partir de ellas, Bellido, también jesuita, escribiera la *Vida de la V.M.R. María Anna Águeda de San Ignacio* (Muriel, 1994: 38).

---

1 María Dolores Bravo, Margo Glantz, Asunción Lavrín, Rosalva Loreto, María Águeda Méndez, Josefina Muriel, Margarita Peña y Antonio Rubial, entre otros investigadores, han tocado ya de lleno o tangencialmente este tema: la monja que entrega sus escritos al confesor para que él los analice, seleccione y vuelva a redactar, ofreciendo así al lector novohispano un texto organizado, *legible*, claro e impreso; es lo que se ha llamado "la apropiación del discurso femenino".

A estos textos autobiográficos escritos no por voluntad propia, sino por obediencia, podemos sumar las crónicas, que eran textos que narraban aspectos de las vidas de monjas, como es el caso de la crónica carmelita que mandó escribir el entonces obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz, incluyendo, por supuesto, las noticias acerca de la fundación de la orden y algunos datos de las madres más antiguas. Él mismo revisó los cuadernos "mandando que continuaran la crónica, anotando en ella todo lo que le pareciera importante en la vida del monasterio, así como las biografías de las monjas que fueran muriendo" (Glantz, 1995: 175). Además de la cronista designada para esa labor, muchas más tenían la misma tarea de redactar, pues "confesores y directores espirituales recomendaban y en ocasiones obligaban a sus dirigidas a escribir sus experiencias religiosas"(Ramos Medina, 1995: viii).

Sin embargo, no todo lo que redactaron las mujeres novohispanas se puede relacionar con la escritura por mandato. Se pueden identificar varios motores que empujaron a las mujeres de los siglos XVI y aún hasta principios del XIX a escribir. Hay poetas como la madre Teresa Magdalena de Cristo (Méndez Plancarte, 1994: 221), Catalina de Eslava y sor Juana Inés de la Cruz, entre otras (Muriel, 1994: 121); místicas como sor María de Jesús, Isabel de la Encarnación o sor María Ana Águeda de San Ignacio (Muriel, 1994: 329); escritoras que plasmaron sus vivencias y sentimientos en cartas, como las de María Josepha Montero sobre su relación con un padre carmelita (Montero, 1817: 295, r); María de la Encarnación García Puerto y su carta de contenido biográfico (García, sin año: 30, r); las cartas de contenido religiosos de una mujer llamada María de Jesús (Jesús, 1754: 297, v), éstas últimas consignadas por el Santo Oficio.

En esta ocasión quiero referirme a algunas mujeres que escribieron con una cierta presión y obligadas no por un hombre en particular, sino por sus circunstancias, pero también con la firme voluntad de garantizar o mejorar sus condiciones de vida. Escribieron para defender su causa. Se trata en todos los casos de textos que tocan aspectos autobiográficos, pues narran circunstancias de su vida, pero con mayor albedrío que en los escritos por mandato. Quizá el texto más conocido de la mujer novohispana que escribe en defensa de sus ideales, de lo que considera justo, a favor de sí misma, pues, es la "Respuesta a sor Filotea de la Cruz", escrita, como es bien sabido, por sor Juana Inés de la Cruz. En ella, la monja jerónima le reitera al obispo Manuel Fernández de Santa Cruz que no ha escrito la llamada "Carta Atenagórica", en la que critica un sermón del padre Vieyra, sino por obediencia y quizá con descuido para entregarla presto: "no quería más que cumplir con la palabra a quien no podía desobedecer, no veía la hora de acabar; y así dejé de poner discursos enteros y muchas pruebas que se me ofrecían, y las dejé por no escribir más" (Cruz, 2002: 845-6). También se humilla como una forma de defensa para evitar un juicio por soberbia en una sociedad en la que el varón tenía siempre la última palabra: "Yo no estudio para escribir, ni menos para enseñar (que fuera en mí desmedida soberbia) sino sólo por ver si con estudiar ignoro menos" (Cruz, 2002: 829). Y, finalmente, se defiende ante la posibilidad más temida en vida por el novohispano, la Inquisición: "¿Qué entendimiento tengo yo, qué estudio, qué materiales, ni qué noticias para eso, sino cuatro bachillerías superficiales? Dejen eso para quien lo entienda que yo no quiero ruido con el Santo Oficio..." (Cruz, 2002: 829).

Como sor Juana, muchas otras novohispanas alzaron su voz y entintaron su pluma para hacerse escuchar. A continuación hablaré tan sólo de tres mujeres novohispanas que en alguna ocasión escribieron textos con algún contenido autobiográfico y en defensa de sus intereses: una doncella para proteger su honor, una hacendada criolla para recuperar su integridad familiar

y su patrimonio, y una anciana española avecindada en la Nueva España para exigir sus derechos como madre de una figura prominente.

I. La doncella: Michaela Josepha Calbo

En julio de 1750, apenas a tres meses de haber mudado su residencia a Puebla, el sacerdote Bernardo Alatrista de cuarenta y cuatro años fue llamado a declarar por el inquisidor Juan Francisco de Tagle y Bustamante. Dos mujeres, Michaela Josepha Calbo, española doncella de veintitrés años, y María Francisca de los Dolores, una religiosa de santa Catalina de Sena, lo acusaban por solicitación.[2] La doncella narra la breve historia de seducción del padre hacia ella en el siguiente texto:

> Señor Ynquisidor Mayor,
> Michaela Josepha Calbo, con la devida veneración verdad y cristiandad que debo, comparezco ante esse Santo Tribunal y digo que teniendo por confesor y padre espiritual a el señor Don Bernardo Alatrista, éste mostrándome y declarándome fuera de confesión amor desordenado, me fue presisso por este motivo dexar de confesarme con su merced, y conociendo la nota que se podía dar, me dijo que no dexara de llegar a el confesionario aun no fuese más que para saludarle (Calbo, 1754: 252, r).

Probablemente la confesión le daba una ventaja al sacerdote seductor sobre el hombre seglar. El religioso conocía todos los recovecos del alma de su hija de confesión, la había escuchado ampliamente, sabía qué quería y qué necesitaba, conocía hasta qué punto ella era obediente y, sobre todo, él se sabía jerárquicamente superior, más poderoso y socialmente más confiable que ella, lo cual le daba una situación absoluta de poder y dominio. Pero en el caso del padre Alatrista, no contaba con que aquella doncella, pese a su falta de experiencia y su corta edad lo denunciaría, dando algunos detalles del acoso:

> Una ocasión de estas me dijo que había visto no sé qué señas (que le paresieron) que cierta persona me havía echo, las que sentía muchísimo, disiendome que si le viera aser lo propio con alguna muger, si no sintiera lo mesmo (Calbo, 1754: 252, r).

El sacerdote daba por hecho que su pasión por Michaela era igualmente correspondida. Cómo no pensarlo si jerárquicamente era superior a ella, también mayor que ella y además conocía el afecto que, como hija espiritual, le profesaba. Probablemente, habría confundido la natural veneración de las mujeres novohispanas hacia sus confesores; probablemente,

2 Debido a este tipo de conflictos, ya desde el siglo XVII, la Iglesia había manifestado un genuino interés en que el sacramento de la confesión se llevara a cabo de manera impecable. Se elegía con mucho cuidado a los sacerdotes que tendrían como tarea confesar mujeres y, más aun, monjas. Además de poseer licencia, debían tener calidad moral y buena reputación entre la feligresía y la comunidad. También debían ser de edad avanzada y considerados prudentes y temerosos de Dios. Dice René Gonzáles Marmolejo que según el Concilio III Provincial Mexicano de 1585, en su Libro Tercero, dice: "ningún clérigo podrá confesar sin contar con licencia para ello y sólo los obispos estaban facultados para extenderla". También escribe que en agosto de 1622, el papa Gregorio XV, alentado por su espíritu reformista y con el deseo de poner fin a los abusos que en la práctica cometían clérigos y religiosos de toda condición y jerarquía, mandó publicar la bula *Universi Dominici Gregis*. De acuerdo con este documento pontificio, delinquía el clérigo que solicitaba a una mujer poco antes de confesarla o un instante después de haberla confesado. También desde entonces se incluyó como causante de solicitación las conversaciones sugestivas indecentes; asimismo, se comenzó a considerar como delito el tener una confesión fingida o que un eclesiástico solicitara para una tercera persona (González, 2002: 27, 48 y 50).

esperaba inducirla hasta que ella también se enamorara. Desafortunadamente para él, no tuvo el tacto o la paciencia para lograrlo. Continúa Michaela: "También me dijo que no sabía lo que me estimaba pues me dejaba de querer por adorarme, y para más sertificármelo juró ser cierto (Calbo, 1754: 252, r)."

Michaela Josepha, independientemente de ser muy joven y, por lo mismo, carecer de experiencia, supo manejar la situación. Hay algunos supuestos que podemos plantear al respecto. En primer lugar, si estaba o no enamorada o al menos ilusionada con las palabras de Alatrista. Si estaba ilusionada con mantener una relación secreta con él, quizá el móvil de la denuncia haya sido el temor a ser descubierta por sus padres o vecinos o bien a ser engañada por Alatrista. Si no estaba enamorada de su confesor, fue lo suficientemente hábil para informarse ya con sus familiares, ya con otro confesor de lo que debía hacer y cómo debía denunciar los hechos:

> Esto es lo que me ha pasado y aunque ha unos quatro o sinco meses que me sucedió, no havía hecho la denuncia, la que ahora, con gran sentimiento de mi alma me allo presisada a haser por no aver tenido noticia de la obligación que tenía, y sabiendo de ella la ago ahora ante esse Santo Tribunal y por quanto soy hija de familia y no tener oportunidad de salir sola a compareser ante ese Santo Tribunal... (Calbo, 1754: 252, r).

La carta de Michaela Josepha detonó un largo proceso por solicitación en contra de Bernardo Alatrista. Como solía suceder en esos casos, al paso del tiempo y de las investigaciones surgieron más acusaciones. A este proceso se aunó la denuncia de la madre María Francisca de los Dolores. Mucho más discreta y menos elocuente en su acusación, escribió apenas:

> [...] el señor don Bernardo Alatrista me abló por el confesionario palabras cariñosas y deshonestas. Suplico a Vuestra Señoría me embíe orden para ser asuelta. [...] María Francisca (Dolores, 1754: 249, r).

La sentencia contra el padre Alatrista, similar a la de cualquiera en su caso,[3] consistió en ingresarlo en un convento por un lapso de ocho meses, privarlo de confesar mujeres por cuatro años, prohibirle confesar a las monjas del convento de Catalina de Sena de la ciudad de Puebla y ordenarle que rezara los salmos penitenciales los viernes del primer año de su sentencia (Fiscalía, 1754: 312, r y v).

El ejercicio de escritura que hizo Michaela Josepha permitió no solamente acusar a un sacerdote deshonesto y librarse de un eventual castigo social o, en el peor de los casos, del Santo Oficio. Su texto nos permite conocer a una mujer como cualquiera, inserta en una circunstancia cotidiana y percatarnos también de su reacción natural ante la solicitación. Este texto nos ayuda a conocer un aspecto de la vida cotidiana para formarnos un criterio más exacto acerca de la moral de su época.

3 Normalmente se castigaba con una o más de estas sanciones: recluirlo en un convento, exigirle una confesión general, recogerle la licencia de confesor y prohibirle confesar, y hacer algún tipo de penitencia (González Marmolejo, 2002: 72).

II. La hacendada: María Maturana

Tras llegar a la Nueva España a mediados del siglo XVIII, Francisco Maturana obtuvo el cargo de arrendatario del diezmo de Tepecoacuilco, una población de medianas dimensiones localizada al sur de México. Ahí se casó y formó una familia. María Maturana, la menor de sus hijas, se casó a los quince años, heredando el capital que llevó como dote. Al enviudar, catorce años más tarde, recibió los bienes de su esposo que incluían tiendas, ganado vacuno y haciendas de caña. En el mismo año en que enviudó, se casó por segunda ocasión con un español, Pedro Antonio Quijano y Cordero, quien supo trabajar e incrementar sus bienes.[4]

Su vida en Tepecoacuilco transcurrió de manera estable. La vida social de María se incrementó notablemente a partir de la fecha de su segundo matrimonio. La familia Quijano Maturana vivió su riqueza y su popularidad manifiesta en los muchos matrimonios que apadrinó y niños que bautizó (APT). Pero después de 1810, la pista de María se pierde. No es posible saber más de ella en el archivo parroquial de Tepecoacuilco. Sin embargo, una carta firmada por ella en la ciudad de México y que resguarda el Archivo General de la Nación, narra la historia que dio un vuelco a su vida y a su fortuna.

Era 1810, la época de la insurgencia. Fueron muchos y muy complejos los motivos de la revuelta. Entre otras causas, había un verdadero odio por quienes se habían ostentado como dueños del poder y de los bienes. María y su familia representaban localmente a esos dueños del poder. Dice ella:

> [...] quando más satisfechos vivíamos en Tepecoacuilco y toda su prov[inci]a de Yguala de la seguridad pública y libre de las incurciones de los insurgentes, [éstos] lebantaron el grito de la sedición el día 9 de noviembre del año anterior hechándose sobre los europeos y aprisionando con la mayor tiranía y vigor a quantos pudieron haber y que por desgracia no pudieron fugarse y como sus miras eran precisamente los vecinos principales que tal vez pudieran hacer contrapeso a sus ideas, trataron de asegurar a éstos como lo hicieron con mi Marido, cargándolo de rigurosas prisiones y amenazándolo cada instante con el degüello (Maturana, 1811:77, r).

El odio y la destrucción se manifiestan en las cartas que escribieron los propios insurgentes a modo de boletín. Una de las noticias que dieron en 1810 fue la siguiente en la que dan a conocer la supuesta muerte del marido de María Maturana: "El Sr. Mariscal D. Nicolás Bravo, entró a Tepecoacuilco, mató al gachupín Armona, que tanto nos había dado quehacer, a D. Pedro Quijano, a Lavín y a muchos de la tropa enemiga..."(Boletín, 1810: 302, r). María, en su carta redactada un año después de la noticia insurgente, continúa:

> [...] a consequencia de [la] prisión [de Pedro Quijano, mi marido] se siguió el saqueo de cinco Casas de comercio y el de dos Haciendas de caña con sus Ranchos de ganado, de suerte, Señor Excelentísimo, que de un caudal de más de trescientos mil pesos que giraba mi casa, no han dexado otra cosa que los escombros de las casas que destruyeron hasta sin paredes y lo que llamamos Cascos o Tierra de las Haciendas habiendo procedido con tal barbarie y furor que no habiendo podido llevarse las casas y oficinas de las Haciendas les pegaron fuego (Maturana, 1811: 77, r).

4 Estos datos se han tomado a lo largo de varios volúmenes de los libros de bautizo, matrimonios y entierros de 1760 a 1810 de la parroquia de Tepecoacuilco, México. En ellos se dejan entrever las relaciones de amistad y compadrazgo de Francisco Maturana y su mujer, Teresa Caparrós, y también de su hija María Maturana y el esposo de ésta, Pedro Quijano.

La pesadilla que vivió María a falta de su esposo y ante el saqueo de todos sus bienes no terminó ahí, pues ella misma y sus hijos fueron arrestados y amenazados de muerte. Prosigue en su carta:

> Sería, Señor Excelentísimo, cansar la ocupadíssima Superior atención de Vuestra Excelencia si refiriese los trabajos, ultrajes, arrestos y conminación de sentencia de deguello que varias veces me intimó el infame Capitán que se decía Hernández, a mí y tres criaturas, mis hijos menores, siempre que tenían noticia de que iban tropas para aquella Provincia, suponiéndose ser yo la autora de que se pidieran tales auxilios, valida de la mediación de mi hermano político, el Administrador General de la Renta del tabaco, don Juan de la Cuesta, por cuio influxo suponían tropas en Cuernavaca y las que se destinaban a aquella Provincia hasta llegar al extremo de llevarme con mis criaturas prisionera al pueblo de Yguala donde tenían determinado mi degüello, de suerte, Señor, que ya me era más dulce acabar con mi vida que mantenerla tan amarga rodeada de tres infelices criaturas sin tener con qué sostenerlas, ni vestirlas y que consideraba víctimas inocentes a manos de aquellos tiranos (Maturana, 1811: 77, v).

Además de la carta, no tenemos más noticia de cómo escapó de sus opresores, sin embargo, lo que ella escribe nos hace pensar que debió tener al menos un cómplice a la hora de la fuga, pues narra:

> [...] por una de aquellas providencias del Altísimo, en una noche y disfrazada de hombre pude escapar con mis criaturas del poder de aquellos infames, retirarme al Real de Tasco y de allí venirme a esta capital atenida a la caridad y abrigo de mi referido hermano político en cuya casa estoy (Maturana, 1811: 78, r).

La carta, sin embargo, tiene un móvil más allá del de relatar los avatares de la misma María, pues persigue un claro objetivo. Desde su libertad en la ciudad de México y seguramente ayudada por su cuñado Juan de la Cuesta, un hombre pudiente, siguió la pista de Pedro Quijano, su esposo, que en realidad no había muerto a manos insurgentes, sino que había logrado escapar y se había anexado obligatoriamente al ejército realista, al cual, como una segunda cárcel, no podía eludir.

> [...] si mis trabajos han sido tantos, quales habrán sido los de mi desgraciado Marido en la dilatada prisión que padeció en Tepecoacuilco, su cruel e inhumano transporte a Valladolid y su permanencia allí hasta la entrada del Señor General don José Cruz con la tropa de su mando en aquella ciudad con la que consiguieron su libertad los infelices prisioneros. [...] alistándolos de patriotas voluntarios, de que ha formado compañías y nombrado a mi marido Comandante de una (Maturana, 1811: 78, r).

La petición de María Maturana al virrey abogaba por sus propios intereses: que su marido volviera a casa. Este hecho además de darle unión a su familia, le traería estabilidad económica y la posibilidad de recuperar algunos de sus antiguos bienes.

> [En una carta que me ha enviado] dice está en Toluca y tratando de venir a ésta capital por tener el consuelo de ver a su afligida familia, no se lo ha permitido el Comandante de Armas de aquella ciudad. En tal conflicto y dependiendo de la Superior autoridad de Vuestra Excelencia me veo en la necesidad de ocurrir a molestar su alta atención implorando su patrocinio y amparo en beneficio de una honrada familia que después de

> tantos trabajos y ultrajes se ve casi expuesta a la mendicidad; ésta, Señor Excelentísimo, podrá remediarse en alguna parte si la innata caridad de Vuestra Excelencia me hiciere la de que mi marido pueda retirarse a la atención de su familia y a la de ver si puede recoger algunos bienes de campo de los muchos que andan dispersos en la Provincia de Yguala y jurisdicción de Tasco donde aunque no están libres de las correrías de los ynsurgentes, avisado de aquellos patriotas podrá tal vez recobrar algunas cosas para la subsistencia de su familia y donde tal vez con los conocimientos militares que ya tiene podrá ser más útil que en el destino que está, [...] María Maturana (Maturana, 1811: 78, v).

La persuasión en la carta de María Maturana es notable. La estructura que le da a su discurso, además de estar colmada de claridad en la presentación de hechos, fechas, lugares y actores, lleva una secuencia que está claramente destinada a convencer. Primero presenta la placidez en la que vivía y luego la forma en que la insurgencia interrumpe este orden. Después narra su propia angustia y prisión con recato y, sin embargo, da indicios del maltrato que ella y sus hijos sufrieron. La figura de los niños indefensos ante la barbarie de los captores es un elemento innegablemente conmovedor en la carta. A esta primera parte ya impactante, se agrega la narración del arresto y cautiverio de Pedro Quijano, y el comportamiento patriótico del mismo, para desembocar en la petición de María: que su marido regrese con su familia a velar por ellos y a reestablecer sus negocios y rehacer su fortuna.

La carta de María Maturana al virrey tuvo buen efecto, pues hay datos que en 1820 el capitán Pedro Quijano ya había recuperado su estatus social y económico y nuevamente se había establecido con su familia en Tepecoacuilco (APT). La persuasión de las letras de esta mujer le dio la oportunidad de recuperar la unidad familiar y algunos de los bienes que la insurgencia le arrebató.

III. La madre: Antonia Martínez

La frase de Juana Petra, la vieja esclava negra que al barrer el patio de sus amos murmuraba "¿Felipillo santo? Cuando la higuera reverdezca", lleva siempre la connotación de la vida y muerte de san Felipe de Jesús, primer santo mexicano, muerto por martirio en el año 1597 en Japón. Pero aunque la hagiografía del santo es conocida, hay un episodio hasta ahora ignorado en el que la protagonista fue Antonia Martínez, una figura espectacular en el mundo barroco: la madre de un santo que en vida tuvo el gozo de ser reconocida como tal.

Antonia, según la tradición escrita, fue originaria de Salamanca, España y avecindada en Sevilla (Sicardo, 1698: 36). Hija de una familia de sastres conformada por don Juan Ruiz y doña Catalina Martínez, conoció a Alonso de Las Casas en 1569 con quien se casó al año siguiente y formó su nueva familia (Medina, 1682: 114 r).

Emprendieron su viaje a la Nueva España en 1571 y se establecieron en la ciudad de México, donde hicieron su vida de pareja y nacieron todos sus hijos.

La vida del santo mexicano es conocida: luego de una infancia cargada de problemas debido a su mala conducta, entró a estudiar con los jesuitas en el Colegio de San Pedro y San Pablo, del cual fue expulsado. Después intentó continuar los estudios en el convento franciscano de Santa Bárbara en la Puebla de los Ángeles, pero luego de cumplir su etapa como postulante, abandonó los hábitos y el convento y regresó a su casa. Se abocó entonces

a trabajar en un taller de plateros donde aprendió el oficio, tarea que alternaba con la obligación familiar de acompañar a su padre en sus negocios hasta el punto en que fue enviado a Manila para atender sus contratos traspacíficos. Fue en Filipinas donde, una vez más, ingresó al convento franciscano, esta vez convencido (Medina, 1682: 114, v).

La travesía que llevó a Felipe de Las Casas del convento filipino al martirio en Japón fue, según se vea, azaroso o por elección divina, pues a punto de profesar fue llamado por su padre, que para entonces ya era familiar del Santo Oficio, a volver a Nueva España para ordenarse sacerdote ante su presencia. Pero el galeón en que viajaría de vuelta a la Nueva España, casualmente llamado el San Felipe, erró el rumbo debido a los vientos y lluvias y encalló, ya inservible, en las playas de Japón (Rubial, 1999: 133).

Felipe, tras una serie de circunstancias, llegó al convento de Santa María de los Ángeles. Casi en seguida el convento fue sitiado por los soldados nipones, pues los frailes habían predicado públicamente, práctica que estaba prohibida por el gobierno japonés. Todos aquellos que estaban dentro del convento y algunos más que se anexaron en el camino, fueron condenados a la crucifixión en Nagazaki, siendo un total de 26 mártires los que murieron el 5 de febrero de 1597 (Rubial, 1999: 133).

En Nueva España, en casa de don Alonso, la esclava Juana Petra se encontró con la vieja higuera extrañamente reverdecida y cargada de frutos. La vieja frase que solía repetir: "¿Felipillo santo? Cuando la higuera reverdezca" le manifestó antes que a nadie, la santidad de Felipe.

El caso de Antonia Martínez, la madre de san Felipe, es extraordinario en México, pues fue el único evento en que una mujer atestiguó el hecho de que su hijo ascendiera en el camino hacia la santidad. Poco antes de morir, doña Antonia acudió a los festejos de la beatificación de su hijo. Pero antes de esto, presentó una carta ante el cabildo de la ciudad, para exigir justicia.

> Antonia Martínez, vuida, muger que fui de Alonzo de Cassas, familliar del Santo Oficio y madre de Phelipe de las Cassas, santo canonizado, nacido [...] en esta ciudad de México y protomártir de ella... (Martínez, 1629: 139, v).

La presentación de Antonia es impactante, pues en esas primeras líneas no sólo se anuncia con su nombre y apellido y el de su difunto esposo, sino también revela el importante cargo que él ejerció antes de morir y además manifiesta ser la madre de un santo católico. Esta primera parte de la carta podría sugerir un tono intimidante a quien lo lea, sin embargo, a lo largo del texto, la autora matizará inteligentemente su discurso entre la súplica y la exigencia.

Por pertenecer a una familia rica quizá se dé por hecho que luego de la muerte de don Alonso de Las Casas, su viuda e hijas habían quedado protegidas económicamente. Así fue pues don Alonso dictó su testamento el 4 de enero de 1599 y falleció "dejando seis hijos y quatro hijas herederos de su virtud y fortuna" (Medina, 1682: 114, r). Sin embargo, por razones hoy desconocidas la familia Las Casas perdió su patrimonio. La petición de Antonia así lo manifiesta:

> [...] a 20 años que falleció dicho mi marido dejándome pobre y viuda y con quatro hijas las quales he procurado criar con todo recogimiento, cristiandad, virtud, correspondiendo al valeroso ejemplo que [su] santo hermano nos dejó y esto con tanta necessidad y pobreza

> sin tener mas remedio ni refugio que el travajo corto y limitado de nuestras manos (Martínez, 1629: 139, v).

La imagen de la anciana desamparada que debió tener al menos setenta y cinco años de edad para cuando redactó esta carta, se suma a lo que ahora sabemos eran las condiciones de vida y el poco avance de la ciencia médica en el siglo XVII. Seguramente Antonia Martínez no sólo cargaba con el peso de sus años y el deterioro normal del cuerpo, sino también con algunas enfermedades ya eventuales o crónicas y además, con la preocupación de morir y dejar en el desamparo total a una hija doncella que no había podido colocar en buen matrimonio ni ingresar a un convento, seguramente por la falta de capital. Así, manifiesta su desesperación cuando escribe, "[... son] mi vejez y las enfermedades de mis pobres hijas que me cuestan tantas lágrimas y cuidados" (Martínez, 1629: 139, v).

Más adelante, en un discurso barroco que señala dos extremos opuestos, manifiesta lo dichosa que es porque su hijo Felipe sea considerado santo por la Iglesia católica, y lo penosa que es su situación y, en especial, la de su hija doncella, pues viven entre necesidades y desamparo:

> [...] a querido Nuestro Señor que al tiempo que he recibido de su mano la mayor honra y dicha que ha visto muger en el mundo llegando a ver por mis ojos un hijo que tuve en mis entrañas adorado y reverenciado por santo en la Iglesia, nuestra Santa Madre, a esse mismo tiempo ayan cargado [los] travajos y necessidades [a una hija mía doncella de notorio recogimiento y virtud] y tan de golpe que no se pudiera templar tanta pena y necesidad menos con tanta alegría y consuelo (Martínez, 1629: 139, v).

Finalmente y tras ponderar su labor y su lugar como la madre de Felipe, doña Antonia pide al cabildo de la ciudad de México una ayuda económica para ella y para sus hijas. La petición la llevó a cabo justo antes de la fiesta de beatificación en la que se habrían de gastar miles de pesos, pues así lo manifiestan las actas de cabildo del 31 de agosto de 1628:

> En 31 de agosto [de 1628] el prepósito de la casa Professa metió escripto [...] avisando de [la beatificación de] san Phelipe de Jesús de las Cassas hijo de esta ciudad, [y] todos mártires en el Japón. Se mandó se pongan luminarias en toda la ciudad y se asista a las fiestas (Cabildo, 1628: 130, r).

Días más tarde el mismo cabildo expresó que en "vista [de] la respuesta de su excelencia, se ordenó se guarden las fiestas para después de la consagración, aiga luminarias y se busquen sobre los proprios tres mil quinientos pesos" (Cabildo, 1628: 130, r).

Sin duda bien asesorada y con tiempo suficiente para actuar, Antonia Martínez pensó que si se iban a gastar miles de pesos en fiestas en honor a su hijo, era justo gastar también en el bienestar de la mujer que lo había gestado, y de tal modo finaliza su carta.

> [...] considerando la obligación que tiene esta Ylustre Noble y Leal ciudad en honrar como honra a su santo patrón hallándose obligada a esto por tantas razones puesto que el santo mártir la enoblece y authoriza con su glorioso triunpho, no será obra de menor crédito, piedad y charidad socorrer y amparar a su pobre madre por lo cual humildemente pido y suplico a esta Muy Noble Ciudad por la sangre de Jesu-Christo que por ella derramó la suya mi querido hijo Phelipe me favorezca y ampare ayudándome con un rincón en que viva y con un pedazo de pan que comer y el remedio de una hija doncella

> pues tanto resplandecerá esta obra a los ojos de Dios y del mundo como la primera fiando mi remedio y amparo de tan limosnero y christiano celo. Antonia Martínez (Martínez, 1629: 140, r).

Los elementos autobiográficos de la petición de Antonia Martínez revelan una circunstancia que se ha pasado de largo en el estudio de la vida de san Felipe de Jesús. Por increíble que parezca, la gran fortuna de la familia Las Casas desapareció quizá por ignorancia en el manejo del dinero y los bienes o por abusos por parte de los administradores, de tal forma que Antonia y sus hijas quedaron en total desamparo económico.

Paradójicamente la mujer más dichosa de la Nueva España, fue también, al menos por un tiempo, la más miserable. Su demanda, que en ocasiones raya en el tono de quien pide una limosna y en otras, de quien exige justicia, revelan la realidad a la que podría enfrentarse la mujer novohispana que había quedado sin apoyo masculino o bien, que habiendo heredado algún capital, no supo mantenerlo.

Antonia Martínez fue escuchada. El cabildo de la ciudad de México de inmediato dio respuesta a su petición. En seguida de la carta de la madre de san Felipe, escribe el cabildo de la ciudad: "Se mandó que los comisarios vean esto y a lo que se indica [de] la doncella e informen." (Cabildo, 1629: 140, r). Durante los festejos de la beatificación de Felipe, llevados a cabo en febrero de 1629, apenas a un mes de su petición, Antonia fue también objeto de honores. Asistió a todos los festejos y confeccionó el hábito para la imagen de su hijo. Durante la procesión caminó a la derecha del virrey, don Rodrigo Pacheco y Osorio, quien le concedió una renta mensual vitalicia. (Sicardo, 1698: 37).

Conclusión

La escritura autobiográfica por mandato que se ha estudiado ampliamente en el caso de la monja que redacta su vida acatando las órdenes de su padre espiritual, tiene ciertas características ya delimitadas por varios investigadores. Sin embargo, existen también textos, como los que aquí se presentan, que aunque fueron escritos en circunstancias y con fines totalmente diferentes a aquellos redactados por mandato, tocan también, aunque sea tangencialmente, hechos autobiográficos que, a quienes investigamos estos temas, nos amplían el panorama de la vida cotidiana o de eventos históricos de una época.

La escritura de Michaela Josepha Calbo, María Maturana y Antonia Martínez, fue elaborada por voluntad propia. Si bien existían elementos sociales o económicos que las presionaron, hay un albedrío manifiesto. Los tres textos, destinados a una lectura masculina y poderosa, al fiscal del Santo Oficio, al virrey y al cabildo de la ciudad de México, respectivamente, están claramente cuidados en su redacción y presentan los hechos de tal modo que persuaden y convencen. Los argumentos que expusieron las tres mujeres fueron escuchados y sus peticiones encontraron respuesta.

Quedan en el tintero cientos de textos femeninos que, al igual que los aquí presentados, tuvieron como receptor al lector masculino y fueron escritos por voluntad propia. Quiero citar, finalmente, a una mujer más que escribió también para defender su causa: la monja María de Nazareth de Manila, quién acusada por sus mismas compañeras de monasterio de coqueteos con un sacerdote, escribió varias cartas pidiéndole a su padre confesor su apoyo

para evitarse maltratos por parte de las monjas (Nazareth, 1745: 139-156). De las nueve cartas en las que sor María pide ayuda, hay una frase que expresa la enorme facultad que, aun siendo mujeres viviendo en un mundo de hombres, ellas tenían: la palabra. Darse tiempo para apaciguar las pasiones y escribir un texto meditado, medido, evaluado quizá por otros a su alrededor, les dio la oportunidad de defender su causa y persuadir del modo que ellas querían hacerlo. Dice sor María de Nazareth que "si tubiéramos la lengua en el corazón, no abría tantos disturbios [pues] la principal causa de tanto daño es que tenemos el corazón en la lengua" (Nazareth, 1745:153, v). No permitir que la palabra salga de la víscera, sino del entendimiento que da el corazón, fue lo que dio a las mujeres que aquí presento, una oportunidad de vivir como ellas desearon hacerlo.

Bibliografía

Fuentes primarias

CALBO, Michaela Josepha. Denuncia al bachiller Bernardo Alatrista. Inquisición, vol. 1504, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1754, f. 252 r.

MARTÍNEZ, Antonia. Petición. Compendio de los libros capitulares de la muy noble ynsigne y muy leal ciudad de México, tomo 3, año, Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, (AACM) 1629, fs. 139 v- 140 r.

MATURANA, María. Carta al virrey. Historia, vol. 104, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1811, fs. 77 r- 78 v.

Documentos de archivo

BOLETÍN INSURGENTE. Noticias. Infidencias, vol, 144, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1810, f. 302 r.

CABILDO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Preparativos para la fiesta de Felipe de Jesús. Compendio de los libros capitulares de la muy noble ynsigne y muy leal ciudad de México, tomo 3, año, Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, (AACM) 1628, f. 130, r.

CABILDO DE LA CIUDAD DE MÉXICO. Atención a la carta de Antonia Martínez. Compendio de los libros capitulares de la muy noble ynsigne y muy leal ciudad de México, tomo 3, año, Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México, (AACM) 1629, f. 140, r.

DOLORES, María Francisca de los. Denuncia al bachiller Bernardo Alatrista. . Inquisición, vol. 1504, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1754, f. 249 r.

FISCALÍA DEL SANTO OFICIO. Proceso contra Bernardo Alatrista. Inquisición, vol. 1504, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1754, fs. 238 r- 331 r.

GARCÍA PUERTO, María de la Encarnación. Carta. Inquisición, vol. 1433, Archivo General de la Nación, México (AGN) sin año, fs. 30 r- 30 v.

JESÚS María de. Cartas a Juan de Dios García de Pruneda. Inquisición, vol. 820, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1754, fs. 297 r- 320 v.

Libros de bautizo y matrimonio. Archivo Parroquial de Tepecoacuilco, México (APT) 1748 a 1810.

MONTERO, María Josepha. Carta autobiográfica. Inquisición, vol. 1416, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1817, fs. 295 r- 301 v.

NAZARETH, María de. Cartas a fray Blas de Placencia. Inquisición, vol. 863, Archivo General de la Nación, México (AGN) 1745, fs. 139 r – 156 v.

Fuentes antiguas

CRUZ, Sor Juana Inés. "Respuesta a sor Filotea de la Cruz" en: Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas*. México: Porrúa, 2002, p. 845-846.

MEDINA, Balthassar de. *Chrónica de la santa provincia de San Diego de México de religiosos descalcos de N. S. P. S. Francisco en la Nueva España*. México: Juan de Ribera, impresor y mercader de libros en el Empedradillo, 1682.

SICARDO, Joseph. *Christiandad del Japón y dilatada persecvción que padeció. Memorias sacras de los mártires de las ilustres religiones de Santo Domingo, San francisco, Compañía de Jesús; y crecido número de seglares y con especialidad de los religiosos del orden de N. P. S. Agustín*. Libro primero. Madrid: Francisco Sanz, impresor del reyno y portero de cámara de su Majestad, 1698.

Fuentes modernas

GLANTZ, Margo. *Sor Juana Inés de la Cruz: ¿hagiografía o autobiografía?* México: UNAM / Grijalbo, 1995.

GONZÁLEZ MARMOLEJO, Jorge René, *Sexo y confesión*. México: Conaculta, INAH, Plaza y Valdés, 2002.

LAVRÍN, Asunción. "La escritura desde un mundo oculto: espiritualidad y anonimidad en el convento de san Juan de la Penitencia": *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 22, 2000, pp. 49-75.

MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso. *Poetas novohispanos segundo siglo (1621 – 1721)*. México: UNAM, 1994.

MURIEL, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: UNAM, 1994.

RAMOS MEDINA, Manuel. "Presentación" en: Carlos de Sigüenza y Góngora. *Parayso occidental plantado y cultivado por la liberal benéfica mano de los muy cathólicos y poderosos Reyes de España Nuestros Señores en su magnífico Real Convento de Jesús María de México*. Facsímile de la primera edición (México, 1684). México: UNAM / Condumex, 1995, pp. vii- xv.

RUBIAL GARCÍA, Antonio. *La santidad controvertida*. México: Fondo de Cultura Económica / UNAM, 1999.

Entre la colonia y la postmodernidad: la pasión de la escritura en dos mujeres en *Al rumor de las cigüeñas* de Gabriela Ovando

Giancarla de Quiroga

Cuando se habla de literatura boliviana, hay que mencionar necesariamente su íntima relación con los acontecimientos históricos y sociales que han marcado el país .Así lo muestra *Juan de la Rosa*, de Nataniel Aguirre (1909), novela inspirada en la Independencia; la literatura indigenista; la de la guerra del Chaco; la de temática minera; aquella relacionada con la Revolución de 1952; la que evoca la guerrilla del Che, y la literatura de la represión de las dictaduras. Es tan difícil sustraerse a la influencia del pasado, que aun en la narrativa contemporánea- que podría denominarse "de la democracia"-, se encuentran cuentos y novelas que evocan hechos ligados a la tormentosa historia de Bolivia.[1]

En la producción literaria de las últimas décadas, se suele establecer el distingo de género, sobre este tema, una crítica pregunta: "¿es válido escindir la producción literaria en masculina y femenina, aplicando criterios extra literarios para comprender el arte?" (Olea s.f.:10). Esta distinción tal vez obedezca al silencio secular de las mujeres, a la falta de libertad, al acceso limitado a la educación, a la falta de oportunidad para escribir y publicar. Sin embargo, hay un hecho indiscutible: la imagen de la mujer, *desde* las mujeres, desde las escritoras, trasciende la visión producida por la tradición literaria masculina.

Es interesante anotar que, desde sus inicios, la literatura boliviana registra una tendencia: las mujeres privilegian la poesía, tal como muestran las biografías de literatas del siglo XIX, de José Macedonio Urquidi (1919 passim). Una mirada a la producción literaria republicana muestra la inclinación femenina por el género poético, aspecto que merecería ser investigado.

Como antecedente literario de la producción novelística boliviana *desde* la mujer, hay que referirse a Adela Zamudio (1854-1928). El estudio *Las suicidas*, de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares (Paz Soldán 2003:124) muestra a Zamudio como principal exponente de las "suicidas", porque desafía el orden establecido, criticando la conducta de la Iglesia y de la sociedad. Sus cuentos, su poesía y su única novela *Íntimas* (1913), denuncia las costumbres provincianas y conservadoras, y la doble moral. Su famoso poema *Nacer hombre*, constituye un alegato feminista que aún hoy tiene vigencia y motiva que Adela Zamudio sea conocida y

---

1 Sin embargo, como en todo, las excepciones confirman la regla: es el caso de algunas novelas de tipo intimista, y de *Los Deshabitados*, de Marcelo Quiroga Santa Cruz (1959) que explora la interioridad de los personajes, haciendo abstracción del entorno.

reconocida más por su poesía- en especial por el mencionado poema y *¿Quo vadis?*- en el cual condena las conductas sociales de la Iglesia, la ostentación y el poder- que por su prosa.

La figura de Zamudio está asociada con la del feminismo, "ha sido ´incorporada´ ´legitimizada ´en semejante medida en la que el feminismo ha ingresado en el discurso de las ciencias sociales (…) Además, funda una conciencia, más moral que crítica, desde su poesía y su prosa, al denunciar los vicios del ambiente provinciano y colonial" (Paz Soldán 2003 T.II:124).

El siglo XX marca la presencia de varias escritoras, baste mencionar a Yolanda Bedregal, autora de la novela: *Bajo el oscuro sol* (1971) más conocida como poeta que como narradora; y ya en el XXI se destacan nuevas voces, solo para citar una: Luisa Fernanda Siles, con su novela *El agorero de sal*, distinguida con el Premio Alfaguara 2006.

Hablar de literatura boliviana exige referirse necesariamente a un texto fundador: *La historia de la Villa Imperial de Potosí* de Bartolomé Arzáns Orsúa y Vela, escrito entre 1705 y 1736, obra que recupera lo cotidiano de una ciudad que "se debate entre el pecado, el misterio y un pasado fabuloso" (Paz Soldán 2003: 4). Arzáns asume una nueva cosmovisión: "la de un potosino, un americano inserto y asimilado a la experiencia de vivir una ciudad americana con todo lo que ella implica"(Ib). Se menciona esta obra, porque en ella se inspira *Al rumor de las cigüeñas* (Miami,Plural, 2003:177p), primera novela de la periodista Gabriela Ovando, obra de la cual nos ocuparemos para diseñar imágenes de dos mujeres del siglo XV y SVI.[2]

Al rumor de las cigüeñas se diferencia de las otras novelas bolivianas, por dos particularidades: en primer lugar, se aparta de las temáticas frecuentadas por las narradoras nacionales, porque se inspira en la veta histórica- muy poco explotada por autoras femeninas- y al mismo tiempo, se nutre de *La Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzáns. En segundo lugar, por los recursos narrativos utilizados: la autora trama historias paralelas, separadas por 500 años, que se entretejen y alternan en capítulos y aun en párrafos, en varios espacios geográficos: Florida, Norteamérica, la España actual y colonial, Santo Domingo; Potosí, la Babilonia Andina, y Bolivia de las últimas décadas. Un laborioso juego temporal y espacial permite, por un lado, recrear el mundo colonial ligado a la Conquista, y por otro, a través de recuerdos, reflexiones y alusiones, así como imágenes y metáforas, ofrecer una visión del contexto boliviano del pasado reciente.

La novela consta de una introducción denominada Atrio, dos partes divididas en 26 capítulos y un epílogo. En el Atrio, empieza la historia de Mariana, docente universitaria, esposa y madre que reside en Florida -concretamente se consigna una fecha: 1999- cuando, en una iglesia de Cáceres, descubre la efigie de Leonor de Alfón, con la cual tiene en común la pasión por la escritura. A través de la lectura del manuscrito- que en realidad no existió, la

2 Varios autores bolivianos se han inspirado en Arzáns para recuperar el imaginario de la Villa Imperial, el más antiguo es Julio César Valdés que escribió *Siluetas y Croquis* (1888); Julio Lucas Jaime, *La Villa imperial de* Potosí (1905); Nataniel Aguirre, *La bellísima Floriana* (1911); Alberto de Villegas, *La campana de plata (*1925); Abel Alarcón: *Era una vez* (1935);Guillermo Francovich, autor de *El monje de Potosí* (1962), y Néstor Taboada Terán, con su novela inspirada en la leyenda indígena del *Manchay Puytu* (1977) que figura en *La Historia*…de Arzáns. (Paz Soldán 2003:15). En la última década del siglo XX, se encuentra un texto de Blanca Wiethüchter: *El Cristo de bronce* (1991) inspirado en un poema escrito en 1875 por J.D.Berríos, quién tomó el tema del autor de *La Historia* (Paz Soldán 2003:18).Ya en el siglo XXI, *Potosí 1600,* de Ramón Rocha Monroy.

autora de la novela lo inventó- Mariana acompaña a los descendientes de Leonor en su empresa ligada a la Conquista, hasta Potosí, fabuloso centro minero y económico donde su tataranieto, Antonio Alfón, se desempeña como oidor de la Real Audiencia.

Mariana está fascinada con la lectura de aquel "atado de hojas amarillentas" que relata la historia de la dinastía de Leonor, en la que transcurren cinco generaciones, está resuelta "a seguir deshojando ese atado y a escarbar…" (15); lee, escribe y transcribe," se encontraba obsesionada con el traslado de las historias de ese atado de marras al que (…) ya parecía liada como a un amante" (26), hasta no saber, finalmente, "quién acabaría por inventar a quién" (15).

La lectura de las hojas del manuscrito que "se le metieron en la piel por más tiempo del imaginado "(9), constituyen una actividad casi obsesiva, en la cual involucra inclusive a su marido, investigador de genética, y a sus colegas de la universidad norteamericana. Mariana "no consideraba que ese atado de marras fuese un trabajo. Leer y fantasear no sería nunca un trabajo "(89), y dar rienda suelta a la imaginación, "esa loca de la casa" (168) le causa ese placer que solo puede dar la escritura.

A lo largo de la lectura, Mariana intercala capítulos y párrafos que tienen diferentes escenarios: desde su lugar de residencia en Florida, hasta sus visitas a Bolivia, en las cuales deleita al lector con alusiones, así como comentarios y referencias a conflictos sociales, teñidos ora de amargura, ora de desesperanza, cuando por ejemplo afirma: "¿Sería posible que en la próxima visita el país ya no existiese?"(146). La visión en ocasiones pesimista, está matizada por un sutil sentido del humor, cuando alude a personajes políticos sudamericanos y bolivianos, fácilmente identificables- como por ejemplo Menen, Pinochet y Banzer- con un estilo fluido, moderno, con agudas descripciones y el estilo directo del periodismo crítico.

La autora de la novela diseña el personaje de una mujer contemporánea apasionada por la literatura, pasión que concilia con lo cotidiano, con sus roles de esposa y madre: Mariana, "mujer-pulpo", se da tiempo para trabajar, para amar a su marido, para cuidar a sus hijos, atender a su hogar, y al mismo tiempo, para leer, fantasear, y para escribir en libertad. Una mujer que concilia lo doméstico con lo social, lo privado con lo público, que se encuentra realizada, tanto en la cocina, como en la cátedra universitaria, que goza con la lectura y desciframiento de un manuscrito que le permitirá recrear a un personaje femenino con su misma pasión: la escritura.

A través de la lectura del manuscrito- en estilo barroco no exento de intervenciones y expresiones propias de la post modernidad- se llega a conocer los deseos, frustraciones y angustias de Leonor de Alfón, protagonista de la historia ligada a la Conquista, que inicia en 1440, en la España medieval. Esta mujer tiene la inspiración a flor de piel, posee el don de la clarividencia, "inventaba historias. Vivía más sumida en sus sueños que en lo que la rodeaba"(15), y va registrando presagios, visiones y premoniciones sobre los acontecimientos que marcan el siglo de los descubrimientos, así como rumores "como aleteos de cigüeñas", aves simbólicas- según el imaginario infantil, encargadas de traer al mundo a los niños- que dan el título a la novela, y la inspiran para bautizar a su mansión: *La casa de las cigüeñas*.

Desde niña, Leonor da rienda suelta a su imaginación, y una mujer de su entorno familiar, alerta así a su madre: "Vuestra hija es piadosa, se interesa por las vidas de los santos, pero les añade cada cosa… ¡que el Santísimo la dispense". Procurad frenar esas tendencias, que mucho

me temo podrían inducirla a la locura o a pasiones extremas que la buena crianza impide siquiera imaginarlas" (15).

La imaginación de Leonor no tiene límites: "comenzó a fabricarles historias a los santos, a decir lo indecible, como que fulano y mengano reprimían sus ansias sexuales con los flagelos y los sacrificios. Leonor desvirtuaba las virtudes de la fe y proclamaba a los cuatro vientos que no tenía sentido privarse del placer, pues según ella, (…) el placer es sagrado y no existe nada mejor que el sosiego que brindan los deseos consumados. Incluidos, desde luego, los sexuales" (44).

Aquí no se puede dejar de mencionar que si bien resulta inverosímil que una mujer de aquella época se expresara en tales términos, resulta especialmente interesante que la autora de la novela juegue - literariamente hablando- con un anacronismo discursivo, al poner en los labios de Leonor tal comentario, en una suerte de transferencia del personaje a la post modernidad, licencia que muestra que en la creación literaria, prima lo estético y no así lo lógico.

Leonor está casada con Blasco de Cáceres, "un demonio que la llenaría de hijos, como se lo repetía, para alejarla de sus ficciones ¡Qué iluso!". (16). Aquí aflora el destino de la mujer de la época: el matrimonio y la maternidad era el único horizonte y nada mejor que una prole numerosa, para apartar a cualquier mujer de las pretensiones literarias.

El erotismo de la pareja aflora en un pasaje en el cual espera la visita de Blasco: "Él le besaría las manos y se las enlazaría con las suyas, sus yemas recorrerían su espina y bajarían por su frente, su nariz y sus labios. Volarían cintas y botones y podrían husmear en todos los rincones, y viajarían por sus cuerpos como por el mundo, ese ancho mundo que estaba a las puertas de descubrirse"(16) .

Leonor halla sosiego en sus tres maternidades, pero se trata de "paréntesis avaros" (80) porque no puede sustraerse a las "visitas de esa Dueña de pésimo proceder a quién toda mujer noble tenía la obligación de espantar a la primera insinuación (…) de esa bruja insidiosa conocida como Imaginación" (20). Su hija Catalina dice de ella: " Parecía estar siempre transportada"(44) e intenta apartarla de su inclinación "al vicio de la escritura", puesto que la asocia con la locura " y la recrimina aterrada : " ¡ Habéis vuelto a evocar esos presagios!" (30)

Sin embargo, Leonor dirige la construcción de *La casa de las cigüeñas*, cuida de su embarazo, ya que el instinto maternal era más fuerte en ella que sus desvaríos "(30) y - la ficción por un lado, pero la indignación de una esposa engañada, por otro- su entrega a la fantasía y a la escritura no le impide reaccionar y castigar la infidelidad marital, cortando el cabello - Sansón al revés- a Ximena Álvarez, su bella amante. Aun enferma, con fiebres que la aniquilan y que la conducirán a la muerte, "seguía escribiendo" en la torre de *La casa de las cigüeñas*, sobre acontecimientos relacionados con los futuros descubrimientos.

Esta mujer con una imaginación casi delirante, en conflicto con su entorno familiar y social, turbada por visiones, presagios y premoniciones, muestra que pese a la opinión que tiene su hija de ella, a su incomprensión y al mismo desamor, no renuncia a su pasión por la escritura, la asume como un destino ineludible.

Su hijo Nicolás de Cáceres, comandante de la empresa colonizadora en La Española,

atesora el documento escrito con " tortuosa caligrafía "por su madre, muerta cuando él nació, lo lee con frecuencia y le permite no solo conocerla, sino reconocer sus presagios en las empresas que le toca protagonizar. Así le escribe Leonor: "No olvidéis, hijo mío (…) que las aguas un día os llevarán a descubrir, gozar y sufrir un mundo desconocido" (43) Este legado de madre a hijo, podría interpretarse como la trascendencia de la escritura, más allá de la muerte.

Para contextualizar a otro personaje femenino, Inés, casada con su primo hermano y tataranieto de Leonor, Antonio de Alfón, oidor de la Real Audiencia de Charcas, hay que mencionar que residía en Potosí, aquella Babilonia Andina del 1600, lugar cosmopolita, centro de intrigas y luchas por el poder. Según el censo realizado por Antonio de Alfón, contaba con 150.000 habitantes, entre indios, españoles, mestizos y negros. Así la describe el oidor: "Indómita y misteriosa Potosí, cuya variopinta población seguía en ascenso como ninguna otra en el mundo (…) su mítico Cerro, prueba por demás ostensible de la codicia humana (111). Y añade; "la vida aquí está, en todos los órdenes marcada por los excesos" (132). Por su lado, Inés estaba convencida de "que el demonio había nacido, vivía y trabajaba a tiempo completo en la Villa Imperial de Potosí" (164). La ciudad de Potosí aparece como un personaje con vida propia, un personaje femenino tormentoso, ciudad generosa, ciudad cortesana, centro de hechizos y de intrigas amorosas y políticas, de amor y muerte, de riqueza y de poder, ofreciendo sus entrañas de plata al codicioso conquistador.

No era por tanto difícil para Inés, tener una "imaginación fertilísima, que se añadía e un sentido del humor agudo y a veces punzante" (124). Ella era poseedora " de esa belleza distinta que los hombres van descubriendo de a poco, como se catan los vinos, en miradas y ademanes furtivos que con el tiempo se van sedimentando y establecen las bases de una relación duradera (…) una mujer interesante, desafío que después de cohibirlos, termina por conquistarlos" (124).

Su vida en Potosí transcurría como la de las mujeres de la época: supervisando las lecciones de latín que un sacerdote impartía a sus hijos; trabajaba en la huerta de las monjas, daba clases de dibujo y de pintura, y cultivaba flores. Al hablar con una prima, evoca a una tal Ximena Álvarez, con la cual se habría enredado su marido. Lo que al principio podía parecer un desliz, un anacronismo, es en realidad intencional: la autora de la novela juega con la historia cíclica, la influencia genética, y la manía "a lo García Márquez" de repetir los nombres, no solo porque se trata de una descendiente de aquella misma Ximena a la cual, en un arranque de celos, Leonor de Alfón cortó la cabellera, sino que quiere jugar con un personaje arquetípico que amenaza la estabilidad matrimonial.

La vida de Inés y Antonio termina trágicamente cuando se rompe el dique de contención de la laguna de Cari-Cari- históricamente, la de S. Idelfonso, el 15 de marzo de 1626, catástrofe que causó más de 2000 muertos- (Diccionario Histórico de Bolivia. Sucre, 2002: 641) y la novela concluye con una descripción trágica y a la vez poética: "Y todo desapareció como sombra y humo…" (173).

La pasión de la escritura hermana a Leonor y a Mariana, la primera escribe a pesar de su familia y de la sociedad en la que le toca vivir, la segunda vive y escribe en plenitud; pero tienen algo más en común: el marido de la primera es descubridor de continentes, el de la segunda, investigador; ambas tienen tres hijos y familias que tienden puentes entre dos mundos. Inés, pese a su imaginación y a su inteligencia, a pesar de vivir en una ciudad mágica como era Potosí colonial, no se atreve, no plasma sus vivencias en la escritura.

La lectura de *Al rumor de las cigüeñas* muestra una suerte de fenómeno de transferencia: su autora, Gabriela Ovando, crea a Mariana a su imagen y semejanza. Mariana se mete en el pellejo de Leonor, que a su vez inventaba historias. Mariana hace una lectura del manuscrito de Leonor, pero en el fondo la crea y la recrea, inventa la historia de la mujer a la que gustaba inventar historias, en una relación especular que evoca la imagen de una mujer con un espejo, frente al espejo. Ficción e historia se confunden, como la misma Historia.

En el panorama de la narrativa femenina actual, la novela de Gabriela Ovando muestra diferentes tipos de mujeres que representan tres actitudes frente a la escritura: rebeldía, omisión y avance. Leonor, que se encierra en la torre de *La casa de las cigüeñas* para fantasear y escribir- imagen que recuerda a *La loca del ático*-; Inés, que a pesar de su gran imaginación e inteligencia, no se atreve; y Mariana, que da rienda suelta a su imaginación- "la loca de la casa", como la denominaba Kant- para hacer literatura en el "cuarto propio" de Virginia Wolf, y brillar con luz propia.

Bibliografía

DICCIONARIO HISTÓRICO DE BOLIVIA Sucre, 2002.

OLEA, Raquel. "La escritura y la mujer". Pueblo y Cultura. Suplemento de Opinión. Cochabamba, f. p. 10.

OVANDO, Gabriela *Al rumor de las cigüeñas.* Miami: Plural, 2003.

PAZ SOLDÁN, Alba *et al. Hacia una historia crítica de la Literatura en Bolivia. Hacia una geografía del Imaginario.* La Paz: PIEB, 2003, T.II.

URQUIDI, José Macedonio *Bolivianas ilustres. Heroínas, Escritoras y Artistas*. La Paz: Arnó Hermanos, 1919.

III
Románticas del siglo XIX
Escritura femenina y escritura feminista

Las mujeres en los textos de Madame Calderón de la Barca

Rodolfo Fernández y Daria Deraga
Instituto Nacional de Antropología e Historia, México

Madame Calderón de la Barca fue una mujer escocesa, esposa del primer embajador español que vino a México luego de su independencia. Su nombre de soltera era Frances Erskine Inglis. Durante su estancia de un par de años en México, en 1840 y 1841, describió al país en una serie de cartas enviadas a sus amistades, las que publicó en 1843, en forma de libro (Calderón de la Barca, 1843, 1913[1] y 1967). En éstas destaca, además de su talento narrativo, su espléndida etnografía y el mundo de las mujeres tiene una especial relevancia; sobre ellas trata nuestra ponencia.

Queremos que a lo largo de este relato nuestra audiencia se percate de lo acucioso e incisivo de la pluma de madame Calderón, quien nos ha dejado un verdadero tesoro histórico y etnográfico para el conocimiento del México de entonces, y nos atrevemos a decir que un relato bastante valioso en su aspecto literario. Cabe sin embargo aclarar que hemos trabajado a partir de la traducción al español, bastante afortunada, de Felipe Teixidor (Teixidor, 1967). Un trabajo más amplio, debería ocuparse también del contraste entre el texto originalmente publicado y la traducción pero, como sabemos, esto es una ponencia. Cabe, sin embargo, decir al respecto que la traducción parece más fluida en función de la actualidad relativa de su realización. Pero en ocasiones encontramos las expresiones de la autora suavizadas por el traductor con una actitud de delicadeza. Ello podría deberse a su intento de congraciar a madame Calderón con ciertos sectores de la sociedad mexicana que parecen haberse mostrado molestos, en un principio, por sus descripciones y opiniones un tanto claridosas y propias de su condición social y étnica. De ello nos percataremos conforme aparezcan los pasajes de su relato.

Habiendo aludido a la condición social de nuestra autora, aclaramos que doña Fanny, como le llamaban sus allegados, era escocesa, venía de vivir en Nueva Inglaterra, y estaba casada con un español no criollo, todo lo cual le daba un ámbito específico de subjetividad en sus observaciones, del cual resulta gran parte de la riqueza de las mismas. De ese ámbito viene, al menos en parte, la explicación de los parámetros de observación y comparación con que describió la sociedad mexicana de entonces. Una de las fuentes de subjetividad que tuvo madame Calderón, y quizá la más rica, fue su condición británica, cuyos grupos dominantes, como sabemos han tenido por tradición una buena dosis de experiencia rural, lo que se traduce

1 Se trata de una copia de la versión publicada en Londres en 1843 con prefacio de William C. Prescott.

en su capacidad observativa del campo, y en su aptitud en las faenas ecuestres (Teixidor, 1967, Baerleine, 1913: X). Esta cualidad parece haber sido clave para la apertura de todo un sector de la sociedad mexicana, en calidad de informantes y amigos, como adelante veremos.

Las mujeres en los textos de doña Fanny Calderón, las podemos dividir en grupos o sectores, las mujeres del mundo dominante de la sociedad y las mujeres de pueblo. Pero también podemos identificar un segmento urbano y otro rural, que no son del todo coherentes con los de las damas elegantes y las del estado llano, para llamarlas de algún modo. Sin embargo trataremos de mantener cierto orden en función de estas dos líneas de clasificación, a través de las generalizaciones que sobre ello hace la misma autora.

Empecemos con las damas del sector dominante de la sociedad, y por qué no por la mujer de quien estaba a punto de ser por tercera vez la primera dama de la nación, la señora de Antonio López de Santa Anna, quien recibió a madame Calderón, en su hacienda, Manga de Clavo, en el camino entre Veracruz y la ciudad México, cuando nuestra protagonista y narradora acababa de llegar al país e iba rumbo a la capital. He aquí su primera impresión, al llegar de madrugada:

> …no tardó en presentarse la señora de Santa Anna, alta, delgada y vestida para recibirnos, a tan temprana hora de la mañana, de transparente muselina blanca, zapatos blancos de raso, muy espléndidos aretes de diamantes, prendedor y sortijas. Se mostró muy amable y nos presentó a su hija Guadalupe, miniatura de la mamá en los rasgos y en el vestir. […]
>
> …después del almuerzo la señora mandó a un oficial a que fuese a traerle su cigarrera, que es de oro, con el cierre formado por un diamante y me ofreció un cigarrillo que rehusé. Encendió ella el suyo, un pequeño cigarrito de papel, y los caballeros siguieron su buen ejemplo (pp. 26 y 27).

He aquí el primer chasco que llevó madame Calderón. No era costumbre en su tierra que las mujeres fumaran, ni que a hora tan temprana, antes del amanecer, se mostraran adornadas con aretes de brillantes. Y el calzado de raso, siempre blancos de color, los veremos desfilar a lo largo de sus textos, aunque luego acompañados por más calificativos, asociados sobre todo, a su talla y a los pies, mayores de lo adecuado al tamaño del zapato.

Llegada a la capital, en menos que canta un gallo un grupo de damas de la mejor sociedad, como se solía decir, la fueron a saludar y nos cuenta lo siguiente.

> …He recibido la visita de algunas señoras que, en deferencia a mi persona, han puesto amablemente a un lado cumplimientos, entre ellas, la condesa viuda y la joven condesa de la Cortina; la primera es una mujer muy distinguida, de gran talento natural, una de las auténticas damas de la antigua escuela, de la que no quedan muchas en México; la otra, sumamente bonita, amable y despierta, es una verdadera andaluza: en belleza y en ingenio. La vieja condesa lleva un vestido de terciopelo negro, mantilla de blonda negra, pendientes y broche de diamantes; y su nuera, ataviada también de negro con mantilla, y venía con ella su hija pequeña, muy graciosa y bonita y cuyos ojos habían de producir estragos en la próxima generación (p. 40).

Hasta aquí la apreciación de las damas mexicanas se distingue por loable, aunque registra ya un dejo de diferenciación social interna entre las mujeres del sector dominante de la

sociedad: las de la vieja aristocracia y las nuevas ricas, por llamarles de algún modo, a las que siempre se efiere por oposición velada. Cuidadosa señora, nunca dice quienes son. Y ello viene asociado al tan conocido lugar común de lo que podríamos llamar, en retórica popular, el lugar de que: "tiempos pasados siempre fueron mejores". El pasaje también delata la capacidad de observación y descripción de nuestra narradora, como de su sentido etnográfico intuitivo, pero que de alguna manera delata su condición cosmopolita, y su ubicuidad. Había estado en muchas partes y tenía una gama amplia de experiencias que facilitaban sus comparaciones y las enriquecían. Empieza además doña Fanny a percibir el encanto de ciertas mujeres mexicanas que encuentra especialmente bellas, o al menos interesantes por peculiares, como la hija de la condesa, de quien pronostica una apetitosa presencia ante el género masculino: causaría concupiscencia.

Un par de semanas después del pasaje recién relatado, madame Calderón fue a un baile de disfraces, del cual nos narra varias impresiones entre las que refiere como le fueron presentadas varias señoras importantes que estaban en espera de recibir parte formal de su llagada al país para visitarla. De ellas, advierte con tono crítico, a veces enfocada en personas, otras con rumbo a la generalización, pero acotando las circunstancias del caso:

> Entre las jóvenes, me di cuenta de que las mejores vestidas eran las señoritas Fagoaga, una de ellas muy hermosa, con la figura y la cara de una campesina española; la otra, más graciosa y de apariencia más inteligente, pero de una belleza menos llamativa. Aunque la mayor parte de las familias de más tono se encontraban en los palcos me dice que esta no era la mejor oportunidad para juzgar acerca de la belleza o del estilo en vestirse de las mujeres mexicanas; además, por el sólo hecho de que estos bailes de fantasía no son frecuentes, quizá se ha de ver mejor en sus vestidos acostumbrados. En conjunto vi pocas bellezas dignas de llamar la atención, poca gracia y muy poco talento para bailar. Había demasiado terciopelo y raso, y los vestidos recargados en demasía. Los brillantes, aunque soberbios, estaban mal montados. Los vestidos, comparados con la moda actual, eran de un corto absurdo, y los pies, pequeños por naturaleza, apretados dentro de zapatos aún más pequeños, echaban a perder su gracia al andar y cuando bailaban.
>
> Vi ojos soberbios, brazos y manos bellísimos, modelos perfectos para un escultor, en especial las manos y muy pocos cutis hermosos (pp. 60 y 61).

Pero de repente observa conductas que rompen con sus esquemas mentales, pero le causan fascinación. Así a la salida del teatro, dice:

> Se me cumplió el deseo de ver, al salir, a numerosas señoras del brazo de su pareja, detenerse bajo alguna lámpara, y no obstante que iban puestas de veinticinco alfileres, encender sus cigarrillos, tan frescas y a la vez tan bonitas (p. 61).

Todavía en el contexto de su reciente arribo al país, ampliando sus caracterizaciones de de la vieja y la nueva aristocracia y hablando de la marquesa de San Román, una de las primeras, anota:

> Ella y sus contemporáneos, últimos recuerdos del virreinato, están desapareciendo muy aprisa. En su lugar ha surgido una nueva generación, cuyas maneras y apariencias tienen bien poco que ver con la *vieille cour;* son, en su mayoría, según dicen, esposas de militares, producto de los fermentos revolucionarios, ignorantes y llenos de pretensiones, como

> suelen serlo siempre los *parvenus* que se han elevado por un golpe de la fortuna y no por sus propios méritos, como parece que debería ser.

Y finaliza su descripción de su elenco de invitadas matutinas de cumplimiento con motivo de su llegada y su investidura, observando:

> hasta ahora, ninguna de las señoras mexicanas que han venido a visitarme en la mañana han prescindido de traer sus brillantes. Son pocas las oportunidades de que disponen para exhibir sus joyas, de tal manera que si no fuese por estas matinales visitas de etiqueta, sus piedras preciosas permanecerían despidiendo en vano sus serenos rayos en la oscuridad de sus estuches (p. 63).

Que espléndida manera de delatar la condición pueblerina de las damas elegantes de nuestra gran capital.

Mas no todas las capitalinas elegantes adolecían de ese mal: ser poco cosmopolitas. Pues páginas adelante, entra en escena, una dama de presencia sin igual. Era la Güera Rodríguez, que largas líneas provoca a doña Fanny Calderón. Veamos lo que nos cuenta:

> esta mañana he recibido la visita de una persona notable en extremo, muy conocida aquí con el nombre de *La Güera Rodríguez,* de la que se dice que hace muchos años fue celebrada por Humboldt como la mujer más bella que él hubiera visto en todo el curso de sus viajes. […]
>
> Encontré a *La Güera* muy agradable, y la más cabal de las crónicas vivientes. Su actual marido es el tercero; tuvo tres hijas, las tres célebres por su belleza; la Condesa de Regla, que murió en Nueva York y está enterrada en la Catedral de aquella ciudad; la Marquesa de Guadalupe, también fallecida, y la Marquesa de Aguayo, ahora una hermosa viuda. Hablamos de Humboldt, y haciendo mención de sí misma en tercera persona, me refirió todos los pormenores de su primera visita, y la admiración que sintió por ella; que entonces era muy joven, sin embargo de estar ya casada, y madre de dos niños, y que cuando Humboldt fue a visitar a su madre, se encontraba sentada cosiendo en un rincón, y en donde el Barón no podía verla, hasta que, conversando éste muy seriamente acerca de la cochinilla, inquirió si podría visitar cierto lugar en que existía una plantación de nopales. "Ciertamente que sí", dijo *La Güera* desde su rincón, "y nosotras mismas podemos llevar allí al señor de Humboldt". Echándola de ver entonces, quedóse admirado y suspenso, exclamando al fin: "*¡Válgame Dios!* ¿Quién es esta muchacha?" Desde aquella ocasión estaba constantemente con ella, y más cautivado, dicen, por su ingenio que por su hermosura, considerándola como la Madame de Stäel de Occidente. Todo esto me induce a sospechar que tan grave viajero fue muy sensible a los encantos de su amiga, y que ni minas, ni montañas, ni geografía, ni geología, ni conchas petrificadas […], le ocuparon bastante para que excluyera un ligero *stratum* de devaneo amoroso. Conforta el pensar que, "a veces, hasta el gran Humboldt sucumbe" (pp. 64 y 65).

Veamos ahora algunas comparaciones que hace madame Calderón entre las señoras mexicanas y las de otros países, lo que por un lado nos lleva a corroborar su condición cosmopolita, y por otro saca a flote los estereotipos que le dan sus parámetros de comparación. Así, estando aún en las ceremonias de presentación con las damas importantes del México de entonces, relata como su principal ocupación en los días recién transcurridos había consistido en devolver visitas; y en esa interacción encuentra una gran diferencia en las maneras de

arreglarse que tenían las señoras, entre las ocasiones en que salían y las veces que recibían en casa. Al respecto, observa:

> existe aquí una gran diferencia entre la manera de engalanarse las señoras cuando van de visita y la dejadez de su indumentaria de casa y de mañana, con la cual reciben a sus visitantes. Habrá algunas excepciones, y aun muchas, pero *en masse*, así es… (p. 72).

Y sigue la generalización, comparando ahora a las mexicanas con las estadounidenses, las inglesas, las españolas y las francesas:

Al llegar por primera vez de los Estados Unidos, en donde una mujer fea es cosa rara, no deja uno de sorprenderse, a primera vista, de una ausencia, en general, de belleza en México. Es sólo gradualmente que se van descubriendo los rostros hermosos; mas hay que confesar, empero, que la belleza sin color no es tan llamativa y es menos susceptible de impresionarnos. El brillante cutis y la esbelta figura de una inglesa sorprenden a todo el mundo. La belleza de expresión y las facciones finamente cinceladas de las españolas, nos sobrecogen como la suave luz de la luna; mientras que una mujer francesa, por sencilla que sea, posee una manera tan graciosa de decir cosas agradables, con ese donaire y ese modo tan pícaro de mover los ojos y aun la boca, que la consideramos una belleza después de media hora de haberla conocido, y aun más enajena la admiración que sentimos por la dulce y bien nacida, pero menos graciosa *anglaise* (p. 72 y 73).

Y una vez caracterizadas las no mexicanas, de manera deliberativa elogia y vitupera a las locales, de manera sucesiva en el discurso a continuación transcrito:

> La belleza de las mujeres de aquí consiste en los soberbios ojos negros, en el hermoso cabello oscuro, en la hermosura de brazos y manos, y en su pequeño y bien formado pie. Y sus defectos: de que con demasiada frecuencia son de corta estatura y demasiada gordas, de que sus dientes suelen ser malos, y el color de su tez no es el oliva pálido de las españolas, ni el moreno brillante de las italianas, sino un amarillo bilioso. Porfían en introducir el pie en un zapato media pulgada más corto, y arruinan el pie, destruyen su gracia al andar, y, en consecuencia, el de sus movimientos. Esta moda empieza, por fortuna, a caer en desuso… Es evidente, sin embargo, que cuando una *mexicana* posee dientes blancos y un buen color, cuando no se ha puesta muy gorda, y cuando no tortura sus pies pequeñas para hacerlos todavía más pequeños, debe ser por demás hermosa… (p. 73).

Sin embargo, agrega, retomando la crítica al ajuar matutino de las damas, que la mexicana en general descuida del atavío en la mañana, lo que es otro gran inconveniente para realzar su belleza. Sobre esto reflexiona así:

> Una mujer sin cotilla, despeinada y con rebozo, necesita ser de verdad muy bonita, si quiere retener sus encantos. Esta indolencia, es cierto, está pasando de moda, especialmente entre la gente joven de la sociedad, quizás debido a su más frecuente trato con los extranjeros, aunque probablemente ha de pasar mucho tiempo antes de que la mañana en casa deje de considerarse, en tiempo y lugar, el sitio privilegiado para andar a medio vestir (p. 73).

Finalmente, viene una suerte de recapitulación en la cual advierte que:

> En general, las mujeres más hermosas no son mexicanas, es decir, no han nacida en la

> capital, sino en las provincias. De Puebla, de Jalapa y de Veracruz, hemos visto muchas que se distinguen por el buen color de su cutis, y magníficos dientes, y que son más altas y graciosas que aquellas nacidas en la ciudad de México; precisamente como en España, en donde dicen que las más hermosas mujeres de Madrid no son madrileñas de nacimiento (p. 73).

Por lo que concierne al carácter de las mujeres, madame Calderón hace, entre otras, la siguiente referencia:

> En cuanto a amabilidad y cariñosos modales, nunca me he encontrado con mujeres que puedan rivalizar con las de México, y me parece que las de cualquier otro país parecerían frías y entonadas en comparación.
>
> Para los extranjeros esto constituye un encanto infalible… (p. 74).

Para terminar con las mujeres del sector dominante de la sociedad, escogimos una descripción de sus ajuares cotidianos, en la que dice:

> Las señoras, usualmente no llevan brillantes ni perlas, sino un vestido que podríamos llamar de medio vestir, y se verían muy bien si no fueran los trajes tan cortos y los zapatos tan apretados. Algunas llevaban sombreros, que se consideran prendas de lujo (p. 80). […] pero sería una crueldad exigir que estos pies tan pequeños y estos zapatos más pequeños aún, tuvieran que esconderse; *il faut souffrir pour être belle*… (p. 97).

Viene ahora la descripción de las mujeres del pueblo, a las que observa en un Domingo de Ramos:

> Después de las damas de alto copete, había que ver a las mujeres del pueblo, vestidas casi todas con muselinas blancas transparentes y muy almidonadas; algunas con muy ricos bordados, con la falda adornada con encajes, zapatos de raso blanco y con los vestidos extremadamente cortos, con los que se ven muy bien. Todo esto se cubre con un rebozo. Había entre ellas caras muy bonitas; pero en las clases todavía más populares y con un tanto más de indio, con sus faldas de alegres colores, las caras eran a veces hermosas y los cuerpos más erguidos y graciosos, y además andan bien; al contrario de lo que suele suceder entre la aristocracia, en que por llevar los zapatos apretados y […] la falta de costumbre de caminar a pie, parece que les causa dolor pisar el suelo (p. 97).

Enseguida doña Fanny completa su comentario del día con la siguiente afirmación:

> Pero nadie podía rivalizar con las bellas campesinas poblanas, con sus vestidos de fiesta, algunos tan ricos y magníficos que, […] me inclino a creer que son más vistosos que respetables. Las indias de pura raza, que en estos días llenan la ciudad y las iglesias, son todas muy feas; pueblo dócil, sucio y resistente. Y no obstante, con sus hijos en las espaldas, deambulando con su trote suave, completan el efecto general del *coup-d'oeil* (p. 97).

He aquí su descripción de los ajuares de las dichas campesinas, que no es la única en su tipo que nos hace doña Fanny, pero es quizá la más rica:

> El traje de las campesinas poblanas es bonito, especialmente en los días de fiesta. Una camisa de muselina blanca, adornada con randas en el borde inferior, el cuello y las

> mangas, plisadas con nitidez; un zagalejo más corto que la camisa, a dos colores, la parte baja hecha, por lo general, de tela blanca y roja, fabricada en el país, y la parte alta, de raso amarillo; un corpiño de raso de algún color vivo, recamado de oro o plata, abierto al frente, formando solapa. […] Carece de mangas, pero se sostiene con tirantes en los hombros.

Enseguida doña Fanny describe el peinado con igual lujo de detalle:

> El cabello [lo usan] partido a la mitad, trenzado detrás, y las trenzas unidas una con otra con un anillo de brillantes; aretes largos y toda clase de gargantillas y medallas, y sonantes baratijas colgadas al cuello.

Viene luego el atado de la cintura y los accesorios

> Una faja larga y ancha de diversos colores, algo así como el fajín de un militar, dando vuelta dos o tres veces al talle y anudándose detrás, en la que se esconde una cigarrera de plata. Una pañoleta de colores, envolviendo el cuello a guisa de un largo listón, sujeto al frente con un prendedor, cuyas puntas bordadas en plata quedan sujetas por la faja. Y un *rebozo*, no en la cabeza, sino en los hombros, como chal; y finalmente, medias de seda, o por lo general, sin medias; y chapines blancos de raso, con adornos plateados.

Y para terminar describe sus circunstancias de uso, advirtiendo:

> Esto es para los días festivos. El traje del diario es lo mismo, pero los materiales más modestos: por lo menos no usan el corpiño recamado de plata, pero la camisa está siempre adornada con encajes y el zapato es de raso (p. 35).

Pasado un tiempo, y en el contexto de un viaje a la zona de Pachuca, al norte de la capital, madame Calderón relata lo siguiente:

> Vimos hoy a una joven y preciosa *ranchera* montando, ella y su mozo, el mismo caballo, como es costumbre entre ellos. Ella iba adelante; vestía una falda corta de muselina bordada, zapatos de raso blanco, collar de perlas, arracadas, un *rebozo*, y un gran sombrero de palma. Las señoras se sientan a caballo del lado contrario al que nosotros acostumbramos. Han adoptado, por lo general, los albardones ingleses; pero las esposas de los rancheros se sientan, las más de las veces, en una silla *sui géneris*, que encuentran mucho más cómoda (p. 121).

Capítulos adelante, siguiendo con las mujeres del campo, he aquí lo que relata de las indias michoacanas a su paso por Uruapan:

> El vestido de las indias de Uruapan es bonito, y todas ellas nos parecieron la raza más limpia y más bien parecida que hasta ahora hemos conocido'. Usan *"naguas'* que con unas rayas estrechas, blancas y azules, de hechura muy amplia y bastante largas; sobre esto cae una especie de camisa corta hecha de' algodón blanco y áspero, bordada en sedas de varios colores. La llaman la *sutunaca;* cubriéndolo todo lucen un *rebozo* negro rayado de blanco y azul, terminado con hermosos flecos de seda, en que se repiten los mismos colores. Cuando, casadas, añaden un velo blanco bordado y una suerte de blusa de color de singular belleza, que es el *huipilli*, palabra que pronuncian como *güipil* (p. 367).

En otra ocasión, en un capítulo dedicado a la gente de servicio, hace doña Fanny el siguiente comentario sobre el rebozo, prenda característica de las mujeres mexicanas:

> El *rebozo* […] tan gracioso y adecuado, tiene el inconveniente de ser la prenda más a propósito, hasta ahora inventada, para encubrir todas las suciedades, los despeinados cabellos y los andrajos. Aun en las mejores clases contribuye al disimulo del desaliño en el vestir, pero en el pueblo el efecto es intolerable (p. 140).

Veamos ahora un fragmento de la extensa descripción que nos da de las mucamas, respondiendo a una pregunta de sus correspondientes extranjeros, no obstante confesar, como debe de ser, no ser proclive a conversar sobre la gente de servicio.

> Me pedís que os diga cómo encuentro las criadas mexicanas. Hasta ahora he eludido tema tan ingrato y que me tiene fastidiada. Los defectos de los sirvientes son una fuente inagotable de quejas, aun entre los mexicanos, y mucho más entre los extranjeros, de manera especial para los recién llegados. Se oye decir de su inclinación al robo, de su pereza, borrachera, suciedad y de otros miles de vicios (p. 138).

Haciendo caso a la aversión por el tema que doña Fanny muestra, sigamos con lo bonito, que en este caso se refiere a una mujer que mira en el contexto de una salida a los pueblos anexos a la capital, San Antonio, aunque ahora de trata de nuevo de una mujer rica, a todas luces mestiza.

> Había la más bella hechura de la mujer mexicana: la Señora…, de rostro quizás más indio que español, de color muy oscuro, con preciosos ojos, bellos dientes, de largo y negro cabello, y su fisonomía rebosante de expresión (p. 158).

Y habiendo regresado a las descripciones pertinentes a las damas del sector acomodado, veamos lo que doña Fanny dice de su educación, aunque si se aplica a ellas, esto puede ser extensible a toda la gama social.

> …No creo que existan más allá de media docena de mujeres casadas, y algunas muchachas por encima de los catorce, que lean un libro al año, con excepción del misal. […]
>
> Pero si las muchachas mexicanas son ignorantes, muy rara vez se les echa de ver. Poseen, por lo general, un tacto sorprendente, y nunca corren el riesgo de salirse de su medio, y jamás una palabra o un gesto traicionan su ignorancia acerca del tema que se discute. Aunque raras veces graciosas, nunca se aturden y siempre conservan el dominio sobre sí mismas. Tienen mucho talento natural, y cuando han sido educadas con esmero, no hay mujeres que puedan superarlas (p. 168).

Otra más de esas viñetas que tratan en general, pero cuyo énfasis atañe a las mujeres catrinas, es decir las elegantes con sentido de ironía, se refiere a sus ojos y en seguida a sus brillantes. El fragmento dice así:

> Los ojos bonitos son aquí moneda corriente: todas los tienen, rasgados, de grandes pupilas oscuras y sedosas y largas pestañas. En cuanto a diamantes, nadie que se considere por encima de un *lépero* se casa en este país sin ofrecer a su novia por lo menos un par de aretes de diamantes, o un collar de perlas con un broche de brillantes. No son siempre una señal de riqueza, aun cuando en sí misma lo sea. Sus dueños pueden ser muy pobres,

> en otro respecto; mas los diamantes se consideran aquí como algo necesario para 'vivir, digamos, por caso, como los zapatos o las medias (p. 134).

Viene luego una recapitulación, en la cual doña Fanny señala en tono de advertencia:

> No hay mujeres más afectuosas en sus modales que las mexicanas. De hecho, un extranjero, especialmente si se trata de un inglés, y si además es retraído y acostumbrado a la frialdad de sus bellas compatriotas, sólo necesita vivir aquí algunos años, y entender el idioma y habituarse al peculiar modo de ser de las mujeres, para caer en la cuenta de que las *Señoritas Mexicanas* son sencillamente irresistibles (p. 170).

Para terminar hemos escogido una más de las espléndidas descripciones de mujeres en particular que hace nuestra autora, en las que subyace a menudo su fascinación por el campo y el mundo bucólico, que trae a colación su experiencia y aptitud en el mundo rural. El relato se refiera a alguien que al editor de la obra merece el calificativo de "heroína" y así lo narra madame Calderón:

> Cada día vamos descubriendo nuevas bellezas en los alrededores. Y fue una de ellas la que vimos al entrar en un pequeño rancho en donde estaban pintando *jícaras* en una mesa […]. La belleza era una dama, propietaria de una rica hacienda distante del lugar algunas leguas, y que permanecía sentada sobre un baúl fuera de la puerta del *rancho*. Era una mujer en el apogeo de su hermosura, aquella que suele merecer, por parte de los caballeros, el epíteto de *pasée*, y quizá fue todavía más hermosa a los dieciocho años; pero podía ser ahora, el modelo para una Judit o, mejor, para una Juana de Arco, aun estando, como estaba, sentada sobre su propio equipaje. Era muy blanca, con grandes ojos negros, largas pestañas y una abundante copia de cabello negro como el azabache. Sus dientes deslumbraban literalmente; sus labios parecían corales de un rojo subido, y su tez se encendía como el albérchigo maduro de un amanecer. El cuerpo, alto y lleno; manos pequeñas y bien formadas y hermosos los brazos (p. 369).

Comentario final

En la convocatoria a este congreso, se hizo énfasis en la búsqueda del aporte de la escritura femenina en América latina "a la producción literaria y al estudio de la historia de las mujeres, silenciadas por una historia excluyente que reflejaba la visión, pensamientos y manifestaciones de quienes la han escrito, todos hombres en su mayoría de clases y pueblos dominantes." La idea central, buscaba "reformular el análisis histórico y la valoración de las experiencias femeninas" en ese contexto. La razón de llevarlo acabo, nos dice el llamado es que: "solo entonces podremos escuchar las voces de las mujeres, y seguir el proceso y desarrollo de una historia literaria que recién comienza a escribirse y reinterpretarse".

La obra de doña Fanny Calderón de la Barca cumple con creces, con la solicitud, pero rompe de entrada con la expectativa. Su condición étnica y social, como su recio carácter, se agregan a su talento para escribir y hacer etnografía, permitiéndole retratar a la sociedad mexicana de entonces tan bien o mejor que como se haría con una cámara fotográfica, un pincel, o la pluma de un hombre.

En el caso de Madame Calderón, su condición femenina aunada a su posición social por nacimiento, experiencia y matrimonio le confirió una situación de observadora privilegiada

simplemente envidiable. Una mujer como ella, segura y presente entre el género masculino, siendo además espléndida jinete, debió haber tenido un estatus de igualdad con los hombres poco común. Y su condición exótica y cosmopolita parece haberle abierto el mundo de las mujeres de manera impresionante; sus textos lo manifiestan con creces.

Pasando a los detalles de la obra, cabe recalcar que madame Calderón de la Barca hizo una etnografía excelente del segundo tercio del siglo XIX en México. La descripción tan detallada de la ropa es muy valiosa, en vista que no existen grabados de la moda femenina en México durante estos años, dado que la corriente pictórica romántica se apartaba del costumbrismo.

Su representación de las mujeres mexicanas, con las críticas y descripciones, que muestran asombro en varios aspectos de su comportamiento, refleja mucho de sus propios modelos mentales europeos. Recuérdese que Madame Calderón contrastaba culturalmente con las mujeres mexicanas por ser escocesa, haber vivido en Francia y Estados Unidos, y haber conocido España antes de su venida a México. Por ello, la trayectoria descriptiva de su obra mantiene un fuerte aire de comparación cultural, valioso por representar cómo una mujer en particular concibe su entorno.

Por otra parte, a través de esta obra literaria, se capta algo del pensamiento femenino europeo: los esquemas y modelos propios de la autora, importantes de entender, si la meta es establecer y reproducir una visión femenina del México de entonces. Sus críticas, duras a veces, señalan los criterios de comportamiento considerados correctos en su propia cultura. Ejemplo de ello es cómo la mujer debe vestir por la mañana cuando hace una visita. También lo es la fuerte crítica al uso excesivo de joyas, como a lo recargado del arreglo. Por otro lado, es también notable su crítica a la falta de elegancia que mostraban las señoras por las mañanas cuando reciben en su casa. Y no digamos la costumbre de fumar. También le molesta lo anticuado de los ajuares.

En suma, las críticas de doña Fanny contienen una visión única y rica del mundo femenino del México de entonces, que constantemente contrasta a las damas elegantes de la vieja aristocracia con las ricas nuevas, como con las pueblerinas e indias.

Finalmente, el hecho de que una mujer de esa época tratase de concebir y representar por escrito una visión sociocultural de mujeres de distinta cultura, es muy importante. Para entender más a la mujer mexicana en la historia, la obra de Madame Calderón es indispensable. Hasta donde entendemos, hubo en la época muy poca escritura femenina de esa profundidad.

Bibliografía

Madame Calderón de la Barca

Life in Mexico: During a Residence of Two Years in That Country, Introduction by Henry Baerlein, London, J. M. Dent & sons Ltd., sin fecha (1913). Edición mexicana: Madame Calderón de la Barca, *La vida en México: durante una residencia de dos años en ese país* (segunda ed. esp.), Traducción y prólogo de Felipe Teixidor, México, Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos 74, 1967.

Teixidor, Felipe. “Prólogo” en Madame Calderón de la Barca, *op. cit*., 1967. H. Baerleine, “Introducción”, en, Madame Calderón de la Barca, Life in Mexico: During a Residence of Two Years in That Country, Introduction by Henry Baerlein, London, J. M. Dent & sons Ltd., sin fecha (1913), p. X.

Transacciones de amor y de dinero: Oro, género y domesticidad en las leyendas "Andinas" de Juana Manuela Gorriti[1]

Rocío Ferreira
De Paul University, Estados Unidos

La producción literaria de la escritora argentina Juana Manuela Gorriti cubre un amplio territorio en el campo cultural decimonónico panamericano: va del punto más álgido del romanticismo hasta el positivismo de fin de siglo. Desde sus primeras leyendas románticas sentimentales hasta la publicación de su única novela, *Oasis en la vida* (1888), la narrativa gorritiana refleja preocupaciones por las relaciones entre el materialismo, el dinero, el matrimonio, el exilio, la tiranía, la emancipación de la mujer, la familia, y los heterogéneos actores sociales de las nuevas naciones americanas.

Juana Manuela Gorriti (1818-1892) fue una de las intelectuales más activas e importantes de su época ya que fue la que dio mayor empuje a la participación de la mujer en el ámbito de la cultura literaria a lo largo de sus interminables viajes entre Lima y La Paz, Salta y Buenos Aires. Se estableció en Lima a principios de 1850 donde residió por un período de más de treinta —interrumpidos— años. Durante su larga estadía en el Perú, Gorriti comenzó su carrera escrituraria publicando leyendas sentimentales andinas durante la época en la que los estadistas comenzaban a forjar proyectos nacionales para organizar la joven república bajo la dirección del general Ramón Castilla (1845-1851 y 1855-1864)[2]. Uno de los temas centrales del debate nacional se enfocó en la situación del indígena. Los debates sobre la condición del indígena abrieron, a su vez, un nuevo espacio en los textos literarios para abordar asuntos relacionados con la situación de la mujer americana.

Efraín Kristal establece en *La visión urbana de los andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930* que desde 1839 Ramón Castilla intentó liberar al indio de la doble explotación que sufría. Por un lado, los latifundistas se apropiaban de sus tierras y trabajo y por otro, el Estado los obligaba a pagar un cuantioso tributo (Kristal, 1991: 41). Kristal afirma que los debates políticos que se dieron entre 1830 y 1850 demuestran que aunque los terratenientes liberales estaban en contra de la subyugación que se infligía a los

1 Este ensayo es parte de un trabajo mayor que he escrito sobre la obra narrativa de Juana Manuela Gorriti titulado: "De cómo dejarse caer de la sartén al fuego de la escritura: la narrativa peruana de Juana Manuela Gorriti".

2 El importante rol que ejerciera Gorriti en el desarrollo de la cultura literaria peruana de la segunda mitad del siglo XIX lo he desarrollado ampliamente en mi trabajo inédito: "De cómo dejarse caer de la sartén al fuego de la escritura: la narrativa peruana de Juana Manuela Gorriti".

indígenas a través del tributo, éstos no se oponían al sistema. Sobre esta base, Kristal sostiene que tanto el ensayo *Emancipación del indio decretada el 5 de julio de 1854 por el Libertador Ramón Castilla* de Santiago Távara publicado en 1856, como la novela *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco* que el escritor cuzqueño Narciso Aréstegui publicó en 1848, en *El Comercio*, desarrollan la posición política de los liberales castillistas sobre la condición de los indígenas.

Dentro de este debate nacional, propongo explorar la primera leyenda peruana, *La quena*, que Juana Manuela Gorriti publicó por entregas en 1851 en el "Folletín" de *El Comercio*[3]. Cronológicamente, *La quena* fue publicada entre estos dos textos—tres años después de la novela de Aréstegui y tres antes del ensayo de Távara. Las dos obras de ficción *El padre Horán* y *La quena* se ocupan de indagar la gran problemática del Perú post-independentista, es decir, la imposibilidad de consolidar la nación. Los dos autores muestran la realidad, desde diferentes miradas, de la ciudad del Cuzco y sus habitantes como también lo haría en años posteriores, Clorinda Matto de Turner en su narrativa. Mientras que Aréstegui articula su novela durante la época de la confederación Perú-Boliviana, Gorriti ubica su leyenda en la recién pasada época colonial para mostrar la situación del mestizo, del indígena, de la mujer, del judío y del negro. A diferencia de Aréstegui, Gorriti escribe un melodrama sentimental donde el materialismo, la ambición, el fetiche del oro y el deseo erótico sirven para subrayar las estructuras de poder.

En *La quena* Gorriti recurre a la época colonial para explorar ciertos problemas relacionados con la formación de la república y sus ciudadanos. Lejos de ubicar su leyenda en la colonia para apartarse de la realidad actual, Gorriti deliberadamente escoge esta época para expresar con mayor libertad su primera opinión sobre la realidad peruana post-independentista. En el caso de las leyendas andinas que Gorriti escribe no se trata ni de una modalidad puramente literaria o de una postura exótica[4], más bien lo que sucede es distinto. A Gorriti le interesa, por un lado, mostrar: la heterogeneidad apabullante de la joven nación; el sufrimiento de los sujetos subordinados; y por otro, reivindicar la dignidad de los actores sociales que no se consideraban aún ciudadanos. No fue hasta 1854 que Ramón Castilla promulgó la libertad de los esclavos negros y liquidó la contribución de los indígenas. En esta leyenda fundacional, Gorriti se ocupa de pensar la historia reciente de la nueva nación y, a su vez de llamar la atención a los lectores, qué el materialismo insidioso del hombre "blanco", el fetiche del oro y la ambición masculina, son los elementos que socavan la posibilidad de lograr una consolidación/deseo de unión (erótica) entre los distintos grupos étnicos que cohabitan la ciudad.

Una gran parte de la historia de *La quena* se basa en los *Comentarios reales de los Incas* de Inca Garcilaso de la Vega. En el discurso garcilasista sobresale su voluntad de armonizar las dos culturas a las que perteneció: la quechua y la española y a su vez, reivindicar la

3 Algunos biógrafos/críticos mencionan que Gorriti publicó *La quena* en 1845 (ver Torres Caicedo, Chaca, Berg); José de la Riva Agüero y otros datan la publicación en 1848 (ver Denegri). Yo encontré la primera entrega de la publicación de *La quena* en el AFolletín@ del diario *El Comercio* en el número 3468 del miércoles 29 de enero de 1851. Mientras que la publicación por entregas de *La quena* en el "Folletín" de *El Comercio* (1851) consta de nueve capítulos, la versión corregida y aumentada que se publicó en *Sueños y realidades* (1865) consta de doce capítulos y una conclusión.

4 Aquí me refiero a las conclusiones del estudio de Concha Meléndez, *La novela indianista en Hispanoamérica. (1832-1909)* y al de Aída Cometta Manzoni, *El indio en la novela de América*, que clasifican como Aexótica la posición de los escritores considerados indianistas y no indigenistas.

condición del mestizo. En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas* Antonio Cornejo Polar analiza la multiplicidad de las posiciones discursivas que el Inca asume para autorizarse como sujeto mestizo y como historiador fidedigno de ambos mundos. Garcilaso busca convergir armónicamente sus dos herencias. Es decir, de acuerdo a Cornejo, "Garcilaso se considera autor(idad) de múltiples escrituras y cree instalarse en una intersección utópica desde la que parecía poder realizar un ideal 'panóptico', globalizador y totalizante" (Cornejo, 1994: 96). Sin embargo, Garcilaso no siempre logra esta síntesis. Cornejo examina "como metáfora soterrada del fracaso de ese deseo de armonía" (Cornejo, 1994: 97) un fragmento clave en el que Garcilaso intenta equivaler bajo la deseada armonía, la oposición entre la palabra y el objeto del deseo—"el oro" y "la huaca"—, llamando al primero "cosa de maravilla" y a la segunda "admirable cosa". Además explica que,

> Sintomáticamente, Garcilaso quiere dar su propio testimonio y señala que 'yo la miraba con los unos y con los otros'. ¿Por qué si *huaca* y 'cosa de maravilla' son sinónimos (o casi) el Inca hace explícita la duplicidad de su mirada? Inclusive si 'mirar con' se interpretara simplemente como 'mirar en compañía de', y si tal anotación no fuera más que otro signo del deseo de expresar su doble filiación y de otorgar voz a uno y otro de sus ancestros, la urgencia de hacer esa precisión seguiría siendo insólita. Imagino que lo que sucede es que su traducción triangular resulta insatisfactoria al mismo Garcilaso y que se siente oscuramente impulsado a insinuar, siquiera elípticamente, que en realidad, la piedra es mirada de distinta manera, porque les dice distintas cosas, por indios y españoles. Todo indica que la frustración proviene de que en este fragmento, pero en otros, en los que más bien insiste con énfasis en tal materia, *Garcilaso ha borrado el significado sagrado de huaca. De haberlo hecho claro, 'cosa de maravilla' y 'admirable cosa' hubieran obturado su sinonimia: la maravilla remite aquí a los caprichos de la naturaleza, que atraían tanto a los letrados renacentistas cuanto a los bastos conquistadores de ánimo todavía medieval, mientras que la 'admirable cosa', la huaca, no puede dejar de referir, como efectivamente sucede en la conciencia indígena, al asombroso misterio de la presencia divina en ciertos espacios sagrados del mundo. De este modo la convergencia homogeneizante que cuidadosamente se teje en el discurso explícito, donde lo vario y lo contradictorio, lo heterogéneo, reinstala su turbadora y amenazante hegemonía*. (Cornejo, 1994: 98-99, énfasis mío)

Juana Manuela Gorriti, conocedora del mundo andino, comprendería el gran salto que quiso dar el Inca Garcilaso al tratar de armonizar dos conceptos tan disímiles. Sin embargo los grandes discursos homogeneizadores que se articularan en el siglo diecinueve, alrededor de la emancipación, imprescindiblemente imaginaron una comunidad para reconocerse como nación independiente[5]. En el siglo diecinueve y veinte se volvió a publicar la vida y obra de Garcilaso Inca de la Vega con el fin de construir una imagen simbólica de una nación integrada en el Perú. Gorriti, por el contrario, reescribiría, a mediados del siglo diecinueve, la historia de Garcilaso creando multiformes despliegues en sus leyendas andinas peruanas precisamente a partir de la metáfora oro/huaca con el fin de mostrar en términos de violencia y empobrecimiento, el mestizaje y la situación contemporánea de los distintos sujetos subalternos y de la identidad nacional.

5 Este tema lo discute ampliamente Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*.

En sus leyendas andinas, *La quena*, *El tesoro de los incas* y *El chifle del indio*, Gorriti presenta con claridad que el motivo mayor de la discordia entre los indígenas y los españoles—y los nuevos actores sociales—es justamente el oro. Mientras que para la cultura andina "la huaca" tiene un valor sagrado y no material, para la cultura occidental el oro solo posee una validez comercial. Al mostrar la "carga semántica"[6] que cada grupo le confiere al oro, Gorriti, en contraste con Garcilaso, restituye la diferencia. En cada una de las leyendas andinas los indígenas luchan por preservar las tradiciones culturales de sus antepasados de los "blancos". Lo interesante de las historias que construye Gorriti es que cada una de ellas presenta a un distinto tipo de usurpador de la cultura andina. Es decir, Gorriti actualiza, de acuerdo a los debates políticos, a los victimarios de "la raza proscrita".

En su lectura interpretativa de la novela decimonónica francesa, Peter Brooks ubica la clave narrativa en la ambición masculina y en el deseo de dominación. A través del dominio del objeto erótico y, en consecuencia, del mundo de la novela, se realiza el deseo masculino y el argumento es recuperado y afirmado como una totalidad (Brooks, 1992: 37-48). Una lectura de la leyenda *La quena* de Gorriti, confirma los postulados de Brooks. La ambición material de los antihéroes, el oidor Ramírez y Fernando de Camporeal, impulsa la actividad narrativa melodramática del folletín a través de las posibles estrategias- el dualismo moral de estructuras y temas -que se van desarrollando para lograr satisfacer sus constantes deseos de posesión total de las heroínas Rosa y María. En contraste, el protagonista Hernán tiene que luchar contra ambos antagonistas. Aquí hay que mencionar que el éxito internacional que tuvo *La quena* en el siglo XIX, -cómo dijo Don Ricardo Palma "fue una de las novelitas más leídas de la época"-, se debe en gran parte al buen manejo de Gorriti de las técnicas narrativas de la novela por entregas y sobre todo porque se encargó de abordar los problemas de clases a través de relaciones amorosas de mujeres desventuradas con hombres de otra clase social. La publicación original por entregas de *La quena* de 1851 en el "Folletín" del diario *El Comercio* consta de nueve breve capítulos[7]: I. La cita; II. Una madre; III. El rapto; IV. El tesoro; V. La maldición y la promesa; VI. La esclava; VII. El regreso; VIII. Sacrilejio; IX. La quena; además de la dedicatoria de la autora y la nota introductora editorial.

En cada entrega, Gorriti, sin duda, despertaría la curiosidad del lector a través de su buen manejo de la técnica típica del folletín de mantener la intriga al final del capítulo y del tono melodramático que usa en las sucesivas escenas de las desgracias de las heroínas Rosa y María, y del héroe Hernán. En lo que se refiere al melodrama -el género preferido por los escritores latinoamericanos de fin de siglo-, Peter Brooks sugiere que "la imaginación melodramática" es "como un modo de concepción y de expresión, como un sistema ficcional que busca darle sentido a la experiencia, [es]como un campo semántico de fuerza" (Brooks, 1976: xiii, mi traducción). Tras un contextualizado análisis literario de la novela francesa del siglo diecinueve Brooks plantea que, ". . . Dentro de un aparente contexto de 'realismo' y de lo ordinario, los autores ponen en escena un drama subido e hiperbólico, haciendo referencia a conceptos puros y polares de luz y oscuridad, de salvación y maldición. Ponen a sus

6 En su artículo "Visión marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti", Lucía Guerra Cunningham ha notado que "Ambos relatos, [*La quena* y *El tesoro de los incas*] significativamente, otorgan al leit-motif del oro una carga semántica que pone en evidencia los conflictos producidos por la dominación. . ." (Guerra Cunningham: 1987, 63).

7 Estos capítulos fueron publicados del veintinueve de enero al cuatro de febrero de 1851. La versión publicada en *Sueños y realidades* (1865), corregida y aumentada, consta de doce capítulos y una conclusión.

personajes en el punto de intersección de fuerzas éticas primarias y le confieren a los actos de los personajes un cargo de significación que se refiere al choque de esas fuerzas" (Brooks, 1976: ix, mi traducción). Es decir, la novela estaría siempre en tensión ya que buscaría atrapar este drama esencial, ir más allá de la superficie de lo real, de lo verdadero, de la realidad oculta, para abrir el mundo del "espíritu". Es a partir de este contexto que, precisamente, me interesa analizar cómo es que los melodramas que presentan las leyendas, a través de una literatura sentimental donde "el amor-pasión y el deseo hegemonizan las narraciones"[1] -que se han considerado como literatura poco importante por sus excesos de "sensiblería romántica"-entretejen relaciones entre historia, género, nación, etnicidad y política.

En *La quena* Gorriti narra la historia del amor imposible entre la criolla Rosa y el mestizo Hernán. Rosa ama a Hernán pero su padre, el oidor Osorio, ya ha convenido casarla con el oidor Ramírez, gobernador electo de las islas Filipinas. Hernán quiere casarse con Rosa pero su origen lo impide. Hernán es hijo "natural" de una indígena, María, y de un militar español, Fernando de Camporeal. El oidor Osorio, el oidor Ramírez y el conde de Camporeal insisten en legitimar su poder con las mujeres, pese a que ellas no se someten pasivamente a las órdenes.

Conforme a la tradición colonial de los españoles para con los hijos varones, Hernán, como Garcilaso, sería arrancado del seno materno para ser enviado a España a educarse. A diferencia del discurso garcilacista que busca reconciliar sus dos ancestros, Gorriti, a través de la presentación de la situación de Hernán, busca poner en evidencia el difícil lugar del mestizo, del indígena y de la mujer en la sociedad criolla peruana decimonónica. Hernán rechaza su lado paterno como muestra de su oposición a la violencia misógina de los "blancos" a partir de la conquista y defiende su lado materno andino como un gesto reivindicativo de una cultura postrada en el olvido.

Además de la historia central del romance entre Hernán y Rosa, la leyenda peruana ofrece varias subhistorias: la de María, madre de Hernán y la de Francisca, la esclava de Rosa. María relata su relación amorosa con el conde de Camporeal en el Cuzco, el abandono del español, el secuestro de su hijo, su peregrinaje a Madrid en busca de su hijo, y explica la importancia que tiene el secreto del tesoro de los Incas en la cultura indígena. A través de la historia de María, Gorriti expone los valores culturales indígenas y la doble subalternidad de la mujer. María representa a todas las mujeres indígenas que tuvieron que sufrir la violencia de la discriminación racial y la marginación de género. En este contexto, Francesca Denegri ha notado en *El abánico y la cigarrera* que, "El destino de María Atahualpa, madre de Hernán, no fue singular. Las investigaciones de la historiadora María Rostworowski sobre la vida de las mujeres andinas, y los hijos que éstas concibieron con los colonos españoles, presentan un patrón casi igual al de la historia de Gorriti. Según este estudio, los hijos mestizos de la primera generación parecen haber sido arrancados casi sistemáticamente de sus familias maternas andinas a temprana edad, a fin de criarlos como cristianos y españoles, ya fuese con familias españolas en Lima o, en el caso de los hijos de la nobleza incaica, en España. En tanto que el derecho de criar a sus propios hijos le era virtualmente negado a las mujeres indígenas, la primera generación de mestizos creció desarraigada de su propio origen materno,

8 Este tema lo ha trabajado, dentro de otro contexto, Beatriz Sarlo en su libro *El imperio de los sentimientos* en el que estudia la circulación, recepción y la representación del amor en los folletines argentinos que se publicaron periódicamente entre 1917 y 1925 (130).

y a menudo terminaba por identificarse con la cultura paterna" (Denegri, 1996: 95). La visión histórica que aporta Gorriti, plantea que la dominación y exclusión de una cultura sobre las otras y de un género sobre otro no es solo parte del pasado colonial sino que, por el contrario, cobra mayor presencia en la vida republicana. Por una parte, Gorriti pone en evidencia y critica fuertemente ciertas prácticas culturales establecidas que no se objetaran en su época: los abusos del concubinato, del matrimonio arreglado y de la expoliación. Por otra, muestra la fortaleza de la mujer madre de todas las razas. En el contexto de *La quena*, a pesar de que supuestamente la historia se ubica espacialmente durante la colonia, María, como mujer, posee los atributos de "la madre republicana" puesto que, por encima de todas las cosas, ella actúa impulsada por "el amor maternal".

Debido a su responsabilidad maternal y patriótica, María se ve obligada a cometer un crimen imperdonable para su cultura: sacar un poco del oro sagrado de la huaca para restituirse a su hijo con la esperanza de que en el futuro sea el ciudadano modelo. Gorriti propone en la leyenda que el ciudadano peruano, el mestizo, tiene que ser quien se encargue de la tarea de integrar a sus hermanos indígenas a la nueva nación por medio de la educación. Aunque Hernán no logra cumplir su promesa, Gorriti plantea que la solución del problema social y político del indígena solo se puede resolver con la educación. Alrededor de este campo de discusión, en el que es inevitable pensar en términos de "civilización y barbarie", Gorriti construye una topología en la que ubica a los "blancos" españoles como bárbaros y a los sujetos subordinados como civilizados. La tarea del nuevo ciudadano sería liberar al "ignorante" del "tirano" a través de la ilustración. En este sentido, Gorriti se adelanta al programa que, bajo la ola positivista, la élite industrial propuso en las últimas décadas del siglo diecinueve. Después de la nefasta Guerra del Pacífico, Manuel González Prada planteó la educación como solución para emancipar al indígena. De hecho Clorinda Matto de Turner propondría este programa pedagógico en su novela *Aves sin nido* (1889) y luego María Nieves y Bustamante cuestionaría su validez en *Jorge o el hijo del pueblo* (1892).

En el contexto de la población africana en el Perú, la historia de la esclava Zifa ("Francisca") corrobora con la misma topología que se presenta en la situación del indígena. Al igual que en la historia de María, en la de Francisca, Gorriti presenta al europeo "blanco" (el esclavista y el sacerdote) como el bárbaro. El hombre "blanco" es el que comete los peores actos de violencia con todos los subalternos. En el caso de Francisca, la expolia de todo lo que le pertenece para condenarla a la esclavitud. Francisca es "la esclava favorita" de Rosa y la "depositaria" del secreto de su amor ilícito con el mestizo Hernán, y quien, irónicamente, se encarga de ejecutar las órdenes del inmoral oidor Ramírez. A cambio de "doscientas onzas de oro" Francisca, a través de la escritura, cambia el destino y trunca la unión erótica entre los amantes. Al igual que sucede con María, Francisca comete un crimen impulsada por el "amor maternal". Como último recurso para recuperar su libertad y sus hijos, Francisca recibe el oro de Ramírez, y traiciona a los amantes pese a que como subalterna reconoce el dolor que sufre Hernán (por no ser blanco). En "La esclava" Gorriti, además de poner de manifiesto la situación marginal de una mujer de otro grupo étnico, denuncia tanto las atrocidades de la trata de esclavos cuanto la persistencia del sistema esclavista urbano en la nueva nación.

Por otra parte, la leyenda peruana también muestra las dificultades a las cuales la mujer criolla estaba expuesta en una sociedad paternalista a través del personaje Rosa. Mediante la historia de Rosa, Gorriti revela uno de los grandes dilemas de la mujer en la historia universal:

el matrimonio por conveniencia. Por otro lado, denuncia las pautas sociales que rigen su vida y que finalmente llevarán a la pareja a la muerte impidiendo su procreación. Otras escritoras también se encargarían de revelar los catastróficos resultados de los matrimonios arreglados —entiéndase transacciones comerciales— en sus novelas, como por ejemplo, Teresa González de Fanning en *Regina* (1886); Mercedes Cabello de Carbonera en *Sacrificio y recompensa* (1886), *Los amores de Hortensia* (1887), *Eleodora* (1887), *Las consecuencias* (1889) y *Blanca Sol* (1888); María Nieves y Bustamante en *Jorge o el hijo del pueblo* (1892), y Amalia Puga de Losada en *Los Barzúas* (1952), entre otras. Rosa, se casa con el oidor Ramírez porque estima que Hernán ha muerto; mientras que Hernán, entra en el sacerdocio porque cree que Rosa le ha sido infiel. Después de varios años la pareja se reencuentra un domingo en el templo de Santo Domingo. El oidor Ramírez idea un complot para hacer creer que Rosa ha muerto justo antes de su partida a las Filipinas. A cambio de una bolsa de oro hace que un judío que vive en un laboratorio subterráneo —a quien la narradora describe con ofensivos estereotipos negativos— prepare un elixir para narcotizar a Rosa. Ramírez vela el cuerpo inerte de Rosa (supuestamente un cadáver) en la iglesia de donde un encapuchado lo roba durante la noche. Ramírez mata a Hernán. Rosa, en permanente agonía, se refugia en las cordilleras andinas en una comunidad aislada que vive en una armonía pre-capitalista, hasta que llega Ramírez y la apuñala. La leyenda termina con una escena en la naturaleza cerca de las montañas cusqueñas donde lo único que puede oírse es el sonido de la pena de amor que sale de una quena[9]. Finalmente, en un mundo superreal en el que la mujer resiste la muerte, Rosa y Hernán pueden unirse y las culturas fusionarse a través de la melodía que ambos crean. La quena que el hombre sopla está hecha del fémur de la mujer. Con este final fantástico, Gorriti logra colmar el deseo de la pareja: reivindicar la cultura indígena, el lugar del mestizo y el de la mujer en la heterogénea sociedad peruana.

En la leyenda "El tesoro de los incas" publicada en *Sueños y realidades* (1865) Gorriti vuelve a reelaborar la historia de la relación amorosa entre la mujer andina y el ambicioso hombre "blanco" buscador de oro. En esta "leyenda histórica", sin embargo, se relata la vida del cacique Yupanqui, descendiente de Huáscar, quien ha sido desposeído de sus tierras en Cuzco. Solo le queda su trabajo y sus dos hijos: Andrés y Rosalía, "Mama Tica suma". Rosalía, una niña pura que vive en el convento, se enamora de un español, Diego de Maldonado quien la seduce y la convence que lo lleve al "tesoro de los incas". Por amor Rosalía traiciona a sus antepasados y a su padre conduciendo al español a la ciudad subterránea. En el momento que la vida de Rosalía peligra, llega su hermano y la salva de la ambición del hombre blanco. Después de haber presenciado la opulencia del tesoro, Maldonado busca los medios para satisfacer su deseo de encontrar el secreto. Tortura cruelmente a Andrés y luego a Rosalía enfrente de su padre pero no consigue que el cacique le revele el secreto y mata a todos. En esta leyenda Maldonado no es un conde español sino es un criollo cualquiera que ha devenido en recaudador de tributos. No solo explota y abusa de los indígenas, sino que roba el oro que colecta para apostar en el juego. El criollo, al igual que el español, usurpa la riqueza para su beneficio personal. A través de este personaje, Gorriti critica el sistema de tributos: "Aquel oro era el sudor y la sangre de los dueños de los pobres indios: era el oro del tributo que pagaban á un soberano exranjero los dueños de este suelo. . ." (Gorriti: 1865, 210). En esta historia, el criollo además de ser un jugador empedernido es más tirano que en la primera leyenda. Aquí Gorriti, como hicieron los escritores "liberales castillistas", Távara y Aréstegui,

9 Aquí Gorriti hace una alusión directa a la leyenda andina Manchay-Puito.

denuncia el injusto sistema de tributos que se les seguía imponiendo a los "indios trabajadores" durante la república como se hace con el cacique Yupanqui. Sin embargo, no lo haría para proteger los intereses particulares de los terratenientes liberales sino para mostrar la corrupción de dicho sistema.

Gorriti le da un giro más a la historia erótica entre el hombre "blanco" y la mujer indígena en la leyenda andina "El chifle del indio", publicada en *Misceláneas* (1878). En esta leyenda Gorriti cuenta la historia de Bernardo Quispe, hombre honrado y trabajador, y de su hija Lauracha, en la provincia de Jauja. Lauracha alienada por la nueva moda citadina europea—símbolo de la llegada del capitalismo—le exige a su padre que le compre todas las novedades. El padre respondiendo a su amor paternal extrae dinero de la huaca para satisfacer los caprichos de su hija. Dada la pobreza del padre, el lujo del vestuario de Lauracha llama la atención de los comarquinos y atrae a un nuevo buscador de oro. Arturo, dandy arruinado en Lima, enamora y seduce a la chica hasta conseguir que lo lleve al tesoro de los incas. El padre llega cuando están admirando ambiciosamente el oro y los detiene. La pareja es castigada por haber transgredido por codicia el lugar sagrado. Quispe los envenena con la chicha de sus ancestros que les sirve en su chifle. En este caso, Gorriti contemporiza aun mas la historia incluyendo los peligros del capitalismo y de la modernidad. El usurpador es ahora un dandy limeño que no trabaja sino que se dedica a vivir de las mujeres que enamora, y Lauracha no es una bella princesa inca ni una novicia, sino es una joven andina aculturada.

En las tres leyendas andinas la metáfora de la huaca/oro sirve para mostrar los conflictos de la identidad nacional y el materialismo insidioso de los hombres. Si por una parte para el "blanco" el oro representa su materialidad en términos puramente pecuniarios, para el indígena la huaca es un objeto divino. Por otro lado, las relaciones amorosas entre los distintos grupos étnicos parecen devenir cada vez más complejas y menos fructíferas. Además, habría que agregar que, en su romance "Si haces mal no esperes bien" (1861), Gorriti actualiza una vez más la metáfora oro/huaca. En este romance Gorriti ubica la inmoralidad, codicia y corrupción de la élite en poder en la época republicana. El tesoro de los incas deseado por el hombre blanco ya no es el oro/huaca como en las leyendas sino que ahora se ha convertido en los hijos de las mujeres andinas como Gorriti expone a través de "la ovejera loca de Huairos": "Dicen que nuestros padres, poderosos en otro tiempo, reinaron en este suelo que nosotros pagamos tan caro; y que los blancos, viniendo de una tierra lejana, le robaron su oro y su poder. No sé si eso es cierto; pero ahora que somos pobres, ahora que nada pueden ya quitarnos, nos roban nuestros hijos para hacerlos esclavos en sus ciudades" (Gorriti, *La Revista de Lima*, IV, 1861:157). En este romance Gorriti denuncia abiertamente que los supuestos padres de la nación son justamente los que le ocasionan más daño a la familia indígena y por lo tanto los que impiden que la nación se consolide.

En su romance "Si haces mal no esperes bien" publicado en *La Revista de Lima* (1861) Juana Manuela Gorriti exploraría las consecuencias de la corrupción de la hegemonía patriarcal a través de la historia de una madre y su hija. Al atestiguar el sufrimiento—la violación y la usurpación—que estas mujeres padecieran en manos de los supuestos protectores de los ciudadanos, Gorriti intentaría advertirle al lector imaginado sobre la propagación nacional de los hijos fuera del matrimonio y las posibles relaciones amorosas incestuosas ignoradas. De hecho, la advertencia central del romance es que el incesto es un peligro para cualquier miembro de la nación ya sea indígena, negro, mulato, mestizo o blanco, y de cualquier clase socio-económica. Nadie sabe con quien realmente se casa y por lo tanto, nadie se libra de

entablar una relación amorosa con su hermana o hermano.

En "Si haces mal no esperes bien" Gorriti relata la historia de una mujer indígena que es violada por un militar criollo después de que el cura del pueblo se niega a casarla con su prometido por ser muy joven. Una vez deshonrada, la mujer queda embarazada del militar y por lo tanto, cuando acude a su padre y a su novio ninguno de los dos la acepta. La mujer se ve obligada a trasladarse a otro pueblo y comenzar una nueva vida con su hija, Cecilia. En Huairos, la mujer vive de su trabajo como pastora y todo lo que la impulsa a continuar con su vida es el amor a su hija. Sin embargo, no vive tranquila sino aterrada de saber que su hijita puede ser usurpada al menor descuido. En esta narración de la pastora se denuncia la inestabilidad del sistema gubernativo que, en vez de proteger al ciudadano, en el caso de la mujer indígena la abusa. El miedo de la pastora es muy real ya que el mismo militar que la violara con la ayuda indirecta del cura proteccionista, es él mismo quien, con la ayuda de un soldado a su servicio, rapta, sin saber, a su propia hija para llevársela de regalo a su esposa en la capital. Sin embargo, en el camino la tropa es asaltada por unos salteadores y la niña, Cecilia, se queda abandonada en el medio del camino. Un viajero francés la encuentra, la recoge y se la lleva como parte de su botín, como él mismo dice bromeando: "Completé a fe mía mi bagaje de naturalista. Traigo en mi maleta el reino vejetal y el mineral. He aquí el animal. A Francia, pues!" (Gorriti, *La Revista de Lima*, IV 1861:115). En este episodio Gorriti denuncia el colonialismo francés. Por un lado, evidencia la práctica europea de explotación de las riquezas americanas, y por otro, la apropiación y cosificación que hace el hombre de la niña mestiza. Cecilia, pierde temporalmente su nombre original y pasa a ser Amelia puesto que es renombrada por el explorador. La niña Cecilia/Amelia crece en Francia con su padre adoptivo hasta que es una joven señorita. El francés muere y deja a su hija adoptiva huérfana y pobre. Por su parte, Guillermo, el hijo del coronel que ultrajara a la pastora, estudia en Paris. Curiosamente los jóvenes se encuentran en el cementerio y se enamoran a primera vista. Guillermo está admirado de haber encontrado al doble de su hermana adorada como le manifiesta en la carta que le relata sus sentimientos. En las cartas que se escriben los hermanos Guillermo y Matilde delatan un deseo incestuoso que se materializará con el casamiento de Guillermo con Amelia. Los recién casados viajan a Lima a residir. Pero pronto una enfermedad misteriosa ataca a Amelia al poco tiempo de llegar al Perú y conocer a su suegro. El doctor recomienda que la lleven a la sierra a curarse. Sin embargo, al llegar a Jauja en vez de mejorar comienza a empeorar. Pues empieza a tener recuerdos irreconocibles para ella de los alrededores andinos hasta que se encuentra con "la loca ovejera de Huairos" quien la reconoce y le devuelve su verdadera identidad. La mestiza Cecilia es hija de la ovejera y del coronel, padre de Guillermo. Cecilia se ha casado con su hermano Guillermo y al enterarse de la desgarradora historia de su madre y la suya muere. Por su parte, Guillermo entra en el sacerdocio y se va del país después de enterrar a su esposa/hermana. El coronel, como requiriera la justicia poética, es bien castigado: muere despeñado luego de escuchar la historia y los buitres devoran su cadáver.

A través de las acciones hiperbólicas de los personajes que presenta este melodrama, Gorriti le da una voz a la mujer silenciada para que exponga abiertamente su insufrible situación en la República y para que confronte directamente al expoliador de su vida. Al final del romance, la mujer sin nombre narra detalladamente su historia y enfrenta cara a cara al hombre que la violara y que más tarde raptara a su hija. En su libro *The Melodramatic Imagination* Peter Brooks comenta que en la novela del siglo diecinueve el progreso de la narrativa provoca y autoriza articulaciones terminales de este tipo (Brooks, 1976: 4). Además sugiere que

escenas como ésta representan una victoria sobre la represión, es decir, un momento climático en el que los personajes se confrontan uno a otro con toda su expresividad, para fijar en grandes gestos el significado de sus relaciones y de su existencia (Brooks, 1976: 4). Gorriti se sirve del modo melodramático para poner en relieve la aceptada economía sexual que existiera en el Perú decimonónico y que, a su modo de ver, sería precisamente la que impidiera la consolidación de la nación.

En la segunda parte de su libro *La visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930* Kristal estudia la producción literaria de la elite exportadora publicada en su órgano de difusión *La Revista de Lima*. Kristal propone que el discurso sociológico y literario sobre los indígenas de estos escritores Ladislao Graña, Juana Manuela Gorriti y Juan Vicente Camacho—buscaban "modificar la estructura política de la nación, basada hasta entonces en caudillos militares cuyas administraciones eran toleradas o apoyadas por fracciones del sector terrateniente" (Kristal, 1991: 66). Según expone Kristal: "Mientras que los liberales desean un sistema de tributos justo y que garantice a los indios un nivel de ingresos para su subsistencia, los civilistas están a favor de un mercado libre de trabajo, que permita el desplazamiento de la mano de obra a otros sectores de la economía. . ." (73). Si bien es cierto que estos tres escritores comparten la necesidad de reestructurar las instituciones del Perú y erradicar el sistema feudal, como propone Kristal, cada uno de ellos presenta una distinta preocupación en torno a la situación del indígena y abordan el problema desde una mirada particular.

En "Sé bueno y serás feliz", Ladislao Graña estructura su romance en oposiciones binarias en el que destaca el protagonista José Huamán, un ejemplar trabajador indígena, y su contraparte el corrupto gobernador Rufino Yaguar. En el espacio normativo textual José Huamán, después de experimentar un sin número de miserias, será recompensado por sus buenos actos al final de la historia y Yaguar, como se espera, castigado. A través de la historia, Graña critica por un lado la política castillista del abusivo sistema de reclutamiento militar en las provincias, y por otro, la corrupción de las autoridades locales.

Por su parte Juan Vicente Camacho en su romance "No era ella!" se encarga de denunciar tanto los daños que produce el sistema de tributos en la familia indígena cuanto los abusos de la esclavitud urbana de la mujer indígena. El narrador con cierta perversidad cuenta como "una cholita" es azotada cruelmente por sus dueños por haber supuestamente robado dinero. Camacho desde una óptica voyeurista, exotiza el cuerpo de la mujer indígena y desde una perspectiva paternalista pareciera no desafiar el orden establecido. Solo después de matarla a latigazos los dueños descubren que el que robó el dinero fue su hijo y no ella. De acuerdo a Camacho, los indígenas entregan voluntariamente a sus hijas a los recaudadores de tributo como parte de pago y estos las venden en la capital para que trabajen en las casas donde son maltratadas inhumanamente.

En este contexto, Gorriti, a diferencia de la perspectiva de Camacho y Graña, no trataría al indígena en calidad de objeto sino que le daría agencia para expresarse. Además, rompería estereotipos creados en torno a los indígenas y subrayaría el punto de vista de la mujer andina al establecer con claridad, por un lado, que las hijas son usurpadas por las autoridades y no dadas por voluntad sino que, por el contrario, son bien cuidadas y protegidas por sus madres; y por otro, que las redadas militares en el interior no sólo reclutan involuntariamente a los indígenas sino que además ultrajan a las indígenas.

Continuando con su proyecto inicial, en "Si haces mal no esperes bien" Gorriti enfoca el

problema del abuso de las autoridades desde la perspectiva de la mujer como lo hiciera anteriormente en *La quena* y en las leyendas andinas que he analizado. En este sentido, Juana Manuela Gorriti asentaría una continuidad ideológica y literaria desde una perspectiva femenina que sería seguida por las escritoras peruanas.

Bibliografía

ARÉSTEGUI, Narciso. *El padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco*. 2 vols. Lima: Editorial Universo, S. A., 1969.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933*. 10 vols. Lima: Editorial Universitaria, 1983.

BROOKS, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
_____*Reading for the Plot*. London: Harvard University Press, 1992.

CAMACHO, Juan Vicente. "(No era ella!)" *La Revista de Lima* VI (1862): 459-63.

CLUB LITERARIO DE LIMA. *Anales de la sección de literatura*. Primer año, 1873-1874. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1874.
_____*Segundo año*, 1875-1876. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1876. El Comercio. Lima. 1839-1890.

COMETTA MANZONI, Aída. *El indio en la novela de América*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1960.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.
_____*La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones (CEP), 1989.

DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera: la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán, 1996.

FERREIRA, Rocío. "Amores traicionados, pasión, género y nación en las leyendas y dramas sur andinos," en: Ed. Gloria Hintze, *Escritura femenina: diversidad y género en América Latina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004. 75-97.
_____"Antonio Cornejo Polar y Clorinda Matto de Turner." Introducción, en: Antonio Cornejo Polar, *Literatura y sociedad en el Perú: la novela indigenista* y *Clorinda Matto de Turner, novelista. Estudios sobre Aves sin nido, Índole y Herencia.* Obras completas Vol. 2. Lima: Latinoamericana Editores, 2005. 83-102.
_____"*Clorinda Matto de Turner, novelista…* y los aportes de Antonio Cornejo Polar al estudio de la novela peruana del siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 62 (2005): 27-51.
_____*Cocina ecléctica: mujeres, cultura y nación en el Perú decimonónico*. University of California, Berkeley. Ann Arbor: UMI, 2002. AAT 3063356.
_____"De la cocina ecléctica a la novela ecléctica: pasión, (des)amor, género, nación y melodrama en las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera," en: Ed. Daniel Balderston et al, *Literatura y otras artes en América Latina: Selected Actas del XXXIV Congreso*

del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Iowa: University of Iowa Press, 2004. 158-76.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Ediciones del Banco de Crédito del Perú, 1985.

GORRITI, Juana Manuela. "El chifle del indio." *Misceláneas*. Vol. 2. Ed. Alicia Martorell. Vol 2. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989. 255-67.

_____*Misceláneas: colección de leyendas, juicios, pensamientos, discursos, impresiones de viaje y descripciones americanas*. Buenos Aires: Imprenta Biedma, 1878.

_____*Misceláneas*. Vol. 2. Ed. Alicia Martorell. Vol 2. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989. 207-341.

_____*Oasis en la vida*. Buenos Aires: Compañía Sud-Americana de Billetes de Banco, 1888.

_____*Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. 2 vols. Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo, 1876.

_____*Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Vol. 1. Ed. Alicia Martorell. Vol 1. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989. 95-147. 67-319.

_____*Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*. Vol. 2. Ed. Alicia Martorell. Vol 2. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989. 10-205.

_____ "La quena. Leyenda peruana." *El Comercio* 3468-3473, 29 de enero-4 de febrero de 1851: Folletín.

_____"Si haces mal no esperes bien." *La Revista de Lima* IV (1861): 111-17, 147-59.

_____*Sueños y Realidades*. 2 vols. Buenos Aires: Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865.

_____*Sueños y Realidades*. Ed. Alicia Martorell. Vol. 4. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989. 19-299.

_____*El tesoro de los Incas. Leyenda histórica*. Vol. 1. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1929.

_____"El tesoro de los Incas. Leyenda histórica." *Sueños y Realidades*. Ed. Alicia Martorell. Vol. 4. Salta: Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltdo., 1989. 199-215.

_____*Veladas literarias de Lima 1876-1877*. Vol. 1. Buenos Aires: Imprenta Europa, 1892.

GRAÑA, Ladislao. "Sé bueno y serás feliz." *La Revista de Lima* II-III (1861): 343-50, 586-94, 643-48, 673-78; 31-37, 64-69, 85-90.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. "Visión Marginal de la historia en la narrativa de Juana Manuela Gorriti." *Ideologies and Literature New Series*, 2, 2 (Fall 1987): 59-76.

KRISTAL, Efraín. *La visión urbana de los andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú. 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.

MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.

MÉLENDEZ, Concha. *La novela indianista en Hispanoamérica 1832-1889*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, 1961.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura, 1989.

LA REVISTA DE BUENOS AIRES. Buenos Aires. 1863-1871.

LA REVISTA DE LIMA. Publicación quincenal. 7 vols. Lima: Establecimiento Tipográfico de Aurelio Alfaro y Cia. 1860-1863.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1985.

VILLAVICENCIO, Maritza. *Breve historia de las vertientes del movimiento de mujeres en el Perú*. Lima: Flora Tristán, 1990.

_____*Del silencio a la palabra: mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Flora Tristán, 1992.

Una escritora culta del siglo XIX: Mercedes Cabello de Carbonera

Ismael Pinto
Universidad de San Martín de Porres, Perú

Lo primero es lo primero. Debo agradecer la fina gentileza de mi muy querida amiga Sara Beatriz Guardia por haberme invitado a participar en este importante encuentro que es el Tercer Simposio Internacional Escritura Femenina e Historia en América Latina. Cita académica organizada por el Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL, del cual Sara Beatriz es incansable directora y promotora. Y cuyos singulares logros se evidencian tanto en su capacidad de convocatoria que nos dice de la seriedad de su propuesta, cuanto en sus publicaciones que son el más palpable y magnífico fruto de su esforzado y tesonero trabajo.

Este atractivo perfil ha constituido a CEMHAL en un centro pionero cuya propuesta avanza, sin prisa pero sin pausa y sin estridencias ni fanatismos de género, en el no fácil ni siempre aceptado camino de la reivindicación de los derechos de la mujer frente a la historia. Por cierto, esta no muy tolerante ni dispuesta a perder sus privilegios antropocéntricos, en nuestro continente.

Ahora bien, el tema de mi intervención esta referido a *Una escritora culta del Siglo XIX: Mercedes Cabello de Carbonera*. Tema sugerido por Sara Beatriz, y que de alguna manera se desprende de un corpus mas amplio, de mi trabajo de investigación que apareciera como *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo.* El primer volumen de un ambicioso proyecto en actual proceso que abarca la obra total de la ilustre escritora moqueguana (Moquegua 1842 – Lima 1909), que en una segunda entrega incluye sus artículos periodísticos y sus ensayos, para finalizar con su obra novelística, en un tercero.

Este primer volumen, de la trilogía que es *Sin perdón y sin olvido*, fue publicado el año 2003, bajo el prestigiado sello editorial de la Escuela Profesional de Ciencias de la comunicación de la Universidad de San Martín de Porres. Y que, ahora, la generosidad de Sara Beatriz ha puesto nuevamente en vitrina, en este encuentro que tiene por norte la reivindicación de la mujer en sus inalienables derecho como persona humana y. al mismo tiempo, que pone en relieve y recupera el trabajo de la inteligencia femenina, en el concierto universal de la cultura.

Tenía pensado ocuparme de Mercedes Cabello de Carbonera no como una sino la más importante mujer ilustrada, en el amplio espacio cultural femenino que se dio en el Perú en el Siglo XIX, dentro del periodismo, la novela y limitadamente, el ensayo. Estos son los terrenos

que doña Mercedes abarcó con solvencia, imponiendo en cada uno de ellos su personalidad, su prosa minimalista y sin adornos, desplegando con cierta insolencia el manejo de fuentes bibliográficas, y la evidencia de aprovechadas y largas lecturas, no de sobremesa –como equívocamente lo señalo algún biógrafo despistado- sino como una eficiente y diaria tarea de formación, de conocimiento y de estar en el mundo y en el momento intelectual de su tiempo.

Sara Beatriz me ha sugerido que hable y explique algo de cómo se gestó este libro que es una exageración, cuyas 793 páginas supongo yo han atemorizado a más de un inocente lector. La tarea al parecer simple, sin embargo para mi es un tanto difícil, ya que debo hablar, de una u otra manera de mi persona y de cómo se concreto ese laborioso trabajo de investigación que si no hubiera sigo acogido generosamente por el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, Turismo y Psicología, y por su decano el Padre Johan Leuridan Huys, pues todo hubiera quedado en un soñado proyecto, como tantos y tantos que nunca llegan a concretarse.

Sin perdón y sin olvido, que no tenía título ni una sola pagina redactada, empezó a gestarse allá por los años sesenta, de las largas conversaciones y discusiones sostenidas con el entonces profesor recién desembarcado de Salamanca, Armando Zubizarreta, quien antes que ser bien recibido por la Pontificia Universidad Católica, resulto, gracias a Luis Alberto Sánchez, dictando cátedra en San Marcos, siendo la vieja casona del Parque Universitario, donde un pequeño grupo de estudiantes nos acercamos e intimamos amicalmente con el joven profesor que venía aureolado por haber descubierto el diario personal de Unamuno, y por su monumental trabajo que es *Unamuno en su Nibola*.

Fue pues en la casa de Armando, y esto lo tomo ahora como algo simbólico, ubicada en la primera cuadra de la calle Moquegua, en pleno centro de la vieja Lima, que el tema de la escritora moqueguana Mercedes Cabello de Carbonera, empezó a aflorar y a cobrar un inusitado perfil para mi. Allí, entre tazas de café, cigarros y mucha conversación, en algún momento se manifestó mi interés por trabajar la obra, que no la vida de la que por aquellas calendas era la olvidada escritora moqueguana.

Armando, que le gustaba hablar ex cátedra, y con la seriedad que ponía en todo lo que decía, calculó que una investigación como la que me proponía realizar debería llevarme por lo menos unos cuatro o cinco años de hurgar en bibliotecas amén de largas y meditadas lecturas. Finalmente, un proyecto que devendría mi tesis para el bachillerato o el doctorado en Literatura. Armando erró en sus cálculos. Tuvo que pasar casi medio siglo para que aquel soñador proyecto de ese joven estudiante provinciano, paisano de doña Mercedes, finalmente se concretara.

Pasaron muchos años y el proyecto de investigación si bien no fue abandonado del todo, se dejaba sentir en mis recorridos por librerías y libreros de viejo, donde fui comprando, adquiriendo cuanto escaso material bibliográfico o fotográfico que sobre doña Mercedes, o bien sobre las escritoras y escritores y hechos registrados en libros referidos al siglo XIX, se ponían al alcance de mi mano y de mis franciscanos bolsillos.

Un buen tiempo estuve alejado de doña Mercedes. Incluso hasta me había olvidado que debía escribir sobre mi paisana. Pero de una u otra manera siempre estuvo presente, y exigiendo su cuota de atención, ya en artículos periodísticos, ya en mis trabajos de historia referidos a

mi pueblo, Moquegua, doña Mercedes siempre se dejaba sentir, exigía calladamente lo suyo.

Por otro lado, mi trabajo en un a institución bancaria no me dejaba mucho tiempo para dedicarme a la investigación en repositorios, ni mucho menos. No obstante, y para no perder el fuerte lazo que cada día me atraía y ataba más a Cabello de Carbonera, el año 1991, dentro de la programación del IX Mes de las Letras que organizaba en el Banco Continental, aproveché la oportunidad para que en los homenajes que programamos se realizara uno para doña Mercedes Cabello de Carbonera Los otros dos estaban dedicados a Raúl Porras Barrenechea y a Sebastián Salazar Bondy. Doña Mercedes se hallaba, pues en buena compañía

El homenaje a doña Mercedes tuvo lugar el día 9 de abril, y convoqué a un mercedólogo convicto y confeso, que es Patricio Ricketts, y a la doctora Martha Hildebrandt, que para sorpresa mía no conocía nada de la obra de doña Mercedes. Para su intervención, y por el personaje que desde un primer momento le atrajo, le presté una de las ediciones de *Blanca Sol*, novela que le fascinó y le proporcionó material para su intervención y para trabajar luego el peruanismo *rolar*. Luis Alberto Sánchez, que integraba el panel de comentaristas, por exigencias de la política, lamentó no poder asistir. El moderador, que metió su cuchara y no moderó nada, obviamente, fui yo.

Con el cambio operado en mi trabajo- el banco fue vendido a un grupo peruano español- y ante el poco o mejor dicho ningún interés, mejor digamos desprecio, que mostró la nueva administración, que empezó liquidando todo lo que tuviera que ver con la cultura, Mes de las Letras, publicaciones, galerías, biblioteca, consideré antes que antes que me largaran era tiempo de emigrar.

Me refugié en mi trabajo de siempre, en la página cultural del diario Expreso, que no obstante sus avatares, siempre fue respetada su total independencia. En ese momento y teniendo el tiempo necesario, volvió doña Mercedes, a tocar mi puerta. Llegaron a mis manos, una a una las tres ediciones de *El Conspirador* que, con el volumen que perteneció a la pequeña biblioteca que había en la casa de mis mayores en Moquegua, completé las cuatro ediciones, de un millar cada una, que se había disputado el chismoso público limeño en muy pocos meses. Singular hecho que ninguno de nuestros novelistas ha logrado en nuestros días. A las anteriores, agregue la que se publicó en México, con un prólogo de don Ireneo Paz, el recordado y culto abuelo de ese mexicano universal que es Octavio Paz.

Luego todo se dio con una facilidad que realmente me preocupó. En el diario Expreso tenía como fiel colaborador que hacía la critica musical, a mi buen amigo ya fallecido Humberto Ponce. En algún momento, conversando y contándole el trabajo que me había impuesto: escribir la biografía que me hubiera gustado leer sobre doña Mercedes, me encaminé al Instituto de Investigaciones de la Universidad de San Martín de Porres. No perdía nada tentando por ese camino. Mi conversación con el Decano, el Padre Leuridan fue parca y cortísima. Sí, la Facultad aceptaba financiar la investigación, y tenía un año de plazo para entregar el trabajo.

Creí, equivocadamente, que con el material y algunos cientos de fichas y la totalidad de la obra de doña Mercedes que ya obraban en mi poder, con una rápida cala en la sala de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, del Instituto Riva Agüero y otra en la nutrida biblioteca de Félix Denegri Luna, amen de la del Fondo Reservado de San Marcos, la investigación iba a llegar a buen puerto más rápido de lo que había pensado; en unos pocos

meses.

Empecé a redactar el texto, sobre parte de un material que había estado trabajando sin mayores exigencias. Y ahí fue que me di con la sorpresa de que lo que había acopiado en largos años no era significativo, que debía completarse con una indagación a fondo en diarios y hebdomadarios del siglo XIX. Que no todo estaba en los libros, artículos y ensayos de doña Mercedes. Que su mundo en esos momentos era, para mi, ancho, demasiado ancho y, como en la novela de Ciro Alegría, ajeno. Que sin ubicarla en el mundo en que había vivido y en su realidad y en su momento, la investigación dejaba mucho que desear.

Había muchos interrogantes que dilucidar, que resolver. Un descubrimiento me llevaba a otro y me exigía correr de libros a periódicos, de cartas a genealogías, a la historia de Moquegua y sus gentes, a bucear en las actas de los exámenes de los hermanos Cabello Zapata, y de paso en las notas y profesores que tuvo Urbano Carbonera en el Colegio Nacional de la Libertad, de Moquegua, –el medico ilabayeño que después casó con doña Mercedes, que alguien alegremente le dio filiación italiana-. Se recogió también el recuerdo un tanto opaco por el tiempo de las veladas de la adolescente Mercedes con sus primas las Zapata, Rosalía la poeta y Elvira la concertista, compositora y cantante. Allí también, en Moquegua, descubrí algunos libros y opúsculos que habían pertenecido a la biblioteca de los Cabello Zapata, como indagando en el Archivo Departamental, confirmamos su buen pasar económico, vinatero y chacarero. Algunas regadas excursiones a la pequeña hacienda de Omo Zapata, que desde el XVII permanece en manos de la familia sirvieron también de telón de fondo para hablar y hablar, con algunos inquietos paisanos sobre doña Mercedes.

En Lima, largas conversaciones con Luis Alberto Sánchez, que era una especie de Biblia en cuanto conocer los entresijos sociales de los viejos limeños. Con Doris Gibson, que conoció a Blanca Sol; con Félix Denegri, con el recordado Guillermo Ugarte Chamorro, con Patricio Ricketts, con el obsesionado mercedólogo y colega Carlos Cornejo Quesada; bien discutiendo con don Sergio Guarisco, bibliófilo impresionante, absurdamente fallecido recientemente, o manejando la brillante tesis de Isabel Tauzin Castellanos: *Le roman femenine peruvien pendant le seconde moite du Dix-neuvième siècle*. En fin, la relación de personas a las cuales prácticamente acosé para indagar algún dato sobre la vida y obra de doña Mercedes, ha sido larguísima. Debo confesar que, salvo un oscuro personaje que maliciosamente ocultó un dato, y de ser obsecuente amigo cambió a sombrío detractor, todos respondieron generosamente a mis requerimientos.

Por otro lado, el libro de don Augusto Tamayo Vargas, *Perú en trance de novela***,** que por mucho tiempo fue la única guía para navegar por la vida y la obra de doña Mercedes, más que dar soluciones a los interrogantes que planteaba mi investigación, por el contrario los exacerbaba. Las lagunas que presentaba y las afirmaciones sin sustento bibliográfico, así como los datos consignados, que no sólo no eran exactos sino que habían sido tomados a la ligera, en unos casos; y, en otros, se había agregado textos, lo convirtieron en un modelo en negativo, en lo que no debía caer ni ser mi investigación.

Ahora bien, lo que iba a ser una simple monografía sobre la vida y obra de la escritora moqueguana, al año de redacción e investigación paralela –investigaba de día y redactaba de noche-, cobró, por el material que día a día iba hallando y compulsando, proporciones que jamás sospeché. No era el solo personaje gravitando, sino como necesario telón de fondo el rico y controversial mundo en que le toco vivir. Se convirtió, de pronto, en un libro voraz que

devoraba sin contemplaciones todo el material que acopiaba y luego procesaba. Y antes que dar por cerrada una parte, exigía su perentoria ampliación. Me convirtió, en buena cuenta, en su obsecuente servidor que marchaba al compás de su indetenible crecimiento.

Ese ímpetu y ese entusiasmo, se vieron detenidas de pronto. Dolorosas circunstancias familiares, detuvieron mi trabajo por más de medio año. Incluso, *La Sonámbula*, ópera y música de Bellini gratas a doña Mercedes y a las moqueguanas Rosalía y Elvira Zapata, se silenció. Fichas, libros, revistas, microfilmes y facsimilares, quedaron en la mesa de trabajo, en silenciosa pero, sin decirlo, apremiante espera. En ese tiempo, y sin que lo solicitara, llegaron a mis manos cartas, diplomas, valioso material que incrementaba a lo ya conseguido.

En alguna oportunidad alguien me preguntó por qué una biografía sobre una mujer. Le respondí que ignoraba que la vida o la obra de una mujer sólo debían ser escritas por una mujer. Y ante otra interrogante del por qué había escogido a doña Mercedes, pues la respuesta es sencilla y compleja a la vez. Desde mis años de apurado lector escolar, y por las conversaciones sobre doña Mercedes y su vía crucis escuchada al calor de mi hogar moqueguano, y luego de las peripatéticas charlas adolescentes con Samuel Ricardo de la Flor Angulo, un brillante abogado y profesor de literatura moqueguana, el virus Cabello Carbonera, se apoderó de mi persona. Y la simple curiosidad prendió y se transformó en inocultable admiración. Supongo que desde aquellos años inconscientemente, me fui preparando –a veces pienso que me fueron preparando- para que escribiera sobre esa gran autodidacta, que fue doña Mercedes, cuya formación primera se dio en Moquegua, en la biblioteca comteana de su padre don Gregorio y de su tío don Pedro Mariano –que fuera Cosmógrafo Mayor de la República- ,que estudiaron en el Paris de una Francia positivista, y regresaron al terruño hablando el francés, con sus títulos bajo el brazo, masones y catecúmenos de aquella ideología, a mas de una valiosa biblioteca.

Cada dato de la peripecia vital de Cabello de Carbonera que hallaba y procesaba, me reveló cómo esta mujer admirable escribió como quería y exigía Nietzsche: poniendo su sangre y su espíritu en cada palabra. De cómo reflexionando sobre el papel que la sociedad le asignaba a las mujeres, dio inicio a la conciencia femenina de grupo. Y también, en medio de ese fárrago de luz, fui descubriendo lo que puede hacer una sociedad con aquellos que no se sujetan a sus reglas de juego, con aquellos que nadan a contracorriente e intentan pensar por cuenta propia, fuera de la tribu, alejados de la manada. La manera de desmerecer, con el chisme procaz, con la insinuación perversa, más tratándose de una mujer; el ninguneo que decía Arguedas, llevado silenciosa y cobardemente a los mas bajos extremos. La miseria humana, la cobardía intelectual, y el silenciamiento que recubrió su obra: sus novelas que son fiel reflejo de la problemática social de su tiempo, y que se dan en *Sacrificio y recompensa, Eleodora, Las consecuencias, Los amores de Hortensia, Blanca Sol, El Conspirador*.

Establecimos cuál fue su opera prima publicada en París, en las páginas de "El Correo de Ultramar", recogimos sus ensayos, sus artículos, sus poemas. Sus exigencias de que se escribiera una novela peruana, sin ceñirse a lo que se escribía en España; postulaba, insolente y orgullosa, la liberación femenina a través de la educación laica y el trabajo como los auténticos liberadores de la situación de ser disminuido en que la había colocado la excluyente y patriarcal sociedad de su tiempo; criticaba el machismo terrible y humillante del positivismo comteano; escribía no sobre los héroes oficiales peruanos, sino de aquellos hijos del pueblo que se habían sacrificado en el combate del 2 de mayo de 1866; reivindicaba el rol de la mujer en la

construcción del Perú, Colombia, Bolivia; se pronunciaba a favor de la independencia de Cuba de la férula hispana causando bochorno entre quienes callaban en todos los idiomas la sangrienta lucha que se libraba en la isla; se pronunciaba en contra del romanticismo, enajenándose la mala voluntad de todo el entorno palmeano; lectora acuciosa y enterada era, con sus artículos de crítica literaria, puente entre los escritores de Argentina, Colombia, Ecuador, o bien de quienes publicaban y escribían aquí, en provincias; propiciaba la conformación de un foro sudamericano, antecedente lejano de la hoy inoperante OEA, con reglas y sanciones para los transgresores y agresores bélicos; creía con adorable ingenuidad en la importancia de la literatura como instrumento de desarrollo, y superación de los pueblos; como igualmente no dudaba escoger entre la inteligencia y la belleza de sus congéneres.

En fin, desempolvamos una obra que iba desapareciendo de la memoria y de los cánones literarios. Material que, finalmente, nadie tenía, nadie conocía. Daba la impresión que la obra de doña Mercedes había sido sepultada junto con su autora en el Manicomio del Cercado. No obstante, allí, entre viejos papeles, y en diarios y hebdomadarios que se deshacían al solo contacto de nuestras manos, cada día nos sorprendía y acrecentaba nuestro entusiasmo el valor y la entereza moral de esta mujer, que jamás arrió la bandera de su independencia y escribió lo que pensaba, reafirmando su pensamiento con su propia vida.

Doña Mercedes, como Sor Juana Inés de la Cruz, no obstante lo que se propusieron quienes no perdonaron ni olvidaron su trasgresión, y no obstante su terrible y doloroso derrumbamiento final, nunca fue derrotada. Aun, en balbuceante prosa, se defendió de los ataques perpetrados por alquilones que le disparaban desde distintos medios. No sabían que su caída final, que su derrota era su triunfo. Para doña Mercedes es valedero lo que escribió Octavio Paz sobre Sor Juana Inés de la Cruz. En ella se da la osadía que traspasa los límites y la fascinación por la caída: la atracción hacia lo alto y la fascinación por el abismo.

Obras de Mercedes Cabello de Carbonera

Novela

Sacrificio y recompensa.
Los amores de Hortensia
Eleonora.
Las Consecuencias.
Blanca Sol.
El Conspirador (Autobiografía de un hombre público).

Ensayo

La influencia de la mujer en la civilización
Necesidad de una industria para la mujer
La influencia de las bellas artes en el progreso moral y material de los pueblos
El patriotismo de la mujer
Importancia de la literatura
Estudio comparativo de la inteligencia y la belleza de la mujer
La novela moderna. Estudio Filosófico
La religión de la humanidad

El Conde León Tolstoy.

Bibliografía

ALAYZA Y PAZ SOLDÀN, Luis. *Mi país. Memorias de Alayza, primera parte y Miscelánea Peruana*. Lima: Librería Gil, 1960.
_____*Historia y romance del viejo Miraflores.* Lima: Editorial Cultura Antártica, 1947.

BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú*. Lima: Editorial Universitaria, 1969

BENDEZÚ AYBAR, Edmundo. *La novela moderna. De Olavide a Bryce*. Lima: Editorial Lunmen, 1992.

CABELLO, Pedro Marino. *Discurso pronunciado en el Colegio de La Libertad de Moquegua por el doctor Pedro Mariano Cabello. Antiguo Alumno de la Facultad de Ciencias de Paris y de la Escuela de Ingenieros Minas de Francia. Miembro de la Sociedad de naturales de Senayvoise, y catedrático de Química y Agricultura de dicho Colegio*. Arequipa: Imprenta de Mariano Nicolás Madueño, 1851.

CORNEJO, Atilio. "Los Fernández Cornejo en el Perú". En: Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas. Año IV, Nº 12, Lima, 1949.

CHÁVEZ CARVAJAL, Alejandrino. "Matrimonios importantes de Moquegua. En: Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas. Año XII, Lima, 1961.

DÁVALOS Y LISSON, Pedro. *La prostitución en la ciudad de Lima*. Lima: Imprenta de La Industria, 1909.

DÁVILA, Tomás. *Medidas que se proponen al actual Congreso Constitucional del Perú y al Gobierno Supremo Para salvar de su total destrucción a la casi arruinada Agricultura de la importante Provincia de Moquegua precediendo una sucinta descripción de ella, y la más veraz historia de sus padecimientos en la guerra de la Independencia, y en las civiles como sus mejores títulos para ser atendida y recompensada.* Arequipa: Imprenta de Francisco Ibáñez y Hnos., 1853.

DÍAZ VARGAS, Hugo. *El profesor bolivariano y sus discípulos*. Apuntes de aproximación histórica del Colegio Secundario de varones de Moquegua, núcleo fundamental ahora de la Gran Unidad Escolar "Simón Bolívar, 1708 – 1963". Moquegua, 1963 (Folleto mimeografiado).

DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustrada en el Perú*. Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán – IEP, 1996.

FERNÁNDEZ DÁVILA Y CORNEJO, Miguel Ángel. *Disertación sobre la personalidad de la señora Águeda Vizcarra Vda. de Angulo, a cargo de...* En la Semana de Moquegua, 1955. (Folleto mecanografiado).

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época* clásica. México: FCE, 1967.

FREZIER, F. A. "Moquegua en el siglo XVIII". En: Pinto Vargas Ismael. *Pequeña Antología*

de Moquegua. Lima: Ediciones El Virrey, 1987.

GAMARRA, Abelardo. *Rasgos de pluma de El Tunant*e. Lima: Víctor A Torres – Editor, Imprenta y Librería, 1899.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. Paris: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas; Librería Paul Ollendorff, 50 Chauseè D'Antin 59, 1910.

GORRITI, Juana Manuela. *Veladas literarias de Lima 1876 – 1877*. Buenos Aires: Imprenta Europea, 1892.

KUON CABELLO, *Luis. Retazos de la historia de Moquegua*, Lima: Abril Editores, 1986.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Leyendas y recortes*. Lima: Matto Hnos.- Editores, l893.
_____*Boreales, miniaturas y porcelanas*. Buenos aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.

PALMA, Ricardo. *Cartas Indiscretas*. Prólogo de Rubén vargas Ugarte. Lima: C. Milla Batres, editor, 1964.
_____"La bohemia de mi tiempo". En: *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, 1961.

PALMA, Angélica. *Ricardo Palma. El tradicionista*. Buenos Aires: Editorial Codees, 1958.

PATRÓN, Pablo. "Una visita al manicomio". En: *Gaceta de los Hospitales* Nº 95, Lima, 1907.

PARRA DEL RIEGO, Carlos. *Sanatorio*. Santiago de De Chile: Empresa Editora Zig Zag, 1938.

PEREYRA Y RUIZ, Antonio. "Moquegua en el siglo XIX". En: Pinto Vargas, Ismael. *Pequeña Antología de Moquegua*. (Segunda Edición). Lima: Ediciones El Virrey, 1987.

PINTO VARGAS, Ismael. "El Colegio San Simón en la historia del Perú". En: *El Colegio San Simón. Sesquicentenario de la Fundación Republicana 1825-1975*. Editor I.P.V. Lima: Imprenta Editorial Desa 1975.
_____*Pequeña Antología de Moquegua* (Segunda Edición). Lima: Ediciones El Virrey, 1987.
_____*Valdelomar en Moquegua. Retrato de una ciudad*. Lima: Ediciones El Virrey, 1991.
_____*Bibliotecas moqueguanas*. Trabajo inédito.

RIVA AGÜERO Y OSMA, José de la. "Carácter de la literatura del Perú independiente". En: *Obras Completa*s. Vol. I Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú..... (La primera edición fue publicada en 1905).

ROSAS SILES, Alberto. "Matrimonios importantes de Moquegua, parroquia de Santa Catalina". En: Revista del Instituto Peruano de Investigaciones Genealógicas. Año XIV,

Nº 13, Lima, 1963.

RUIZ CEVALLOS, Augusto. *Psiquiatras y locos. Entre la modernización contra los Andes y el nuevo proyecto de modernidad: Perú 1850-1930*. Lima: Instituto Pasado & Presente, 1994.

VALDIZÁN, Hermilio. *Diccionario de la medicina peruana*. Lima: Talleres Gráficos del Asilo "Víctor Larco Herrera", 1923.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Perú en trance de novela*. Lima: Ediciones Baluarte, 1940.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Lima: Ediventas S.A. Talleres Gráficos P.L. Villanueva 1965.

TAURO DEL PINO, Alberto. *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Impreso en España, Promoción Editorial Inca S. A. 1987.

TAUSIN CASTELLANOS, Isabelle. *Le roman femenine pendant la seconde moitié du XIX siècle*. Thèse du Doctorat présenté eu soutenu publiquement par…Universite de Poitiers, Faculté des Lettres et des Langues, Francia, 1989.

VALDIVIA, Juan Gualberto. "Castilla y los moqueguanos". En: *Pequeña Antología de Moquegua* (Segunda Edición). Lima: Ediciones El Virrey, 1987.

WILSON, Baronesa de *América y sus mujeres*. Barcelona, España s/**f.**
_____*Americanos celebres*. Barcelona, España s/**f.**
_____*El mundo literario americano.* Barcelona, España. S/f.
_____*El mundo literario americano*. Barcelona, España, Casa Editorial Maucci –Vol. I y II – 1903.

Publicaciones Periódicas

Club Literario de Lima. Anales de la Sección Literatura. Primer Año 18973 – 1874. Lima, Imp. De Carlos Prince 1874.
Ilustración Peruana, 1910
El Álbum Ibero Americano. Madrid 1891.
El Deber. Valparaíso, Chile, 1876.
El Elector. Arequipa 1860.
El Chispazo, 1893.
El Correo del Perú, 1873, 1874,1875, 1876
El Comercio, 1898, 1899, 1900,1909,
El Libre Pensamiento, 1898.
El Nacional, 1875, 1876, 1877
El Perú Ilustrado, 1887, 1889
El radical,1893
El Semanario de Pacífico. 1877.
La Alborada, 1875.
La Broma, 1878
La Integridad, 1890
La Opinión Nacional, 1876, 1909

La Patria, 1877
La Reforma -Moquegua- 1909
La Revista de Lima. 1859.
Los Andes, 1893
Mundial, 1920
Siluetas, 1908.
Variedades, 1909
Las Tres Américas. Vol. I Nº 11, Nueva York, 1893.

Archivos

Archivo Departamental de Arequipa.

Archivo del Obispado de Tacna. Libros Parroquiales de Moquegua, 1837 – 1842.

Libro de Actas de la Sociedad de Beneficencia de esta Provincia (Moquegua) instalada el 22 de octubre de 1840.

Libro de Actas de Recepción de los Alumnos y de exámenes del Colegio de San Simón, mandado fundar por la beneficencia del Exmo. Sor. Libertador Simón Bolívar el mismo que se instaló públicamente el 3 de abril de 1826 por el Sor. Gobernador Intendente Coronel Dn. Manuel Muños y la muy ilustre municipalidad de esta ciudad.

Archivo Departamental Moquegua.

Adriana de Verneuil: Memorias de un olvido

Isabelle Tauzin Castellanos
Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Francia

Adriana de Verneuil, viuda de Manuel González Prada, publicó en 1947 un libro titulado *Mi Manuel*. Se trata de un extenso volumen de casi quinientas páginas, que ha sido completamente olvidado por la crítica. Sin embargo, intentaré mostrar que se trata de un texto muy interesante, no sólo desde el punto de vista de la información sobre el ideólogo peruano, como ha sido considerado hasta hoy. También es una obra muy original escrita por una mujer. De la biografía de un prohombre, espacio en el que fue confinado, vamos a pasar a la lectura de una autobiografía femenina.

En un primer momento analizaré el pacto de escritura, es decir a qué obstáculos se enfrentó la novel autora y en qué contexto salió del silencio. Más adelante, señalaré qué escritores influyeron en la redacción de *Mi Manuel*. Después de recordar las fuentes de este relato testimonial, me dedicaré a analizar los primeros capítulos, poniendo de relieve los aportes simbólicos y la vinculación con un género, la literatura femenina.

1. El pacto de escritura y la recepción de *Mi Manuel*

El título *Mi Manuel* desorienta a los adalides de la literatura feminista. En efecto, anuncia una simple biografía de González Prada, una biografía masculina, autorizada por la convivencia e intimidad entre los cónyuges. Hay que ir más allá de esta primera impresión y abrir el libro. *Mi Manuel* viene a ser una tardía respuesta a la obra de referencia, *Don Manuel*, editada en 1930 por Luis Alberto Sánchez con una dedicatoria respetuosa pero de doble filo que condena al silencio a la homenajeada, a "doña Adriana de Verneuil de González Prada, la animadora".

Anteriores trabajos, especialmente el establecimiento de una cronología, me han conducido a descubrir invenciones en la biografía del ilustre historiador de la literatura peruana. Más de una vez Luis Alberto Sánchez noveló la realidad a su antojo[1], lo que explica el antagonismo con la biografía de Adriana.

Mi Manuel da un rotundo mentís al antiguo *Don Manuel* escrito por Sánchez en 1930. Sobre el título, escogido por Adriana, Sánchez comentó mucho después:

---

1 Véase Ricardo Silva-Santisteban. "Manuel González Prada y Paul Verlaine" en: Isabelle Tauzin Castellanos. *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA, 2006.

> Doña Adriana, con su desenfrenado amor a su esposo y su irreprimible sentido posesivo del mismo, no vaciló en aceptar la sugestión: "Mi Manuel" era un título exacto, bello y polémico[2].

Así, treinta años después de la muerte de la escritora, el célebre escritor insinuaba haber sido el inventor del título.

Al contrario, la voz de Adriana se hace oír con fuerza en la advertencia de *Mi Manuel*. La autora reivindica de entrada la autenticidad del testimonio:

> A ruegos de mi hijo escribí este libro de los recuerdos de mi vida. Sólo acepté hacerlo con la condición de titularlo *Mi Manuel*, pues el doctor Sánchez habiendo escrito *Don Manuel* me pareció justo recalcar la posesión de lo mío, al expresar junto con el cariño los hechos que presencié en los treinta años de mi vida conyugal.

Y continúa:

> En su libro Luis Alberto Sánchez luce todo su talento de narrador al escribir lo que él oyera o le contaran. Lo mío es simplemente la verdad vivida por mí misma y descrita con toda sencillez. (González Prada, 1947: s.p.).

La presencia de un yo desde las primeras líneas convierte la biografía anunciada por el título en autobiografía, un género tan escasamente practicado por las mujeres en el Perú como en el resto del continente. Al asumir la escritura, la autora indica dos cosas: su obra fue hecha por encargo y no resultó de una iniciativa personal; hallamos en esta declaración preliminar la misma modestia que en otras biógrafas del siglo XIX, como la condesa de Merlín, cuya "voz narrativa escindida [ofrece] un contradiscurso que debe ser leído entre líneas" (Arambel-Guiñazú, 2001:107).

Adriana de Verneuil firma su libro Adriana de González Prada, negando una identidad que las leyes peruanas no le quitaban a diferencia del Código Civil francés. En este trabajo, para facilitar la lectura y evitar las confusiones con Manuel González Prada, llamaré Verneuil a la autora pese a la firma elegida.

Si bien renuncia formalmente a una parte de su identidad, probablemente para que se venda el libro al público interesado por Manuel González Prada, la escritora enfatiza la autenticidad de esta biografía, recalcando su particular postura de testigo ocular, más informada, por tanto, que algún autor de segunda mano. En medio del libro, reaparece otra frase de reivindicación:

> Así era "Mi Manuel" que nadie conoció mejor que yo, en esos treinta años de vida conyugal. (González Prada, 1947: 343).

Una nota a pie de página prueba además la relectura cuidadosa del manuscrito cuando Adriana cita a una autoridad intelectual del siglo XX, al mexicano Leopoldo Zea cuyo "atinado y justo juicio sobre Manuel" (*ibid.*) elogia después de haberle recibido en Lima.

La edición de *Mi Manuel* se hizo contra la voluntad de Luis Alberto Sánchez, sorteando probables censuras de quien anhelaba mantenerse como el heredero espiritual de González

2 Véase Luis Alberto Sánchez. *Nuestras vidas son los ríos… Historia y leyenda de los González Prada.* Lima: UNMSM, 1977, 333.

Prada y discrepaba con Raúl Porras Barrenechea, director de la colección Cultura Antártica. A juicio de Sánchez, *Mi Manuel* fue un verdadero desastre "extemporáneo" ocurrido precisamente cuando había de celebrarse el primer centenario del nacimiento de González Prada; el libro "recoge con exceso resentimientos personales de doña Adriana, a causa de las campañas que sufrió don Manuel", declara Sánchez (1977: 337).

La verdad es que Verneuil no admite determinadas críticas sobre el contenido de su obra; asume plenamente lo escrito como realidad vivida. En cambio, con la humildad conveniente a un escritor novel y la modestia esperada de una mujer, prevé la crítica hacia torpezas de estilo y se disculpa de antemano:

> Mi hijo me prometió corregir mi libro: muerto él, estuve por suprimirlo; pero hoy lo publico como me lo aconsejan muchos […] aunque no sea expresado en buen castellano por ser yo francesa y estar cargada de años. (González Prada, 1947: "Advertencia", sp).

En el fondo, no se justifica tal modestia de alumna sumisa ya que las incorrecciones y los galicismos son escasos en un volumen muy grueso. Enfrascada en la recuperación del pasado, Verneuil tampoco se preocupó por pergeñar un destinatario ideal. *Mi Manuel* es un libro hecho por encargo, cuyo público había de ser conformado por los discípulos del ideólogo. Pero al hilo de la inspiración se fue convirtiendo en la historia de dos vidas.

La amplitud de *Mi Manuel* es el resultado de toda una construcción narrativa repartida en 43 capítulos, que permite considerar a Adriana de Verneuil como escritora de pleno derecho, autora de un texto único escrito a los setenta años. Las dos terceras partes del libro (c. 1-26) rememoran la juventud de la autora, su casamiento y viaje a Europa. Luego se impone la lucha política. A partir de los "años de combate" (c. 28) surgen los rencores y viene la nostalgia de la vida feliz apartada del mundanal ruido. En el último tercio del libro, la narración de las vivencias íntimas pierde importancia.

Una nota al final termina enunciando el pacto de escritura. Indica cuánto hubo de durar la redacción del manuscrito, aproximadamente dos años, o sea un tiempo bastante largo como para que madurara el proyecto literario:

> Empezado a escribir en New York, enero de 1938, veinte años después de la muerte de Manuel; concluido a fines de diciembre de 1940 (Verneuil, 1947: 464).

Mi Manuel germinó en tierra lejana, en un ambiente cosmopolita, como confluencia de tres idiomas, el castellano, el francés y el inglés. Después de esa fecha de cierre surgen las preguntas. Entendemos que 1940 resulta ser una datación simbólica porque el texto fue corregido por Adriana después, lo cual se deduce del comentario alusivo al suicidio de Alfredo González Prada, quien se arrojó de un rascacielos de Nueva York en 1943:

> ¡Colmo de los colmos! [Sánchez] Hasta le reprocha a su querido amigo Alfredo haber publicado las obras inéditas de su padre, a lo que éste dedicó los últimos doce años de su vida, siendo como lo reconocen todos la más admirable prueba de amor filial (*Ibid*, 382).

La emoción de la autora se transparenta en la cita. Cuestiona la recuperación ímproba de Ventura García Calderón, quien editó parte de la obra poética de González Prada sin pedir permiso y censuró acremente al pensador "que mejor no hubiese nacido". Adriana de Verneuil retoca *Mi Manuel* actualizándolo y quebrantando a veces la unidad de tono. Es el caso de esa

brusca intromisión:

> [La] juventud recién hoy pretende seguir sus huellas en la persona de Víctor Raúl Haya de la Torre, joven estudiante que fue presentado a Manuel en la Biblioteca, como dice Luis Alberto Sánchez en su *Don Manuel* (*Ibid*, 309).

La doble mención de Haya de la Torre y Sánchez resulta inesperada en el contexto del capítulo dedicado al año 1898. El homenaje interpolado habría de agradar a los lectores apristas. En cambio, el vapuleo a otros figurones de la vida política hubiera sido suprimido por Sánchez si hubiera podido. En la biografía que publicó treinta años después de la muerte de Verneuil, condenó "los violentos ataques a Gamarra, a Ventura García Calderón, al poeta José Gálvez (entonces presidente del Senado y vicepresidente de la República)…". (Sánchez, 1977: 337, también 331).

Sánchez se adjudica el papel de consejero literario, convenciendo a la escritora desesperada por la muerte de su hijo y obsesionada por el suicidio, de que terminara sus memorias y escribiera una copia de su manuscrito:

> Adriana había concluido de redactar sus memorias, cuidadosamente a mano, con esa letra perfilada y ancha de ex alumna de Belén. […] Argumenté: "[…] Es necesario tener otra copia de sus memorias: ¡Hágalo usted!" No discutió mucho aunque puso el gesto duro. Recomenzó el terrible trabajo de copiar más de quinientas páginas grandes, a mano. (*Ibid*, 328).

Acabado el manuscrito en 1944, la escritora regresó a Lima, se liberó de su mentor y llegó a publicar sus memorias en 1947. Murió el 22 de setiembre de 1948. Así salvó *Mi Manuel* de una revisión *post mortem*, que hubiera corregido su versión de la realidad y proporcionado otra historia.

2. La influencia de autores peruanos y extranjeros

No existe texto alguno nacido de la nada, puro fruto de la inspiración de su autor. Las lecturas anteriores orientan consciente o inconscientemente la escritura. Algunas serán citadas, otras no asomarán y sólo serán intuidas por los lectores con tal que compartan el mismo mundo literario que el escritor. Conocer el hipotexto no es un mero trabajo de erudición sino que permite descubrir los mecanismos del proceso de la creación literaria. Estas certidumbres guían mi análisis.

Adriana de Verneuil no recalcó la primacía de ningún libro. En cambio, señaló que hizo de secretaria de Manuel González Prada desde que se casó en setiembre de 1887. Se dedicó a aquella labor con el mayor esmero y la "mejor letra"(González Prada, 1947: 134). La influencia de la escritura pradiana, probable consecuencia del simple acto de copiar, resulta difícil de separar del contenido de *Mi Manuel*, dedicado a homenajear al pensador. La imitación en el estilo sólo se transparenta en la vehemencia de unos pocos recuerdos, como en momentos de reintegrar la vida política en 1898, cuando González Prada ha de batirse en duelo: entonces es una de las pocas ocasiones en que se interpolan citas, sacadas del discurso de Matavilela sobre la Unión Nacional. Al acordarse del peligro, Adriana arremete en *Mi Manuel* contra "todos los tiranuelos [dispuestos a] amordazar a los escritores suprimiendo la libertad de escribir, clausurando periódicos". (González Prada, *ibid*: 315).

Por otro lado, es interesante detectar la influencia de Adriana en la obra de González Prada, influencia que ella proclama en algunas ocasiones como para la redacción de la conferencia "Las esclavas de la iglesia[3]" o la edición primigenia de *Minúsculas*. Intuyo también el influjo de Verneuil en "Notas acerca del idioma" donde el escritor alude repetidas veces, a la experiencia de tener un hijo pequeño, que se convierte en el centro de las atenciones maternas[4] .

Las referencias a fuentes literarias se reconcentran en dos capítulos de la segunda parte de *Mi Manuel*, en el 28 titulado "Años de combate", y el 30 "José Santos Chocano". Esta frecuencia repentina delata que se trata de unos capítulos singulares en la composición del libro. Adriana señala que discrepa con el escritor francés Ernest Renan, sobre qué pasado se ha de recordar a la hora de escribir:

> Aunque Renan en el prólogo de su libro *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* dice que "sólo se debe escribir lo que se ha amado. El olvido y el silencio [deben ser] el castigo impuesto a lo feo y vulgar que se ha encontrado en el paseo de la vida", no puedo yo dejar de recordar esas "cosas feas" siendo desgraciadamente las que más abundan en la vida, sobre todo las que hieren y dejan más huellas entre los recuerdos. (319).

Lo negro domina de momento la mente de la escritora. La reconstrucción del pasado pretende ser objetiva, sin concesiones al qué dirán, a la inversa de la idealización que se espera de las plumas femeninas obligadas a amenizar la realidad para conformarse con la imagen de frivolidad que define las mujeres. De la alusión a Renan, deduzco que fue una lectura compartida entre los esposos pues González Prada dedicó varios artículos al exegeta historiador del cristianismo a cuyas clases asistió en París. Otra mención es muy fugaz: se trata de José Santos Chocano, acusado de publicar "un libro tergiversando frases de Manuel, aplicándolas a su caso y en su defensa" (González Prada, 1947: 345). Pero Adriana no alude a Chocano como autor de *Memorias. Las mil y una aventuras* publicadas en 1940.

En cambio remite profusamente a la francesa Germaine de Staël, cuya novela titulada *Delphine* (1802) cuenta los amores infelices de la heroína epónima y hace la apología del divorcio. Verneuil tiene entre manos *Delphine* en momentos de escribir y definir qué es la dicha para una mujer; la cita:

> "La mayor felicidad para una mujer es casarse con un hombre a quien ella respete tanto como ame, le sea superior por su inteligencia, por su carácter y que en todo decida para ella. […] Desgraciada la mujer casada teniendo que dirigir ella misma su vida, encubrir

3 Isabelle Tauzin Castellanos, "De la educación de las mujeres a la emancipación femenina…", Scarlett O'Phelan y Margarita Zegarra. *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América latine siglos XVIII-XXI*, 2006: 634-650.

4 Las variantes entre las versiones de "Notas acerca del idioma" son las que me permiten afirmar tal influjo, por ejemplo cuando escribe: "Hay en Alemania (como en las naciones protestantes) una poesía familiar i discreta donde sentimos el gorjeo del niño, el perfume de la esposa o el chisporroteo del hogar […]. Nuestros poetas, al imitar el Arte de ser abuelo, i cantar al niño producen versos afeminados, pueriles i ñoños, una verdadera poesía de pañal i meconio". Expresiones como "la cuna de la madre", "el hogar doméstico", "mamadero" son alusiones relevantes de la vida cotidiana que aparecen agregadas en los interlineados. Véase "Crítica genética de Notas acerca del idioma"…en Isabelle Tauzin Castellanos, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, 2006.

> los defectos, las pequeñeces de su marido, librarse de ellos y soportar todo el peso de la existencia". (González Prada, 1947: 355).

La reproducción exacta de las palabras de Staël revela la conformidad de Verneuil con tal parecer. Adriana se identifica con aquel ideal que confunde felicidad, inteligencia y sumisión. Recordemos de paso que Staël no forma parte del canon de la literatura francesa; por ser mujer, ha quedado rezagada en comparación con otros escritores de iguales méritos estéticos.

Staël y Balzac son fuentes a las que se refiere la escritora en dos oportunidades, otorgándoles especial importancia en su reflexión sobre el matrimonio y la condición de la mujer. La romántica francesa es todo un modelo mientras que Verneuil discrepa totalmente del autor de una *Fisiología del casamiento*:

> [Balzac] asegura que "para saber la opinión de un hombre, no hay sino saber la de su mujer, siendo diametralmente opuestas". Por lo pronto, con nosotros se equivocó totalmente Monsieur de Balzac. (González Prada, 1947: 394).

El tema de la conducta de la mujer casada ya había sido motivo de una cita sumamente precisa al novelista francés, Balzac. Éste justificaba el encierro de la mujer en casa; viene la referencia justo cuando la autora evoca los primeros tiempos de su casamiento de la autora:

> "Une femme heureuse par le coeur ne va pas dans le monde[5]"…ha dicho Balzac y repite Joseph Trugnau en su libro *Madame de Staël*, página 39, línea 23. (González Prada, 1947: 143).

Otros nombres de autores peruanos y franceses asoman en la narración pero no corresponden a influencias temáticas ni estilísticas en la redacción de *Mi Manuel*. En cambio, creo que se puede plantear la hipótesis de un influjo de los episodios trágico-cómicos de la condesa de Segur, aquella aristócrata franco-rusa autora de numerosas novelas infantiles, entre otras el best seller *Las desgracias de Sofía* (1864), en algo parecidas a las desventuras de Adriana niña.

En resumidas cuentas, la redacción de *Mi Manuel* se aparta de cualquier modelo literario. La vida propia, los recuerdos de intensas emociones, desdichas y tiempos felices son los que inspiran a la escritora y hacen de este libro una obra sin par.

3. La vuelta a los orígenes

Según queda sobreentendido en el título *Mi Manuel*, el libro había de dedicarse al célebre ideólogo. Pero no fue así. Más que la biografía anunciada, el texto es una autobiografía. El punto de vista es interno y está asumido por una primera persona de identidad inconfundible desde las líneas de advertencia. Adriana es así a la vez narradora y protagonista. El libro subvierte la historia oficial al dar la primacía a la historia personal. Legitima el espacio doméstico marginado y lo revalora como complementario de la esfera pública donde actúa el hombre político[6].

5 "Una mujer feliz no va por el mundo", traducción mía.

6 Adelaida López de Martínez, "Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico". Roland Forgues. *Mujer, creación y problemas de identidad en América latina*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999, p. 270.

Los ocho primeros capítulos van a rememorar la infancia y adolescencia de Adriana hasta la muerte del padre. Un epígrafe en francés encabeza el primer capítulo y viene justificado por las líneas iniciales:

> Desde muy lejos vuelven a mi mente las palabras de esta vieja romanza francesa y tan bien se asimilan a mis recuerdos que repito las estrofas como si fuera el eco de mi propio pensar. (González Prada, 1947: 8).

Cuatro versos sacados de una canción popular cerrarán también ese capítulo. Todo un trabajo de organización narrativa se deduce del marco inaugural. Adriana recuerda primero la casa de su infancia en las afueras de París antes que prorrumpiera el tumulto de la guerra franco-prusiana. Brinda un sinfín de imágenes, retratando el verde paraíso de la niñez: la recolección de frutas, los baños en la acequia, los paseos…Una anécdota divertida muestra a la chiquilla fumando a escondidas. Pero otra, el asesinato de toda una familia, clausura el capítulo y permite situar los primeros sucesos antes de 1870.

La narradora presenta a sus padres, destacando la figura de su madre con "un carácter enérgico que generalmente las mujeres no tenemos motivos de ejercer" (González Prada, 1947: 10-11). El casamiento de los padres fue motivado por el amor, a pesar de circunstancias adversas. El paradigma de la pasión romántica se ve doblemente exaltado al insistir Adriana en que su madre se casó con un novio hemipléjico:

> [Mi padre] quiso anular su compromiso; pero no lo consintió mi madre y se realizó un matrimonio de amor: se sacrificó ella, en pasar su vida al lado de un hombre enfermo, porque lo amaba, con ese gran amor que une las almas más que los cuerpos. (González Prada, 1947: 7).

La escritora ensalza el modelo del casamiento por amor, anticipando los vínculos sentimentales que idealizará nuevamente en la representación de su unión con Manuel González Prada. Asimismo condena los casamientos de conveniencia conformes a la tradición de la familia González de Prada. Reitera el tema de la fuerza del amor con la historia interpolada de un cura del pueblo:

> Era muy romántica la historia de nuestro cura y se me hace simpático recordarla. Siendo aún estudiante, estaba de novio con una muchacha de su pueblo, a la que quería desde siempre y su compromiso para casarse era para cuando terminara sus estudios. Concluidos éstos y regresando a su pueblo, vio desde lejos en la plaza de la iglesia que entraba a ella un entierro. Al preguntar a quién enterraban le contestaron justamente el nombre de su novia. Sin decir palabra y volteando simplemente la brida del caballo en que venía montado, regresó a la ciudad de donde venía, yendo directamente al seminario, a pedir lo aceptasen para el servicio de Dios. (González Prada, 1947: 13-14).

Esta micro-biografía engarzada en la autobiografía se parece a un cuento por su brevedad y eficacia. Su aparición participa de la heterogeneidad del libro en que alternan reminiscencias y atinadas reflexiones.

Acordándose de abuelos y tíos, perfilando toda una genealogía de aristócratas e intelectuales franceses, parientes abogados y médicos conocidos, aludiendo a obreros y criados, Verneuil asienta indirectamente su identidad, auto-valora lo propio y se distingue de la familia

González de Prada cuyo rancio abolengo enfatizó Sánchez en su *Don Manuel*. La de Adriana también fue una familia noble y de tan antiguo linaje como la de Manuel.

La autobiografía coteja diferentes épocas y reúne experiencias similares. La escritora, a la vez narradora y protagonista, rememora cómo al regresar a Francia, después de veinte años de ausencia, tuvo ganas de relacionarse con sus familiares e incorporarse a la alta sociedad parisiense frecuentada por sus primos pero se sometió a la negativa de Manuel, avergonzado por ser un don nadie en la capital francesa. La joven esposa descartó la nostalgia que la invadió a causa de esta desvinculación dramática:

> Me dio pena no darme a reconocer y reintegrarme a mi familia que yo había dejado desde chica; sin embargo comprendí la razón de Manuel, pues las gentes, aun de la propia familia, se llevan mucho de las apariencias. (González Prada, 1947: 220).

En compensación, reafirma de inmediato la felicidad en el seno de la familia que ha fundado y el orgullo de ser madre:

> Contentos, alegres los tres, con nuestro muchacho ya de cuatro años, sano y fuerte, encantados de la vida; ricos de nuestro cariño, tesoro que nadie nos podía quitar. Íbamos a andar el mundo, libres, descansando donde se nos ocurriera, sin más itinerario que nuestro antojo y deseo del momento. (González Prada, 1947: 220).

En esta evocación de la infancia asoman algunas palabras francesas ("glisser", "faire la quête", "complainte"…), por cierto traducibles ("deslizar", "pedir limosna", "letanía"). Al conservarlas la autora intuye una mayor exactitud entre significante y significado. El sonido de las palabras se ajusta más al contenido que siente de forma subjetiva y exterioriza mediante el galicismo. Parece que el manuscrito no fue corregido por ningún corrector de pruebas; la puntuación y el uso de mayúsculas resultan erráticos, lo que se explica por la precariedad de la enseñanza femenina, y además la doble formación recibida por la autora que demuestra su dominio del castellano como si fuera su idioma materno.

Mi Manuel es un libro tan apasionante que resulta difícil seleccionar algunas etapas. La historia de la vida de Adriana nos presenta a una niña huérfana a los siete años pues su madre muere víctima de la enfermedad y de la guerra. Éste es el tema del segundo capítulo titulado "La guerra de 1870", tan construido como el primero con una frase de apertura a modo de introducción ("La guerra iba a cambiar el rumbo de mi vida", 17) y un cierre situado en otros tiempos, sesenta años más tarde, refiriendo otro regreso de Adriana, ya anciana, a su lugar nativo donde se encontró con una monja que la conociera muy niña.

Con la muerte de la madre, la narración entra en la temporalidad; el fin de la edad feliz de la infancia termina con una primera fecha que es la de aquella muerte, rememorada en el fondo como un nuevo y funesto nacimiento para Adriana.

Ahora bien, la narración sigue variada: alternan anécdotas graciosas y episodios dramáticos como cuando el hermano mayor, Alfredo, amenaza con una pistola inservible a los soldados alemanes que ocupan la casa. Un modelo literario entonces es citado en la persona del novelista realista Guy de Maupassant, autor de "inolvidables páginas de emocionante verdad" sobre el año terrible de 1870 (González Prada, 1947: 21). Es probable que Maupassant, como cronista de estilo ameno, influyera en la escritura de Adriana y fuera una lectura compartida entre los esposos ya que inspiró a Manuel González Prada.

El relato de la infancia y adolescencia sugiere la incapacidad paterna a encargarse de la joven Adriana. El padre no sólo es minusválido sino que además se muestra pésimo empresario. En la vorágine de la guerra no reacciona a tiempo y al final de la ocupación prusiana, se ve obligado a vender el fundo. Otro antihéroe es Alfredo de Verneuil, desvinculado de su hermana y casi ausente de la autobiografía. La escritora le echa la culpa de las tempranas desgracias de la familia; desobedeciendo a las órdenes maternas, entró en la Cruz Roja y contagió el tifus, contaminando luego a madre y hermana, de modo que éstas no sobrevivieron a la enfermedad. Termina el segundo capítulo con la muerte de la hermana mayor que hacía las veces de madre para Adriana. La narración pone de relieve el sentimiento de pesar experimentado por la niña de nueve años.

La ineptitud paterna se manifiesta nuevamente en el viaje que emprenden los sobrevivientes. Se trata de un viaje sin rumbo, primero a Inglaterra, adonde va Adriana al último momento, en lugar de quedarse con una tía. El nombre recibido por la autora es explicado entonces, como homenaje a la hija difunta de aquella tía. La muerte envuelve la representación de los primeros años de Adriana, con un padre "abrumado" por el "peso de la responsabilidad de todas las cargas indispensables a mi pequeña vida". La narradora se acuerda de sí misma "llevada como un paquete que trasladan, sin siquiera consultar su propia voluntad". (González Prada, 1947: 28).

El padre padece neurastenia; el hermano actúa de forma infantil, de modo que los viajeros se extravían, se pierden unos a otros y terminan por embarcarse para América, siguiendo a un peruano conocido al azar en un hotel inglés. De Nueva York viajan al Perú. Verneuil se emociona apenas rememora la exuberancia del trópico, "la verdadera selva de América en toda su naturalidad y esplendor" (González Prada, 1947: 39). La realidad que descubren los ojos infantiles parece coincidir con los libros y da lugar a una descripción maravillada de la viajera ante

> esa fertilidad asombrosa, esos enjambres de enredaderas, abrazadas de los árboles alcanzando sus más altas ramas. Los famosos cocoteros con sus frutos inaccesibles, que sólo había visto en figuras. Y lo mejor de todas las realidades, recuerdo vivo de mis lecturas de viajes: naranjos y limoneros cubiertos de flores y frutos a la vez. […] Y fue realidad lo soñado, pude palpar, hasta comer estas frutas tropicales tan provocativas. (González Prada, 1947: 39).

También evoca cómo a bordo sufría del descuido paterno, entregada a una monomanía del general Echenique (1808-1887), que se afanaba en peinarla y la hacía sufrir "el martirio" durante más de media hora todos los días.

La escritora se complace en la imagen de su cabellera, aquel "largo pelo rubio que llevaba suelto y [le] daba más debajo de las rodillas". Más adelante retratará la misma afición de parte de Manuel González Prada peinándola día a día. Peinar a una mujer no es un gesto insignificante, sino que en él asoma la sensualidad y se esboza la caricia erótica, lindando con lo indecible. Además cabe observar la postura de dominación que implica tal acto, con la mujer sumisa al peine castigador. Recordar aquellos instantes equivale a resucitar un momento de mayor intimidad:

> La primera ocupación de Manuel al levantarse era peinarme; fue su labor favorita desde el primer día de nuestro matrimonio […]. Toda su vida, hasta el mismo día de su muerte cumplió en hacerlo. Me decía que yo nunca tendría canas, que no me las dejaría salir. No sé si por un milagro de amor las hipnotizó, lo cierto es que hoy a los 74 años, mi pelo conserva aun su color natural. (González Prada, 1947: 139).

La confidencia, ubicada mucho antes del final de las memorias, en el capítulo 11 -que cumple la función de deslindar dos etapas y evoca el casamiento de Adriana - revela el orgullo de la escritora por aquel adorno natural. En el pelo se plasma la hermosura femenina. La melena rubia y los ojos azules convierten a Adriana en la mujer ideal celebrada repetidas veces por Manuel González Prada en los poemas intimistas de *Adoración*[7]. El recuerdo de la cabellera es el primer momento de la narración en que la escritora da una información sobre su apariencia física, evitando las más de las veces describirse. La simbólica de la cabellera es universal. Llevar el cabello suelto simboliza la libertad de la mujer. Al recordar el colegio de Belén, Adriana evoca la obligación para las alumnas mayores de atarse el pelo con un moño, mientras que la tolerancia de que se benefició la forastera por su corta edad, despertó los celos y la convirtió en víctima inerme:

> -¡Vean a la gringa con el pelo suelto!...gritó una y todas se avalancharon[8] sobre mí, una de ellas tijera en mano para cortarme el pelo. Yo traté de huir i al sentirlas cogerme la cabeza pegué de gritos, queriéndome defender: lucha inútil de una contra tantas… (González Prada, 1947: 50).

Años más tarde, como madre, se complace en la contemplación/identificación del largo cabello de su hijo, hasta que llega el momento de evitarle parecido ataque. El acto significa también reconocer la identidad propia de Alfredo, separando las tijeras a madre y a hijo de cabellos parecidos:

> En efecto, vi con pena la implacable tijera cumplir su obra destructora y caer los largos cabellos. Mientras que yo apenada los juntaba para conservarlos, el muchacho encantado se reía, al verse aligerado de esa "toison d'or" que tanto le pesaba en los hombros. (González Prada, 1947: 322).

Al fin y al cabo, un detalle como el pelo no resulta nimio ni insignificante. La escritora se autorrepresenta gustosa y discretamente. El cabello diferencia a la niña, criada entre hombres, mujer en ciernes. La belleza del pelo, nada llamativa para un padre neurasténico, ha de ser disimulada, limitada al espacio doméstico para no atentar contra el honor femenino al que protege la mantilla, ese adorno limeño que encanta a la joven emigrante y con el que sueña taparse desde el arribo a Lima. (González Prada, 1947: 47).

---

7 Son varios los poemas de *Adoración* que describen a la amada, entre ellos "Cabellera": "Si el ídolo de mi alma/No fueran ya tus azulados ojos,/ Yo adoraría tus doradas trenzas,/Tu cabello sedoso.//Parece que a tu cuello/Devanan rubios y brillantes copos,/Que por tu frente manos invisibles/Deshebran hilos de oro."(González Prada, Manuel, 1989. Vol. 6, 311); también en el romance "Hija no fuiste de los rojos climas": "La altiva raza del ardiente franco/El oro puro a tus cabellos dio,/El azul a tus ojos, a tu frente,/El poderoso instinto creador" (p. 514), en Adriana: "Vivos, azules, penetrantes ojos;/Labios que manan néctar y ambrosía;/Rubio cabello, que, en pobladas ondas/Al breve soplo de las auras vibra." (517).

8 Adriana crea aquí un neologismo, superponiendo las palabras "abalanzar" y "avalancha".

El título de los capítulos no abarca todo el contenido de éstos. Remite al principio de la acción relatada, lo cual no significa un defecto en la organización narrativa sino una imposibilidad de decirlo todo en pocas palabras. Así es como el tercer capítulo, "Salida de París", engloba el viaje trasatlántico y la segunda etapa hasta el Perú, y termina con la llegada a Lima. La narradora apunta esta fecha, 16 de octubre de 1875. Después de las dataciones de la muerte de la madre y la hermana ("esas dos ausencias, que en sí eran la vida de mi propia vida", González Prada, 1947: 28), esta fecha viene a ser un hito en la existencia de Adriana. Significa el principio de una nueva identidad, o sea el nacimiento a una nueva vida.

"Llegada a Lima" justamente es el título del capítulo 4 que relata los usos y costumbres peruanos, las elecciones a balazos, las fiestas en casa de Meiggs, la explotación de los chinos, la vida en el colegio de Belén. La visión de Adriana es una visión de afuera; no participa del mundo que descubre y por tanto le llama la atención todo lo que no existe en Europa. Exterioriza las diferencias sociales y raciales en vez de callarlas. Dicho capítulo concluye narrando el primer encuentro con Manuel González Prada, el día del santo de éste, el 6 de enero de 1876. El encuentro con el prohombre no resulta el evento que el público lector esperara. Muy al contrario, en lugar de contar el flechazo y una historia color de rosa, la escritora emite irónicas dudas sobre sus primeros sentimientos:

> Yo era entonces una chiquilla que aun no podía discernir las cosas del amor.
> "Algo me dicen tus ojos,/Mas lo que dicen no sé" .
> ¡Tal vez adivinaron mis ojos lo que no supo descifrar mi inocente corazón! (González Prada, 1947: 57)

El lugar que le ha sido asignado por ser niña y forastera hace que Adriana escriba subvirtiendo la representación idílica de las relaciones sociales. Invitada a pasar el umbral de las casas de las amigas, niña blanca pero poco adinerada, con ingenuidad descubre lo que otros fingen no ver y medio siglo más tarde, Verneuil relata lo que nadie dijo. En el capítulo 5 "Belén: 1877-1878", una anécdota burlesca rebaja del todo al general La Puerta, en aquel entonces primer vicepresidente de la república:

> Poseía una llama como la que figura en el escudo de armas del Perú y acostumbraba llevarla en su coche, a pasear por las calles de Lima. Muy popular y simpático se hacía el maniático General, cuando se veía pasar, asomando por la portezuela el largo pescuezo y la fina cabeza de la llama, con sus grandes ojos curiosos y escudriñadores. A mí me encantaba por su originalidad. (González Prada, 1947: 60).

Además de reconstruir los sucesos del pasado, Adriana de Verneuil traza a la vez un autorretrato moral. La originalidad del general La Puerta coincide con el inconformismo de Adriana, niña sola entre dos hombres mayores, en una ciudad donde las familias son extensivas, incluyendo a sobrinos huérfanos, criados e hijos de éstos. La biografía enfatiza la fortaleza de ánimo de la niña sola en el espacio público de la ciudad en que se pasea libremente en tiempos de vacaciones. Comenta:

> Creo que llamaba mucha la atención a las gentes de Lima, no pareciéndoles "decente" y teniendo muy "a mal" que una niña anduviese con dos perros. (González Prada, 1947: 76).

Pero, el resto del año, está encerrada en el colegio que el padre elige para sustituir a la casa con el fin de que las monjas reemplacen a la madre desaparecida. Allí Adriana sufre situaciones conflictivas y actos de violencia pero llega a enfrentarse a las alumnas que la hostilizan por cualquier pretexto. Aquellos momentos le han dejado hondas impresiones en que rememora con suma precisión los insultos y rechaza la pasividad de otras alumnas maltratadas:

> Me parecían no tener sangre en las venas o no sentir el aguijón que me hería, igual como el caballo de raza, brinca apenas le toca la espuela del jinete. (61).

La reconstrucción de los lejanos años de la adolescencia es vívida. Está actualizada por la comparación inesperada con un caballo, animal simbólico de la masculinidad y por el idiotismo de pura cepa castellana "no tener sangre en las venas". Verneuil no se contenta con narrar escuetamente los hechos sino que los representa de forma gráfica, a la medida de su apasionamiento. La imaginación y el dominio de los sentidos se sobreponen al discurso patriarcal de la razón desprovisto de imágenes.

La sensibilidad al contrario se transparenta en la descripción nostálgica del jardín de la infancia, aquel que Adriana fue autorizada a cultivar en el mismo colegio. La niña rebelde se civilizaba y se estaba transformando en angelito, futuro "ángel del hogar", dedicado a la esfera doméstica:

> Creo que se me suavizó el humor batallador, en medio de ese lenitivo ambiente de las flores, desdeñando a ratos contestar a mis camorristas compañeras. Hasta me hicieron Hija de María. (González Prada, 1947: 63).

Pero una alumna mal intencionada destrozó las plantas. Adriana se desesperó ante "tanta destrucción: todas [las flores] tumbadas, muertas ya, sin comprender el por qué de tanta perversidad" (González Prada, 1947: 72). La violencia fue dirigida contra ella por ser diferente y despreciar las coqueterías, objetos de devoción y demás adornos que llenaban las carpetas de sus condiscípulas.

Al contrario, la autora hace hincapié en que había inventado un objeto, unas "plumas mágicas" que anticipaban los estilógrafos. Después de más de medio siglo, aquellas plumas mágicas son legibles como signos de la vocación y proximidad al mundo de la escritura en que se convertiría la vida de Adriana, como esposa de un escritor y autora ella misma. Lo cual explica que se explaye en la descripción de su invento, orgullosa de su ingeniosidad, mientras las referencias a las labores de mano serán alusivas:

> Esta invención mía consistía en hacer goma espesa a la que añadía polvos de anilina morada, luego le echaba una gota en la parte cóncava de cada pluma, dejándola secar. Después para usarla se mojaba simplemente en agua y escribía indefinidamente, sin tener que usar la tinta de la clase, que era pésima. Yo no hacía misterio de mi invención ni pensé nunca en sacar patente. (González Prada, 1947: 69-70).

Si nos atenemos a la división de los roles genéricos, tal invento representa una trasgresión, siendo las invenciones y la tecnología el dominio de los hombres mientras el bordado plasma la delicadeza femenina ("él leyendo, yo cosiendo", González Prada, 1947: 139). Con tal

9 Véase la nota 1 en "Algo sobre el almidón y sus derivados", Manuel González Prada. *El Tonel de Diógenes*, 1945: 115-116.

objeto además, Adriana compite con Manuel González Prada, dedicado a experimentos de laboratorio con plantas nativas[9].

Finalmente, cada recuerdo se ha de leer como el resultado de una selección de la memoria. Después de pasar por el tamiz del olvido, es intelectualizado y viene a engarzarse en el telar de la autobiografía. En aquella labor de rescate, los motivos delineados son únicos pero no forman un conjunto desordenado sino que se armonizan y perennizan una sensibilidad acallada por la celebridad del cónyuge y sólo liberada en los umbrales de la muerte. Además de ser un testimonio sobre González Prada, *Mi Manuel* es el testamento literario de Verneuil.

***

La riqueza de *Mi Manuel* no puede agotarse en una decena de páginas. Se trata de una obra compleja, cuya polisemia merecería que se le dedicara todo un volumen. Muchos son los temas que debo dejar de lado por ceñirme a los límites de un ensayo.

La sensualidad de la escritora narradora apunta con el recuerdo de tímidas caricias y diálogos amorosos intercambiados con el "señor Prada[10]". La realidad de los cuerpos se limita a la frontera de las manos, que se dejan estrechar o rehúyen. La escritora se echa la culpa a sí misma repetidas veces, insatisfecha por los titubeos de la relación amorosa que la lleva a casarse en 1887 después de dos años de noviazgo semiclandestino, con un hombre veinte años mayor que ella. Al casarse, halla un sitio en la sociedad peruana, aunque su legitimidad como esposa se vea cuestionada por la discreción dada a la ceremonia de la boda[11].

La omisión de la sexualidad[12], el silencio sobre la desfloración y los partos contrastan con la exaltación de la maternidad, el dolor de haber perdido a dos niños y la felicidad de salvar de la muerte al tercero. Cinco capítulos reconstruyen la vida de la pareja que Adriana forma en Lima con Manuel González Prada, sobreponiéndose a obstáculos y contratiempos. Luego viene la recordación del viaje a Europa, unos diez capítulos en que varían las relaciones en la pareja. Va cobrando importancia el niño nacido en Francia, vive feliz Adriana en su tierra mientras que en España observa cómo Manuel se siente a sus anchas y se las da de Don Juan. Con el regreso al Perú apunta la nostalgia y se acumulan los motivos de frustración ante el acoso de la política. Se acelera luego el tempo de la narración para abarcar la otra mitad de la vida de la pareja hasta la muerte del ideólogo, con la que termina *Mi Manuel*. Quedan sepultados en la página blanca los últimos treinta años de viudez de Adriana.

La autobiografía sin embargo es reveladora: descubre una doble personalidad: la tranquila Adriana se rebela ante el retraimiento que le impone el orden social con el pretexto de

---

10 Adriana ve primero en González Prada "el tío Manuel" (56) de sus amigas del colegio; también aparece como "el tío de Margarita" (98), "el señor Prada" (114), "el señor Manuel" (119), por fin "Manuel" después del casamiento (134).

11 "La ceremonia fue completamente clandestina" (132). El tema de un compromiso anterior de Manuel González Prada y de una hija natural del escritor fue ampliamente estudiado por Luis Alberto Sánchez (1977). Adriana no lo supo todo sobre la primera etapa de la vida de González Prada, pero ese silencio no ha de extrañar, pues se explica por la discreción que envuelve las precoces relaciones amorosas.

12 Al contrario Manuel González Prada exalta "la clandestina voluptuosidad de la Naturaleza" en "Las esclavas de la Iglesia" y el tema de la sensualidad femenina aparece como obsesivo en el ensayo póstumo titulado "Lima antigua". Véase Isabelle Tauzin Castellanos, art. cit., en Scarlett O'Phelan y Margarita Zegarra, *obr.cit.*, págs. 635-650.

protegerla. Destaca cómo se resistió a entrar en el papel de la niña buena y sumisa. A la vez cuenta la necesidad de integrarse en una sociedad que le era completamente extraña. Hacerse monja o casarse fueron las únicas opciones que tuvo después de la muerte de su padre. Rememora que dudó entre ambas a tal punto que su confesor decidió por ella y le autorizó a desposarse con el hereje de González Prada. El amor origina el matrimonio, pero es un amor inseguro, hecho de enfrentamientos en la pareja, y con la familia del novio disconforme. La pareja se instaló en la casa de Adriana, aquella casita de la calle Puerta Falsa del Teatro, llena de flores y comparada con un nido, emblemática de la imagen de la mujer ideal cuya dependencia exaltó el recién casado en un discurso que parece haberse quedado grabado en la memoria de la escritora:

> Me repetía por la milésima vez toda su dicha al estar juntos: "¡Tú, me decías a menudo, tú has nacido para mí! El Destino te hizo y te trajo a Lima para que fueras mía. Eres el complemento de mi vida, la que yo siempre esperaba y llegó a tiempo para ser únicamente mía!" (González Prada, 1947:136).

Al fin y al cabo, Verneuil echa mano de las "tretas del débil" para contar su vida. Acepta el lugar subalterno que la sociedad le asigna y convierte este coto vedado en espacio de libertad de donde enjuicia la sociedad peruana. A la Puerta Falsa del Teatro, con ese nombre de calle que parece haber sido elegido a propósito, acuden las visitas a rendir homenaje al escritor. Entre bastidores, o sirviendo refrescos, Adriana observa a todos. Años más tarde, resucita las mil voces oídas y censura a muchos hombres de pro. No se salvan las escasas intelectuales que visitaron a González Prada; quedan inmersas en el anonimato más absoluto, a la vez conocidas y negadas por el relato autobiográfico. Como "Scherezade criolla", Adriana de Verneuil llega a representar su propia vida al plasmar la existencia de Manuel. Con la apariencia de la biografía, arropa una autobiografía que no aceptaría ningún editor en aquellos momentos en que no se admitía a la mujer como sujeto letrado y faltaba un par de años para la publicación de *El segundo sexo* de Beauvoir. Como lo he mostrado, Verneuil tomó la palabra y merece ser oída después de medio siglo de olvido.

Bibliografía

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina y MARTIN, Claire Emilie. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2001, t.1, 214 p.

BASADRE, Jorge. *Introducción a las bases documentales*. Lima: Villanueva, 1971.

CORBATTA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.

GONZÁLEZ PRADA DE, Adriana. *Mi Manuel*. Lima: Cultura Antártica, 1947.
_____*El Tonel de Diógenes*. México: Tezontle, 1945,
_____*Obras*. Lima: Petroperú, 1989.

LAGOS POPE, María Inés. "Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica…", en Sara Castro-Klarén, *Narrativa femenina en América latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003, págs. 237-257.

LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida. "Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico", en Roland Forgues, *Mujer, creación y problemas de identidad en América latina*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999.

MIRAUX, Jean-Pierre. *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*. Paris : Armand Colin, 1996.

IV
Las rebeldes del siglo XX
Construcción e identidades
Utopía y distopía en la novela

Patrícia Galvão: Entre la persona y el personaje

María Fernández-Babineaux
Texas A&M University-Commerce, Estados Unidos

Patrícia Rehder Galvão nace en São João de Boa Vista, São Paulo, Brasil, el 9 de junio de 1910. Activista política, poeta y escritora es considerada la "musa del Modernismo" otorgándosele así el rol de inspiradora de los "modernistas". A los 18 años ingresa al círculo de intelectuales brasileños integrantes del llamado Movimiento Antropofágico. En este círculo conoce a Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral y Fernando Mendes de Almeida, entre otros miembros de la *intelligentsia* brasileña. Es en esta etapa de su vida cuando Raul Bopp comienza a llamarla Pagu, sobrenombre con el que se hará conocida en el ámbito intelectual.

La vida de Patrícia Galvão se caracterizó por una lucha constante; tanto personal como social. Como Rosa de Luxemburgo en Alemania, Pagu luchó por los ideales de una sociedad igualitaria. Su disidencia, como la de la gran activista comunista alemana, fue una disidencia doble: como mujer y como militante política. En lo social, se rebeló ante la dictadura de Getúlio Vargas y por ello fue encarcelada repetidas veces convirtiéndose en la primera mujer convicta por asuntos políticos en el Brasil. Como mujer se enfrentó a las normas preestablecidas que la sociedad brasileña le imponía, retando los modelos de mujer tradicional de su entorno patriarcal. Es tal vez por ello, que a pesar de ser una figura relevante, como bien lo observa su biógrafo Augusto Campos, el nombre de Pagu no consta en las antologías modernistas, ni su figura ha sido reconocida literaria ni históricamente "como si una sombra cayese sobre su vida", indica Campos.

¿Cuál es esta sombra que cae sobre Pagu? ¿Sobre que bases se ha construido este mito de una mujer que en los años veinte decidió romper con los esquemas de la sociedad brasileña? ¿Cómo influyó la idea de la antropofagia cultural en la obra/vida de Pagu? ¿Por qué Pagu ha sido prácticamente ignorada o rechazada por la crítica en el Brasil? ¿Es Patrícia Galvão un mito recreado en sus personajes de novela inspirados en Rosa de Luxemburgo? ¿Son los personajes principales femeninos de Pagu una metáfora de ella misma? En este ensayo intentaré dar respuesta a estas interrogantes y a cómo Patricia Galvão personaje es gestado y construido por ella y por sus críticos.

El movimiento antropófago

Pagu junto con su primer marido, Oswald de Andrade, fue integrante del grupo Modernista Antropofágico el cual se proyectaba al pasado mítico de los Tupis como metáfora cultural. En "Poesía Pau Brasil", Andrade expone las primeras ideas acerca de la hibridización, la

colonización, el nacionalismo y la identidad del brasileño. En 1928 Oswald publica el manifiesto social y artístico, *El Manifiesto Antropofagico,* en el cual expone y resalta las ideas de cambio y de ajuste de conciencia de la clase burguesa brasileña, así como del grupo modernista de intelectuales europeizados. Andrade señala las contradicciones de la cultura latinoamericana en los grupos de oposiciones comunes a esta experiencia: moderno/primitivo; central/periférico; naturaleza/cultura. El antropofagismo representa para los artistas brasileños de los que Pagu forma parte, una manera de fundir el arte y las ideas modernas con los temas del pasado mítico. Por ello, en el caso de Pagu este movimiento se convierte en parte fundacional para su formación de modernista. El manifiesto antropófago insta a los artistas, hasta entonces influenciados por los movimientos europeos, a quebrar esta línea hegemónica de influjo cultural devorando los modelos occidentales buscando como resultado un producto cultural más auténtico y propio de la cultura brasileña.[1]

En *El Manifiesto* se analizan y paralelizan los mitos Tupis instalándolos en el contexto de la modernidad como vehículo de cambio y erosión de los modelos existentes. Por ello, al analizar uno de los mitos de los indios Tupis, el *Matriarcado de Pindorama* es propuesto como modelo a seguir hacia una proyección del pasado mítico en el futuro moderno. Según *El Manifiesto* había que tomar el *Matriarcado de Pindorama* como ejemplo del predominio de la mujer en lo político y social para la reorganización de la vida en bases libres y igualitarias. Sin embargo, a pesar de reclamar un nuevo sitio de poder para la mujer, los modernistas –en su mayoría hombres– contemplaron esta idea romantizada de la mujer como una aproximación hacia la libertad del individuo en general o como una metáfora de ésta, pero no hacia una propuesta real de liberación femenina.[2]

Pagu en cambio, exalta esta idea de un cambio de estructuras y resalta el predominio de la mujer y su inclusión en lugares hasta entonces no admitidos en la sociedad brasileña. Luiz Fernando Valente anota precisamente que para Pagu, el aspecto de género y de clase son inseparables el uno del otro, además afirma que "essa postura a leva a questionar o feminismo oficial" (30). Es así que Pagu se enfrenta al sistema ingresando como militante del partido comunista en una época en la que la mujer no accedía a espacios de protesta social. Además trabaja como periodista del diario *O Homen do Povo*[3] (El hombre del pueblo)[4] editado conjuntamente con Oswald de Andrade, su primer marido, donde ella se hace cargo de la sección "A Mulher do Povo" (La mujer de pueblo). En esta sección periodística, Pagu critica a las mujeres burguesas por su pasividad y ceguera social a las cuales acusa de "ignorantes da vida e do nosso tempo" /ignorantes de la vida y de nuestro tiempo/ (Campos 87) y las exhorta a que se hagan conscientes de los cambios que se están suscitando en el mundo para lograr una sociedad más justa y libre. En su artículo "Normalinhas" escrito para la columna "A Mulher do Povo", Pagu habla sobre las mujeres de la escuela normal a la que ella un día

1 Esta idea de la canivalización proviene del mito de los Tupis o Tupis-nambas antiguos habitantes del Brasil. Según el mito, los Tupis devoraban a sus contendores cuando eran vencidos. Esto sólo ocurría si habían éstos demostrado valor y coraje en la batalla como una forma de asimilar su fuerza.

2 Según el relato de Pagu sobre su relación con Oswald de Andrade, el autor del Manifiesto antropofagico, éste mantenía con las mujeres en general y con ella misma una relación extremadamente vertical, patriarcal y subalterna (Galvão, 2005: 36).

3 El 27 de marzo de 1931, Oswaldo de Andrade y Pagu lanzaron en São Paulo, el periódico panfletário O Homen do Povo. Tuvo una vigencia muy breve, de tan solo ocho números al ser censurado y clausurado por la policía después de una revuelta ocasionada por estudiantes de Derecho.

4 Todas las traducciones hechas en este artículo son mías.

perteneció y las critica por su total ausencia de conciencia política, y por no tener una posición frente a la revolución: "Acho bom Vocês se modificarem pois que no dia da reivindicação social que virá, vocês servirão de lenha para a fogueira transformadora" (Campos 87) /Creo que sería bueno que ustedes cambien ya que en el día de la reivindicación social que llegará, ustedes servirán de leña para el fuego transformador/. Es Pagu una incitadora que promueve la participación activa de la mujer en los ámbitos políticos para que de este modo, se apodere de un sitio y de una voz que le corresponde dentro de la dinámica social.

Pagu aplica el concepto de la antropofagia cultural con relación a la figura de la mujer y propone así la ingestión de modelos para asimilarlos y crear un producto que la autentifique. Por un lado, Pagu exhibe sus ideas de antropofagia cuando insta a las mujeres burguesas a cambiar de roles en la sociedad, al convertirse más activas o estarán destinadas a "la deglución", a su desaparición, lo que resultará en el producto de la "nueva mujer."[5] Esta figura es captada por Augusto Campos en el poema que dedica a la autora, "Pagu: tabu e totem" al nominar a Pagu "grande mulher talvez a primeira mulher nova do brasil (sic)" (Campos 15) /gran mujer tal vez la primera mujer nueva de Brasil/. Este proyecto de "nueva mujer" se aleja de los moldes sociales que Pagu violentamente rechaza y reitera en toda su obra tanto ficcional, como panfletaria. Inspirada en la idea de una mujer que intervenga en los cambios políticos y sociales, fue que Pagu "ingiere" la figura de la revolucionaria y líder alemana Rosa de Luxemburgo (1871-1919) como modelo y la convierte en un producto local tanto en la ficción como en lo personal.

Rosa de Luxemburgo, *Parque industrial* y *A famosa revista*

Es imposible separar la vida de Pagu de su obra, como ya lo han notado Campos, Valente, y Guedes.[6] La mujer nueva que propone Pagu está representada en sus dos únicas novelas: *Parque industrial* (1933*)* y *A famosa revista* (1945) en relación con la luchadora y líder comunista Rosa de Luxemburgo y engranada en sus propias vivencias personales como militante. Su vida y la de las protagonistas se encuentran entrelazadas, y como ellas, Pagu intenta darle una voz y lugar antes inexistente a la figura de la mujer como militante política. Tanto en *Parque industrial* como en *A famosa revista*, Pagu pondera a la mujer como sujeto actuante y mediador de los actos que la revolución propone construyendo sus personajes como metáfora de una Pagu a veces incluso inventada por ella misma. Tanto en lo personal como en lo ficcional, Pagu toma como paradigma a la revolucionaria quien fuera mártir del comunismo alemán.[7] Nacida 30 años antes que Pagu, Rosa de Luxemburgo sirve de modelo vital para la joven militante comunista y a un nivel metafórico también, Pagu, devora este modelo y construye el propio desde sus personajes ficcionales y desde su proyecto vital.

5 Ernesto Che Guevara en un texto dirigido a Carlos Quijano del semanario Marcha en Montevideo, Uruguay (marzo 1965), propone "el hombre nuevo" como hombre pleno, libre, sacrificado, quien se forja en la "acción cotidiana, creando un hombre nuevo con una nueva técnica", un hombre avanzado, el hombre del siglo XXI, lo llamaría el Che.

6 Campos señala que en el caso de Pagu, vida y obra son inseparables. Thelma Guedes en su estudio sobre *Parque industrial* anota que el sentido de la vida de Pagu estuvo estrechamente vinculado a sus objetivos estéticos.

7 Rosa de Luxemburgo fue asesinada el 15 de enero de 1919 mientras protestaba contra las fuerzas reaccionarias a manos de un soldado que le propinó un culatazo de rifle.

Los dos personajes centrales de *Parque industrial* y *A famosa revista* comparten el mismo nombre en homenaje a Rosa de Luxemburgo. En *Parque industrial*, Rosinha Lituana (pequeña Rosa) dirige, lidera y organiza grupos sociales de protesta en São Paulo, Brasil. Su apellido también hace clara referencia al comunismo ya que el país de Lituania es emblemático de esta ideología.[8] Para Thelma Guedes, *Parque industrial* puede ser analizado desde tres ejes constructivos: "percepción de la realidad, posición política y experimentación estética" (74). Siendo la primera novela proletaria brasileña, P*arque industrial*, describe a la mujer urbana proletaria Paulista quien como Pagu, critica a la sociedad burguesa. Rosinha asume la voz de la mujer del pueblo, otorgándole un espacio a la mujer proletaria, una clase social hasta ese momento sin voz literaria.

El compromiso de Rosinha involucra dos esferas que se relacionan: la militancia comunista y feminista. Solidaria con los grupos menos favorecidos y las minorías (proletariado y mujeres) se convierte en la líder de un grupo revolucionario que lucha contra la explotación económica, los bajos salarios y el abuso sexual de la mujer. Rosinha recluta mujeres en la fábrica textil donde trabaja y las exhorta a luchar por una mejor condición de vida y trabajo: "O dono da fabrica rouba de cada operario o maior pedaço do dia do trabalho. E assim que enriquece á nossa custa" (El dueño de la fábrica roba de cada operario la mayor parte del salario diario. Es así cómo se enriquece a nuestra costa) (Parque 9). Rosinha representa esta primera fase de Pagu quien trabajó también en una fábrica textil por requerimiento del partido, en el tiempo de su colaboración con la organización "Socorro Vermelho." Es en esta etapa que Pagu conoce de cerca la "miseria do povo" y vive las necesidades en carne propia. Como Rosinha, Pagu, orienta a sus compañeras de la fábrica sobre sus derechos a mejoras salariales y condiciones de trabajo y las exhorta a luchar por ellas.

Así como Pagu, Rosinha encuentra situaciones dramáticas en su búsqueda de equidad. Una de sus colegas, Otavia, es despedida de la fábrica textil e ingresa en el grupo revolucionario liderado por Rosinha. Es capturada y puesta en prisión donde enferma gravemente de tuberculosis. Por otro lado, Corina, colega y amiga, ingresa a la prostitución estando embarazada para poder sobrevivir económicamente. Ella siente que la pobreza le niega al ser humano incluso el derecho a elegir la maternidad: "Gente pobre não pode ser mãe." (La gente pobre ni siquiera puede ser madre). A pesar de esto, ella apoya la causa de Rosinha y anima a las otras mujeres a vencer el miedo y asumir el compromiso de la lucha por su libertad a toda costa: "Que importa morrer de bala em vez de morrer de fome." (Parque 21) (Que importa morir a causa de una bala en lugar de morir de hambre). Pagu también vive el dramatismo de la cercana muerte de su amigo y compañero de lucha, Herculano, quien es asesinado en un mitin en homenaje a Sacco y Vanzetti. Y tal como la revolucionaria alemana, Rosinha también es asesinada por sus adversarios.

En A *Famosa revista* (1945) (La famosa revista), la protagonista, Rosa comparte los mismos ideales que Rosinha Lituana de *Parque industrial*. Técnicamente, "the novel is constructed melodically like a piece for an orchestra, in three phases" (la novela es construida melódicamente como una pieza de orquestra, en tres fases) señala Sérgio Milliet. Según él, las tres fases son los tres protagonistas: la joven pareja y la *Revista* que ellos editan. El eje temático de la novela es la militancia y el romanticismo de Rosa y Mosci, dos jóvenes

8 Después de la Revolución Rusa, Lituania fue declarada independiente bajo el tratado de Brest-Litovsk en febrero de1918 al emanciparse del régimen Zarista, después de los conflictos originados entre el gobierno, los reaccionarios y el pueblo.

intelectuales cuya convicción política marca el intenso compromiso a su amor y a la *Revista*, la cual se convierte en el emblema de su propósito. Rosa difiere de Rosinha de varias maneras. Los dos años que separan una novela de la otra marcan una gran diferencia en la concepción ideológica de Pagu y un cambio en la ficción entre Rosinha y Rosa.

En *Parque industrial*, Pagu representa su intenso entusiasmo, adherencia y apoyo incondicional a la causa comunista. Después de la publicación de *Parque Industrial*, Pagu sale de Brasil y viaja a Buenos Aires, Los Estados Unidos, Japón, China, URSS, Alemania y Francia mientras trabaja como reportera en el periódico *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias* y *A Noite*. Durante sus viajes, conoce a algunos de los íconos políticos y sociales de la época, como el escritor argentino Jorge Luis Borges, Sigmund Freud, y el emperador chino Pu-Yi, además de George Raft, Raul Roulien y Miriam Hopkins, entre otros. En 1934 y durante su viaje a la Unión Soviética, Pagu se encuentra expuesta al régimen comunista de Stalin el cual le causa una gran decepción. Luego de esta experiencia negativa, Pagu se establece en Paris como traductora de películas para el periódico *L'Avant-Garde* bajo el seudónimo de Léonie, e ingresa al Partido Comunista Francés. En Paris, se une al grupo de intelectuales vanguardistas franceses conformados por André Breton, Paul Éluard, René Crevel y Benjamin Péret[9], entre otros.

Es deportada de la Alemania nazi y regresa a Brasil donde se separa de Oswald de Andrade. En 1935 es encarcelada en una revuelta política en São Paulo y pasa dos años en una prisión de Río de Janeiro, de donde escapa en 1938, pero el gobierno de Getúlio Vargas la encarcela nuevamente por dos años más. En 1945 publica *A Famosa Revista* en conjunción con su segundo marido Geraldo Ferraz. Con una percepción diferente a su adhesión a la causa comunista esta novela muestra su decepción y ruptura con Moscú y su líder Stalin. En *A famosa revista*, Pagu critica las acciones injustas, imparciales y autoritarias del régimen estalinista. Incluso cambia irónicamente la forma tradicional de dirigirse a los militantes estalinistas de "camaradas" –usado en *Parque industrial*– a "funcionarios". A pesar de que ambas protagonistas comparten el mismo nombre e inicialmente las mismas creencias, en *A famosa revista* desarrolla una Rosa más madura políticamente –quien no es más una pequeña Rosa– y que ha enfrentado las fallas de la ideología que apoyaba intensamente. Pagu se alza como una precursora del desencanto del comunismo. Ya en 1945, mostraba su rechazo y decepción con la ideología que tan fervientemente había apoyado. Es importante recalcar que en la época de la efervescencia y auge del comunismo en el mundo, Pagu ya lo rechazaba como proyecto político anticipándose así a la decadencia del comunismo.

Siempre en la base de la figura revolucionaria de Rosa de Luxemburgo, Rosinha Lituana y Rosa constituyen las dos facetas de un mismo compromiso político de su autora, Patrícia Galvão. Ambas luchan contra la injusticia y la desigualdad, compartiendo el mismo nombre e ideales, pero frente a una convicción ideológica que pasa por dos momentos personales. Como la propia Patrícia, sus protagonistas son dos rebeldes que critican la cultura brasileña y su sociedad denunciando los problemas sociales. Ambas se tornan víctimas por su dedicación a la ideología política y representan dos momentos ideológicos de Pagu, además de dos facetas de su desarrollo intelectual. Al igual que Galvão, sus dos personajes principales terminan enfrentando su derrota sin ninguna esperanza política o personal, vislumbrando un horizonte oscuro y sórdido como un túnel al que están obligadas a entrar.

9 Péret estaba casado con la cantante brasileña y amiga cercana de Pagu, Elsie Huston.

En 1949, a Pagu le diagnostican cáncer al pulmón; ese mismo año intenta suicidarse al encontrarse sin ninguna esperanza de lucha contra la enfermedad que la aqueja. Sin embargo, al año siguiente postula para diputada del estado de São Paulo como candidata del Partido Socialista Brasileño y publica el panfleto *Verdade e Liberdade*, en el que señala las razones de su retorno a la política, su experiencias en la prisión, y su decepción del Partido Comunista durante su estancia en Moscú y su desprecio por el régimen de Stalin: "Em Moscou, um grande hotel de luxo para os altos burócratas, os turistas do comunismo, para os estrangeiros ricos. Na rua, as crianzas mortas de fome: *era o regime comunista*." (Campos 189) /En Moscú los lujosos hoteles estaban designados para los burócratas y turistas del comunismo, ó ricos extranjeros, mientras que en las calles los niños morían de hambre: ése era el régimen comunista/.

El recorrido ideológico de Pagu está representado por las dos rosas. Una pequeña, inmadura aún políticamente (Rosinha) y la otra con un bagaje de experiencias más pleno y un pensamiento crítico y cuestionador. Pagu "devora" la figura de Rosa de Luxemburgo y produce dos momentos de una misma persona, inspirada en la figura de la líder alemana. Sin embargo, a diferencia de la rebelde alemana, en la vida real, Pagu no logró liderar ningún movimiento, sólo lo hizo desde la ficción de sus personajes. En consecuencia, Pagu "devoró" su ideal y lo reprodujo de manera personal en dos momentos de su desarrollo político reafirmando el concepto modernista de la antropofagia cultural.

Pagu vs Pagu

Tal como la escritora francesa del siglo XIX Claudine Colette, Pagu se confunde entre sus personajes y crea una brecha innovadora tanto en la escritura como en su posición de mujer. Colette instaura una nueva forma de escribir, un "nuevo alfabeto del mundo" indicaría Julia Kristeva y Pagu así mismo crea la primera novela proletaria feminista en el Brasil instaurando a la mujer dentro de un panorama político del que era completamente excluida. Pagu fue una disidente de su época rechazando los parámetros pactados para su género por la sociedad. Criada en una familia de clase media junto con otros tres hermanos, rompe los límites del comportamiento de una niña burguesa. Siendo una adolescente, se revela como una opositora de un sistema que la oprime, al perder la virginidad, valor tan ponderado por la sociedad pacata. Lo cuenta así en su autobiografía: "O primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo. Eu tinha doze anos incompletos. Sabia que realizava qualquer coisa importante contra todos os princípios, contrariando a ética conhecida e estabelecida."/ *El primer hecho consciente de mi vida fue la entrega de mi cuerpo. No tenía aún los doce años. Sabía que hacía una cosa importante que iba en contra de todos los principios de la ética conocida y establecida/* (Galvão 53). Este primer acto de rebeldía le causa el rechazo de su mundo circundante y la convierten en una nómada, una disidente de su propio género al ser constantemente repudiada: "Eu me lembro que me considerava muito boa e todos me achavam ruim. As mães das outras crianzas não queriam que eu brincasse com suas filhas e fui expulsa até um dia da casa do Álvaro George, da livraria, porque não queriam que eu tivesse contato com as suas crianzas." (Galvão 53) /Recuerdo que me consideraba muy buena y todos me llamaban mala. Las madres de otros niños no querían que yo jugase con sus hijas y hasta un día fui expulsada de la casa de Álvaro George, de la librería, porque no querían que tuviese contacto con sus hijos/.

En *Nomadic Subjects* (1994), Rosi Braidioti desarrolla el concepto del sujeto nómada.

Según ella, el nómada es el individuo que transita en diferentes espacios y condiciones, además de proyectar un estilo no normativo de pensamiento. Este sujeto no se ciñe a lo preestablecido sino que rechaza las formas tradicionales de vivir y de pensar. Pagu fue una nómada de su tiempo y se mantuvo en una constante recreación de sí misma y de su entorno, en una persistente huída de los parámetros sociales. Como sujeto migrante que era, adopta una variedad de nombres y una serie de máscaras en las que y desde las que ella transitaba. Lúcia Maria Texeira Furlani marca algunos de los múltiples nombres que usó: "Patrícia, Pagu, Zazá, Pat, Patsy, Solange, Sohl, P.T.,P.G., P., Mara Lobo[10], K.B., Luda, Paula, G.Léa, Leonnie, Ariel, Gim, Brequinha, Peste, Cobra."(8) Las condiciones de su existencia nomádica le exigieron adoptar una serie de voces e imágenes que le permitieron cambiar de posiciones y de registros, al mismo tiempo que de reinventarse, nombrándose.[11]

Se desplazó desde diferentes espacios formando un sujeto que optó por la característica de habitar en la periferia. Su opción nomádica hizo de ella la Claudine Colette de principios del siglo XX, y la hizo merecedora del rechazo del *establishment*. Pagu existía en una constante recreación de sí misma y alegaba que los cambios sociales sólo eran posibles a través de los cambios a nivel de la libertad sexual, y proponía una subjetividad femenina alternativa a lo pactado por el constructo social de la época.

Su escritura también tuvo el matiz revolucionario de ella. Su primera novela, *Parque industrial*, además de instituirse como la "primera novela proletaria brasileña" (Guedes 13), también fue en sí misma una manera de retar a la burguesía apropiándose del género novela, que era la forma literaria burguesa por excelencia. Es tal vez por ello que la crítica la tildó de "projeto isolado de uma escritora jovem e inexperiente" (Guedes 15) /proyecto aislado de una escritoria joven e inexperta" además de "texto simplista" (Guedes 15). Uno de los escasos estudios hechos sobre *Parque industrial* es el de Thelma Guedes, donde la autora rescata de los críticos el texto de Pagu y lo analiza como un modelo de realismo social. Su segunda novela *A famosa revista* también tocó un tema social perturbador, cuenta la historia épica de dos amantes militantes del Partido Comunista que escriben para la "Revista", supervisada por La Tercera Internacional de Brasil. Ambos emprenden una cruzada contra la represión del estado que denuncian en la Revista. Paradójicamente más tarde es en esta revista donde denunciaran los abusos, arbitrariedades y crímenes del partido. David Jackson ha planteado que *La condición humana* (1933) y *A famosa revista* tienen rasgos en común. Tanto Malraux como Pagu fueron militantes y figuras políticas quienes se volcaron a la literatura para confrontar la "inhumane Party discipline" (Jackson 298) /la inhumana disciplina del partido. *A famosa revista* fue prácticamente olvidada por la crítica ya que presentaba un tema social incómodo, en un momento de conmoción política mundial.[12]

Este nomadismo de Pagu en la escritura, en el pensamiento y en su actuación[13] hizo de ella

10 Seudónimo con el que publicó *Parque industrial*.

11 Según Todorov, el hecho de nombrar implica apoderarse, apropiarse de algo/alguien, inventarlo. En este sentido Pagu mantenía una constante invención de ella misma.

12 A famosa revista fue publicada en 1945, año que finalizó la Segunda Guerra Mundial.

13 El género, según Butler es "the social significance that sex assumes within a given culture". Un cuerpo se hace visible y culturalmente legible cuando se posiciona en un lugar genérico determinado cuando "performa"/ actúa las características de su género. Butler enlaza esta idea del género como constituido por una serie de actos de habla (actos performativos) que se construye a través de prácticas de comportamiento y de pensamiento que se repiten y se citan por diferentes discursos que producen y reproducen los efectos que nombran convirtiéndose en la norma genérica.

un ser problemático. Su confrontación con el medio le costó la censura y el silencio castigador, es por ello que Campos señala al publicar su biografía: "Sabendo que este silêncio repressor é culturalmente desastroso, é hora de fazer uma algazarra e espantar os urubus" (30) /sabiendo que este silencio represor es culturalmente desastroso, es hora de hacer una fiesta y espantar a los cuervos/. La crítica la considera una artista menor dentro del movimiento modernista, un satélite de su primer marido Oswald de Andrade, una militante ciega que escribió siguiendo los mandatos del Partido Comunista al que perteneció o aún peor, le atribuye un incómodo silencio. Según Thelma Guedes, "No âmbito da crítica, da intelectualidade e da Academia, Pagu não conquisto consideração e respeito, como uma escritoria séria, que mereça estudos consistentes. Sua obra é tratada freqüentemente nos termos da superficialidade" (Guedes 26) /El ámbito de la crítica de la intelectualidad y de la Academia, Pagu no conquistó consideración y respeto, como una escritora seria, que merezca estudios consistentes. Su obra fue tratada frecuentemente en términos superficiales. Valente afirma que existe una tendencia entre los críticos en asociar cada una de sus novelas con uno de los dos maridos, Andrade y Ferraz, colocando a Pagu en una posición siempre subalterna. Esta y otras etiquetas que se fueron otorgando a Pagu crearon prejuicios sobre su obra recibiendo ésta un trato peyorativo por parte de los estudiosos y académicos. David Jackson apunta que la obra de Pagu es muy brevemente mencionada en el Diccionario de Autores Paulistas de Luís Correa Melo y su segunda novela *A famosa revista* no se encuentra en ninguna biblioteca pública de otro estado de Brasil que no sea São Paulo.[14] Según Augusto Campos, Pagu se rehusó a limitarse a la rutina de los "servicios domésticos" y sus "herejías" fueron imperdonables para el "intolerante establishment."

Militante comunista en un inicio alcanzó nombre entre los enemigos del régimen autoritario de Getúlio Vargas lo que le valió ser apresada en tres ocasiones. Una mujer que se atrevió a retar al sistema político fue doblemente subversiva en las primeras décadas del siglo XX, y revolucionó un tiempo y una sociedad que no estaba preparada para que una mujer dejara su rol de madre y esposa y se avocara a la búsqueda de una meta que no fuera el matrimonio. Pagu fue castigada con la ilegalidad del nómada, del ser sin lugar fijo, sin reconocimiento social, borrada por años de los nombres oficiales porque se atrevió a no encajar en el "modelo de mujer" construido y pactado por el imaginario social brasileño.

Bibliografía

BOPP, Raul. *Antologia poetica*. Rio de Janeiro: Editora Leitura, 1967.

BRAIDIOTI, Rosi. *Nomadic Subjects*. New York: Columbia University Press, 1994

BUTLER, Judith. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.

CAMPOS, Augusto. *Patrícia Galvão: vida-obra.* São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1982.

DE ANDRADE, Oswald. *Do pau-Brasil à antropofagia e às uto*pias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1928.

GALVÃO, Patrícia. *Paixão Pagu: A autobiografia precoce de Patrícia Galvão.* Rio de Janeiro:

14 El artículo de Jackson fue publicado en 1978. Posteriormente en 1982 Campos publica la primera obra que intenta rescatar la vida y la obra de la autora.

Agir Editora Ltda, 2005.
_____*Parque industrial*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1933.
_____*Dois romances: Doramundo e A famosa revista*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1945.
_____"Verdade e liberdade" São Paulo : Edição do comitê Pró-candidatura Patrícia Galvão, 1950.

GUEVARA, Ernesto. *La guerra de guerrillas*. La Habana: Hondarribia, 1963.

GUEDES, Thelma. *Pagu: Literatura e Revolução: um estudo sobre o romance parque industrial.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

TEIXEIRA FURLANI, Lúcia Maria. *Patrícia Galvão: livre na imaginação, no espaço e no tempo.* São Paulo: Editora da Uniceb, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Colette*. New York: Columbia University Press, 2004.

JACKSON, David. "Alienation and Ideology in A Famosa Revista". *Hispania*, 74, 1991, págs. 298-304.

TODOROV, Tzvetan. *The Conquest of America*. New York: Harper Perennial, 1984.

VALENTE, Luis Fernando. "Canonizando Pagu". *Letras de Hoje*, 33, 1998, pp. 27-38.

Escritura, Autoridad masculina e incesto en *Bajo el oscuro sol* de Yolanda Bedregal

Leonardo García-Pabón
University of Oregon, Estados Unidos

La novela de Yolanda Bedregal (1916-1999), *Bajo el oscuro sol*, ganó en el año 1970 el premio nacional de novela Erich Güttentag, uno de los más prestigiosos de Bolivia por esa época. Considerada una de las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XX, ha recibido, sin embargo, poca atención crítica. Más que la compleja trama o las disquisiciones existenciales de sus personajes, la razón del silencio crítico es, muy posiblemente, la perspectiva femenina y, a ratos, feminista, de la novela. Como en el caso de Adela Zamudio (1854-1928), la escritora más canónica boliviana, a Bedregal se la ha celebrado más como poeta que como novelista.[1] Esto parecería indicar una dificultad crítica en Bolivia frente a narrativas que se atreven a decir en femenino. Quizás la causa de esta dificultad no esté tanto en una misoginia o un machismo solapado (que los hay), sino en una ignorancia de instrumentos de lectura de unos textos que siguen una lógica distinta a la hegemónica, masculina y patriarcal.

La escritura y la lectura de textos escritos por mujeres es, justamente, uno de los temas que *Bajo el oscuro sol* examina. La pregunta inicial de la novela es por el significado de leer textos escritos por una mujer cuando la que los escribió ha muerto y el que los lee es un hombre. Esto ya sugiere que la narración presenta más de un nivel de desarrollo. En efecto, a lo largo de la novela hay una narradora omnisciente, pero dentro de la trama encontramos varios personajes que ofician a su vez de narradores. Por medio de este juego de narraciones, Bedregal discute cómo se construye la identidad de la mujer en general y, en particular, la de la mujer escritora. En lo que sigue trataré de mostrar algunos rasgos de esa construcción de identidad femenina.

La trama de *Bajo el oscuro sol* es el intento de un siquiatra y catedrático universitario, Antonio Gabriño, de reconstruir la vida de una de sus alumnas, Verónica Loreto, quien muere de forma inesperada en medio de una revolución. Esta reconstrucción se la hace por medio de los papeles que dejó la muchacha en su habitación: cartas, diarios, textos de ficción, artículos de prensa y otros. Al final, Gabriño, obsesionado con este trabajo y sintiéndose fracasado acaba abandonando su pesquisa y la ciudad.

---

1 La novela *Intimas* de Zamudio publicada en 1913, sólo se volvió a editar en 1999, en una edición crítica hecha por mí. Esta novela es un cuestionamiento de las relaciones entre hombres y mujeres a principios del siglo XX, desde una perspectiva feminista.

La novela se inicia en un día de revolución, una de las tan frecuentes en el siglo XX boliviano. La narradora omnisciente sigue los pasos de Verónica. Es en estas páginas que el lector se entera de que la protagonista tiene un pasado revolucionario de izquierda, que vive sola y que tiene crisis existenciales. Después de un día de lucha en las calles, en la que Verónica ha participado como simple observadora, la joven se sienta en su cuarto, para escribir "lo que calló estos años" (34). Este texto que, al parecer, va a tener el tono de una confesión y de una denuncia no se llega a escribir. Sentada frente al papel blanco, Verónica muere por una bala perdida que penetra por la ventana. Durante su agonía que dura un largo tiempo, ella piensa sobre sí misma y su vida. Es en estas páginas donde vemos por única vez a Verónica hablando sobre sí misma de forma directa. En el resto de la novela, son sus propios textos, las cartas de otros, los recuerdos de Gabriño y de la dueña de la pensión los que la definen. Pero, en el momento de su muerte, Verónica introduce una pregunta esencial a toda la novela, la duda de cuál es su género sexual. La joven piensa: "Soy un hombre nacido de mujer. Nací, encontré, perdí. Amé, sufrí, ¿goce?... Soy un hombre que perdió su identidad muchas veces y se halla igual después de cada extravío. No sé más de mí" (41). Un poco más adelante ella misma rectifica:

¿Por qué vengo diciendo que soy un hombre? Soy mujer. A menudo no sabía distinguir cuándo era cuál. Si me ofendían, si sangraba era mujer. En la imprenta con los demás obreros, luchando, pensando era hombre… Llaman hombre al ser humano. Soy mujer retaceada varias veces… Mi madre me llamaba Verita; él me llamó Ivanlúe. Bernard… tú me llamabas… (41-42)

En estas líneas, aparecen en una misma elocución, los parámetros por donde discurre la reflexión de Bedregal sobre la identidad de la mujer. Primero, la construcción de género como un acto cultural y social: si la ofenden es mujer, si lucha con los obreros es hombre. Segundo, el patriarcalismo que se apodera de la nominación de la humanidad como hombre. Como consecuencia de esta apropiación de lo humano, la mujer queda retaceada. Tercero, el problema del nombre, como nominación que viene de otros y no de ella misma. Este planteamiento sugiere una crítica hacia el sistema social dominante que hace de la división sexual un sistema de poder. En este sentido, la reflexión de Bourdieu sobre el dominio social masculino puede mostrar el alcance implícito en el texto de Bedregal. Dice Bourdieu:

No es que las necesidades de la reproducción biológica determinen la organización simbólica de la división sexual del trabajo y, progresivamente, de todo el orden natural y social, más bien es una construcción social arbitraria de lo biológico, y en especial del cuerpo, masculino y femenino, de sus costumbres y de sus funciones, en particular de la reproducción biológica, que proporciona un fundamento aparentemente natural a la visión androcéntrica de la división de la actividad sexual y de la división sexual del trabajo y, a partir de ahí, de todo el cosmos. (37)

Tenemos, pues, en esta única aparición de Verónica viva y nombrándose a sí misma, no una definición de quién es ella, o de qué es ser mujer, sino un planteamiento crítico de su identidad, es decir, un cuestionamiento de las clasificaciones sociales de los géneros. Esta reflexión nace cuando Verónica está en agonía, y es como un sustituto de aquello que quería escribir y que la bala que la hiere impide. Esto sugiere que esta crítica a la construcción ideológica de la identidad de la mujer esta estrechamente relacionada con la escritura. Es sólo desde el espacio de la escritura, del ser mujer-escritora, desde donde se puede enunciar la crítica a las construcciones sociales de identidad de género.

La novela, además, en este inicio, inscribe a Verónica como una desaparecida, en tanto cuerpo, y en tanto espíritu, como un espacio textual. Cuando la joven muere, al no tener parientes conocidos, su cuerpo es llevado a la morgue. La policía parece tener un interés especial en averiguar sobre su vida, aparentemente por sus actividades políticas subversivas. Su cuarto es asaltado en busca de armas y documentos, y su cuerpo, al final, no se sabe si es enterrado debidamente, pues en su ataúd se ha escrito la palabra carabinero. En esta perspectiva, Verónica es tratada como una desaparecida, una de las víctimas de las luchas por el poder y de la violación de derechos humanos. Es una persona que ha perdido el núcleo básico social, la familia. Así, desprotegida frente al estado, su espacio privado no es respetado por las fuerzas del poder. Bedregal muestra como un estado autoritario (al margen de quien esté en el poder)[2] es un sistemático atentado contra la sociedad civil y en especial contra la mujer. Ahora bien, Bedregal hace de la dueña de la pensión y de Gabriño sustitutos de la familia que Verónica no tiene. Sobre todo, doña Hortensia, la dueña de la pensión, asume un rol de madre, tratando de proteger tanto la memoria como lo poco que ha quedado de la protagonista. Y Gabriño, como dijimos, lleva adelante un intento de reconstrucción de su vida.

Una vez que Verónica muere y que su cuerpo desaparece, lo que queda es su espíritu. Por una parte, las apariciones de su fantasma en su cuarto asustan y alarman a los habitantes de la pensión. El alma de Verónica parece no poder dejar la morada de sus últimos días. Por otra parte, los textos que deja invitan tanto a doña Hortensia como a Gabriño a reconstruir su vida. El detonador de esta indagación es un acto literario. Doña Hortensia que ha usado un cuaderno de Verónica para su uso personal, lee lo que está ahí escrito. Días después, al leer en un suplemento literario fragmentos de una novela por un tal Duarte, un ex-inquilino de la pensión, se da cuenta de que esos fragmentos y lo que Verónica había escrito en su cuaderno coinciden. Alarmada pide a Gabriño que investigue el, al parecer, flagrante caso de plagio. En la novela se sugiere que el plagio es posible, pero nunca se lo afirma abiertamente. De hecho, al final de la novela, cuando Gabriño denuncia el plagio, éste no se puede probar. Pero la posibilidad del plagio sugiere algo más importante: que los escritos de Verónica van a pasar, de una u otra manera, por la autoría masculina. Sea de forma descarada como en el supuesto plagio de Duarte, sea de forma más respetuosa como en el caso de Gabriño, la autora de esos textos va a estar supeditada a la autoridad masculina. No importa si el gesto de leer, seleccionar, publicar, ordenar, los textos de Verónica se lo hace con buena o mala fe; lo que es indiscutible es que, socialmente hablando, ese trabajo de lectura de la vida y obra de una mujer recae generalmente en manos de hombres. En este sentido es revelador que doña Hortensia le pida a Gabriño que él se ocupe de los papeles de la difunta, alegando que él siendo un doctor tiene la capacidad (autoridad) necesaria para ese trabajo.

Significativamente, el fragmento que llama la atención de Hortensia es una descripción de un dar a luz. Este texto que describe una experiencia esencialmente femenina, la maternidad, se opone frontalmente a la apropiación autorial de los hombres cuyos nombres rubrican esos escritos. Bedregal se pregunta si es posible que un hombre hable de la experiencia femenina. Su respuesta es, en principio, que no. Que esto sólo es posible por un acto de plagio o acaba en un fracaso como es el caso de Gabriño. Más adelante en la novela, en un acto de presentación de libro de Duarte, luego de que éste lee textos de su libro, una escritora cuestiona a Duarte

2 Antezana ha mostrado que la lógica del estado boliviano es una de autoritarismo, encarnada en la ideología, que este crítico llama, del nacionalismo revolucionario (NR), en referencia al partido político denominado Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR).

por, justamente, este su supuesto conocimiento tan íntimo de la experiencia femenina del dar a luz. Obviamente, para Bedregal, este es un punto de discusión muy importante, pues es altamente sospechoso que un hombre pretenda poder representar la subjetividad femenina. Aunque por estar en una sociedad patriarcal, son los hombres los que, de forma casi inevitable, validan con su autoridad el texto femenino, una representación verdadera de la mujer como sujeto sólo puede venir de ellas mismas.[3] Mientras lo hagan los hombres, esta representación es una violencia contra la mujer. Esta violencia es la que hace decir a la protagonista, en el momento de su agonía, "soy mujer retaceada varias veces," la mujer leída y escrita por las autoridades masculinas. Pero este retaceo está ya presente en su nombre propio. Como ella misma lo dice, sus nombres fueron varios, pero son los que le pusieron otros, desde su madre hasta su amante, no cómo se nombró ella a sí misma.

La autoridad masculina que se impone sobre los textos de Verónica está ligada no sólo a una sociedad patriarcal sino a la paternidad misma y a relaciones paternales. Recordemos que Gabriño quien hace el esfuerzo más grande y más honesto para reconstruir la identidad de Verónica es una figura paterna, pues era su profesor en la universidad. Esto ya nos indica que las relaciones padre/ hija van a ser importantes en la novela. Efectivamente, el final de la novela nos revela el secreto que atormentaba a Verónica: la relación incestuosa con su tío Bernardo, quien resulta ser en verdad su padre. En esta páginas finales, el último texto de Verónica que Gabriño tiene en sus manos y que no sabemos si lo leyó o no es la historia de su relación incestuosa con su padre.

Ahora bien, este incesto es un tanto sui-generis. No cabe en el típico incesto que comúnmente trata la psicología, como la de la hija que siendo niña es abusada por su padre. Además no es un primer incidente en su familia: el incesto de Verónica está precedido por el incesto de su madre. Y en ambos casos, el de la madre y el de la hija, los incestos se revelan como tales sólo después de haberse consumado. Sara, la madre de Verónica, se casa con Bernard. Después de consumado el matrimonio se descubre que son hermanos. Sara, ya embarazada, a pesar de esta revelación, decide tener su hija, Verónica. Años más tarde, Verónica, se aloja por una temporada en la casa de su supuesto tío, Bernard, y mantiene una relación amorosa con éste. Como consecuencia, Verónica queda embarazada de Bernard y éste la presiona para que aborte, a lo cual ella se niega. Buscando documentos que justifiquen evitar el aborto, la joven descubre que su madre había estado casada con Bernard. Al continuar investigando este hecho, descubre que Bernard no es sólo su tío sino también su padre. Al contrario que su madre, Verónica decide no tener su hijo. Este es el acontecimiento decisivo en la vida de Verónica, el incesto y el aborto.

Estas características del incesto de Verónica lo sitúan más cerca de la literatura que de la denuncia social.[4] El incesto está tratado en *Bajo el oscuro sol* no como una violación que

3 El hecho de los hombres autorizando el texto femenino tiene una larga tradición en la cultura de Occidente. En Latinoamérica, el caso más ilustrativo es la escritura de monjas durante la época colonial. Como se sabe, los confesores de las monjas las obligaban a escribir sus pensamientos, su vida, sus sueños, y después editaban estos textos para purgarlos de toda posible palabra demoníaca. Este ejercicio, que implicaba, varias reescrituras por parte de las monjas, era una construcción, dirigida por la iglesia, de la subjetividad femenina de las monjas. Ver el trabajo Electa Arenal y Stacey Schlau.

4 El trabajo de Bedregal se inscribe en los esfuerzos de otras escritoras por enfrentarse al incesto, tabú esencial a los desarrollos sociales. Como dice Gale Swiontkowski, "… the poems of Sexton, Plath, Rich, and Olds show us that in the quest for full self-realization, women must test limits, and that incest, as the oldest and strongest taboo, must in particular be explored" (30).

debe ser denunciada, ni un trauma que debe ser sanado, sino como un hecho que debe despertar la simpatía y el horror en el lector. En este sentido, es un incesto más bien cercano a la tragedia griega. Como Edipo, Verónica está en busca de la verdad, y como Edipo descubre el horror de su incesto después de cometido. Podríamos decir que más que un incesto propio de las sociedades modernas del siglo XX, el de *Bajo el oscuro sol* es un incesto literario. Muestra, al igual que el final de *Aves sin nido*, que el incesto hace la relación de amor imposible, y que simbólicamente esto significa que hay un problema social de difícil solución. En *Aves sin nido* ese problema social es el complicado ingreso del Perú y de su población indígena a la modernidad, en *Bajo el oscuro sol* es la relación entre la mujer y la sociedad patriarcal boliviana del siglo XX. Porque la relación con el hombre está determinada por una sociedad donde éste es la autoridad, el que tiene el poder y el que preside todo el mundo simbólico.[5] Es decir, no se puede amar a un hombre sin caer en el sistema del patriarcado. Es como si la sociedad patriarcal hubiese vuelto toda relación mujer/ hombre una relación incestuosa. Incestuosa es la relación con el padre, incestuosa es también la relación imaginaria con Gabriño, aunque sea al nivel de la pura fantasía.

La crisis existencial de Verónica, en la que parece estar sumida en la época anterior a su muerte, tiene más que ver con este descubrimiento simbólico del incesto como condición de toda relación amorosa en una sociedad patriarcal que con un trauma por el acto mismo de la relación incestuosa con su padre. Ese sentimiento es que ella es un comodín en el sistema social patriarcal. De ahí las dudas sobre su identidad, incluso de su género sexual. Puede ser hombre o mujer según la necesidad social del momento. Como explica Claude Lévi-Strauss, la función del tabú del incesto en las sociedades primitivas es la de hacer circular y compartir entre grupos diferentes los bienes más preciados de una sociedad, bienes que no son otros que las mujeres. En esta explicación, los hombres se benefician con el tabú del incesto ganando poder para manejar a las mujeres.[6] Esto es exactamente lo que le pasa a Verónica: la hacen circular entre los hombres, sobre todo de forma simbólica, en las apropiaciones de nombres y textos de la joven. Pero ella detiene esta circulación utilitaria cuando descubre la dimensión de poder patriarcal del incesto (y del tabú respectivo) e incluso del amor mujer/ hombre. Por lo tanto, ya no puede ser usada tan libremente. Su experiencia del incesto la motiva a dudar de su identidad, comenzando por su género sexual, como un primer paso hacia una toma de conciencia de su condición de mujer en un mundo patriarcal. Tal vez esto explique su militancia política. Y tal vez también, su siguiente paso en este cuestionamiento de la estructura patriarcal en las relaciones de amor iba a ser ese texto en el que quería decirlo todo, confesar y denunciar una tremenda situación de injusticia. ¿La del incesto como práctica social escondida, con su correlato del tabú como medio de manipulación de la mujer? No lo sabemos, la muerte de la protagonista corta su escritura.[7]

5 Vale la pena recordar que lo simbólico según Lacan es el espacio de la ley, del orden, del significado. Lacan usa además el término de nombre-del-padre como un elemento esencial en la constitución de lo simbólico en un sujeto. Como explica Bowie: "The name-of-the-Father is the 'paternal metaphor' that inheres in symbolization and thereby potentiates the metaphorical process as a whole, and it is an essential point of anchorage for the subject" (109).

6 Así explica Swiontkowski la posición de Claude Lévi-Strauss sobre este tabú "as a means of sharing the most valuable of social goods —women— in order to enforce the experiences of community and cooperation and avoid social disintegration through interfamilial conflicts. In [this case], men benefit from the incest taboo by gaining the power to manipulate women" (59).

7 Weldon estudia, en su "*Bajo el oscuro sol*: Breaking the Silence about Cyclical Political and Gender Violence," la importancia de la escritura contra el silencio que imponen los estados autoritarios en la novela de Bedregal.

Vale la pena preguntarse si, a pesar de su muerte y de esta confesión truncada, hay la posibilidad, para Bedregal, de que la mujer diga su verdad. La respuesta es afirmativa, pero de una forma diríamos femenina, no por medio de una verdad expresada en la lógica patriarcal y autoritaria, sino por medio de los fragmentos textuales que dejo su vida. Por una parte, estos textos sirven para poner en primer plano, por medio, del posible plagio y la defensa de la propiedad intelectual de Verónica por parte de las mujeres (Hortensia, la escritora), la permanente apropiación masculina de la subjetividad femenina. Por otra parte, son el medio de una venganza amorosa, al seducir a Gabriño para que intente reconstruir su vida.

Como el mismo Gabriño lo confiesa, durante una clase a la que asistía Verónica, sintió que él "podría amar a esta mujer" (58). Su indagación en los papeles de Verónica está, de alguna manera, motivada por esta atracción por la joven. A lo largo de la indagación, de una forma fantasiosa e imaginaria, Gabriño se va enamorando de ese fantasma de mujer.[8] Este intento, lleno de buenas intenciones, que no busca una ganancia como se podría pensar del posible plagio de Duarte, está de cualquier manera condenado al fracaso. Los textos de la mujer, que deberían permitirle una reconstrucción de la mujer que pudo amar, y así reasegurar su propia identidad masculina con el poder de recrear la identidad femenina, se convierte en un laberinto. Pero no sólo un laberinto textual, sino uno emocional. Gabriño continuamente tiene crisis emocionales durante el tiempo de lectura de los textos de Verónica. Amor, culpa, depresión, vergüenza, entre otros sentimientos, lo abaten en su proceso. Es muy ilustrativo al respecto el hecho de que en un momento de frustración arroja al río un maletín con papeles de la mujer, pero sólo para recobrarlos más tarde. A pesar de que su lectura de los textos es incluso selectiva, definida por sus emociones e intereses —se puede permitir desechar ciertos documentos, por ejemplo (164) —, el verdadero proceso que se da entre Gabrino y los papeles de Verónica parecería ser el inverso. Es decir, es como si los textos de la mujer lo escribiesen a él. Poco a poco lo meten más y más el mundo de las emociones de la propia Verónica, al punto de identificarse con las voces de unas cartas de amor enviadas a la protagonista: "Yo diría estas palabras a Loreto a través de este amador simple y complicado que ama y odia tanto" (177). El momento culmine de este proceso es cuando Bedregal hace aparecer un personaje que se denomina "autor." Cuando Gabriño parece abandonar la indagación de la vida de Verónica por la lectura de sus escritos, este "autor" se hace cargo de continuarla. Como bien lo dice su nombre, éste es la autoridad que ahora se hace cargo de leer el legado de la difunta. Este "autor," que luego se revela como un desdoblamiento de Gabriño, busca asociarse con otro personaje, un supuesto Lector. Entre ambos deberían terminar de contar la vida de Verónica. Pero este Lector cuestiona al "autor" y lo obliga a revelar sus ideas sobre este proceso de recuperación de la vida de Verónica. Una de ellas es que toda escritura es una lectura y por lo tanto una manipulación de lo que se cuenta (192-93). Otra es que Gabriño quedó absolutamente involucrado en la vida de la joven, a tal punto "que se sintió coparticipe en la inconsútil trama" (208). Finalmente, que el "autor" y Gabriño son la misma persona. Este "autor" termina su participación en la narración de la novela con la descripción de Gabriño dormido, caído, sobre el escritorio que fue de Verónica, con un "fascículo que el azar había desplegado" (209), el cual es la confesión de la relación incestuosa de Verónica con su padre. Gabriño, al final de la novela, queda en la misma posición de Verónica cuando

8 Muñoz Cadima estudia este proceso de enamoramiento de Gabriño y ve en él una actitud patriarcal y falsa. Para Muñoz, este personaje reproduce una situación de desequilibrio de poder, "al posicionarse en el lado positivo de una serie de oposiciones binarias asimétricas: vivo/ muerta, actividad/ pasividad, profesor/ alumna, autoridad/ subalterna, reconstituyendo nuevamente la relación centro-periferia" (136).

muere: ella, intentando escribir la verdad de su vida, él tratando de recobrar esa verdad. Y ambos habiendo fracasado en sus intentos: Verónica muerta por los azares de una historia de autoritarismo estatal, Gabriño destruido por su propia imposibilidad de trascender el sitio que una sociedad patriarcal le ha asignado, el de autoridad. Allí queda, para que lo leamos al pasar la página, el núcleo de esa vida de mujer: la estructura del incesto como camisa de fuerza, imposible de evitar en una sociedad patriarcal, para toda relación de verdadero amor.

Ahora bien, como lo mencionamos, la venganza amorosa de la mujer, que Bedregal ofrece en su texto, no es un desquite o una represalia, sino una seducción, una posesión fantasmagórica (por el alma de Verónica), una invitación a compartir desde adentro la experiencia de ser mujer en un mundo patriarcal y autoritario. Este compartir puede ser muy turbador para un lector masculino como Gabriño, porque obliga a ese lector a examinar a fondo su propia situación de privilegio en el mundo patriarcal boliviano. Y la experiencia de vida de Verónica tiene dos caras. Por una parte, Bedregal subraya a lo largo de la novela la tragedia que es la pérdida absurda de las vidas humanas por la violencia política nacida de un estado autoritario. Por eso, el vacío que deja Verónica con su muerte no se puede llenar con nada, ni siquiera con sus propios textos. Y por otra parte, la novela de Bedregal muestra que la memoria de esa mujer desaparecida va a intentar ser copada por el sistema de autoridad patriarcal de la sociedad boliviana, sea por la autoridad del plagio o por la de los padres simbólicos (profesores, escritores). Y que esa usurpación de la voz femenina está sostenida por una estructura esencial a toda sociedad patriarcal: el incesto latente en toda relación amorosa entre hombre y mujer. Así, la vida de la protagonista de *Bajo el oscuro sol* está marcada por una doble violencia: la del estado autoritario contra la vida de los ciudadanos y la del sistema social patriarcal contra la mujer.

Bajo el oscuro sol de Yolanda Bedregal es un clamor por la libertad de la mujer de poder hablar por sí misma sin el intermediario patriarcal. Es un clamor como el de los versículos de Job que vienen a la memoria de la protagonista y que cierran el legajo donde narra su relación incestuosa: "¡Oh tierra! ¡No cubras mi sangre, ni sofoques en tu seno mis clamores!" (229) Una sangre, un clamor por la voz de la mujer, que no se quiere callar.

Bibliografía

ANTEZANA, Luis H. "Sistema y proceso en Bolivia (1935-1979)." En: *Bolivia hoy*. Comp. René Zavaleta Mercado. México: Siglo XXI, 1983. 60-84.

ARENAL, Electa y Stacey Schlau. Eds. *Untold sisters: Hispanic nuns in their own works.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989.

BEDREGAL, Yolanda. *Bajo el oscuro sol*. La Paz: Amigos del libro, 1991.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina.* Trad. de Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

BOWIE, Malcom. *Lacan.* Cambridge: Harvard University Press, 1991.

MUÑOZ, Willy O. "La paradójica historia de una olvidada en Bajo el oscuro sol de Yolanda Bedregal." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 56.3 (2002): 135-148.

SWIONTKOWSKI, Gale. *Imagining Incest. Sexton, Plath, Rich, and Olds on Life with Daddy*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 2003.

WELDON, Alice. "Bajo el oscuro sol: Breaking the Silence about Cyclical Political and Gender Violence" *Monographic Review/Revista Monográfica* 16 (2000): 281-293.

ZAMUDIO, Adela. *Intimas*. Ed. Leonardo García Pabón. La Paz: Plural Editores, 1999.

Del “Titán laborador a “Las muchachas escritoras”
Antología de escritoras antioqueñas, 1919-1950

Paloma Pérez Sastre
Universidad de Antioquia, Colombia

> Las mujeres suplimos nuestra falta de educación, nuestra limitada extensión de conocimientos, con un asombroso don de observación que los hombres no alcanzan a comprender; tenemos una capacidad ingénita para apreciar el detalle, los tonos medios, el matiz inasible; sabemos valorar en moneda de emoción esas cosas pequeñas y suaves junto a las cuales los varones pasan absortos en sus malabarismos políticos, en sus complicadas aritméticas, en sus proyectos de grandeza o arrastrados por el huracán de las finanzas o la cotización de las acciones comerciales. Nosotras lo vemos todo…
>
> Blanca Isaza de Jaramillo[1]

La antología

Hasta el año 2000, fecha en la que se publicó la *Antología de escritoras antioqueñas, 1919-1950,* las obras literarias de las escritoras de principios de siglo permanecieron invisibles, pues salvo contadas excepciones, los trabajos de las mujeres sólo fueron publicados en revistas y periódicos. Y posteriormente, fueron excluidas deliberadamente de todas las antologías regionales. Una paciente labor de búsqueda de papeles empolvados, amarillos y desgastados; de lectura, relectura, escáner y trascripción, fue necesaria para traerlos a la luz.

La obra recoge cuentos, crónicas, memorias, teatro y fragmentos de novelas y de textos autobiográficos de autoras, llenó un vacío importante en el panorama literario colombiano y demostró que en Antioquia sí había mujeres talentosas que escribían a pesar de la deplorable educación y de la atmósfera de prosa y utilitarismo que las envolvía. Ubica autoras, temas y estilos, aporta datos sobre los concursos literarios en los que participaron las mujeres y reseña los comentarios críticos que recibieron las obras premiadas o publicadas. También muestra los obstáculos que enfrentaban las mujeres para competir en plano de igualdad con los escritores por su desigual acceso a la educación, y por la falta de apoyo a su quehacer intelectual, y consigna la enorme influencia de Tomás Carrasquilla en el estilo literario de la época.

---

1 1898-1967.

En lo referente al cuento, revela dos corrientes. Aquella que confirma una de las características de la literatura de la región señaladas por Raymond L. Williams (1992): la profunda reacción contra la modernidad del siglo XX y el gran sentimiento de nostalgia frente a la cultura oral, con el agregado para Sofía Ospina de Navarro y otras cuentistas, de tendencias realistas y costumbristas, de la reacción contra los aires feministas. Ellas, inscritas en lo que algunas críticas feministas llaman la "fase femenina"[2], y siguiendo un modelo didáctico, instaban a circunscribir los avances de la inteligencia a una mejor y más práctica administración del hogar, y reaccionaban a otros efectos del modernismo como la influencia norteamericana en las nuevas modas; los nombres de las personas, entre otras.[3]

Mientras en el polo opuesto, María Cano, una figura insólita en el panorama de la narrativa antioqueña, se había atrevido a escribir cosas que ninguna mujer antioqueña había escrito antes. Ella y las "Muchachas escritoras"[4], María Eastman, Fita Uribe y María Cano, influidas tanto por los Panidas como por las poetisas latinoamericanas Alfonsina Storni, Juana de Ibarborou y Delmira Agustini, se ubicaban en la vanguardia de los estilos y los temas modernistas y saltaban a una postura "feminista"(Dejong, 1988).

La primera tendencia, más conservadora, se publicó en la revista *Letras y Encajes;* y la segunda, abiertamente liberal, en *Cyrano*. De todos modos, la polémica antes que dañina, fue impulsora de grandes avances sociales, políticos y literarios de las mujeres en Antioquia.

Algo similar sucedía con la novela. Hasta la primera mitad del siglo[5], sólo se publicaron en Medellín dos novelas: *El embrujo del micrófono* (1948) de Magda Moreno e *Interrogantes sobre el destino* (1942) de Clemencia Rodríguez Jaramillo. La primera, aunque influida por su maestro, Tomás Carrasquilla, en el realismo, las descripciones poéticas y nostálgicas de ambientes y costumbres, trasciende lo regional y muestra una protagonista femenina trabajadora e independiente y una relación de pareja no convencional.

La segunda novela rompe con los esquemas de la narrativa tradicional, incursiona en temas filosóficos y cosmopolitas y usa las técnicas de la interiorización. Prologada por Fernando González[6], la obra asume una actitud abiertamente feminista, donde se denuncia la opresión de la mujer y su lucha por el reconocimiento de los derechos civiles. Un tono lacerante contra la injusticia recorre la novela, y con la historia de su protagonista, se hace un recuento pormenorizado de la sociedad y sus vicios, mientras los filósofos la aconsejan y acompañan.

---

2 Posición de escritura para mantener el status quo. Admiten que la mujer trabaje, pero sin dejar de desempeñar su papel en el hogar de guardián de la moral y compañera interesante para el hombre (Dejong, 1988).

3 Léanse en la antología, las crónicas de Sofía Ospina de N. y La Dama Negra.

4 "Dígales usted que se cultiven, que sigan adelante, lo mismo que a las muchachas escritoras. ¡Ah, esas muchachas son muy interesantes...! La más audaz y fogosa es Fita Uribe; la más sentida es María Cano; la más personal es Enriqueta Angulo, y la que mejor escribe es María Eastman": Luis Carlos López. (Gallego, 1929: 381).

5 En los años treinta se opera un cambio político significativo con la subida del Partido Liberal al poder, la producción de novelas feministas aumenta y los temas muestran una mayor libertad de expresión para la mujer.

6 El filósofo disidente, inspirador de los nadaístas.

7 "...sería un estilo varonil, si los hombres escribieran siempre con ese vigor expresivo, con esa sobria y precisa fuerza interpretativa con que escribe María Eastman." (Tejada, 1923).

Los años veinte

> "...los años veinte son los que marcan el inicio de la transformación más importante que *hasta ahora* ha vivido Colombia, o sea la inserción en la órbita capitalista". (Uribe, 1985:11).

En Antioquia, con la prosperidad económica de los años veinte, se aceleró la modernización iniciada desde el último cuarto del siglo pasado. Entre 1913 y 1927 se duplicó el kilometraje de rieles en el departamento; se conocieron la aviación, el telégrafo inalámbrico, el tranvía eléctrico y la radio, y se hicieron más comunes el teléfono, los deportes, el cinematógrafo y los automóviles, que obligaron a pavimentar las calles. Los cambios afectaron sobre todo a Medellín, que pasó de ser un pueblo de 59.815 habitantes en 1905, a una ciudad de 358.189 en 1951, ciudad que a lo largo del medio siglo concentró cada vez mayor proporción de los recursos del departamento.

Al lado de los objetos desconocidos aparecieron las nuevas modas: en las mujeres subieron las faldas y el corte de cabello, y el maquillaje ocular encontró más cultivadoras. Ritmos como el jazz, el fox-trot, el charlestón, los cuplés y el tango sustituyeron los valses, los bambucos, las contradanzas, las polcas y las mazurcas.

La Fábrica de Hilados y Tejidos de Bello se empezó a gestar *e*n 1899, pero sólo empezó a funcionar en 1904 debido a la Guerra de los Mil Días con 150 trabajadores, casi todos mujeres. De ahí en adelante el número de obreras seguiría en ascenso hasta el decenio de 1930 (en los años cuarenta, cuando el trabajo se hace más calificado, empiezan a ser sustituidas por hombres), pues se le sumarían las empleadas de comercio y las secretarias, oficios que llegaron con el nuevo siglo. Otro oficio ejecutado por mujeres, no para ganarse la vida sino para encontrarle un sentido, fue atender obras de caridad.

El acceso de la mujer al trabajo en Antioquia, como en otras partes del mundo occidental, fue un factor fundamental en los cambios que se operaron en ese período. Otros factores fueron la simplificación de las tareas domésticas, la educación y el ejemplo de las mujeres más liberadas de Norteamérica aprendido a través del cine y la publicidad. Todo lo cual ayudó a sacar un poco a las antioqueñas del estrecho mundo del hogar, en especial a las medellinenses, más expuestas y abiertas a las nuevas ideas.

El ascenso del movimiento feminista, característico del período, que había aparecido en Inglaterra a finales del siglo XIX, se reflejó en Colombia con las luchas por el trabajo, la educación y el voto. Con el florecimiento de las ideas socialistas inspiradas por la revolución rusa y mexicana, María Cano se erigió como líder sindical, y con eso le dio un nuevo sentido a la inclinación de las mujeres por proteger a los pobres, ya no cristiano, sino político. Confluyeron en esta mujer, el personaje femenino más brillante de la época y uno de los más sobresalientes en la historia moderna del país, tres hechos fundamentales de la época: las ideas socialistas, el auge de la escritura femenina y las reivindicaciones de las mujeres.

Que 25 de los 44 cuentos incluidos en la Antología hayan sido publicados, y probablemente escritos, entre 1919 y 1926 es indicio de que a pesar de la marcada mentalidad mercantilista de los antioqueños, en las artes también se reflejó la intensa actividad de otros campos. En el ámbito literario se notaban ya, entre los jóvenes, los efectos de la revolución producida por los *Panidas*, vanguardistas, irreverentes y bohemios, seguidores de Tomás Carrasquilla y

Abel Farina; y en lo que a literatura de mujeres se refiere, fue la época de las grandes poetisas latinoamericanas: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delmira Agustini, de gran popularidad en nuestro medio, pues sus obras, publicadas en periódicos y revistas, sirvieron de modelo sobre todo a las escritoras con tendencias modernas: Fita Uribe, María Cano y María Eastman.

... Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni y Delmira Agustini, que aportaban elementos nuevos en la creación femenina, tales como la reivindicación del deseo, de la pasión amorosa, de la relación erótica no medida por los cánones de la moral imperante y también manifestaban la angustia vital por su condición de mujeres. Otra autora que se destacó en ese período fue Gabriela Mistral, expresión del pensamiento femenino tradicional, pero que reivindicaba la educación para la mujer. (Velásquez, 1989: 41).

Las artes plásticas

En las artes plásticas hay que destacar la exposición organizada por un grupo de idealistas que soñaba con "impulsar el arte y revalorar ante la juventud 'los nobles ideales'" (Londoño Vélez, 1995: 168) en medio de la inaudita prosperidad. Se desconocen los resultados de la exposición, en la que iban a participar Eladio Vélez, Luis Eduardo y Bernardo Vieco, Gabriel Montoya, Pepe Mexía, Pedro Nel Gómez y otros más, pero no el punto de partida del proyecto, que era:

No queremos conformarnos con ese bienestar económico, sino que queremos atesorar y poseer riqueza, como si esto fuese lo primordial en la vida. Verdad es que esto sí se justifica plenamente porque aquí el rico prima sobre los hombres de corazón y de cerebro y hasta llega a ser, por no sabemos qué extraña y estúpida aberración, ídolo de multitudes y aun conductor de ellas. (Londoño Vélez, 1995: 168).

En 1922 se exhibió en el Club Unión una exposición de arte francés contemporáneo, cuyas obras de artistas cubistas, impresionistas y vanguardistas, produjeron gran impacto en el público:

Para la mayoría de los visitantes, se trató de mamarrachos caprichosos. Pero una autora excepcional, Adelfa Arango Jaramillo, publicó un comentario en el que precisó los propósitos de las "modernas escuelas de pintura". Descartó los fines de agradar al público como motivación del artista, y defendió su individualidad expresiva. Aunque no es posible reconstruir la reacción de los lectores a este artículo puede aventurarse que sólo una minoría intelectual fue receptiva a los planteamientos estéticos de los seguidores de las vanguardias europeas (Londoño Vélez: 170).

A partir de 1927 y hasta la crisis económica de los años treinta, el Instituto de Bellas Artes contrató profesores y técnicos extranjeros. Luego, Débora Arango abriría otro capítulo de la pintura en Antioquia.

Las escritoras y la ruptura del canon literario

En su libro *Mi deuda con Antioquia,* Kurt Levy sostiene que un "Leitmotiv" caracterizó las letras de Antioquia en el siglo XIX, acuñado por Jorge Isaacs y tomado de los poemas de Gregorio Gutiérrez González y Epifanio Mejía: "pueblo altivo" y "titán laborador", el cual

no sólo consagraba un canon con valores "viriles", sino unos códigos estéticos. Eso explica el calificativo de "viril"[7] aplicado a las obras de calidad, y el hecho de que en varias oportunidades se dijera de las escritoras anónimas que eran hombres: de Sofía Ospina de Navarro cuando nadie sabía quién era Gloria Rey, uno de sus seudónimos (otro era Pepa Luna); de La Dama Negra, columnista de *El Colombiano*[8], cuya identidad aún hoy se desconoce, y de Rosario Yepes R. o Juliette, ganadora del primer concurso literario para mujeres.

En el siglo veinte, Tomás Carrasquilla, cuya obra de importancia nacional, más bien de "puntada y dedal" y ajena a los valores del "titán laborador" se convirtió en maestro, faro y paradigma. Carrasquilla defendió ante todo la independencia —"la Quimera solo se insinúa en las almas libres"—, el regionalismo y el realismo. Su credo estético postulaba la sinceridad absoluta en el arte, única vía para que pueda plasmarse a través de una sensibilidad "lo verdadero en lo bello"; la sencillez y la naturalidad como principio de la literatura y de todas las artes; la búsqueda de formas sencillas y austeras de espontaneidad y amplitud, factores eternos y universales del arte; "Ideas muy amplias y avanzadas, a la vez que conceptos estéticos muy ingenuos y muy personales"; el respeto por la palabra pulida y armoniosa y el yo subjetivo como fuerza adhesiva de cualquier estilo: "No le basta a un artista expresarse bien, necesita expresarse tal cual es". (Carrasquilla, 1964: 680).

Pues bien, a todos estos ideales se ajustan las obras de las antioqueñas quienes, como dice Blanca Isaza de Jaramillo en el epígrafe, salvo excepciones que la incluyen, no fueron eruditas, pero sí observadoras penetrantes, con mirada que atrapa. La verdad sin ropajes, la vida sencilla, sin aspavientos ni moralismos, y la austeridad les iban bien a las mujeres, a quienes se les enseñaba a ser sinceras y naturales. Gran parte de ellas creó una estética teñida, traspasada, impregnada y sazonada con pisos brillantes, patios, geranios, azaleas, anturios, animales, niños, cunas, trabajo, llantos, desengaños, deseos y alegrías, pero no por eso elemental ni estática.

Las escritoras vivieron, y en algunos casos padecieron, las limitaciones que su sexo les imponía y valientemente hicieron una obra, en la mayoría de los casos corta o inacabada, pero con un estilo original, propio y sincero[9]. Una identificación espiritual con el credo estético del maestro ayudó a superar las limitaciones culturales y sociales a que estaban sometidas, y una feliz y extraña conjunción de idiosincrasia, teorías clásicas, románticas y realistas abrió literalmente las puertas de la escritura para las mujeres:

Cultivad hermanos míos, otros campos más propicios; encaminad el espíritu hacia ideales más excelsos y el corazón a sentimientos más humanos. Cantad la vida de la realidad, no la arbitraria de la convención; y ya que os mostráis tan discípulos de Zarathustra, entonad himnos al significado de la humanidad y a la alegría del cosmos. Buscad, sobre todo, formas más amplias, más sanas, más austeras. No os intimide la región: el punto geográfico y el medio, nada importan. Bajo accidentes regionales, provinciales, domésticos puede encerrarse el

8 Principal diario de Antioquia; de filiación conservadora. Fundado en 1912.

9 "Acostumbrados a pensar, un poco por inercia, que la *literatura* es lo que hacen los *escritores*, a menudo solemos olvidar que fuera de su ámbito también se producen obras de excepcional vigor narrativo." (Londoño & Jursich, 1995: 144).

10 Conocido cronista liberal boyacense, quien hacia 1920 compartió las páginas de *El Espectador* con Luis Tejada. "...ambos construyeron una poética de los objetos que dimensionó el valor de las pequeñas cosas."

universo... (Carrasquilla: 672).

Si se tiene en cuenta que "lo femenino" responde a condicionamientos históricos, culturales y sociales, y que el arte es un terreno que no discrimina los sexos y participa igualmente de ambos, pues es lo humano lo que le interesa, es posible pensar que la identificación discípulas-maestro fuera en doble vía, y que el maestro, por sus cualidades y su peculiar situación personal, también tuviera afinidad con la sensibilidad femenina. Su mirada penetrante, sus personajes infantiles, su gusto por el cotilleo, por husmear puertas adentro, su sencillez, su homosexualidad, la gran influencia de su nana, sus muchas compañías femeninas, su oficio de sastre, o su estrechísima relación con Isabel, su hermana, podrían explicarlo. En fin, habría que buscar otras razones literarias y psicológicas que darían motivo para otra investigación.

Por otro lado, no parece claro que las escritoras vivieran ajustadas, adaptadas a los cánones tanto sociales como literarios de la época. La historiadora Patricia Londoño dice que el ideal romántico de mujer buena, casta, cariñosa y recatada, virgen física y emotivamente, encarnado en el personaje de Jorge Isaacs, es posible que identificara a algunas niñas de la clase más pudiente de Santa Fe de Antioquia, Medellín, Rionegro, Marinilla, Sonsón y otros importantes centros urbanos de finales del siglo XIX y principios del XX:

Seguramente ellas, protegidas y aisladas en sus grandes casonas de patios florecidos, y cuyos pretendientes vestidos de traje oscuro pedían su mano a través de sus padres, que les daban una respuesta por carta, se identificaban con esa frágil niña de trenzas, anonadada por un sentimiento que no sabía ni podía expresar espontáneamente. (Londoño, 1988: 28).

Pero, difícilmente se acomodan estos rasgos a los vigorosos personajes femeninos retratados por la literatura costumbrista...

Pienso por ejemplo en el mosaico de esclavas, criadas, tenderas y otros caracteres salidos de la obra de Carrasquilla, o en aquellas mujeres descritas por Antonio José Restrepo en El cancionero de Antioquia, que fumaban como chimeneas, a veces con la brasa del cigarrillo dentro de la boca, lo que las hacía salivar como surtidores. Poco se parecían a aquellas otras preocupadas en coser, bordar, cantar y tomar lecciones de dibujo en sus casas y que de vez en cuando salían a conciertos o a ejecutar obras de caridad.... (Londoño).

Dentro de los personajes de Carrasquilla hay figuras femeninas no convencionales como Bárbara Caballero y Magdalena Samudio —Magola—, que ofrecieron paradigmas distintos de identificación. El cuento *A la plata* de Tomás Carrasquilla es, según Raymond L. Williams (1992), el primer cuento de temática feminista en Antioquia e ironiza el leitmotiv:

> "¡Culebra brava la tal Eduvigis! Sazonado por el sol y el viento de la montaña, era aquel cuerpo, en que no intervinieron ni artificio ni deformaciones civilizadoras, obra premiada de la naturaleza. Las caderas, el busto bien alto la proclamaban futura madre de la *titanería laboradora.* (Carrasquilla, 1964:179).

Las mujeres que escribieron tampoco fueron seres corrientes. Cuando Armando Solano[10] caracteriza a las que leen, exceptúa a las mujeres de letras:

(Vallejo, 1998:14).

11 Así, por ejemplo, Sofía Ospina de Navarro era nieta, sobrina y hermana de tres presidentes de la república; Blanca Isaza de Jaramillo estaba casada con Juan de Dios Jaramillo y por su casa pasaron los más importantes

> El libro que narre aventuras lógicas y sencillas de las que ocurren en la vida, el libro que sea una vivisección de los sentimientos que nos sacuden y nos tiranizan, ese no alcanzará el favor femenino. Es la mujer —y se entiende que no hablo de la mujer franca y rudamente ignorante, pero tampoco de la mujer de letras— fundamentalmente refractaria al análisis, que a nosotros nos apasiona. (Solano, 1982: 177).

Lo cual implica que aquellas escritoras a quienes conocía el ensayista no eran mujeres corrientes. De las biografías se puede concluir que eran mujeres excepcionales, tanto por sus medios familiares como por su actitud vital. Es una constante la pertenencia a una clase social acomodada e ilustrada y la cercanía familiar con algún hombre de letras[11]. No es casual, entonces, que Antioquia hubiera tenido en una época al mejor narrador y a las mejores cuentistas: Sofía Ospina de Navarro y Blanca Isaza de Jaramillo.

Así como las mujeres como grupo homogéneo no existen por las desigualdades sociales, las diferencias de edad, los niveles educativos y culturales, las actividades que desarrollan y, claro, por su particular estructura física y psíquica, tampoco existió en Antioquia un grupo homogéneo de escritoras. A pesar de que ellas vivieron similares condiciones históricas y sociales, y de que sus obras tienen temáticas comunes, también entre ellas existen diferencias de tendencias estéticas y de visiones de mundo.

La ruptura con el leitmotiv de la literatura tradicional antioqueña, propiciada por Carrasquilla y a la cual las escritoras contribuyeron, se consolidó con la aparición del modernismo que en sus primeros momentos tuvo a Antonio María Restrepo (Abel Farina) y a Porfirio Barba Jacob como sus representantes. Dice Kurt Levy (1995:62):

> ...la visión romántico-realista de "laborador" y "pueblo altivo" engendraron una reacción artística en Antioquia, lo mismo que en otras partes del continente, bajo el impacto del modernismo, "maremoto de innovación y reforma". El período de transición que coincide con la llegada del siglo veinte, trae un enfoque nuevo, más estrecho o más amplio según el intérprete, que manifiesta una inquietud más aguda en los anhelos íntimos del ser humano y en el conflicto cautivo en medio de una existencia que le parece básicamente inútil. Conscientes de las "gotas amargas" de la vida, los jóvenes poetas recurren a la lira para lamentar el dilema de su generación:
>
> sin savia, sin brote,
> sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote,
> sin pies y sin alas, sin Sancho y sin Dios.

Las obras de María Eastman, Fita Uribe, María Cano, Enriqueta Angulo, Clemencia Rodríguez y Blanca Isaza de J. (quien a pesar de sus fuertes críticas al modernismo tiene varias obras que se avienen a este estilo), fuertemente influidas tanto por los Panidas como

---

escritores de la época; Isabel Carrasquilla de Arango era hermana del maestro, leía casi todo lo que él y participaba en las diarias tertulias; Rosario Grillo de Salgado era hermana de Maximiliano Grillo, y María Eastman era hija de Tomás O. Eastman. Quienes no cumplen con estas características eran maestras y, por lo tanto, tenían acceso a los libros y a la cultura, como es el caso de Uva Jaramillo Gaitán, quien pertenecía a una clase aristocrática caída en desgracia, ejerció el magisterio y terminó siendo monja en una comunidad belga.

12 María Cano llegó a ser el símbolo del sindicalismo en Colombia bajo el nombre de "Flor del trabajo".

13 "Y es que los severos confesores y los moralistas cejijuntos con sus anatemas han logrado infundir un sacrosanto terror al descote. Pero se equivocan todos esos venerables apóstoles de la castidad al abominar de este elegante

por las escritoras latinoamericanas Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral, si bien en algunos aspectos se atienen a la tradición, dan un paso por fuera de ésta y producen una obra de transición e incursionaron en temas y lenguajes modernos; pero, como quería Carrasquilla, con sentido social, con estilo sincero, transparente, sin afeites, salido del alma, del cuerpo y de los sentidos.

Las publicaciones

Con la aparición de publicaciones culturales empezó la carrera literaria de varias mujeres. *Sábado* surgió en 1921 y promovió concursos de literatura. *Cyrano,* fundada en 1920 por iniciativa de Luis Tejada, dio lugar a un hecho histórico en lo que a literatura escrita por mujeres se refiere: los escritos de "Las muchachas escritoras" causaron escándalo por su incursión en temas políticos de corte sindical[12] y en el erotismo. Con María Cano aparece el cuerpo erótico por primera vez en la literatura antioqueña; un personaje femenino que se observa y se acaricia es insólito en una región en donde el cuerpo de las mujeres "decentes" no asoma ni por el escote[13]. Con María Cano la sexualidad empieza a ser misterio, goce y maravilla; sobre todo en sus poemas, más atrevidos que los relatos, donde el erotismo se dirige con plenitud al cuerpo de la amante y plantea una nueva forma de concebir la maternidad: como placer y no como sacrificio.

Fue tal el espanto, que las mujeres de la élite conservadora, que crearon en 1926 la revista femenina *Letras y Encajes.* El objetivo de la revista era preparar a la mujer para el mundo moderno, sin olvidar, e incluso reforzando, los valores católicos. El eslogan decía: "*Letras y Encajes* es la revista netamente femenina que se edita en el país, con el material más selecto, interesante y moral. En ella se encuentra desde la receta de cocina hasta la clase de educación familiar y el artículo ameno y literario". El mismo grupo de promotoras de la revista fundó el "Centro Femenino de Estudios" en 1929, el cual tenía por objeto educar culturalmente a las mujeres de la élite, quienes semanalmente se reunían a escuchar conferencistas nacionales y extranjeras que hablaban sobre variados temas. De ahí surgió la Universidad Femenina, cuyas alumnas de periodismo como Enriqueta Angulo y Susanne Ibero escribían en la revista. Con lo cual, queda claro que pese a su orientación conservadora, esta revista significó todo un hito en lo que respecta a la educación de las mujeres.

Los concursos literarios

En contraste con la indiferencia del presente, resulta notorio y sorprendente el interés de las mujeres por la literatura y de los lectores por la producción de las mujeres en los años veinte; lo demuestran, entre otros factores ya mencionados, los concursos literarios. Dos concursos literarios exclusivos para mujeres se llevaron a cabo entre 1919 y 1921.

El primero, *Concurso literario para señoras y señoritas*, fue convocado por la Sociedad

---

atrevimiento; y se equivocan porque piensan que el descote es una exposición sensual que va a perturbar los oscuros instintos de los hombres, suscitando malos pensamientos y peores deseos". (Tejada, 1923b).

14 En la revista *Colombia*, que funcionó entre 1916 y 1923 bajo la guía intelectual de Carlos E. Restrepo y dirigida por Antonio J. Cano, el negro Cano, con orientación anticlerical y laicista.

15 Madre de la escritora contemporánea Rocío Vélez de Piedrahita.

de Mejoras Públicas en 1919; recibió 52 cuentos de los cuales premiaron 3. El segundo, *Concurso Femenino de Literatura*, por la revista *Sábado* y la Sociedad de Mejoras Públicas en 1921; incluía cuento y poesía, y contó con menor participación que el anterior. En éste empiezan a aparecer algunas de las que después serían escritoras destacadas: Enriqueta Angulo, Blanca Isaza de Jaramillo y Sofía Ospina de Navarro.

Estos concursos, y otros que vinieron después, tuvieron el gran mérito de develar la existencia de escritoras talentosas. Los cuentos premiados resultan valiosos por la calidad y la variedad de temas, lo que los convierte en toda una crónica de la época. Como rasgos comunes se destacan la sencillez de las tramas, el tono íntimo y la fuerza narrativa. Por otro lado, resultan significativos los textos de los veredictos de los jurados, pues dan cuenta de la mirada masculina sobre la producción literaria de las mujeres y de los cánones de la época.

1. Concurso literario para señoras y señoritas (1919)

> Para la gente filistea, rancia y pacata, que ve en las letradas algo nefando y abominable, aquel concurso asumió, desde luego, caracteres de cosa escandalosa. (...) Para otros, no muy cristalizados en los prejuicios, aquello era un avance imprudente y prematuro, hacia un adelanto que no cabe todavía en nuestra época y en nuestro ambiente.
>
> Tomás Carrasquilla (1964: 696)

Causó gran revuelo, no sólo por su carácter de pionero sino por la inesperada cantidad de obras recibidas. Además, por las circunstancias misteriosas que rodearon la desaparición y posterior aparición[14] del original del cuento ganador *Historia tonta*, y el hecho de que su autora no revelara su identidad y no se presentara a recibir el premio. Lo que suscitó múltiples interpretaciones, entre otras, la de que había sido escrito por un hombre. Además, dio mucho que hablar a Tomás Carrasquilla y a otros cronistas en la prensa local. Ocuparon los primeros puestos Rosario Yepes R., Cecilia Mejía V. y Carmen R. Gómez de Q. Entre las finalistas estuvo Lía Restrepo de Vélez[15].

Del lado crítico, además de la crónica de Tomás Carrasquilla, se cuenta con el veredicto de los jurados, Carlos E. Restrepo[16] y otros intelectuales, considerados autoridades en asuntos literarios, quienes determinaron otorgar tres premios, cinco primeras menciones y cinco segundas menciones.

Pese a la mirada paternalista y benévola del jurado en la calificación de autoras y obras, expresada en el uso de diminutivos como "cuentecillo", "joyita" y "bocadillo", a las cualidades destacadas: la sutileza, la gracia, el buen gusto y la dulzura, y al discurso de entrega de premios en el cual se abusa de la metáfora de la siembra y la cosecha para referirse al trabajo literario de las mujeres, el jurado termina su informe con tres observaciones que dan cuenta

---

16 Restrepo Restrepo, Carlos Eugenio (1867-1937). Nació y murió en Medellín, fue rector de la Universidad de Antioquia y profesor de derecho romano y economía. Dirigió *El Correo de Antioquia* y fundó *Vida Nueva*, *La República* y *Colombia*. Fue Presidente de la República entre 1910 y 1914.

17 Julliete Recamier simboliza la castidad depurada del ideal femenino de principios de siglo. Fue esposa de un banquero; y su salón, frecuentado por la más prestigiosa burguesía financiera.

18 "El ventaneo" y "Una venganza", incluidas en la antología.

de la sensibilidad y la cultura de sus integrantes.

Lamentan, en primer lugar, que la mayor parte de los cuentos tengan por tema el matrimonio "es esta especie de monomanía que las amilana y tortura, apartándolas de otras actividades provechosas", pero las admiran como "centro del hogar", sin perjuicio de su mentalidad pensante y creadora. En segundo lugar, dicen que se nota en los cuentos que las mujeres tienen, por lo general, muy mala idea de las condiciones morales del hombre.

En gran número de los cuentos de este certamen, aparecen pintados con odiosos colores novios desleales, maridos que dan a sus esposas mala vida, tenorios que conspiran contra la virtud de beldades desamparadas. Las manifestaciones literarias son particularmente apreciables como indicios de la manera de ser y de pensar del pueblo que las produce. Hoy nuestras mujeres escriben, y de sus obras resulta esta creencia suya: ¡Los hombres son malos! ¿Tendrán razón? (Restrepo, et. al., 1919:253).

Por último, elogian la calidad de las obras y el talento que se ve en las autoras, en contravía con el medio tan iletrado y con la desastrosa educación que se les daba a las mujeres.

Sobre el cuento ganador se expresaron de esta manera: "Esta sencilla narración es algo exquisito, delicado de sutileza y gracia femeniles inimitables, del más acrisolado buen gusto. Un fino encaje de Bruselas, una afiligranada joyita de arte, un delicioso bocadillo de acendradísima dulzura" (Restrepo et. al., 1919: 252). Apreciación que supone la existencia de un estilo y unos temas determinados por el sexo de quien escribe; además, no es extraño que se usen categorías modernistas.

Carrasquilla, por su parte, ahonda en una estética:

En cuanto a la obra mostrenca, opinamos con el jurado. Quienquiera que tenga esa modalidad para mirar lo cotidiano de la vida y de las cosas, y dar aquella forma tan sincera a ideas y sentimientos casi infantiles, es todo un escritor.

Hay en eso un sabor tan hondo, una trivialidad tan filosófica, una simpleza tan difícil, un arte tan inconsciente o tan solapado, una prescindencia de tópicos y efectos y tecnicismos, que da lugar a suponer muchas cosas sobre su procedencia. Estos escritos que a la primera percepción parecen tonterías y que luego resultan sutilezas enormes, son obras de refinados o de inconscientes. Ya sabemos que las cosas con que salen los bobos y los niños.

¿Fue Rosario Yepes o Julliette[17] una tonta? ¿una escritora refinada?, o ¿un burlón de buen gusto? Sea cual fuere la verdad, este incidente actualiza la polémica sobre la existencia de una escritura específicamente femenina, que ciertamente no estaría dada por la firma de las obras; no otra cosa explica el hecho de que escritoras como George Elliot, George Sand y Fernán Caballero guardaran por tanto tiempo el secreto de su identidad. La tesis de Carrasquilla (1964: 696-8) es concluyente:

La facultad creadora es planta que se da en el rincón más oscuro de la tierra y que se esconde a las veces en los seres al parecer más infelices. En Literatura nadie sabe quien es nadie: cualquier día le sale a uno un espanto de cualquier chigarabis. Esto es más hondo que la conciencia.

19 "Las elites crearon sus propios sitios de reunión donde sólo asistían ellas sin necesidad de mezclarse con el pueblo. En las ciudades colombianas aparecen los clubes como centros de la nueva sociabilidad de las elites

No vemos, por ende, por qué no pueda ser el cuento discutido, de una mujer de la tierruca; de cualquiera; de la que menos se nos figura.

El que no quiera dar su nombre, nada significa.

En el cuento ganador del segundo premio *¿Cuento?* de Coralia, Cecilia Mejía V., un narrador anónimo y omnisciente cuenta la historia de la humilde familia de José, el alcalde, quien acoge a un bebé abandonado en su porqueriza. El pueblo le atribuye la maternidad del niño a Julia, una de sus dos hijas, a quien durante tres noches se ha oído gritar por un dolor de muelas. Un ingenioso ardid, no se sabe si del alcalde o del primo, hace que la señorita Amelia, mujer apreciada por su virtud y por sus encantos físicos, asuma con patetismo su maternidad.

Para el jurado la obra es "viril y osada a lo Pardo Bazán, tal vez demasiado atrevida para nuestro medio ambiente social; sobria en su factura, sin mimos ni circunloquios, de una picaresca intención, sobre todo en el contundente final, que hace recordar la vieja tradición española, con su desenfado y franqueza" (Restrepo, et. al., 1919: 252). Llama la atención el adjetivo "viril", que se opone a "la gracia femenil" del primer premio. No queda muy claro dónde está la virilidad del cuento, si en el uso de la tercera persona, o en la fuerza del relato; tampoco si el atrevimiento reside en el hecho de hablar de una madre soltera, o en el de poner en evidencia la ignorancia del pueblo. Además, cabe la pregunta, ¿qué se esperaba de las historias escritas por mujeres en Medellín que ésta resulta "demasiado atrevida"?.

Para terminar, en lo referente a este primer concurso, vale la pena detenerse en la cuarta mención: *Lo de siempre...* por Stela, Lía Restrepo de Vélez. Inesita y Víctor, su novio, tenían la costumbre de "la hablada" por la ventana, contra la opinión de Doña Eulalia, madre de la joven. El único asunto en el cual estaban de acuerdo madre e hija era en ir a cine los sábados por la tarde, con Víctor. El padre, Don Pascual, no se mezclaba en esos asuntos y fincaba todas sus esperanzas en su hijo Toribio, a quien había mandado a trabajar a Nueva York, hacia tres años. Cuando lo único que esperaba la familia era el matrimonio de la hija y el regreso del hijo, se recibió la noticia de la muerte de este muchacho en Detroit. Luego de seis meses de luto, Inesita sale a buscar a Víctor, con quien no había vuelto a hablar desde la visita de pésame, y lo encuentra en la ventana de Lola, su nueva novia, con lo cual los prejuicios de la madre respecto del ventaneo quedan justificados.

Dice el jurado (Restrepo et. al.: 253) que el cuento es: "Crítica maliciosa del *ventaneo*. *Cuadro de costumbres sin pretensiones literarias* o de pulimento de estilo, a la manera de los del antiguo *Mosaico*. Asunto de actualidad palpitante en nuestra ciudad." Es cierto que la costumbre del ventaneo causó polémica en la época. "La Dama Negra" (1920), de tendencia liberal, le dedica dos de sus crónicas al tema[18]. En ellas reconoce una costumbre heredada de España y opina que "es tan natural el ventaneo, como natural es que se amen un mozo de treinta años y una morena de veinte, de grandes ojos negros, resplandecientes como soles y como ellos deslumbradores".

La frontera entre lo público y lo privado sólo apareció en el siglo XX, ya que hasta entonces las casas permanecían con la puerta abierta:

Para 1920, el fortalecimiento de las elites, su capacidad de consumo aumentada, su imitación de los hábitos burgueses, su ánimo de diferenciación de los inmigrantes campesinos recién llegados a las ciudades, hace que la vida privada adquiera mayor importancia y que

urbanas, en ellos se practicaban novedosos deportes y se celebran lujosas fiestas que antes se llevaban a cabo

sea necesario precisar aún más claramente los límites entre lo privado y lo público. Puertas y ventanas se cierran sigilosamente (Reyes & González, 1996: 211).

El fisgoneo, la mirada sobre la calle y la casa vecina, jugaban un papel importante en el control social, alimentaban el chisme y habladurías que ponían en situación de riesgo a quien se atreviera a desviarse de las conductas convencionales. Por otro lado, simbólicamente la ventana es un agujero, un espacio limite entre el exterior y el interior y significa que ya la puerta no es suficiente, que aún estando adentro se puede estar afuera, lo cual es peligroso para el establecimiento y explica que la costumbre causara tanto escozor.

El cuadro de costumbres no excluye la calidad e intención literarias. La obra, coloreada con cierto tono irónico, podría clasificarse entre las que Carrasquilla llama "de interés histórico" por la variedad de costumbres que pinta, como la de ir a cine, "el ventaneo" y "las habladas", el encierro por un duelo y las fiestas en el club Noel[19], entre otras. Al respecto, vale la pena transcribir unos apartes:

El viaje a cine era sábado aun cuando dieran un episodio sin pies ni cabeza, de cualquier serie, de cualquier película. Sábado aun cuando veladamente anunciara el programa un dramón de aquellos en que irremisiblemente acaba la protagonista con el pelo suelto y abandonada en un camino. Si les habían contado que los sábados daban las peores películas, pero esas eran cosas de la Empresa para hacer ir a la gente entre semana y ellas, que no eran bobas, no daban tiro. (...) la antipática de misia Rosalina que siempre estaba detrás del bastidor atisbando la llegada de Víctor. Hablar por la ventana no era mal hecho, Inesita lo podía asegurar porque en ninguno de los libros que había leído criticaban las habladas. Que no se dudara tampoco de sus libros, porque eran de autores muy buenos, y muy mentados. (Restrepo et. al., 1919: 261).

La prensa católica veía con muy malos ojos la asistencia de las mujeres al cine y al teatro, así como "las malas lecturas", se descalificaba y condenaba todo lo que se llevara a cabo por fuera del mundo del hogar y competía con los valores católicos.

Lía Restrepo de Vélez fue educada por su padre, Camilo C. Restrepo[20], "como si fuera un hombre", pues "la llevaba a cuanto espectáculo se presentaba en Medellín". Fue la primera mujer que sacó licencia de conducir en Medellín, tomaba fotos y las desarrollaba en su propio laboratorio y era experta en apicultura y fruticultura. Se casó con Gabriel Vélez Isaza, versificador y autor de décimas de humor. No es casual, entonces, que esta mujer excepcional, sin límites para disfrutar de las ventajas de la cultura y la técnica modernas, escribiera sobre aquellos temas de plena actualidad.

2. Concurso Femenino de Literatura (1921)

en los espacios domésticos." (Reyes & González: 211). El Club Unión se fundó en 1894 de la fusión de otros clubes y adquiere importancia a partir de 1912. En 1924 se fundó el Club Campestre.

20 Ingeniero promotor de la construcción del Ferrocarril de Amaga y gobernador (conservador republicano) de Antioquia. La madre era Ana Mejía, autora de inteligentes y hermosas epístolas.

21 1893-1973.

De este concurso sólo se mencionará el segundo premio por la importancia que luego adquirió su autora, Sofía Ospina de Navarro[21], quien después de ser considerada la mejor cuentista de Colombia, fue injustamente relegada al terreno de la culinaria por su célebre libro *La buena mesa*.

Ilusiones es un cuadro de corte realista que cuenta en tercera persona la historia de Rosana, una muchacha campesina que vive con sus padres en una casita de campo prestada, y a quien se le rompen de manera doble y simultánea, sus ilusiones: la de casarse con Marcos, quien se enamora de otra mujer, y la de recoger una cosecha que se esperaba aliviaría la dura situación económica de la familia por la llegada de la langosta.

Es llamativo el concepto del jurado:

Es un cuadrito delicioso de vivir campesino, con ventanas que dan a la vez sobre la naturaleza y sobre el alma. El estilo es cuidadoso y fresco, la observación de la vida pintoresca y sagaz con dejos de humorismo regocijado en medio del dolor. Si el cuento se hubiera mantenido a la altura de su principio y de su parte media, "ILUSIONES" tendría el primer premio. Pero, por desgracia, flaquea al final, y pone sobre el carácter de la heroína complicaciones de pensamiento, refinada sutileza mental que no se compadece con el alma primitiva de una muchacha del campo. Por otra parte, la unidad de la narración parece romperse al llegar al último párrafo, pieza hermosa pero que no le sirve como propia al resto, sino que parece ajena y acomodada con un poco de esfuerzo. Respetuosamente aconsejamos a su noble autora, premiada ya en otras lides artísticas, que deje correr libremente su pluma sobre a la observación real de la vida, para la cual posee condiciones admirables y vista sutil (Quevedo de Cock et. al., 1921:269).

Con lo cual, quedan expuestos los cánones literarios: atenerse a lo real, el arte como retrato de la simple y escueta realidad. Según este concepto mimético, la autora debía ceñirse a la realidad y dejar de lado complicaciones de pensamiento que desvalorizan el cuento. El veredicto es un llamado a permanecer en el realismo, a no desviarse de "lo real de la vida", y a permanecer en el plano de la observación; es la negación de toda subjetividad tanto de la narradora como del personaje; la desvalorización de la campesina, condenada al primitivismo de alma, y a quien le está negada la "refinada sutileza mental". Veamos el primer soliloquio:

En la cara oscura y arrugada de la montaña brillaba como una sonrisa aquella casita blanca de tapias limpias y relucientes. A un lado el espigado maizal movido por el viento susurraba la promesa de una buena cosecha de nutridas mazorcas y el bien cultivado jardincillo del frente proclamaba a toda voz la presencia en aquella vivienda de una mujer joven y buena… ¿No era bondad el levantar y dar apoyo a la mata de claveles que agobiada por su fecundidad se dejaba caer sobre la tierra ajando sus mejores flores…?. ¿No era caridad el dar la mano a los rosales y enredaderas para ayudarles a formar cortinajes artísticos y frescos emparrados?…

El soliloquio del medio: "Y dejando caer entre las llamas del fogón la carta fatal, exclamó con energía: — ¡Pero eso si, primero me vuelvo cenizas, como ese papel, que volver a querer otro hombre!… y agregó sollozando —que no sea Marcos…"

Y el discutido monólogo final: "Y Rosana en el jardín agitando su delantal blanco a guisa de bandera y como dirigiéndose a los alados enemigos que amenazaban estropear sus macetas parecía decir: ¡Seguid!…. ¡Pasad! ¡No me hagáis más daño; ya que me he quedado sin amor

y sin pan, no quiero seguir viviendo sin flores!...”

La apreciación del jurado desvaloriza a las mujeres y es injusta, pues el primer monólogo, en las sencillas palabras de la narradora, mediante un discurso indirecto, se expresan tanto una idea religiosa de solidaridad y caridad, como un elemental conocimiento del cultivo de plantas caseras de jardín que todo campesino, hombre y mujer, adquieren desde muy corta edad. El segundo monólogo es una conclusión a la que cualquier mujer enamorada puede llegar cuando la abandona un novio que ha estado coqueteando en una fiesta; y el tercero, la simple defensa de una pequeña parcela de goce y de disfrute íntima y elemental que no es exclusiva de las mujeres de clase alta.

Cabe preguntar, ¿Por que al primer premio, *La ciega*, que se detiene en consideraciones de tipo psicológico, social y estético no se le hicieron los mismos reproches? Por fortuna doña. Sofía no hizo caso a tal recomendación, y en su posterior producción ahondó aun más en lo psicológico, al que le añadió la sátira despiadada.

Hasta aquí una muestra de lo que en Antioquia significaron los años veinte (como posteriormente los sesenta): renovadores en todos los sentidos. Y en lo que respecta a la producción literaria de las mujeres, una verdadera revolución de amplias resonancias en una tradición artística que aun no se agota.

Bibliografía

CARRASQUILLA, Tomás. “Asunto trillado”, en: *Obras completas*. Medellín: Bedout, 1964.
_____“Homilía No. 2”, en: *Obras completas*. Medellín: Bedout, 1964.

DEJONG, Jana Marie. *De las escritoras colombianas*. Colorado: University of Colorado, 1988.

GALLEGO, Romualdo. “Un cuarto de hora con Luis Carlos López (1929)”, en: *Novelas, cuentos y crónicas*. Medellín: Autores Antioqueños, 1991.

ISAZA DE JARAMILLO, Blanca. “Del lejano ayer”, en: *Obras completas*, Manizales: Imprenta del Departamento, 1951.

LA DAMA NEGRA. “El ventaneo”. *El Colombiano,* 5, 7, 1920, pag. 18.

LEVY, Kurt. *Mi deuda con Antioquia*. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura, 1995.

LONDOÑO, Patricia. “Mosaico de Antioqueñas del siglo XIX”. *Revista de Estudios Colombianos,* 6, 1988, págs. 16-18.

LONDOÑO, Patricia - JURSICH D., Mario. “Diarios Memorias y Autobiografías en Colombia”. *Boletín Cultural y Bibliográfico,* 40, 1995, págs. 144-1446.

LONDOÑO Vélez, Santiago. *Historia del grabado y la pintura en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1995.

PÉREZ SASTRE, Paloma. *Antología de escritoras antioqueñas, 1919-1950*. Medellín: Colección de Autores Antioqueños, 2000.

QUEVEDO DE COCK, Lorenza. "Concurso femenino de literatura". *Sábado*, 15, 10, 1921, pp. 268-274.

RESTREPO, Carlos E. - LATORRE, Gabriel - CANO, Antonio J."Concurso Literario para Señoras y Señoritas". *Colombia*, 12,11, 1919, p. 19.

RESTREPO, Lía. "Lo de siempre". *Colombia*, 12, 11, 1919, p. 20.

REYES CÁRDENAS, Catalina - GONZÁLEZ, Lina Marcela. "La vida doméstica en las ciudades republicanas", en: *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Norma, 1996.

SOLANO, Armando. "La lectura y las mujeres", en: *Glosas y ensayos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

TEJADA, Luis. "El único crimen". *El Espectador*, 9,4, 1923, p. 15.
_____ "Prédica sobre el descote". *El Espectador*, 3, 7, 1923, p. 5.

URIBE CELIS, Carlos. *Colombia años veinte: tendencias y actitudes*. Bogotá: Aurora, 1985.

VALLEJO, Maryluz. "La crónica en Colombia: medio siglo de oro", en: *Periodismo literario*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1998.

VELÁSQUEZ, Magdala. "Condición jurídica y social de la mujer", en: *Nueva Historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.

VÉLEZ DE PIEDRAHITA, Rocío. *Entrevista*, 2, 1998.

WILLIAMS, Raymond L. *Novela y poder en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.
_____"La novela y el cuento", en: *Historia de Antioquia*. Medellín, Suramericana, 1988, pp. 223-225.

Sara María Larrabure, escritura de mujer en la narrativa de los años 50'

Sonia Luz Carrillo
Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú

En la narrativa peruana de los años cincuenta la obra de Sara María Larrabure (Lima 1921- 1961) destella por el equilibrio de la exposición de un perturbador mundo interior y el conocimiento precoz, para la prosa de aquellos días, de las técnicas de narrar que revolucionaron el cuento y la novela. Coetánea de Carlos Eduardo Zavaleta, Julio Ramón Ribeyro, Eleodoro Vargas Vicuña, Enrique Congrais y Mario Vargas Llosa, en 1947 ganó con un ensayo un premio en los Juegos Florales Sanmarquinos. En 1949 publicó su única novela *Rioancho* y en 1957 su colección de cuentos *La escoba en el escotillón*. En las líneas que siguen abordaré diversos aspectos del cuento "Peligro", texto que pone de manifiesto su diestra manera de narrar capaz de crear atmósferas tensas y sugestivas.

Personalmente, llegué a Sara María Larrabure durante una clase de literatura en la que el narrador Carlos Eduardo Zavaleta exponía la narrativa de los años 50' y ante mi pregunta si no había alguna mujer. Respondió. "Sí, había una, muy buena: Sara María Larrabure". Recordó luego su belleza física. Lo mismo ocurrió cuando pedí información a un poeta que la había conocido. Coincidieron narrador y poeta. Poco después, en un artículo el narrador la describe "Mujer delgada, culta y elegante, de altas piernas, rostro pálido y pelo rubio injustamente extranjero", y añade "en verdad una de las figuras iniciales de esa generación" (Zavaleta, 1997). En un breve párrafo de un Diccionario (Milla Batres t. VI, 1994: 60) encontré luego que había nacido en Lima en 1921, fundado la revista "Centauro" y que su obra narrativa se caracterizó "por la flexibilidad del estilo y una veracidad poco común en el ambiente limeño de su época".

Ricardo González Vigil, señala su extrañeza por "el olvido injusto en que yace la obra de Sara María Larrabure, con mucho la mayor contribución femenina de la llamada Generación del 50". Al mismo tiempo reconoce que siendo el existencialismo francés una de las corrientes más influyentes entre los narradores de la mencionada generación "en ninguno de ellos se dio una postura existencialista propiamente dicha, ya que enlazan la enseñanza existencialista con otras corrientes, como sí en buena parte de las páginas de Sara María Larrabure, siendo particularmente intenso su nexo con Simone de Beauvoir… La libertad con que escrutó la vida psíquica, con sus abismos inconscientes, la erigen en la primera – y la más clara y consecuente- voz peruana calificable de existencialista" (González Vigil, 1991: 347).

En el Prólogo a su única novela, *Rioancho,* publicada en Barcelona en 1949, el prologuista R. Santos Torroella, había dicho:

"He aquí que un nombre, el de Sara María Larrabure, que nos viene del Perú con el metálico acento de nuestra voz antigua". Luego al mencionar a escritores "nicaragüenses, peruanos, chilenos, argentinos que nos llegan cada año" señala particularmente a Sara María. "Cuéntase entre estos jóvenes la autora cuyos años de aprendizaje son, si bien poco numerosos por la edad, tan intensos y fértiles como nos permiten colegir sus múltiples viajes por Europa y América, sus constantes lecturas y sus tentativas literarias, más en la búsqueda de sí misma que en la prisa por llegar". Y encomia en la obra: "el hallazgo y la autenticidad de un estilo propio, madurado con lentitud, saltando ágilmente del contenido a la expresión, enriquecido en todo momento por una inteligente y fina comprensión de los latidos de la vida, de alma y realidad, a los que se dirige su atención con cálida y penetrante solicitud" (Santos 1949: 7-11). Por su parte, Estuardo Núñez (1965:138) destaca de *Rioancho* que empieza a tratar el tema de la ciudad.

Para Luis Alberto Sánchez (1989: 271-272) la autora "fue una fulgurante promesa, expresión de precocidad y liberación poco usuales en el medio al que pertenecía y del que extrajo tono y temas" y de *Rioancho* dice que "sorprendió por su fluidez y la independencia de conceptos" y de los cuentos que integran *La escoba en el escotillón*, elogia "su pulcritud para componer y su vigilante conciencia estética" así como "su capacidad de observación poco común sobre todo en el campo psicológico". Finalmente lamenta, al igual que los otros pocos que la mencionan, su muerte precoz y remarca que "su obra se entronca dentro de una innegable preocupación estilística".

Años después, en la selección de cuentos creados por sanmarquinos, realizada por Carlos Eduardo Zavaleta y Sandro Chiri, (2003) se menciona que en los Juegos Florales universitarios de 1947, "la autora ganó un premio de ensayo con tema clásico" y se da a conocer que "se dedicó a apoyar revistas culturales como "Centauro" (1950–1951); y a traducir esporádicamente a Omar Khayam o a T. S. Eliot". Se reconoce luego que "con este bagaje, se lanzó con admirable brío al cuento, y ahí están, como valiosas pruebas de su dedicación y esmero, sus tres libros: *La escoba en el escotillón* (1957), *Dos cuentos* (1963), y *Divertimentos* (1966), cuentos, estampas y artículos". Como dato biográfico se la ubica como miembro de la "clase alta", ponderándose la comprensión sicológica de sus personajes populares. Finalmente se destaca "su pasión por la vida interior y riquísima de sus personajes, en especial femeninos".

Con estas breves referencias, el nombre de Sara María sigue siendo indudablemente desconocido para la mayoría de lectores peruanos incluyendo a jóvenes narradores de los que Ricardo Sumalavia recoge opinión sobre la generación del 50 en la revista Quehacer (2003) y en la que ninguno de los ocho autores, nacidos a partir de los años 70', la menciona(Sumalavia, 203 en www.desco.org.pe).

Es evidente que ha debido pasar más de medio siglo para hacer posible una relectura y una crítica decidida a superar estereotipos temáticos y formales que habían falseado la presencia de la mujer, hubo de haber una subversión de convenciones para llegar a un registro más amplio de la experiencia femenina.

"El Peligro"

Valga este preámbulo para presentar el cuento de Larrabure titulado "El peligro", publicado en 1957 en *La escoba en el escotillón,* y antologado por González Vigil en 1991, en el que la autora pone de manifiesto su profundo conocimiento de las técnicas de narrar en grado parejo

al de cualquiera de los otros grandes escritores de su generación.

En "El peligro"[1] historia y trama son lineales y se corresponden en la presentación de una voz de niña que inicia con gran resolución, coraje y alegría un recorrido lleno de dificultades a través de un estrecho pasaje entre la maleza, lo que ella llama "un túnel". A poco de coronar la travesía que la llevaría a un lugar ameno y deleitoso es asaltada por "algo" misterioso, un ser que ha estado espiándola y la ha ido llenando de pavor. La conciencia del peligro la paraliza. Finalmente, esa entidad misteriosa, monstruosa, la ataca en lo que para Zavaleta es el símbolo de una violación ("Un bulto enorme me aplastó buscándome, estrujándome, mientras me debatía tratando de escurrirme. El aliento fétido mareaba, pedía que me abandonase"), pero la niña reacciona y golpea con una piedra, insistentemente, al agresor. El final es impactante: la niña se ve sola y la luz fría y blanca de la luna contra el cielo le muestra las manos húmedas. "Levanté mi mano izquierda y la abrí; en el hueco de la palma un pedazo de piel sanguinolenta se sostenía pertinaz a unos mechones lacios y negros que se incrustaban entre mis uñas rotas, violentamente criminales".

Una narradora implicada en el mundo diegético encarna, como hemos señalado, en una voz infantil o púber, y con equilibrado manejo de la tensión, adecuada dosificación de elementos del mundo objetivo y subjetivo, nos hace ingresar desde las primeras líneas a una atmósfera inquietante.

> "A toda carrera salí hacia el campo. Había un lugar donde no me encontraría, era un escondrijo que me había tardado largo tiempo hallarlo.
>
> Quedaba en una huerta, o lo que antes fuera una huerta. Nadie se ocupaba ahora de hacer crecer en ella plantas verdes, pegadas a la tierra, alineadas correctamente; sólo algunas matas de fresas ocupaban un minúsculo rincón del gran terreno. En partes existían claros en los que erguía algún árbol y, para llegar a estos, yo tenía que arrastrarme por entre el matorral, siguiendo un túnel sombrío (que) no seguía una línea derecha, se retorcía sinuosamente hasta que llegaba al claro, cuyo centro era el árbol. Luego había que buscarlo nuevamente, ya que la entrada se hallaba disimulada; pero yo la distinguía porque la cubrían matas sospechosas. No lo había recorrido todavía en toda su extensión, sino sólo una parte, y ésta me había costado una paciente labor de días, quizás meses."

Si asumimos que en la escritura permanecen los signos del creador tanto en lo que cuenta como por la forma en que lo hace, hallamos de entrada una voluntad de rebeldía ante una vida aburrida y llena de represiones. El peligro imanta aunque lo desconocido sea sinónimo de amenaza principalmente para niñas y mujeres a las que se inocula sistemáticamente el miedo. Pero la trasgresión turbadoramente atractiva, se presenta también como el camino para la plenitud.

> "Mis excursiones eran sigilosas, secretas, y cuando volvía de ellas me costaban reprimendas pues mi aspecto era desastroso: arañazos en la cara, brazos, piernas y el traje desgarrado. Pero no importaba, me había obstinado en recorrerlo y descubrir su secreto, tal vez conduciría a un país encantado donde no hubiese castigos ni exigencias. Lo que yo más temía era algún encuentro con algo monstruoso que podía ser desde una serpiente hasta el dragón guardián de ese otro mundo misterioso."

1 Versión publicada por González Vigil en 1991.

El género de la narradora protagonista, así como las características de la época en la que se construye el discurso, se descubre por su atuendo de niña tan poco apropiado para cualquier actividad que demande libertad de acción:

> "Si entraba a rastras en el túnel mi traje nuevo se rasgaría, pero podía con cuidado remangarlo en la cintura y meterlo en el calzón asegurándolo con el elástico; la parte del corpiño se ensuciaría, pero podía sacudirlo más tarde".
>
> "El problema eran los zapatos, eran los más nuevos que tenía: Me descalcé, introduje la falda en el calzón y me escabullí en el matorral de plantas parduscas y verde sucio".

Y más adelante en un momento de gran tensión, insiste en la vestimenta que traba su avance.

> "El túnel viraba a la derecha, un corto paso, luego una hendidura en el terreno, Entonces venía la parte más difícil, era muy angosta y tendía más y más a estrecharse. El traje se había deslizado hasta toparme las rodillas. Me detuve para volverlo a colocar dentro del calzón. Era pavoroso fijarse en otra cosa que no fuese mi derredor, y odié el traje, odié el calzón, odiaba todo lo que me obstaculizara en mi designio. Ir hacia la aventura, no importaba qué fuera. Tratar, tratar, tratar".

Para la voz narrativa, iniciar el tránsito es alejarse de una situación de desamor y vencer el miedo será sinónimo de independencia.

> "De todos modos tal vez no volvería más, me quedaría en ese nuevo mundo al que, sin lugar a dudas, debía conducir el túnel. Tenía que ser un mundo bueno, en el que todos me querrían y sería bienvenida."

La eficacia narrativa nos entrega sensaciones de todo tipo.

> "El piso estaba cubierto de pastos suaves que defendían imperfectamente de la humedad del suelo. Un olor dulce, de vegetación corrompiéndose, invadía la estrecha bóveda que había sido agrandada por mis anteriores incursiones. Me sentía enorme para la angosta galería y avanzaba cautelosamente, mirando, deteniéndome, investigando dónde ponía las manos y las rodillas. Un silencio completo me rodeaba".
>
> El tener las piernas pegadas al suelo me daba la impresión de estar más segura. No importaba que estuviera la hierba húmeda; para mí la humedad era parte de mí misma, de todo lo que me rodeaba, fuera y dentro de mí".

En esta narración entrañable y dura, es posible encontrar tres instancias: la protagonista se desplaza de la exaltación infantil de la aventura al temor ante el peligro y luego el combate con ese algo violento que culmina con una atmósfera exasperante y cargada de símbolos oscuros.

> "Aquí hay tantas ramas. Una me hirió en el brazo desgarrándome parte de la manga. La pobre manga soportaba ahora la sangre…Lo importante era estar alerta. Alerta con los ojos, los oídos, el tacto. El peligro se podía esconder debajo del lecho de hojas húmedas sobre las que yo gateaba, o detrás del espeso matorral que se extendía a ambos lados del pasaje y arriba. Mis movimientos eran cautos,…. Lo desagradable era mirar atrás, pues

entonces tenía que volver la cabeza y perder de vista lo que me esperaba delante".

En la realidad y la fantasía que se expone hay un conjunto de elementos que manifiestan la condición de la niña que la condición de mujer desde la que se hace esta lectura ayudan a reconocer. Entre ellas, el deseo de libertad en combate con el miedo.

> "Un temblor nervioso me paralizó: algo se había movido, algo subrepticio que se arrastraba y luego silencio. Agucé mis oídos esperando más que ver, oír de donde venía".

Una miedosa valentía la hace continuar, resuelta, pese a los signos amenazantes.

> "Recogí un palo seco y duro del suelo y me sentí con coraje nuevo para proseguir mi expedición. ¿El traje?, ¿el mundo de allá?, qué importaban. Nunca más regresaría. Quizás me esperaba lo que debía hacer, quizás ya estaba creciendo y pronto, antes de lo que yo creía, llegaría a ser grande. Me enderecé cuanto pude e inspeccioné el tupido matorral".

Hay ternura frente a los seres más indefensos de la naturaleza, como cuando encuentra una vizcacha muerta: "Por primera vez veía yo a la vizcacha y la encontraba muerta. Muerta cruelmente sabe Dios por quién. ¿Es que este mundo también sería cruel?" "Quizás en torno mío se agazapaba el que había matado a la vizcacha de tiernos bigotitos y la había dejado así abierta".

Y es significativa la forma como ella misma se da valor para continuar. Se reconoce niña indefensa y con todo derecho a vivir:

> "¿sería una serpiente o algún monstruo?, ¿y si me mataba a mi también? No, a mi no me mataría porque yo no podía morir, yo había nacido para la vida y ésta todavía no había venido; yo no había hecho nada todavía".

Sin embargo, al encuentro con el peligro presentido, el miedo la paraliza.

> "Levanté la cabeza. No vi sino sus ojos idiotas e insensibles de reptil, más arriba de mi cabeza, a pocos centímetros de mi frente. Permanecí hipnotizada con la cabeza ligeramente levantada sobre la tierra donde yacía tendida. Mis manos, ¿dónde estaban mis manos? Ahora no las sentía, las había perdido".

Los párrafos finales son de una enorme tensión. Realidad y fantasía se mezclan en la exposición de uno de los miedos más frecuentes: el miedo a la violación el mismo que se resuelve en sentimientos agresivos.

> "Los ojos sin pestañas no parpadeaban; en la penumbra permanecían suspendidos sin contornos. El silencio me había encajonado: los gritos de las lechuzas y el viento barriendo los campos me llegaban sordamente. Un aliento fétido cayó sobre mi cara. Eso jadeaba. Sus pupilas hacia arriba dejaban una distancia protuberante y blanca en la parte baja del globo del ojo. No parecían verme y sin embargo yo sabía que me observaban.
>
> Las pupilas desaparecieron, pero ahí estaban esperando sin moverse. El aliento fétido se hizo menos soportable. Mis músculos comenzaron a existir, tuve conciencia de mi mano izquierda debajo de mi cuerpo, la derecha crispada sobre la tierra, arañándola, pidiéndole ayuda.

> Fue un movimiento instintivo y brutal. Los ojos volvieron a emerger de la penumbra cuando el puñado de tierra se escapó de mi mano cayendo certero sobre ellos. Un bulto enorme me aplastó, buscándome, estrujándome mientras me debatía tratando de escurrirme. Sus miembros buscaban mis miembros tratando de definirme. El aliento fétido mareaba, me pedía que me abandonase. Hallé una piedra y golpié, golpié donde encontraba resistencia hasta que oí el jadeo aminorarse. Seguí golpeando contra algo duro, seguí aun cuando el líquido tibio se deslizó por mis manos, seguí golpeando hasta que no oí ya nada más sino los nítidos chillidos de las lechuzas triunfantes, apaciguando al viento.
>
> Retrocedí. Me encontré de nuevo en el espacio donde se alzaba el árbol ahora transparente contra la luna en el cielo. El bulto de la vizcacha era apenas una sombra junto al tronco. En una mano todavía sostenía la piedra, la otra estaba cerrada guardando un secreto áspero. La luz fría y blanca me mostró unas manos húmedas con manchas de tierra mojada. Levanté mi mano izquierda y la abrí: en el hueco de la palma un pedazo de piel sanguinolenta se sostenía pertinaz a unos mechones lacios y negros que se incrustaban entre mis uñas rotas, violentamente criminales".

"El Peligro" de Sara María Larrabure nos sigue perturbando por su exhaustiva mirada interior a la sexualidad de mujer expuesta en un medio plagado de tabúes, "el buceo psicológico del personaje es intenso e iluminador" (Zavaleta, 1996: 125). Con gran destreza ha expuesto sentimientos confusos. La imagen final de la niña de uñas rotas, "violentamente criminales" no es la misma de aquella miedosamente valiente que inició el tránsito. La libertad y la culpa parecen colocar el punto final.

Magnífico cuento publicado en *La escoba en el escotillón*, repito, en 1957. El mismo año que Julio Ramón Ribeyro escribió "Dirección equivocada"; Luis Alberto Sánchez publicó *El Perú: retrato de un país adolescente;* Francisco Bendezú obtuvo el Premio Nacional de Poesía "José Santos Chocano", Magda Portal publicó La Trampa, novela que reconstruye sus experiencias de militante del APRA, Vargas Llosa, con el cuento El desafío (publicado en Los jefes, 1959), gana el Premio de la revista Revue Française consistente en un viaje por una semana a París, Enrique Congrais muestra una Lima que se viene en *No una sino muchas muertes* y José Bonilla *La calle de las mesas tendidas*, mientras José María Arguedas entrega su *Canciones quechuas*, Sebastián Salazar Bondy obtuvo el Premio Nacional de teatro con *La muerte de Atahualpa* y Washington Delgado publicaba *Días del corazón*.Carlos Eduardo Zavaleta había publicado ya *Los Ingar (1955) y El Cristo Villenas (1956).*

Sara María Larrabure falleció en 1962, a los 41 años. *La escoba en el escotillón* debió esperar décadas para ser conocido y reconocido. El desconocimiento de una obra calificada por González Vigil como la mayor contribución femenina a la narrativa de la generación precisamente más renombrada del siglo XX se explica por la condición de la autora y las circunstancias históricas en las que desarrolló su labor. El debate de si existe o no una estructura diferente en la escritura de las mujeres debido tanto a factores de la producción textual como a la elección y construcción de un determinado lenguaje, comenzó en el Perú recién a partir de la década de los años 70'.

Bibliografía

ENCICLOPEDIA BIOGRÁFICA E HISTÓRICA DEL PERÚ. Siglos XIX – XX "Larrabure, Sara María". Lima: Editorial Carlos Milla Batres, 1994 t. VI p. 60.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *El cuento peruano 1942 - 1958.* Lima, Ediciones COPE Petróleo del Perú p. 347.

NÚÑEZ, Estuardo. *La Literatura Peruana del siglo XX*. México, Editorial Pormaca, 1965.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *La Literatura Peruana* Tomo V. Lima, EMI S. A 1989 pp. 271-272.

SANTOS TORROELLA, Rafael. Prólogo a *Rioancho* de Sara María Larrabure. Barcelona: Ediciones Cobalto, 1949 pp. 7-11.

SUMALAVIA, Ricardo. "La generación del 50, ahora" en: *Quehacer* N° 143 Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo DESCO. 17 de septiembre, 2003. Disponible en www.desco.org.pe.

ZAVALETA, Carlos Eduardo. "Sara María Larrabure" En: *Diario El Peruano*. Jueves 23 de octubre 1997 Página Opinión.

_____"Sara María Larrabure, Una escritora inolvidable" En A*lma Mater*. Revista de Investigación, Lima, UNMSM, 1996 p. 125.

ZAVALETA, C. E. y CHIRI, Sandro (Compiladores) *El Cuento en San Marcos, Siglo XX 1era. Selección.* "Índice de autores" Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2003.

Martha Mercader: escuchando (y oyendo) las voces quedas del pasado

Zulma Nelly Martínez
McGill University, Montreal, Canadá

"Un nombre, un título, el color de una bandera
pusieron muchas veces en sus manos el arma de Caín,
que ellos ensangrentaron sin remordimientos,
obscureciendo con días luctuosos la hermosa alborada
de la libertad."[1]
Juana Manuela Gorriti

"O, quizá, los indios ¿fueron los *desaparecidos* de 1879?"[2]
David Viñas

Juanamanuela mucha mujer de la argentina Martha Mercader se enfoca en la figura de Juana Manuela Gorriti, distinguida escritora salteña del noroeste argentino. También se centra en la historia que enmarcó la vida de la protagonista y que abarcó no sólo la de Argentina sino también las de Bolivia y Perú, cuando los tres países vivían el proceso de constituirse como tales. En gran medida, la novela de Gorriti hace hincapié en el largo período de transición en Argentina que abarca el siglo XIX y que va de las guerras de la Independencia y la enconada guerra civil que le sucedió, a la institucionalización del estado nacional a fin de siglo. Bien entendido, fue un siglo violento marcado por caciquismos, luchas sin cuartel y creciente poder militar. También lo fue de hombres desbocados en sus ambiciones y de mujeres sumisas de acuerdo a los códigos de conducta de la época. Sin embargo, entre ellas se destacaron escritoras que, al igual que Gorriti, expresaron en su literatura un soterrado y bien articulado feminismo *avant la lettre* así como una visión lúcida de la historia, quehacer que les estaba vedado.

En tanto no tuvo acceso a una educación universitaria formal, la que era patrimonio del varón, Gorriti careció de un cabal ideario político que le permitiera erigirse en sujeto histórico y ubicarse de lleno en las luchas ideológicas del momento histórico que le tocó vivir. Puede decirse, sin embargo, que la autora hizo historia a su manera ya que además de ejercer exitosamente su oficio de escritora y de condenar el horror de las guerras civiles argentinas,

---

1 Juana María Gorriti. *El pozo de Yocci* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1929) 185.

2 David Viñas. *Indios, ejército y frontera*. (México: Siglo XXI, 1982) 12. Énfasis del autor.

transgredió radicalmente los moldes de conducta que encadenaban a la mujer de la época en cuanto se permitió tomar amantes y tener hijos fuera de la ley matrimonial. Tal como la evoca Mercader, Gorriti se veía a sí misma como una docente algo indecente (Mercader, 1982: 443), y menos como una damita que como una mujer. En un momento dado, la protagonista reflexiona sobre las mujeres que se desplazaron junto con los hombres en las guerras independentistas y en las civiles. "Que una mujer se entreverara con los soldados era cosa corriente," leemos en las imaginadas memorias de Gorriti que Mercader incorpora en su novela y que continúan luego, "era cosa admitida, siempre que fuera sólo una mujer y no damita como yo" (Mercader, 1982: 60). A medida que evoluciona emocionalmente y se hace cargo de su vida, la damita dará paso a la mujer—a la mucha mujer.

La autora vivió desde adentro el desgarrador proceso histórico argentino e hispanoamericano del siglo XIX ya que pertenecía a una familia de destacada actuación política, clerical y militar que debió exiliarse al Alto Perú en la época de Juan Manuel Rosas y Facundo Quiroga. Además llegó a ser la esposa de una figura muy controvertida en la historia de Bolivia: el presidente Manuel Belzú, hombre de humilde origen, defensor de los desposeídos, militar por excelencia, y autoritario padre de familia y "tata" de su pueblo. Luego de un tumultuoso matrimonio en el que pareciera no haber encontrado un alma afín, Gorriti se separa de Belzú y asume una vida autónoma. Era Belzú un caudillo populista que vindicó al aborigen americano y abolió la esclavitud pero que se reveló como un irredento tirano en el seno de su familia, un desfase entre las esferas de lo público y lo privado que Mercader no deja de subrayar. Consciente desde muy joven de que los hombres "hacían la Historia" (Mercader, 1982: 48), Gorriti dejó Bolivia y se marchó a Lima luego de su separación dispuesta a luchar con sus propias armas, es decir, el lenguaje y la escritura (Mercader, 1982: 376). Allí inició su carrera literaria a la par que daba clases, fundaba escuelas y se convertía en anfitriona de veladas literarias a las que concurrían, entre otras figuras destacadas, Ricardo Palma y Clorinda Matto de Turner.

En este trabajo propongo que en *Juanamanuel mucha mujer,* novela que establece una relación entre Gorriti y Mercader así como entre los contextos históricos que informaron sus vidas, la autora contemporánea pauta una manera de entender la historia. A contrapelo de la interpretación de la misma en términos de "letra duradera y muerta" (Mercader, 1982: 409), Mercader la presenta como un organismo vivo abierto a re-escrituras infinitas, vale decir, como un proceso que invita la expresión de lo que fue inexpresable o inexpresado en el pasado. Dicho diferentemente, Mercader entiende el quehacer histórico en términos de una perenne reivindicación de voces silenciadas que incesantemente desnaturalice los hechos fundacionales de la nacionalidad y responda a las necesidades del tiempo presente. "La historia es siempre contemporánea," ha comentado la autora, "puesto que se funde con la vida de quienes reflexionan sobre ella" (Sisson-Guerrero, 1997: 4). En última instancia, entonces, Mercader aboga por la validación del presente de la experiencia y por la re-escritura de la historia desde ese presente. En su caso, aquél involucró el desquicio de la dictadura militar en la Argentina de fin de siglo.

Juanamanuela establece entonces un contrapunto entre la historia pretérita y la contemporánea de Argentina, y entre las semejanzas y diferencias del papel que en ambas historias le tocó jugar a la mujer, en particular a la escritora. "Encontré muchos elementos en común entre mi vida y la de esa escritora del siglo XIX," ha dicho Mercader y aclarado luego, "Juana Manuela Gorriti era una mujer que debía mantenerse sola y vivir de su escritura,

en un mundo de hombres" (Giuffré, 2004: 142). Más aún, si a Gorriti la atosigó un país devastado por guerras civiles y un creciente poder oligárquico y militar, a Mercader la apremió una "guerra sucia" que había desangrado a su país. Ambas evidenciaron plena conciencia de un devenir histórico que se perfilaba (y aun se perfila) como natural, como un destino ineluctable para los argentinos. Mercader aspira a una desnaturalización de la historia oficial, y con esas miras estructura su novela en torno a un acto creador de su predecesora: la escritura de sus presuntas memorias.

Para examinar las relaciones entre ambas escritoras y sus entornos y para explorar la cuestión de validar el presente tomaré en cuenta la manera en que las memorias se presentan como una biografía de la ilustre salteña, una biografía a partir de la cual Mercader incursiona en la historia decimonónica argentina, en particular la del 1880, año fundacional de la nación. También me apoyaré en la propuesta de que una de las claves para penetrar la realidad argentina actual involucraría un claro entendimiento de esa historia pretérita "en su hacerse" tal como la vivieron mujeres transgresoras que, como Juana Manuela Gorriti, no participaron en ese proceso pero que dejaron a su paso suficientes escritos para que otra mujer, Martha Mercader, cuestionara la historia oficial en el presente dándole una voz a Gorriti a partir de su biografía. Al igual que el discurso histórico, también el biográfico es siempre contemporáneo para Mercader, ya que se funde con la vida de quienes los escriben. "Difícil la tarea del biógrafo," medita su protagonista, "si se tiene en cuenta sólo la letra muerta" (Mercader, 1982: 409). *Juanamanuela mucha mujer* se construye entonces en torno a una poderosa imagen axial: la de dos mujeres que se enfrentan, por así decirlo, abarcando un siglo de la historia argentina y metafóricamente aunando sus esfuerzos para hacerse cargo de la historia argentina en la actualidad.

El marco temporal de la materia histórica en la novela es, entonces, el siglo XIX. Sin embargo, en tanto el texto se concentra en los esfuerzos de Gorriti por escribir sus memorias luego de su regreso a Argentina y específicamente a Buenos Aires en 1880, el presente de la narración se ubica a finales de aquel siglo. Conviene aclarar que Mercader altera la fecha del arribo de la escritora a la capital, el que fue realmente en el año 1882, y que esta alteración se debió, en sus propias palabras, "a que yo necesitaba, por una cuestión literaria, que ella fuese sacudida por un acontecimiento que la conmoviera, como la revolución del 80" (Giuffré, 2004: 142). La autora hace aquí referencia a la contienda que se estableció entre las fuerzas del gobernador de Buenos Aires, Carlos Tejedor, quien buscaba la autonomía de Buenos Aires, y las del presidente de la república Nicolás Avellaneda a quien movía la voluntad de capitalizarla y constituir la nación tal como la habían imaginado los prohombres de ese siglo: entre otros, los miembros de la generación del '37 y los dos presidentes que habían precedido a Avellaneda, Bartolomé Mitre y Domingo Faustino Sarmiento, con quienes la autora mantuvo cordiales relaciones. De modo entonces que la fecha de llegada de Gorriti a Buenos Aires marca una coyuntura histórica fundamental ya que en ese año triunfa Avellaneda y se lleva a cabo tanto la federalización de Buenos Aires como el ascenso de Julio A. Roca a la primera magistratura del país. Entre 1880 y 1912 se consolida el Estado Nacional como consecuencia del triunfo de Roca con la Conquista del Desierto, se institucionaliza el proyecto liberal, y se promulga la Ley Sáenz Peña. En ese momento en que pareciera triunfar la civilización sobre la barbarie, se afirma la esperanza de un país letrado y progresista para la Argentina. Tal triunfo será burlado sistemáticamente a lo largo del siglo XX.

No es casual entonces que, además de la voz narrativa y los monólogos internos de los

personajes, también se perciba en la novela la presencia implícita de Mercader puesto que se destacan en el texto alusiones a Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández, así como a los desaparecidos y arrojados al río durante la dictadura militar de los 1970s y 1980s en Argentina. Es digno de notar que *Juanamanuela mucha mujer* deja entrever una relación entre dos luctuosos hechos históricos: el exterminio de los aborígenes durante la Campaña del Desierto, cuya realización aseguró el triunfo del proyecto fundacional de la nación, y la desaparición de miles de ciudadanos argentinos durante la "guerra sucia," todos ellos considerados elementos nocivos para el ideal civilizador y la salud de la nación. Aquí me apoyo en David Viñas quien propone esa relación en un texto clave: "Es que la conquista del Desierto argentino resulta ejemplar en tanto modelo de complejo histórico: quizá por la repetición de algunos rasgos o temas, o por el espesor dramático y temporal" (Viñas, 1982: 142). En su estudio sobre el texto de Viñas, ha afirmado David W. Foster que

> La lectura de Viñas funciona para mostrar por qué el texto de la Expedición no puede ser clausurado, contenido, por el punto acápite del año 1879, sino que por el contrario ha tenido múltiples versiones y transformaciones posteriores. (Foster, 1987: 165).

Haciendo hincapié en la continuidad entre el acto original y hechos posteriores, inevitablemente marcados por aquella ideología dominante, Foster escribe:

> Negar esta continuidad o dejar de percibirla contribuye sin embargo a clausurar el texto ilusoriamente autónomo de la Expedición de 1879, lo cual permite contemplarlo como históricamente remoto, obviamente ridículo y cínico, al mismo tiempo que fácilmente repudiable como consecuencia de su disonancia con nuestras percepciones y valores contemporáneos (Foster, 1987: 165).

El texto de la Expedición no se ha clausurado, evidentemente. Así, al malón indígena sucedió el malón blanco de los inmigrantes y anarquistas en el siglo XX y finalmente el malón rojo de los subversivos de fin de siglo. En un sentido, entonces, el acto fundacional de la nacionalidad argentina se traduce en un cabal genocidio. A ese acto original y a la resultante marcha de la historia sobre carriles en que impera la muerte, Mercader opone el fluir de la vida misma.

Es claro que la autora practica un verdadero revisionismo histórico en su novela, el que adquiere matices especiales al estar en manos de una mujer, un ser marginado a su manera. Confrontada con el discurso histórico oficial, que nació condicionado por el proyecto liberal decimonónico, la autora esgrime su discurso novelístico para intentar deconstruirlo. A diferencia del texto historiográfico, la novela, según lo percibió agudamente un crítico, ha nacido libre, es decir, no condicionada por el contexto cultural en que se gestó: el de la burguesía europea. Es claro que para Mercader la novela, en tanto texto eminentemente proteico apto para deconstruir dicotomías y abrazar ambigüedades, es el medio por excelencia para desafiar el texto histórico tradicional.[3] Inmersos en la unidimensional historiografía elitista del siglo XIX, que dejaba de lado las luchas populares y aun el impacto de los caudillos del interior del país y se apoyaba en una visión teleológica de la historia, los historiadores

3 Escribe Claude Prevost en su introducción a un texto de Mikhail Bakhtine: "Né de la bourgeoisie, le roman est né libre. Mais il a gardé assez de force juvénile pour se libérer d'elle, de son étroitesse et de sa decadence" (4). Consultar "Présentation." Mikhaïl Bakhtine, *Epopée et roman*. Paris: Recherches internationales à la lumière du marxisme. No.76, 3º trimestre 1973. Trad. J. Durain.

argentinos concibieron a aquélla en términos de las acciones heroicas de los grandes hombres y de una marcha hacia un futuro falazmente promisorio. *Juanamanuela* cuestiona esa visión al sugerir una perspectiva multidimensional de la historia por la que no se ignore ni clase, ni raza, ni género sexual, y que se centre en un presente por siempre renovado y renovable.

Los tiempos se entremezclan en la novela ya que abarca tres etapas de la vida de Gorriti más la de fin de siglo de Mercader, pero continuamente se resuelven en el eterno presente ya que, para la autora, según lo establecimos previamente, "la historia es siempre historia contemporánea, puesto que se funde con la vida de quienes reflexionan sobre ella" (Sisson-Guerrero, 1997: 4). Mercader reitera esta creencia en otro lugar al sugerir que, "la historia se sigue escribiendo, no es letra muerta" (Giuffré, 2004:141). Tampoco lo es la biografía. Y así, en la de Gorriti, Mercader ha dejado deslizar sus propias inquietudes y ansiedades y ha presentado a su antecesora como una mujer y una escritora que se adelantó a su tiempo. De modo entonces que Mercader toma la palabra para permitirle a Gorriti hablar en el siglo XX y aun en el XXI, y para permitirse ella misma abarcar en su discurso tres siglos de historia argentina y abogar por la desnaturalización del acto fundacional de la nación: el exterminio de indeseables otros.

Texto metaficcional que contempla su propio hacerse, *Juanamanuela* constituye una metafórica invitación a la lectora/el lector a participar en la re-escritura y aun en el hacerse de la historia argentina de este siglo. Es una invitación a "hacernos cargo" adhiriéndonos al revisionismo histórico exitosamente practicado en la actualidad.[4] Ello presupone, en parte, el esfuerzo por recobrar las voces acalladas por la historia oficial: las de la mujer, las de los indígenas y las razas híbridas que habitan el territorio argentino, las de los héroes de tierra adentro como Martín Miguel de Güemes soslayados por la historia oficial, las de los pueblos del noroeste argentino y del interior en general, pueblos tradicionalmente postergados en relación a Buenos Aires. En ese despertar de voces otrora silenciadas dependería en gran medida la desnaturalización del discurso oficial a que aspira Mercader. Para la autora, se trata de imaginar lo que pudo haber sido y no fue, lo que pudo haberse dicho y no se dijo. Se trata, en suma, de dilucidar espacios enunciativos posibles tal como éstos han pervivido en las huellas que dejaron a su paso por el mundo aquéllos que no hicieron la historia pero que, al igual que Gorriti, crearon "un espacio enunciativo y un área de actividad histórica [. . .] que le pertenecen [. . .] y sobre los que dejan su huella" (Morello Frosch, 1987: 61). En su tarea de escribir la biografía de Gorriti y de examinar la historia argentina, Mercader exitosamente recupera y da expresión a esas huellas.[5]

No es casual entonces que presente a su personaje como muy consciente de haber impactado de muy sutil pero duradero modo el escenario de una historia que le negó un rol fundamental pero en el que dejó sus huellas. "Juanamanuela se había convencido que [. . .] aunque ese galimatías escrito con todos sus humores hechos tinta [. . .] fuera carcomido por el polvo y la polilla," aclara la voz narrativa, "nada se había roto ni se rompería, todo seguía y seguiría intacto, *ella misma era su huella, su consecuencia y su posteridad*" (Mercader, 1982: 449.

4 Son dignos de nota los esfuerzos de un número de revisionistas argentinos de hoy en día, entre los que se destaca el distinguido historiador Felipe Pigna.

5 De hecho, el aparato teórico en que se apoya mi trabajo incluye estudios sobre la "nueva" novela histórica en Latinoamérica y especulaciones sobre el papel que juegan las biografías en la misma. Consultar Seymour Menton, *Latin America's New Historical Novel* (Austin, U of Texas P) 1999. Es de especial interés el primer capítulo, "Latin America's New Historical Novel: Definitions and Origins."

Mi énfasis). Es claro entonces que Mercader establece una relación dialéctica entre el discurso histórico y el biográfico en su novela y que, a las biografías de los excelsos héroes que escribió un Bartolomé Mitre, por ejemplo, y que quedaron congeladas, por así decirlo, en las páginas de la historia oficial, la autora opone la de Gorriti en las páginas de su novela. Y lo hace siguiendo sus huellas, buscando en los intersticios de la historia oficial el espacio enunciativo creado por su antecesora.

En base a documentos históricos de variado tipo que incluyen transcripciones parciales o adaptadas de textos de Gorriti y otros autores, así como de cartas, recetas, anuncios y otros discursos, Mercader crea una biografía de la autora salteña. Algunos de estos documentos se reproducen textualmente en la novela. La autora escribe la biografía respetando lo que se conoce de su vida personal y literaria pero, al mismo tiempo, imaginando lo que esa vida pudo haber sido en circunstancias históricas más propicias para la mujer. Según lo sugerimos previamente, Mercader se figura lo que Gorriti pudo haber dicho o hecho y no le fue posible decir o hacer debido a las constricciones de la época o porque carecía de educación formal ya que las aulas no se abrían para una mujer (Mercader, 1982: 108), o bien porque no le fue posible verbalizar en ese momento algo todavía no claramente formulado en su conciencia. Al respecto, es crucial en la novela la descripción de un homenaje que le brindan sus pares al poco tiempo de la toma del mando presidencial por Julio A. Roca. Permitiendo que los pensamientos de Gorriti se filtren a través de la voz narrativa, Mercader especula que Juanamaría pudo haber sentido que

> Algo amorfo, desvalido, algo que no tenía nada que ver con la docencia ni con la decencia, pedía, con su ausencia de lengua, ser rescatado de un limbo, antesala de la nada [. . .] Al fin y al cabo, ese algo era el resto de lo que hubiera querido decir y no dijo. (Mercader, 1082: 443).

El adjetivo "amorfo" sugiere que la autora no tenía plena conciencia de ese algo que pugnaba por expresarse a través de su persona, algo que existía sólo potencialmente en ella. Así lo deja entrever Mercader tanto en las presuntas memorias como en los monólogos internos de Juanamaría, los que se filtran a través de la voz narrativa. En un toque magistral, Mercader hace que la imaginada Gorriti anticipe la confección de una biografía de su vida en boca de alguien a quien, como a ella, también la poseerá un parecido afán novelero y a quien le será posible, "con su presencia de lengua," rescatar del limbo, que es una antesala de la nada, su discurso potencial. "Y vendrán otros (otras)," habría dicho presuntamente un día, "con mi mismo afán novelero, para hacer conmigo lo que yo hice con Monteagudo, con Manuelita, con mi tocayo el Restaurador… *un ser vivo en una ficción de palabras ajenas*" (Mercader, 1982: 449. Mi énfasis).

Aquí Mercader reitera su concepción de la historia y de la biografía como organismos vivos en que se mezclan tanto lo real y lo fabulado como el pasado y el presente y que pueden expresar en el presente lo que en el pasado sólo existió como algo amorfo, como potencialidad. Recordemos que para la autora la historia se sigue escribiendo ya que no es letra muerta sino una entidad viva siempre abierta al cambio. Mercader metaforiza esa apertura en términos de un jardín de senderos que se bifurcan, imagen que, según lo aclara la voz narrativa en una nota al pie, utilizaría como título de uno de sus cuentos "un autor muy posterior que luego alcanzaría renombre universal" (Mercader, 1982: 80). La referencia es fundamental en este texto ya que alude a Borges y, al así hacerlo, llama la atención al escepticismo borgeano respecto tanto a la capacidad del lenguaje de abarcar la totalidad de lo real como conato

humano por eternizar las construcciones ideológicas de los hombres. "Cuando, al regresar, toma uno de los senderos que se bifurcan (el de la derecha)," aclara la voz narrativa al referirse a los movimientos de la protagonista en el jardín de una casona porteña, "roza distraídamente una noción sobre un orden abierto donde las posibilidades sean infinitas" (Mercader, 1982: 87). La noción de un orden abierto sugiere la visión dinámica de la historia y la biografía que propugna Mercader. Al mismo tiempo cuestiona la "manía taxonómica" (Mercader, 1982: 409) sobre la que se erige nuestra tradición, manía que pone trabas al libre fluir de lo real, de la vida misma, y silencia infinidad de voces que, ya en el presente, ya desde el pasado, pugnan por hacerse oír.

Así, en *Juanamanuela mucha mujer* Mercader reclama para la mujer la voz que no tuvo durante la gestación e imposición del proyecto liberal fundador de la nacionalidad. A la par, también le otorga un rol social desafiante del de la madre decimonónica ideal que, desde el núcleo familiar, espejearía el proyecto nacional. Es evidente que la autora se apoya en el hecho de que la vida de Gorriti no se adecuó a la categorización de la madre de familia de las novelas fundacionales hispanoamericanas a la manera de *Amalia* de José Mármol, por ejemplo.[6] Por otra parte, la autora también reclama las voces de las razas postergadas por la tradición tales como las de los indígenas, mulatos, negros y mestizos, las que se hacen oír muy sutilmente en la novela. Así, el personaje imaginario de Inucha, esclava liberta y quizá media-hermana de Gorriti en el mundo ficcional, escribe una biografía de Belzú (Mercader, 1982: 197-98), el político subversivo de incierta genealogía. El hecho de que el caudillo esté presentado a través de los ojos de la mulata insinúa la otredad de aquella historia oficial todavía en ciernes.

Al respecto, también es interesante que Mercader le ceda la palabra a Inucha al incorporar en el texto novelístico algunos de sus monólogos internos. En algunos de ellos, la sierva se ríe de la ingenuidad con que el ama percibe su vida de criada; en otros, critica la manera en que Gorriti, según lo dejan entrever las memorias, ligeramente altera hechos reales en su afán de poetizarlos. Más aún, contraviniendo las órdenes del ama, quien le requiere que simplemente copie un número de recetas culinarias provenientes de diferentes países latinoamericanos,[7] Inucha las re-escribe a su manera mientras se mofa de las pretensiones culinarias de las distinguidas damas que las habían escrito sin tener en cuenta la carestía de los ingredientes y otros detalles prácticos. Finalmente, *Juanamanuela* constituye una invitación a escuchar las voces de Martín Miguel Güemes y sus gauchos en los ecos de su heroica caballería y a invocar "el entusiasmo sagrado" (Mercader, 1982: 26) de su lucha independentista contra España, no contaminado por las ambiciones detrás de las guerras fraternas argentinas. Y, según lo sugerimos varias veces, la novela nos invita a escuchar las acalladas voces de los desaparecidos y aun las de los sacrificados durante la infame Campaña del Desierto. El texto proclama, en suma, la necesidad de desnaturalizar el mito fundacional de la nacionalidad descubriendo el proceso vigente detrás de todo mito y de ese modo haciendo hablar a los silenciados por la tradición, devolviéndoles la vida.

Juanamanuela mucha mujer cubre las tres etapas de la vida de Gorriti. La primera se ocupa de su niñez y adolescencia en su Salta natal, una especie de paraíso interrumpido por las guerras independentistas y civiles y por el exilio al Alto Perú. Familia patricia de distinguida

---

6 Consultar Doris Sommer, *Foundational Fictions: The Nacional Romances of Latin America* (Berkeley: U of California P) 1994.

7 Estas recetas se incluirían en un texto conocido de Gorriti, *Cocina ecléctica*.

alcurnia, los Gorriti habían luchado en contra del oscurantismo de la colonia y apoyado a Güemes y su fervor independentista. El estallido de la guerra civil separó ideológicamente a los miembros de la familia en tanto algunos de ellos apoyaron el proyecto federal de la nación, y otros la asociación unitaria bajo el gobierno centralizante de Buenos Aires. No obstante, todos compartieron el dolor del exilio que indefectiblemente los alejó de un pasado irrecuperable, de un edén perdido. Tal como la imagina Mercader, Gorriti buscará ese paraíso toda su vida pero podrá quizá recuperarlo al escribir sus memorias. Componente esencial del edén perdido es el grupo de los esclavos libertos que siguen a la familia en el exilio. La presencia de Mamá Teresa y sus hijos Inucha y Perico es esencial para comprender a la ficcionalizada Juana María puesto que de ellos aprende el amor a la cultura popular y se asimila a un telurismo esencial. En la aceptación de Gorriti de ese mundo de cuentos, cantares de los paisanos, consejas de las chinas e historias de muertos que rondan a los vivos (Mercader, 1982: 120), Mercader simbólicamente revindica la barbarie y problematiza la dicotomía tradicional.

El segundo estadio en la vida de la protagonista abarca su exilio en Bolivia, su casamiento con Belzú, y su consiguiente traslado a Lima donde definitivamente afianza su destino de escritora. Mercader reconoce en su heroína la capacidad que poseyó para triunfar sobre la adversidad de un matrimonio fallido y erigirse en un ser orgulloso de su ilustre cuna pero libre, capaz de desafiar el ideal de la damita y convertirse en una mucha mujer. "Tengo raíces, pero soy libre" (Mercader, 1982: 26), se lee en sus memorias, una libertad que anhela compartir con sus hermanas americanas. Para Gorriti, se trata de trazar "un camino nuevo para las mujeres de América. No ya una fugitiva…[como fue ella al abandonar Salta y al huir de su marido]…sino una Adelantada" (Mercader, 1982: 395). En un pasaje clave, en que Mercader le hace expresar lo que imagina ser su más íntimo deseo, Gorriti dice "basta" a la guerra interminable de los hombres, dispuesta a oponer al deseo masculino de vencer el suyo de celebrar la vida:

> Hombre y caballos fundidos en el afán de vencer. No me perdonaba haberme vestido de florcita, en un país donde las patas mandan, donde las flores se pisotean mucho antes de que el tiempo las marchite. Algo dentro de mí dijo basta. (Mercader, 1982: 377).

A la distancia de un siglo, Mercader recoge ese grito también dispuesta a decir basta, a no permitir nunca más que se pisotee a las promisorias flores—a la juventud de su país. A la distancia de un siglo, Mercader recoge las huellas de Gorriti y asume el papel de Adelantada.

La tercera y última etapa de la vida de la autora salteña transcurre en Buenos Aires y esa estadía la convierte en testigo del triunfo del proyecto liberal y del afán de lujo a la europea que posee a la élite porteña. Haciéndose eco del rey burgués de Rubén Darío, la ficcionalizada Gorriti nota que "el sol de las finanzas eclipsa la aureola de los poetas" (Mercader, 1982: 71) y de ese modo anticipa el momento en que el fervor europeizante que, desde Buenos Aires, moldeó la Argentina moderna comenzará a cuestionarse. Desde esa perspectiva no es casual que una de sus amistades en la capital sea un joven escritor de La Rioja, otra provincia del noroeste argentino igualmente postergada como Salta, y que sea este personaje quien le haga tomar nota del éxito que está gozando entre la gente del pueblo el gran libro de Rafael Hernández sobre el gaucho Martín Fierro. "El Martín Fierro se vende en las pulperías como si fuera grapa" (Mercader, 1982: 162), proclama el provinciano. Incluso la mención de Juan Bautista Alberdi (Mercader, 1982: 433) que, como tucumano, compartió con ella la dulce tonada del noroeste argentino, alude oblicuamente al hecho de que el mismo Alberdi en un

momento de su vida había comenzado a revisar la historia de Rosas y a cuestionar la rígida dicotomía civilización o barbarie. En todas estas instancias, Mercader imagina lo que pudo haberse dicho en favor de todos los presuntos bárbaros a quienes "desaparecieron" del escenario de la historia argentina, víctimas de la barbarie de aquéllos que mucho se empeñaron en erradicarla.

En este contexto, Mercader pareciera ampliar la noción de *desaparecido* al erigirla en cifra de la historia nacional. En su novela, el término alude no sólo a las víctimas del régimen militar de los 1970s y 1980s y a las de la Campaña del Desierto sino también a las de las luchas fraternas que sistemáticamente articularon la historia del país. En primer lugar, entonces, y tal como se inserta en el imaginario nacional a fines del siglo XX, el término *desaparecido* alude a las miles de víctimas de la dictadura militar en Argentina. Al mismo tiempo, el vocablo apunta al drama que vivieron los familiares y amigos de los desaparecidos, personas que desconocían el paradero de sus seres queridos y aun el destino de sus restos. En la dolorida meditación de la ficcionalizada Gorriti, "Inucha, ¿está muerta o viva? A los muertos se los entierra, se los encomienda a los santos [. . .] Es lo menos que se puede hacer, si queremos pasar por civilizados" (Mercader, 1982: 435), Mercader sugiere la radical desposesión que sufrieron los familiares de los desaparecidos al verse privados del inalienable derecho de cumplir con los rituales de la muerte: el duelo en familia, el velatorio y el entierro. Esta problemática fue examinada en un texto ejemplar por los miembros del equipo psicológico que trabajaba (¿trabaja?) con las Madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires.[8] En última instancia, sin embargo, Mercader va más allá de este significado básico al hacer que el término *desaparecido* implique a todas y cada una de las víctimas de la azarosa historia argentina desde su inicio hasta el tiempo presente. Así, la voz narrativa no sólo enumera en una nota al pie todas las guerras que habían ensangrentaron el país hasta el momento de la escritura de su texto (Mercader, 1982: 249-50), sino que también describe por boca de Gorriti el devastador paisaje de un país que dio la espalda al pasado, creció en base al mito decimonónico de orden y progreso, y manifestó, a través de la historia, un gradual descenso al caos y a la indigencia económica y moral: "En mis peregrinajes por esas tierras de Dios, supe de muchos desaparecidos, seres tragados por los desiertos o los precipicios, seres derribados en batalla o en duelo que fueron bocado de buitres," musita la ficcionalizada Gorriti, "en fin, no le voy a contar a usted lo que fueron la conquista, la emancipación y todas esas guerras a repetición". (Mercader, 1982: 435).

En todos estos casos, según lo propusimos anteriormente, el término *desaparecido* alude al acto fundacional de la nación que es el exterminio de los aborígenes en el siglo XIX. Mercader pareciera referirse a la imperiosa necesidad de deconstruir el supuesto rito purificador, vale decir, de descubrir detrás del rito el proceso histórico que lo engendró. Aboga, en suma, por la necesidad de adentrarnos en los abismos de la historia argentina para poder hacernos cargo de la misma desde nuestro presente. Según lo deja entrever la autora se trataría de incursionar primeramente en nuestros propios abismos. Así lo sugiere Mercader al imaginar a Gorriti adentrándose en su más profunda intimidad al entregarse de lleno a su práctica escritural.

A contrapelo de los afamados varones que hicieron nuestra historia y esgrimieron letales

8 Consultar Diane R. Kordon, Lucila I. Edelman y Equipo de Asistencia Psicológica de Madres de Plaza de Mayo, *Efectos psicológicos de la represión política.* Buenos Aires: Sudamericana/Planeta, 1986.

instrumentos para hacerla, Gorriti se presenta en la novela como una mujer que por sobre todas las cosas afirmó la vida, es decir, que celebró el interminable hacerse de los seres y su historia (y de los seres en su historia), y que se entregó a la escritura para afirmarla: "Quiero expresar el soplo rumoroso de la vida," supuestamente confiesa la salteña para luego añadir con pesadumbre, "y dejo oír una carga de caballería y pienso en sudores y olor a cuero sobado y catinga" (Mercader, 1982: 302). Mercader también presenta a su antecesora como una mujer a quien se le iba la vida en su práctica escritural simplemente porque la imagina como lo suficientemente arriesgada para reclamar sus más penosas memorias con el objeto de descubrir su ser esencial detrás de los ritos fundacionales que construyeron su subjetividad. "Y lo que es peor: cuando desciendo a mis propias catacumbas, a mis infiernitos, siento miedo: soy tan poco, no seré nada. Y escribo, escribo, escribo" (Mercader, 1982: 302). El quehacer escritural se presenta como un rito purificador que la prepara para su último viaje en el Buenos Aires de fin de siglo. Si el exilio marcó su vida, no la marcó el exilio de sí misma. Las memorias simbólicamente le hacen recuperar su infancia, su edén, su ser esencial. Hay aquí la sugerencia de que la nación argentina debe descender a sus propios abismos para descubrir, detrás de los mitos fundacionales, un mundo de posibilidades infinitas, un mundo que le permita superar el largo exilio de sí misma como pueblo.

Ya dijimos que *Juanamanuela mucha mujer* se estructura en función de una metáfora axial, la de dos mujeres que se enfrentan, por así decirlo, abarcando un siglo de historia argentina y metafóricamente reclamando su derecho a hacerse cargo de la historia argentina en la actualidad. De hecho, esta imagen central sugiere una invitación tanto a mujeres como a varones a hacernos cargo de nuestra historia abrazando la tarea revisionista que ha tenido lugar por largos años en el país, pero que ha adquirido especial intensidad en el presente, Si *Juanamanuela mucha mujer* sugiere una manera de entender la historia como una afirmación de la vida de los pueblos, también alude a una manera de entender el género novela como un texto que más adecuadamente refleja el acontecer histórico. La novela revela matices, experiencias vividas, claroscuros, contradicciones y ambigüedades no permitidas en un libro de historia. Si la novela nace libre también nacen libres los pueblos. Es la historia no cuestionada lo que los encadena.

Bibliografía

FOSTER, David W. "David Viñas: lecturas deconstructivas." *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Literatures.* 2 Fall 1987.

GIUFFRÉ, Mercedes. *En busca de una identidad (La novela histórica argentina).* Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004

GORRITI, Juana María. *El pozo de Yocci*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1929.

KORDON, Diane R., Lucila I. Edelman y Equipo de Asistencia Psicológica de Madres de Plaza de Mayo. *Efectos psicológicos de la represión política.* Buenos Aires: Sudamericana /Planeta, 1986.

MENTON, Seymour. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: U of Texas P, 1999.

MERCADER, Martha. *Juanamaría mucha mujer*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1982.

MORELLO-FROSCH, Marta. "Biografías fictivas: formas de resistencia y reflexión en la narrativa argentina reciente," en: Daniel Balderston et al, *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987.

PIGNA, Felipe. *Los mitos de la historia argentina: La constitución de un pasado como justificación del presente.* Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004

PREVOST, Claude. "Présentation" de Mikhail Bakhtine, *Epopée et roman* Paris Recherches internacionales à la lumière du marxisme. No. 76, 3º trimestre 1973. Trad. J. Durain.

SISSON-GUERRERO, Elizabeth. "Conversación de un siglo: *Juanamaría mucha mujer* y *Para ser una mujer* de Martha Mercader." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana* 26 no. 2 (Noviembre 1997): 171-79

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latino America.* Berkeley: U of California P, 1994.

VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera.* México: Siglo XXI, 1982.

La Llave de Luisa Valenzuela

Marianella Collette
Ryerson University, Toronto, Canadá

En “La llave”, relato perteneciente a la colección “Cuentos de Hades”, Luisa Valenzuela hace una relectura del cuento tradicional “Barbazul”, representando este personaje en forma de arquetipo que acecha a la mujer, aun en la actualidad, cuando ingresa al terreno prohibido del saber. Valenzuela considera que la cuentística tradicional porta valores e interdicciones que han sido manipulados por poderes colonizadores para mantener a la mujer fuera del ámbito del logos. Esta intención solapada fue articulando en el inconsciente de la colectividad arquetipos que gradualmente adquirieron poder limitando la psiquis femenina. En sus “Cuentos de Hades,” la escritora argentina pretende desmantelar algunos de estos paradigmas, con la intención de rescatar el mensaje originario que supone estos relatos portaron en su forma oral arcaica. En este ensayo analizaré cómo en el cuento “La llave” Valenzuela se reapropia de este poderoso símbolo y lo asocia a la curiosidad femenina, transformándolo en un arma efectiva para que la mujer continúe desafiando el discurso restrictivo que mina su ingreso al ámbito del saber. Paralelamente examinaré cómo el símbolo de la llave porta en este cuento un doble significante contrapuesto, el desafío liberador de los miedos que subvierte la interdicción, permitiendo el acceso al espacio del conocimiento y su reverso el prejuicio limitante fundado en el juicio social que deviene de la consecuente condena adherida a toda mujer que ingresa a ese intersticio vedado históricamente para ella.

Luisa Valenzuela conciente de la manipulación de la representación simbólica en los relatos de Charles Perrault propone una relectura del relato originario de “Barbazul”. En su cuento “La llave”, desdobla el protagonismo femenino en un pasado y un presente, vinculando esta secuencia temporal en la figura de una protagonista que es portadora histórica del símbolo de la llave. Ésta relata, en un seminario actual de concientización para la mujer, las peripecias que ha tenido que sufrir a causa de ejercitar libremente la curiosidad femenina. Valenzuela considera que estos cuentos tradicionales en su forma oral primigenia, poseían un propósito muy diferente al cristalizado por Perrault en sus narraciones moralizantes. Según la autora en su origen estos relatos poseían una intención iniciática, utilizados por madres con el propósito de preparar a sus hijas preadolescentes, para el ingreso al riesgoso mundo de la sexualidad. Este contenido ritual preparatorio fue posteriormente desvirtuado, o puesto al servicio de la manipulación de la sexualidad femenina utilizando el recurso de los miedos. El sujeto destinatario del mensaje originario también se tergiversó para pasar a ser el inconsciente femenino en general. Valenzuela en una entrevista concedida a Gwendolyn Díaz expone su opinión acerca del sentido iniciático que los cuentos de Hadas originariamente poseían de la siguiente manera:

> Porque pensé, y creo tener razón, que esos cuentos fueron en el principio de los tiempos

> contados por las mujeres a las niñas, como cuentos iniciáticos, como historias ejemplares. Después vino el hombre –el moralista– Charles Perrault, en este caso, que al escribirlos por vez primera los revistió de culpas y moralejas conducentes a paralizar a la mujer: las niñitas deben ser obedientes, no curiosas, dormir por cien años, esperar el beso del príncipe. Me encantó meterme con esas historias de mensajes falseados para tratar de rescatar el mensaje original. Fue así como nacieron mis "Cuentos de Hades". (Díaz, 1996: 48-9).

En un plano esotérico y volviendo al cuento de Luisa, el hacer uso de la llave también significa un acto de iniciación, el ingreso a un nivel de conciencia más profundo que permite a la mujer hacer una relectura de su historia, o de cómo fue ella narrada, para desde ese espacio limitante reescribirse rompiendo tabúes y restricciones inscriptos en su propia psiquis, reapropiándose de su discurso. "Ahora me narro sola" (Valenzuela, 1999: 94) dice la protagonista retomando el protagonismo al narrarse en un tiempo presente.

En el cuento de Valenzuela, la voz narrativa superpone el discurso de la última esposa de Barbazul, que desafió la interdicción masculina y es portadora simbólica de la llave, con el discurso de una mujer creativa contemporánea que dicta seminarios de reflexión para mujeres en Buenos Aires. La llave, poderoso elemento simbólico, representa el albedrío que le confiere a la mujer la posibilidad de ingresar a un ámbito de saber del que ha sido intencionalmente marginada. No es casual que Valenzuela se haya apropiado de este símbolo para titular su cuento, pues porta en sí un mensaje profundo que cala en el género y que la sobreviviente de antaño al igual que la protagonista actual pretenden retransmitir a las mujeres del porvenir. Una sugiriendo una relectura de la tradición cuentística, otra utilizando sus seminarios de reflexión, para enseñar maneras de retomar el protagonismo y reescribirse desde un nivel de conciencia más amplio del poder que encierra el ingreso al ámbito de conocimiento:

> Al castillo lo dejé para museo aunque sabía que nadie lo iba a cuidar y que finalmente se derrumbaría, como en realidad ocurrió. No me importa, yo no quise ensuciarme más las manos. Preferí pasar hambre. Me llevó siglos perfeccionar el entendimiento gracias al cual realizo este trabajo de concientización, como se dice ahora. (Valenzuela, 1999: 95).

El castillo, otrora ámbito de poder despótico masculino, es un permanente recordatorio que simboliza la dependencia y el enclaustramiento del alma femenina. La protagonista se ha desplazado de ese espacio represivo, pagando el costo que esto le ha acarreado y lo trae a un presente activo en sus conferencias.

Valenzuela condensa en su protagonista femenina una doble faceta que atañe al género y a la sexualidad, al pasado y al presente, a la preadolescencia y a la madurez sexual, a lo individual y lo colectivo. El discurso de la ex-esposa de Barbazul ha madurado con la experiencia, exponiendo un resumen histórico sobe el traumático derrotero que debió padecer, luego de desafiar a la ley paterna, un proceso doloroso en el que la protagonista comenta: "…una muere mil veces y yo he muerto mil veces mil; con cada nueva versión de mi historia muero un poco más o muero de manera diferente" (Valenzuela, 1999: 94). Esta adolescente, de antaño que optó por seguir su camino iniciativo, se transformó gradualmente en un continium colectivo femenino, que sobrevivió y continuará sobreviviendo en medida que supere una y otra vez el miedo profundo a la muerte impuesto por los relatos masculinos. En la versión de Valenzuela, al contrario de las anteriores, algo distinto sucede. La curiosidad femenina se representa como una llave que tiene el poder de subvertir la prohibición enfrentando a los

miedos:

> …muero casi cotidianamente, pero reconozco que si todavía estoy acá para contar el cuento (o para que el cuento sea contado) se lo debo a aquello por lo cual tantas veces he sido y todavía soy condenada. (Valenzuela, 1999: 93).

El texto se refiere a la imposibilidad de develar la verdad sin atravesar previamente por la experiencia de dolor, la mujer al poner en ejercicio su curiosidad deberá experimentar la cercanía de la muerte. La muerte es una experiencia simbólica de atravesar el velo de la ignorancia tomando el camino de tantas otras mujeres que decidieron saber más acerca de su cuerpo y su historia. Esta protagonista portadora de la llave que mira hacia el pasado y el futuro está vinculada metonímicamente en su dualidad a Jano, dios griego de doble semblante, que observa hacia un tiempo pretérito y el porvenir. Guía de almas que porta en una mano un bastón y en otra, coincidentemente, una llave. En el cuento de Valenzuela, la protagonista posee esta doble perspectiva que le otorga la posibilidad de deslizarse en su memoria de género hacia el pasado, realizando una relectura del cuento de Charles Perrault, para retornar hacia un presente con la intención de trasmitir su mensaje a mujeres contemporáneas. Su mensaje hace hincapié en la importancia que tiene el preservar esta curiosidad intacta a toda costa, para la supervivencia de la mujer en propio protagonismo. El símbolo de la llave hunde sus raíces en una faceta femenina de ciclicidad, Jano fecunda el nombre del primer mes del año, Enero, demarcando un elemento cíclico con su cara dual que observa un tiempo que se fue y el tiempo por venir. El momento previo de atravesar el umbral de la ignorancia y la recuperación del protagonismo de la propia narración que significa el encuentro con los cadáveres de aquellas mujeres que optaron desafiar el mandato limitante del discurso del poder dominante.

Esta protagonista con doble percepción ejemplifica lo que Valenzuela pretende rescatar sobre la importancia de la revisión de la historia y la preservación de la memoria para reelaborar la realidad femenina presente. Los elementos de la memoria y la revisión histórica están conjugados en la protagonista un arquetipo femenino asociado al sufrimiento que deviene de la experiencia de saber, que desafiando el discurso represivo de Barbazul, mantuvo siempre su curiosidad activa. La protagonista insiste en la necesidad de mantener esta curiosidad en acto, ejercicio constante que le ha permitido crear: “cierta capacidad deductiva que (le) permite ver a través de las trampas y hasta trasmitir lo visto, lo comprendido”. (Valenzuela, 1999: 93).

En el cuento de la autora argentina este discurso represor asociado a la figura de Barbazul termina amalgamándose en su objetivo, con el de Charles Perrault el uno asesinando mujeres que osan desafiar su mandato, el otro utilizando su relato para interpretar y perpetuar en la tradición literaria este homicidio de la libre conciencia femenina. Amenaza Perrault o Barba Azul en la moraleja que según Valenzuela aquel creó acerca del cuento:

> “A pesar de todos sus encantos, la curiosidad causa a menudo mucho dolor. Miles de ejemplos se ven todos los días. Que no se enfade el sexo bello, pero es un efímero placer. En cuanto se lo goza ya deja de ser tal y siempre cuesta demasiado caro”. (Valenzuela, 1999: 95).

Este tono amenazante utilizado en la moraleja tiene el objetivo de paralizar a la mujer en el espacio del no saber. Coacción a la que la protagonista responde con la indignación de sus

siglos de historia. A fines del siglo XVII, Charles Perrault (1628-1703) fue comisionado por Luis XIV, para realizar una recolección de relatos pertenecientes a la tradición oral francesa, adhiriéndoles una intención moralizante para la época. Su cuento "Barbazul" parece estar vinculado a una leyenda oral sobre el caballero Gilles de Rais, que vivió en el siglo XV. Este sórdido personaje llegó a tener un poderío económico que el propio Carlos VII de Francia observaba con envidia. Obtuvo el grado de Mariscal de Francia por su desempeño en la Guerra de los cien años. Era reconocido por su ferviente devoción hacia Juana de Arco. Cuando Juana es condenada a la hoguera, el Mariscal de Rais se recluye en su castillo y se entrega a una existencia plena de perversiones protegido por la impunidad que le otorgaba su prestigio e influencias transformándose en un mórbido asesino de niños, secuestrados y desaparecidos en un lapso de unos 8 años. En 1440 es condenado a la horca por la muerte comprobada de 140 de los 1000 niños que se supone torturó y mató durante ese terrible período. Dos siglos más tarde, Perrault rescata este relato de la tradición oral y por alguna razón transforma al otrora predador de inocentes, en Barbazul, un asesino de mujeres curiosas. En la contracara del discurso moralizante del autor francés este personaje Barbazul se inscribe como una representación alegórica de un feroz depredador que amenaza a toda mujer que ingresa al ámbito vedado del saber.

Clarissa Pinkola Estés, realizando un análisis junguiano de Barbazul, lo describe como un siniestro arquetipo internalizado en la historia del inconsciente femenino, que retorna desde ese espacio en forma de depredador natural sarcástico y homicida, cada vez que la mujer se pone en contacto con su poder. En su libro *Mujeres que corren con los lobos* la autora representa a este depredador como un contenido abyecto que retorna desde los intersticios inconscientes para poner en funcionamiento mecanismos de sabotaje y fragmentación, cada vez que la mujer subvierte el mandato masculino para conectarse con un espacio de saber. Barbazul se ha convertido en un predador externo que es una proyección de los miedos interiorizados por la mujer, un arquetipo reflexivo que pone en marcha mecanismos de destrucción y fragmentación del potencial femenino. Pinkola Estés comenta que:

> Este poderoso depredador aparece una y otra vez en los sueños de las mujeres y estalla en el mismo centro de sus planes más espirituales y significativos. Aísla a la mujer de su naturaleza instintiva. Y, una vez cumplido su propósito, la deja insensibilizada y sin fuerzas para mejorar su vida, con las ideas y los sueños tirados a sus pies y privados de aliento. (Pinkola Estés, 2001: 48).

La mujer necesita familiarizarse con esa presencia terrorífica, que retorna una y otra vez a través de su historia y que es el resultado de una proyección interior que deviene de un arquetipo instalado en el inconsciente femenino. Para ello la autora sugiere seguir el instinto, elemento fundamental para atravesar el velo de la ignorancia e ingresar en un territorio donde no se le ha permitido observar. Sin embargo, la mujer tiene que confrontar el miedo para poder así armarse de fuerza para reclamar y demandar. La voz narrativa en la llave comenta que a veces la tentación de quedarse en el terreno permitido resulta muy atractiva:

Ellas en un principio hubieran optado por una vida sin curiosidad, callada, a cambio de tantas comodidades.

¿Comodidades?, pregunto yo, retóricamente, ¿comodidades, frente a la puerta cerrada

> de una pieza que tiene el piso cubierto de sangre, una pieza llena de mujeres muertas, desangradas, colgadas de ganchos y seguramente un gancho allí, limpito, esperándome a mí?. (Valenzuela, 1999: 96).

Sin embargo, la narradora se da cuenta de la importancia de respetar los tiempos de cada mujer, pero aclara que es preferible saber la verdad a vivir silenciada en un ámbito de apariencia. Primero habrá que confrontar los miedos, aprensiones que calan en lo más hondo de la psiquis femenina, ecos del discurso amenazante de Barbazul. No conocer la verdad es equivalente a morir de la peor manera que se pueda una imaginar, en la ignorancia de la repetición de la historia. Pero se trata de un miedo ancestral que la mujer continúa proyectando sobre los Barbazules de turno que la intentan sofocar, un desasosiego que tiende a dejar inerte la capacidad indagatoria sobre su protagonismo histórico.

La protagonista en su dimensión actual que dicta seminarios de reflexión, realiza un ejercicio en el cual da a cada participante un manojo de llaves imaginarias para que lo lleven a sus casas. La intención es que sueñen y mediten con la llave prohibida, induciendo en ellas la experiencia de búsqueda de ese cuarto vedado, para que una vez frente a esa puerta y en uso de todas sus facultades, puedan apropiarse de la libertad de tomar la decisión crucial sabiendo que no hay camino de retorno. Al día siguiente las participantes comparten sus respectivas experiencias y en la mayoría de los casos la ley fue contravenida, pero también en todos los casos las infractoras intentan ocultar su trasgresión, lavar la sangre, representación simbólica de la culpa inscripta indeleblemente en la llave. Pero, para satisfacción de la facilitadora, hay una excepción:

> Menos esta mujer, hoy, en Buenos Aires, ésta tan serena con la cabeza envuelta en un pañuelo blanco. Levanta en alto el brazo como un mástil y en su mano la sangre de su llave luce más reluciente que la propia llave…
>
> Yo la aplaudo y río aliviada, por fin la lección parece haber cundido. Mi señor Barbazul debe estar retorciéndose en su tumba. (Valenzuela, 1999: 97).

Esta clara alusión a las Madres de Plaza de Mayo, con la que Valenzuela cierra su cuento es un elemento que otorga equilibrio al relato. La escritora argentina dedica este cuento a la fundadora de este grupo René Epelbaum y con ello ratifica la importancia ejemplificadora de estas mujeres en la concientización de la mujer.

Su protagonismo ejemplar como mujeres que desafiaron el mandato represivo, exigiendo que se abrieran los portales prohibidos de la memoria, a sabiendas del dolor resultante del acto de tomar conciencia de las atrocidades cometidas a las extensiones de sus propios cuerpos. Las Madres de Plaza de Mayo fueron el grupo organizado que mucho antes de terminar la dictadura (1976-1983) ya exigían los cuerpos de sus hijos a los predadores voraces de una de las peores dictaduras del cono sur. Pinkola Estés percibe en el cuento de "Barbazul" una estructura ritual que describe instancias que la mujer debe seguir para develar ese depredador que limita el potencial del conocimiento de su psique femenina: "… localizar los cuerpos, seguir los instintos, contemplar lo que se tenga que contemplar, echar mano del músculo psíquico y acabar con la fuerza destructora" (Pinkola Estés, 2001: 67). Estas instrucciones están emparentadas con el procedimiento que han puesto en acto las Madres de Plaza de Mayo en su indagación sobre la verdad histórica. Localizar sus muertos; contemplar lo que se tenga que contemplar superando el dolor y el miedo; seguir sus instintos como modo de

sortear las barreras impuestas por una ideología represora en un nivel racional; echar mano al músculo psíquico, un referente de género que las Madres reprogramaron enseñando un modo de sobreponerse al miedo gutural, familiarizándose con la fuerza destructora; acabar con ese impulso represivo que se perpetúa en forma simbólica, y que pretende inmortalizar la amnesia sobre la dolorosa historia de cuerpos ausentes que no terminan de revelarse. En estas coordenadas significantes es donde se entrecruzan la historia de la mujer de Barbazul y el camino elegido por las madres. Gwendolyn Díaz comenta que:

> Los cuerpos desnudos y degollados de las víctimas del cuento son una alusión clara a los cuerpos torturados y asesinados tanto de los subversivos militantes como de los ciudadanos argentinos que se atrevieron a proclamar un discurso alternativo al del orden oficial. (Díaz, 2001: 170).

Reforzando este paralelo la voz narrativa otorga protagonismo a una de estas madres al decir: "Acá hay muchas como yo, algunos todavía nos llaman locas aunque esta demostrado que los locos son ellos, dice la mujer del pañuelo blanco en la cabeza" (Valenzuela, 1999: 97) y es increíble, porque durante mucho tiempo se estigmatizó a estas madres como locas porque no actuaban dentro de los parámetros socio-culturales aceptados para la mujer. El límite que discierne entre lucidez y locura ha sido tradicionalmente una construcción sociocultural utilizada convenientemente por ideologías dominantes para descalificar voces femeninas que decidieron atravesar el umbral del statu quo. Un estigma en ambos casos relacionado a la condena adherida a toda mujer que ingresa a un espacio vedado históricamente para ella. La llave ha abierto la habitación del horror pero queda estigmatizada con una afrenta que parece supurar constantemente. La voz narrativa dice:

> Como me sucedió a mí hace tantísimo tiempo, como les sucede a todas las que se animan a usarla, la llavecita se les cae al suelo y queda manchada, estigmatizada para siempre. Esa mancha de sangre. En mi momento yo, para salvarme, para que el ogro de mi señor marido no supiera de mi desobediencia, traté de lavarla con lejía, con agua hirviendo, con vinagre, con los alcoholes más pesados de la bodega del castillo. Traté de pulirla con arenisca, y nada. Esa mancha es sangre para siempre. Yo traté de limpiar la llavecita de oro que con tantos reparos me había sido encomendada, todas las mujeres que he encontrado hasta ahora en mi talleres han hecho también lo imposible por lavarla tratando de ocultar su trasgresión. (Valenzuela, 1999: 97).

La sangre representa este mácula que lleva cada mujer al transgredir el mandato y contradecir las leyes establecidas por el discurso de Barbazul. Sangre relacionada con un sentimiento de culpa que le hace sentir el peso del juicio social. La mujer condenada es la mujer que se salva atravesando el umbral y que elige adueñarse del protagonismo doloroso de su historia.

En el cuento "La llave" Luisa Valenzuela se apropia de la curiosidad femenina, promoviéndola como instrumento eficaz para continuar subvirtiendo al discurso prohibitivo que pena su ingreso al terreno del saber. El símbolo de la llave retorna a la mujer el libre albedrío de optar por confrontar o no la narración de su historia. Si decide hacerlo recupera la potestad de reescribirse con la sangre del sufrimiento propio y de los miles de cuerpos mutilados de aquellas que optaron por atravesar el umbral sin retorno que la separa de sus miedos. No es solo el albedrío de ceder o no a su curiosidad femenina lo que la protagonista pretende transmitir de su experiencia, sino también esta parte que habla del verdadero sentido

de este ejercicio de poder femenino. Vencer el miedo a las represalias, actuar de frente a cara descubierta confrontando al opresor como lo han hecho las Madres de Plaza de Mayo desafiando los miedos externos e internos. Ésta parece ser la lección que la protagonista pretende transmitir, no solo se trata de recuperar los cuerpos desaparecidos de la memoria o los trozos prohibidos por una historia oficial, sino también, siguiendo el ejemplo de las Madres, enfrentar cara a cara a Barbazul en el centro mismo de su poder. Un Barbazul que como un reflejo especular juzga desde afuera y se entrecruza con el abyecto que toda mujer porta en lo más recóndito de su juicio colectivo. Para desde ese punto equidistante en el que se encuentran el reflejo y su imagen, levantar con orgullo esa llave manchada de sangre muestra inefable del ejercicio de su "sagrada curiosidad" que le permite seguir desafiando al poder opresor interno-externo.

Bibliografía

DÍAZ, Gwendolyn. "Entrevista con Luisa Valenzuela", en: Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos, *La palabra en Vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996.

_____"El cuerpo como texto político en el cuento de Luisa Valenzuela". *Letras femeninas*, XXVII, 1, 2001 págs. 164-176.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos*. 4ª Edición. Trad. M.ª Antonia Menini. Barcelona: Ediciones B, 2001.

VALENZUELA, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1999.

En nombre del *otro* desvalido y excluido por el poder
La escritura de Clorinda Matto y Laura Riesco

Sara Beatriz Guardia
Directora del Centro de Estudios La Mujer
en la Historia de América Latina
CEMHAL

Introducción

Son cuatro los momentos de la escritura femenina en el Perú: las iluminadas de la colonia[1]; las ilustradas de finales del siglo XIX[2]; la vanguardia literaria y artística de la década del veinte[3]; y las contemporáneas. Son voces que emergen del silencio para interpelar y cuestionar los discursos hegemónicos (Mattalia, 2003:26), y de esa manera, articular las experiencias en la reconstrucción de la memoria y la ficción, lo que significa un lenguaje propio, un espacio de liberación y de reconocimiento de sí mismas. Escritura que al romper el silencio, la marginalidad y la represión se convierte en una praxis simultánea de ruptura y transformación. (Cixous,1995).

Transformación en la que cobran particular relevancia personajes femeninos que se enfrentan al poder en nombre de los excluidos, convirtiéndose en agentes de ruptura y cambio mediante las diferentes formas de representación que asume la pluralidad de las voces literarias femeninas. Dos novelas, escritas con un siglo de diferencia: *Aves sin nido* de Clorinda Matto de Turner, publicada en 1889, y *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco, en 1994, muestran las contradicciones del mundo andino y la opresión étnica, social y de género que sufren las mujeres indígenas. Las categorías de sometimiento, injusticia y dominio alcanzan niveles similares en ambos textos, aunque la novela de Riesco introduce la búsqueda de identidad y una conciencia femenina a través de la escritura.

Clorinda Matto de Turner y su tiempo

---

1 La escritura femenina del período colonial entre los siglos XVII y XVIII, está circunscrita fundamentalmente a los conventos y conformada por cartas, documentos jurídicos, testimonios, poesía, y una escritura autobiográfica propiciada por los confesores.

2 Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera simbolizan las ilustradas del siglo XIX en un clima de intolerancia y hegemonía del discurso masculino.

3 En la Revista Amauta, fundada por José Carlos Mariátegui en 1926, escribieron las más destacadas mujeres de entonces: Magda Portal, Dora Mayer de Zulen, Maria Wiesse, Ángela Ramos, Blanca del Prado, Blanca Luz Brun, y Carmen Saco, entre otras (Guardia, 1998:387).

El último tercio del siglo XIX constituye en el Perú un intenso periodo signado por la conciencia crítica de ideólogos y políticos respecto a la realidad social e histórica del país. Denunciaron el paternalismo y la intolerancia, y plantearon las bases de la modernización de la sociedad tradicional peruana en el contexto del desastre de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Es en este espacio que se empiezan a conformar y precisar los discursos de identidad nacional y se trazan los hitos de nuestra historia literaria y cultural.

Surgen importantes revistas como "La Revista de Lima" (1859 -1863/1873), "El Correo del Perú" (1871-1878) y "El Perú Ilustrado" (1887-1892), en las que la cultura es el factor predominante, así como la fuerte presencia y el magisterio de Manuel González Prada (Cornejo Polar, 1974:7). En esta coyuntura aparece la figura de Clorinda Matto de Turner, autora de *Aves sin nido*, precursora de la novela indigenista en el Perú[4], "quien asumió una posición avanzada en el proceso de transformación del país al abandonar el ámbito doméstico para ejercer funciones directivas en el periodismo, y denunciar a los grupos de poder tradicionales, en especial la Iglesia. Por ello, su obra tiene un doble valor: literario y testimonial". (Tauro, 1976:5).

El indigenismo, llamado en el siglo XIX indianismo, ó indigenismo romántico, se propuso incorporar elementos de la tradición andina en el arte y la cultura, describir las costumbres y aspiraciones de los indígenas, y denunciar los abusos y atropellos que sufrían. Al distinguir entre narrativa indígena y literatura indigenista, José Carlos Mariátegui enfatiza la heterogeneidad de los elementos que la constituyen, y dice que el "dualismo quechua-español del Perú, no resuelto aún, hace de la literatura nacional un caso de excepción que no es posible estudiar con el método válido para las literaturas orgánicamente nacionales, nacidas y crecidas sin la intervención de una conquista. Nuestro caso es diverso del de aquellos pueblos de América, donde la misma dualidad no existe, o existe en términos inocuos"[5].

El movimiento indigenista se consolidó en la década del veinte signado por una intelectualidad regional emergente que buscaba las bases de la identidad peruana. La revista cusqueña "Kosko" publicó el 30 de julio de 1925, el manifiesto "De los Andes irradiará otra vez la cultura", reproducido después por la revista arequipeña, "La Esfera", bajo el título de "El Andinismo"[6]. Manifiesto que con algunas variantes publicó Luis E. Valcárcel, en su libro *La Tempestad en los Andes*, donde afirma la resurrección de la raza quechua y el surgimiento de un "indio nuevo". Pieza de exaltada emoción similar al discurso de Manuel González Prada (1848-1918) pronunciado en el Teatro Politeama de Lima el 29 julio de 1886[7], donde sostuvo que: "No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera".

---

4 La novela de Matto de Turner tiene antecedentes en *El Padre Horán*, de Narciso Aréstegui (1848); *Coralay* de Clemente Althaus (1853); y *La Trinidad del indio o costumbres del interior*, de José T. Torres Lara (1885). También durante esos años se estrenó la zarzuela ¡Pobre indio! con libreto de Juan Vicente Camacho y Juan Cossío (1868).

5 José Carlos Mariátegui. *7 Ensayos de interpretación de la realidad nacional*. Lima: Empresa Editora Amauta, 1992, p. 236. Quincuagésima Séptima Edición.

6 Jazmin López Lenci. "Patria de ensueño digno país de Utopía", en: *Simposio Internacional Amauta y su Epoca*. Lima: Librería Editorial Minerva, 1998, p. 189.

7 Publicado en *Páginas Libres* y citado por Alberto Tauro. *Clorinda Matto de Turner y la Novela Indigenista*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976, p. 41.

Al referirse al libro de Valcárcel, José Carlos Mariátegui señaló que tenía algo de evangelio y hasta de Apocalipsis. Es la obra de un creyente, concluyó[8]. El desarrollo de la literatura peruana es pues el resultado de la tensión y contradicciones producidas por la conquista, ese encuentro violento entre dos mundos que dejó vencedores y vencidos confrontados dolorosamente a la dualidad de una sociedad dividida, plena de conflictos, acuerdos y discrepancias.

Clorinda Matto nació en el Cuzco el 11 de noviembre de 1852. Su infancia transcurrió en la hacienda familiar, Paullo Chico, donde aprendió a hablar el quechua, y supo del sufrimiento de los indígenas, hecho que tuvo una notable influencia en su vida. Estudió en el Colegio Nacional de Educandas, una de las escuelas para niñas más importantes del Cusco, hasta que huérfana de madre a los diez años tuvo que abandonar los estudios para cuidar de su padre y sus hermanos. El 27 de julio de 1871, se casó con el médico ingles José Turner, y en 1876 fundó el quincenario "El Recreo", que tuvo un año de existencia, iniciando así su labor periodística y literaria con obras de teatro, poesía y algunos artículos abogando por una educación para las mujeres publicados en años posteriores con diferentes seudónimos (Rosario, Lucrecia y Betsabé), en "El Heraldo", "El Mercurio", "El Ferrocarril" y "El Eco de los Andes".

Al estallar la Guerra con Chile en 1879, respaldó activamente al general Andrés Avelino Cáceres[9], convirtiendo su casa de Tinta en hospital de guerra. En marzo de 1881, enviudó, y viajó a Arequipa dos años después, donde se desempeñó como jefa de redacción del diario "La Bolsa". Escribió su primer ensayo: "Literatura según el Reglamento de Instrucción Pública. Para uso del Bello Sexo"; y la serie de ensayos históricos: "Perú-Tradiciones cuzqueñas" (1884), con prólogo de Ricardo Palma, y en 1884, estrenó "Hima-Sumac", su única obra de teatro[10].

El 3 de junio de 1886, ascendió a la presidencia de la República el general Andrés A. Cáceres, héroe de la resistencia y fundador del partido Constitucional[11]. Ese año Clorinda Matto de Turner se trasladó a vivir a Lima, y durante su estadía entre 1886 y 1895 expresó de manera abierta su apoyo al general Cáceres. En *Narraciones históricas* dice: "Servíamos al Partido Constitucional, por la convicción de sus honrosas tradiciones, porqué él nació bajo la bandera de la defensa del Perú contra el invasor, porque de su seno salieron los que sin cobardías desertoras ni apostasías calculadas, fueron siempre con el lema de la Patria. Nuestra lealtad para con el señor general don Andrés A. Cáceres era otro vínculo más para seguir al glorioso pabellón por él sostenido". Adhesión que le valdría el odio de Nicolás de Piérola, a quien calificó de traidor porque aprovechó en beneficio personal el litigio Dreyfus.

---

8 Prólogo de José Carlos Mariátegui al libro de Luis E. Valcárcel, *Tempestad en los Andes*, 1927.

9 Desde abril de 1881 hasta el 10 de octubre de 1883, la actividad del ejército chileno se concentró en destruir el ejército de Cáceres, mal equipado y sin recursos, sostenido solo por el aliento vital que impartía el caudillo.

10 Hima-Sumac. Drama en tres actos y en prosa. Lima: Imprenta La Equitativa, 1892.

11 Cáceres combatió el gobierno del general Iglesias, firmante del tratado con Chile, y fue elegido presidente constitucional de 1886 a 1890. De regreso de Francia en 1894, Nicolás de Piérola lo enfrentó en una sangrienta jornada que tuvo lugar el 17 de marzo de 1895. Cáceres entregó el poder a una junta de gobierno, y se retiró a Argentina. Murió en el Perú el 10 de octubre de 1923.

12 En 1866 un grupo de bohemios creó el Centro literario que después se convirtió en la Sociedad Amigos de las Letras, y más tarde en 1873 en Club Literario. Juana Manuela Gorriti fundó el Círculo Literario en 1876, un año después recibió a Clorinda Matto cuando vino a Lima de visita.

En Lima se incorporó a las reuniones literarias del Ateneo, y el Círculo Literario[12], al que asistía Manuel González Prada, cuyas ideas sobre la cuestión nacional, educación de los indígenas y anticlericalismo influyeron notoriamente en la escritora. Dirigió "El Perú Ilustrado" durante tres años, la revista literaria más importante de Lima que desde su primer editorial en 1889, destacó la importancia de una literatura "peruanista"[13]. Precisamente en "El Perú Ilustrado" del 3 de mayo de 1890, apareció publicada la carta que le dirigiera el presidente Cáceres, a propósito de la publicación de su novela *Aves sin nido*. Allí le dice que ha descrito "con una exactitud digna de encomio lo que ocurre en la sierra y que yo, en mi larga peregrinación, he podido observar y alguna vez hasta reprimir". Y señala que era necesario "hacer una peregrinación de pueblo en pueblo, estancia por estancia, aldea por aldea, a fin de corregir esos abusos, teniendo una mirada investigadora y la firme convicción de hacer el bien". Carta que revela cómo el primer indigenismo pudo haber estado asociado al proyecto político de reconstrucción nacional liderado por el general Cáceres.

El 23 de agosto de 1890, Clorinda Matto fue denunciada por Monseñor Antonio Bandini, Arzobispo de Lima, debido a la publicación en "El Perú Ilustrado" del cuento "Magdala" de Henrique Maximiano Coelho donde aparece un terrenal Jesús interesado en María Magdalena. El Arzobispo con la aprobación de "los hombres en poder de la ciudad letrada" (Ferreira, 2005:115) la excomulgo y condenó como pecado moral la lectura o propagación de la revista, prohibiéndola al clero y a la feligresía; y "llevando a su clímax esta campaña ultramontana, el obispo de Arequipa extendió la interdicción eclesiástica a la lectura de *Aves sin nido* y favoreció la realización de una poblana callejera, durante la cual fue arrojada al fuego la efigie de la combativa escritora". (Tauro, 1976: 17).

Matto renunció a la dirección de la revista el 11 julio 1891, y en 1892 fundó La Equitativa, imprenta donde empleó solamente a mujeres. Pero pronto se vio envuelta en la contienda que enfrentó al general Andrés Avelino Cáceres contra la coalición acaudillada por Nicolás de Piérola el 17 y 18 de marzo de 1895. Durante esos días la casa de la escritora fue asaltada y la imprenta destruida. Poco después, el 25 de abril de 1895 partió en el vapor Maipo con destino a Valparaíso, para de allí viajar por tren a Santiago, Mendoza y Buenos Aires. Tras nueve años de exilio murió el 25 de octubre de 1909[14]. No deja de ser sintomática la excomunión y el exilio de Clorinda Matto y la desastrada muerte en el manicomio de Mercedes Cabello, expresión de la violencia de las fuerzas más retardatarias contra un grupo dispuesto a "romper el pacto infame y tácito de hablar a media voz". (Cornejo Polar, 1974: 15).

---

13 "El Perú Ilustrado" fue de periodicidad semanal y entre sus directores destacan: Abel de la Encarnación Delgado, Zenón Ramírez, Jorge Miguel Amézaga, y Clorinda Matto de Turner. La revista coincidió con una abundante producción literaria en la que participaron: Juana Manuela Gorriti, Teresa González de Fanning, Carolina Freyre de Jaimes, Mercedes Cabello de Carbonera, Juana Rosa de Amézaga, Amalia Puga de Losada y María Nieves y Bustamante, entre otras.

14 En 1924 sus restos fueron trasladados al Perú y enterrada en Lima. Escribió: Tradiciones cuzqueñas (1884); Tradiciones cuzqueñas. Tomo II. (1886); Aves sin nido (1889); Bocetos al lápiz de americanos célebres (1889); Elementos de Literatura según el Reglamento de Instrucción Pública para uso del bello sexo (1889); Índole (1891); Hima-Sumac (1892); Leyendas y recortes (1893); Herencia (1895); Analogía. Traducción al quechua de los evangelios de San Juan, San Pablo, San Marcos y San Mateo; Boreales, miniaturas y porcelanas (1902); Cuatro conferencias sobre América del Sur (1909); Viaje de Recreo. España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza, Alemania (1909).

Aves sin nido

El tema central de *Aves sin nido*[15] (1889), es la denuncia al maltrato y opresión que sufrían los indios, y la corrupción e incompetencia de jueces, gobernadores y curas. En la novela, Matto de Turner juega "con la autorización del letrado para asumir la voz en nombre del *otro* desvalido y saqueado por el poder" (Mattalia 2003:286); y revela, como señala en el prólogo Emilio Gutiérrez de Quintanilla, "el estado social vergonzoso y alarmante en que se halla este pueblo numeroso que en la región andina ocupa la mayor parte del territorio peruano". (Velarde, 1943:18).

Una joven pareja, Fernando y Lucía Marín, llega a un pueblo imaginario de la región andina llamado Killac, por razones de trabajo de Fernando en la industria minera. Acostumbrada a la vida de la capital pronto la pareja se enfrenta a una realidad signada por el maltrato y explotación al que son sometidos los indios, agobiados por los impuestos que deben pagar porque de lo contrario corren el riesgo de perder sus humildes bienes y hasta sus propios hijos, y donde las mujeres obligadas a trabajar en las casas parroquiales terminan vejadas sexualmente por el cura. Ante esta situación la pareja asume la defensa de los Yupanqui, familia indígena víctima del abuso de las autoridades del pueblo: gobernador, juez de paz, cura y demás seguidores, todos confabulados en mantener la explotación y la miseria de los indios. Indignados los poderosos, al mando del párroco y el gobernador asaltan la casa de Fernando y Lucía Marín con la intención de asesinarlos, pero quienes mueren son los Yupanqui dejando dos hijas, Margarita y Rosalía, que son adoptadas por la pareja. Aquí termina la primera parte de la novela[16].

La segunda parte está centrada en la defensa de la familia de Isidro Chambi, en quien las autoridades locales descargan la responsabilidad del asalto y el asesinato, y al que un leguleyo engaña robándole sus vaquitas con la promesa de liberarlo de la prisión. El juicio retrasa el retorno de la pareja a Lima donde Margarita y Rosalía podrán iniciar una nueva vida. Estudiarán, aprenderán música y tendrán la oportunidad de tener una vida reservada a las jóvenes de la elite. Pero Margarita se enamora de Manuel Pancorbo, joven profesional que estudia derecho en Lima e hijo del gobernador, con quien planea casarse. Cuando Manuel se presenta ante el padre adoptivo a pedir la mano de Margarita, le cuenta que en realidad no es hijo de don Sebastián Pancorbo sino del obispo Pedro Miranda. Declaración que desencadena el drama, puesto que Margarita es también hija del obispo. Entonces Fernando y Lucía abandonan "aquel pueblo donde campean el abuso y la avaricia, para trasladarse a la capital y buscar sosiego al amparo de las garantías que ofrecen la civilidad y la ley". (Tauro, 1976: 33).

En el premio de la novela Clorinda Matto expresa las intenciones y objetivos de su novela y la razón de su escritura.

> "Si la historia es el espejo donde las generaciones por venir han de contemplar la imagen de las generaciones que fueron, la novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos

15 Clorinda Matto de Turner. *Aves sin nido*. Buenos Aires: Félix Lajouane, 1889. Ese año tuvo otra edición en Buenos Aires, después en España por la Editorial Sempere, y fue traducida al inglés por J. G. Hudson y Charles J Tiñe, en 1904.

16 La primera parte de la novela está compuesta por 26 capítulos, y la segunda por 32 capítulos.

17 Clorinda Matto de Turner. *Aves sin nido*. Stockcero, 2004, VII.

y el homenaje de admiración para éstas”[17].

La novela se presenta así como un espejo realista de la vida con la intención de conservar la memoria, pero sobre todo como reformadora de las injusticias y vicios de un pueblo, porque tiene la capacidad de “ejercer mayor influjo en la morigeración de las costumbres”:

> “¿Quién sabe si después de doblar la última página de este libro se conocerá la importancia de observar atentamente el personal de las autoridades, así eclesiásticas como civiles, que vayan a regir los destinos de los que viven en las apartadas poblaciones del interior del Perú”?

Y para que su voz sea reconocida y creída, enfatiza que es la voz de quien ama y de quien como testigo del oprobio se erige en defensora:

> “Amo con amor de ternura a la raza indígena, por lo mismo que he observado de cerca sus costumbres, encantadoras por su sencillez, y la abyección a que someten esa raza aquellos mandones de villorrio, que, si varían de nombre, no degeneran siquiera del epíteto de tiranos. No otra cosa son, en lo general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes”.

En el primer capítulo, Marcela Yupanqui, descrita como “una mujer rozagante por su edad, y notable por su belleza peruana”, de unos treinta años y vestida “con una “pollerita flotante de bayeta azul oscuro y un corpiño de pana café, adornado al cuello y bocamangas con franjas de plata falsa y botones de hueso”, acude a casa de Lucía Marín en busca de apoyo:

“En nombre de la Virgen, señoracha, ampara el día de hoy a toda una familia desgraciada”, clama desesperada, y le cuenta que su marido Juan Yupanqui, no tiene dinero para pagar la multa de ocho reales por *la falla*, dinero que se le imponía al indio por cada día que no prestaba servicio comunal de los cuarenta que anualmente le eran obligatorios. Las lágrimas y la angustia de Marcela sorprenden a Lucia “pues residiendo pocos meses en el pueblito ignoraba el drama que vivían los indígenas”.

> “Como tú no eres de aquí, *niñay*, no sabes los martirios que pasamos con el cobrador, el cacique y el *tata cura*, ¡ay!, ¡ay! ¿Por qué no nos llevó la *Peste* a todos nosotros, que ya dormiríamos en la tierra?” – llora Marcela Yupanqui. (Matto, 2004: 8).

Indignada, Lucía exclama: “Hoy mismo hablaré con el gobernador y con el cura, y tal vez mañana quedarás contenta”, y agrega despidiendo a Marcela: “Anda ahora a cuidar de tus hijas, y cuando vuelva Juan tranquilízalo, cuéntale que has hablado conmigo, y dile que venga a verme”. Ante la ausencia del esposo, Lucia ha tomado la decisión salir del espacio privado y doméstico de su casa y presentarse ante el gobernador:

> “¡Triste realidad, señores! ¡Y bien!, vengo a persuadirme de que el vil interés ha desecado también las más hermosas flores del sentimiento de humanidad en estas comarcas, donde creí hallar familias patriarcales con clamor de hermano a hermano. Nada hemos dicho; y la familia del indio Juan no solicitará nunca ni vuestros favores ni vuestro amparo. –Al decir estas últimas palabras con calor, los hermosos ojos de Lucía se fijaron, con la mirada del que da una orden, en la mampara de la puerta”. (Matto, 2004: 13).

La intervención de Lucia genera una fuerte reacción en las autoridades. Todos coinciden en que es necesario: "botar de aquí a todo forastero que venga sin deseos de apoyar nuestras costumbres; porque nosotros, francamente, somos hijos del pueblo..." (Matto, 2004: 23). Pero para estas autoridades civiles y religiosas en el pueblo no están comprendidos los indios:

> "…la señora Lucía nos ha llamado para abogar por unos indios taimados, tramposos, que no quieren pagar lo que deben, y para esto ha empleado palabras que, francamente, entendidas por los indios destruyen de hecho nuestras costumbres de *reparto, mitas, pagos y demás*." (Matto, 2004: 30).

Así el intento de negociar más allá del espacio privado y doméstico, desencadena la violencia que causa la muerte de Marcela Yupanqui y de su marido. El enfrentamiento entre los buenos y malos, entre los poderosos y los indios, se focaliza en la figura de dos mujeres, la buena, dulce y culta Lucia Marín, y la india buena, MarcelaYupanqui. Juntas emprenden acciones de resistencia y con su fuerza atraen a sus maridos, el ingeniero y el indio agricultor.

Lucía y Marcela son los personajes protagónicos del relato. Son ellas las que se erigen en defensoras de la justicia transgrediendo el discurso patriarcal hegemónico de fines del siglo XIX donde las mujeres aparecen indefensas, como personas que requieren de apoyo y conducción para desenvolverse en la esfera pública. Son ellas las que constituyen las claves de la relación entre mujeres y hombres, entre indios y blancos; y son las que dan el primer paso al confiar y pedir ayuda a otras mujeres y a hombres que consideran sus aliados. Incluso es Lucia quien decide adoptar a Margarita y a Rosalía Yupanqui, contando con el apoyo de su esposo. Son las heroínas, como concibe George Lukács en la novela decimonónica basada en un héroe y su relación problemática con la sociedad. Porque es Lucia Marín quien ante las injusticias desafía a las autoridades locales del pueblo, y la que produce el cambio; y es Marcela Yupanqui la que contraviniendo las reglas establecidas busca apoyo en Lucia.

Las otras mujeres que aparecen en el relato cumplen funciones menores como Martina Chambi, decidida también a pasar a la acción para lograr la liberación de su marido preso, pero recurre a la persona equivocada, al compadre Escobedo que a diferencia de Lucía que no pide nada, le ofrece su apoyo a cambio de cuatro vacas:

> -¿Con cuatro vacas saldrá libre mi Isidro?
>
> -¿Como no comadritay? Una daremos al gobernador, otra al juez, otra al subprefecto, y la última quedaría, pues, para tu compadre.

Cuando Martina relata lo ocurrido a Isidro éste se percata que no tiene salvación pues Escobedo los ha estafado. Sin embargo, Martina insiste en guardar la esperanza, aunque finalmente su esposo es liberado por Lucía y Fernando Marín. Otra mujer, Petronila, esposa del gobernador y madre de Manuel, se salva de la violencia gracias a su naturaleza bondadosa que le permite mantener cercanía con los Marín pero sin intervenir. Sufre en silencio con la esperanza de ser redimida por su hijo, lo cual no sucederá puesto que el amor entre Margarita y Manuel, es un amor imposible, ambos son aves sin nido, son hermanos, hijos del párroco de Killac, que abusó sexualmente de Marcela y Petronila.

En un ensayo sobre el vínculo entre novela y modernidad, Cornejo Polar lee en *Aves sin nido* una alegoría donde la familia es la metonimia de la nación. Los Marín representan a los

blancos buenos que cuando conocen la explotación de los indios se erigen en salvadores e incluso adoptan las hijas de los Yupanqui para que estudien en los mejores colegios de Lima:

> "Ellas son nuestras hijas adoptivas, ellas irán con nosotros hasta Lima, y allá, como ya lo teníamos pensado y resuelto, las colocaremos en el colegio más a propósito para formar esposas y madres, sin la exagerada mojigatería de un rezo inmoderado, vacía de sentimientos". (Matto, 2004: 132).

En esta lectura subyace un "significado turbador: la salvación del indio depende de su conversión en otro, en criollo. Metáfora integradora, por consiguiente, la adopción de Margarita y Rosalía expresa el deseo de una nación homogénea, abarcadora de la disidencia indígena a través de la educación aculturadora de sus miembros, obviamente considerados como menores de edad." (Cornejo Polar 1994:133). Así la liberación del indio se plantea a través de la educación y la buena intención de los blancos.

> ¿Quien libertará al indio? pregunta Clorinda Matto en la novela, y ella misma deja sin respuesta una interrogante sin resolución hasta la fecha: "Así que usted ha libertado a Isidro Chambi; ¡Oh! Y ¿quién libertará a toda su desheredada raza? ¡Esta pregunta habría que hacerla a todos los hombres del Perú, querido amigo! (Tamayo Vargas, 1968:701).

La modernidad en términos de romper las reglas y los valores tradicionales a través del tratamiento a las mujeres, a los indios, al sistema político y social, posibilita como dice Cornejo Polar, que la obra de Matto puede ser leída como una reflexión sobre la modernización del país y la construcción de una nueva identidad basada en la integración de la mujer a la vida social y económica, y la integración de la comunidad indígena liberada de los abusos a los que es sometida.

Ximena de dos caminos

En los años cincuenta la narrativa peruana pasó del tratamiento de temas exclusivamente rurales a la exposición de la temática urbana (Forgues, 1988:11). Por entonces se había acentuado la intensa y continua migración del interior del país a Lima que se inició varios años antes, y que transformó la ciudad originando una nueva configuración de los espacios sociales y culturales. Surgió así una tercera etapa, llamada neoindigenismo, que se caracterizó por el uso del realismo mágico, técnicas narrativas innovadoras, y la intensificación del lirismo. Los escritores de esta generación introdujeron cambios en los temas y en su tratamiento interesados en la ciudad, y en la vida marginal de sus pobladores. De esta manera, los cánones del indigenismo, como señala González Vigil, cedieron paso a una narrativa que privilegiaba la exploración del hombre de clase media.

Varios elementos confluyeron produciendo aún mayores cambios en la década del ochenta como la creciente incorporación de la mujer en el mercado del trabajo, una mayor presencia del feminismo, y el surgimiento de organizaciones populares de mujeres, todo lo cual sacudió la sociedad limeña de su letargo y de su discurso patriarcal, tradicional y conservador (Guardia, 2002: 196). Mientras que en lo político se conformó el más importante movimiento de izquierda de la historia peruana; a la par que irrumpía el terrorismo de Sendero Luminoso, lo que tuvo una gran repercusión social, económica y cultural. Así, la narrativa volvió otra vez su mirada a los andes, y la violencia se convirtió en tema central.

Hecho que se advierte en la década del noventa en obras de gran calidad literaria como *La violencia del tiempo* (1991), *La destrucción del reino* (1992), y *Babel, el paraíso* (1993), de Miguel Gutiérrez; *Los eunucos inmortales* (1995), de Oswaldo Reynoso; *País de Jauja* (1990) y *Libro del amor y de las profecías* (1999) de Edgardo Rivera Martínez. Pero además de los consagrados Bryce, Vargas Llosa y Ribeyro, que siguieron brillando con luz propia, lo significativo de estos años fue la presencia de una narrativa de jóvenes escritores, y el surgimiento de un conjunto de novelas escritas por mujeres: *Las dos caras del deseo* (1994), de Carmen Ollé; *Ximena de dos caminos* (1994), de Laura Riesco; *La espera posible* (1998), de Grecia Cáceres; *Cuando llegue la noche* (1994) y *La mentira de un fauno* (1998), de Patricia de Souza.

Destaca por su capacidad literaria, *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco, quien demuestra ser dueña de "un mundo creador claramente propio, hondo y complejo, capaz de dialogar (conservando su tono intransferible) con una masa textual copiosa y diversa" (González Vigil, 1995). Se trata de una de las novelas más notables publicadas en los últimos años, "*que constituye una muestra ejemplar de novelar la realidad andina, lejos de los viejos tópicos establecidos por el indigenismo*". (Gutiérrez, 1996:36).

Compuesta de siete textos autónomos[18] que siguen un proceso "hacia un desenlace que ilumina, retrospectivamente, lo narrado y le confiere el carácter de fin de una etapa y comienzo de otra en la vida de la protagonista" (Rivera Martínez, 1995). Se podría decir, sostiene la autora, que es en cierto nivel "una novela de textos" donde la ficción está en función de las experiencias y vivencias de una niña de siete años, hija única de un matrimonio que vive en La Oroya a comienzos de la década del 40, enclave minero por entonces explotado por la transnacional norteamericana Cerro de Pasco Cooper Corporation, situado a 170 kilómetros de Lima y a una altitud de más de tres mil metros sobre el nivel del mar.

Aquí Ximena vive la violencia expresada en los juegos, los sentimientos encontrados que le suscitan algunos hechos, y el silencio cómplice de las mujeres de su entorno. Su infancia transcurre entre el mundo de su padre de origen español y funcionario de la compañía norteamericana, y el de su madre que procede de la misma región andina, acompañada de criadas todas de origen indígena. Ximena tiene que enfrentarse a esta lucha donde pugna la lógica patriarcal y la tradición oral de las mujeres indígenas que la cuidan y pueblan sus días de magia y melancolía, como la Ama Grande, que al igual que otras mujeres que se dan cita en el relato están solas, incomprendidas, frustradas en su amor, e incluso enajenadas por su propia historia.

Transita por este universo sorteando dificultades y retos en la exploración de su mundo interior, convirtiendo así la búsqueda de su propia identidad en el largo camino que deberá recorrer para lograr finalmente su liberación a través de la palabra. Liberación que se plantea en una sociedad dividida entre dos culturas, dos universos: el de los indios y el de los "blancos". Allí, no existe neutralidad posible, "hay, por el contrario, choque y oposición permanentes, contradicciones agudas, insalvables". (Cornejo Polar, 1971).

El relato está presentado desde la intimidad del espacio privado, doméstico, así la "ficción de Riesco puede calificarse como una novela de atmósfera y de aprendizaje, donde cada uno

18 "Los juguetes", "La ahijada", "Los primos", "Alcinoe II o las tejedoras", "La costa", "La feria" y "La despedida".

de los hechos narrados está al servicio de un objetivo mayor (…) El relato escoge una narración en tercera persona a lo largo de todo el texto, pero la visión del narrador no es la estrictamente omnisciente, aunque formalmente lo parezca. En esa aparente objetividad que algo podría tener que ver con la narrativa de Marguerite Duras, está presente el punto de vista de Ximena". (Martos, 1999: 305).

En este ámbito íntimo que es su casa la fascinación por la escritura se manifiesta desde el primer capítulo cuando Ximena encuentra en la enciclopedia de su padre "la figura solitaria de un abedul dibujado en blanco y negro, rodeado de las columnas severas que forman las palabras"[19], semejante a la seducción que le producen los caracteres mágicos del alfabeto árabe que acaricia "pensando que hay quienes pueden leer y cantar en esos signos misteriosos"[20] (11). Palabras que no todos los mayores leen igual, porque su madre cuando lee cuentos cambia de entonación al tratarse de princesas, o brujas; en cambio su papá, y el tío Jorge leen sin ninguna variación.

Entre las mujeres que rodean a Ximena, el Ama Grandes, la vieja criada india, es sin duda la más significativa, una suerte de abuela presente en todo el relato que acoge permanentemente a la niña con ternura, la única capaz de tranquilizarla y de contarle cuentos andinos que vienen de muy lejos. Otras también influyen de manera significativa como Casilda, la ahijada de su madre que llega de pronto de Lima en busca de refugio, presuntuosa, desagradable, llena de desplantes hacia Ximena y sobre todo a los sirvientes andinos.

Pero Ximena sabe que debe ser buena con Casilda porque a través de retazos de conversaciones que oye se entera que ha huido del colegio de monjas por un probable embarazo de un hombre casado a quien escribe desesperada y sin respuesta. La escritura de la prima se convierte así en la paradoja de la espera, y al final en su negado interlocutor cuando al no recibir respuesta reemplaza las cartas que nunca llegan por las suyas propias hasta que sobreviene el suicidio y el fin de la escritura:

> Ximena quiere escapar hacia el patio, pero en vez de darse la vuelta, involuntariamente da dos pasos adelante. Sus zapatos chocan con la pantorrilla de Casilda. A la mano izquierda, sobre una tablas viejas, Ximena ve sin comprender unas hojas sueltas, la pluma que usa para escribir la ahijada y sobre el frasquito de láudano, que reconoce de inmediato, una navaja de afeitar (53).

El descubrimiento del sexo que comporta el machismo y la marginalidad que sufre la mujer desde muy corta edad se produce cuando Ximena juega con Cintia y Edmundo. El niño se imagina alcalde, un hombre con poder y sus primas son sus mujeres, le pertenecen, y por consiguiente puede imponerles juegos por demás violentos y esperar que los acaten con la correspondiente sumisión. Tienen que desnudarse para que él observe desde su puesto de amo y señor el sexo y el doliente pudor de las niñas. Poco después las inicia en una ceremonia secreta donde es sacrificado un pequeño pato:

> "La punta del acero no está suficientemente afilada y penetra con dificultad. Un sonido leve, que es apenas un crujir, se oye en un silencio tan puro que ni las ramas de los eucaliptos lo suavizan para prohibir que se alcen en el aire. A Edmundo le tiemblan las

19 Laura Riesco. *Ximena de dos caminos.* Lima: Peisa, 1994, p. 9.

20 Todas las citas siguientes pertenecen a *Ximena de dos caminos*.

> manos del esfuerzo. Por unos segundos que se hacen larguísimos el animal se mueve aún, aletea rítmicamente y tiene la cabeza erguida. De un tirón su primo desprende el cuchillo manchado. Es sólo después de otros segundos igualmente penosos que la sangre empieza a correrle por la mano" (73).

La exposición del sexo y el sacrificio del pequeño animal anticipan simbólicamente desde la infancia la sujeción que vivirán las mujeres durante toda su vida. Y, es en este mundo masculino, donde Ximena tiene sentimientos íntimos, "angustias e impulsos reprimidos que no siempre afloran a la superficie" (Baquerizo, 1997:1). Aquí escucha la voz de la abuela que habla a través de un cuaderno que la madre lee en voz alta creyéndola dormida. Sin preámbulos ni disculpas, la abuela recuerda su vida, marido e hijas, pero sobre todo a sus amantes. Es el único personaje lúdico de la obra, la única mujer que logra imponerse al medio y a su época.

El capítulo "Alcinoe II o las tejedoras", tiene como fondo la historia del amor desgraciado de Heathcliff y Catherine en *Cumbres Borrascosas*. Semejante al amor de la mujer que abandona a sus hijos para seguir a Robertson, un mecánico norteamericano de la compañía donde trabaja el padre de Ximena, que posteriormente es expulsado convirtiéndose en chofer mientras su mujer trabaja como tejedora. Pero el amor, pasa a segundo plano cuando la madre se pregunta: ¿Qué le ha visto Robertson a esta mujer mestiza?:

> La Tejedora es pequeña y muy morena. Lleva el cabello negro en una permanente corta y se pone color en los labios. No lleva faldellines ni lliclla como otras que vienen a la casa para vender la mantelería que bordan o que tejen. Se viste en tonos oscuros y usa zapatos toscos de tacón alto, quizá porque es tan baja. Su madre ha comentado alguna vez que es "una cosita de nada" y que no comprende cómo Samuel Robertson perdió la cabeza por ella (94).

En este capítulo aparece la tía Alejandra con su amante, una pintora llamada Gretchen, originando el rechazo de la madre de Ximena, mientras que la niña observa a la tía con cierta naturalidad. Incluso intenta intervenir a su favor cuando la madre quiere deshacerse de Alejandra enviándola a otra ciudad, comprendiendo finalmente que para seguir soñando

> "tendrá que tramar nuevas imágenes tejidas quién sabe con la ayuda de qué sombras y palabras en las letras y las líneas de otros libros cuando alguna vez aprenda a leer" (130).

La crueldad ejercida contra las mujeres aparece en dos episodios que tienen lugar en el modesto hotel del pequeño pueblo costeño donde la familia de Ximena pasa el verano. Pronto ella descubre la presencia misteriosa de una niña casi de su misma edad que vive detrás del portón amarrada a un árbol porque no tiene quien cuide de ella. Humillada y vencida la niña no atina a nada, igual que la segunda esposa de Don Serafino, el dueño del hotel, quien engañado por su primera esposa vuelca su furor y se venga en ese cuerpo que no se protege ni se defiende hasta que la mata a golpes.

Al final de la novela, en el texto "La despedida" , mientras los padres preparan la mudanza a Lima, aparece la clave del relato cuando al intentar escribir su primera palabra surge ante Ximena una mujer que escribe recuerdos imaginados y que requiere de su voz para completarlos. Así la narradora se constituye en personaje y reta a Ximena que relate aquellos recuerdos que más le duelen, para arrancarse definitivamente la infancia y sus dolores a

través de la escritura. Las dos escriben, una para completar la historia, y la niña para iniciarla con palotes. La escritura como "un recorrido incierto por las sendas tortuosas del temor y el auto-reconocimiento" (Riesco, 1994), que puede conducir a la liberación.

¿Qué pasó en el campamento de los obreros?, es la primera pregunta que da curso al desarrollo de la narración. Son estas dos mujeres, Ximena niña y Ximena mujer las que muestran el drama de la explotación, la usurpación de las tierras comunales, el despojo. Al producirse un incendio en el campamento minero, Ximena no quiere recordar la casa donde se ha escondido del fuego, pero ante la pregunta y obligada a hablar dice: "No había camas, ni muebles nada más que pellejos sobre el piso, unos atados, dos ollas y algunos tazones de metal. Recordó como en un sueño que su madre y el Ama Grande habían comentado lo mal que vivían los obreros de la fundición" (220).

En este cuarto pequeño y desvencijado Ximena encuentra a Pablo, un niño de su edad. Durante una entrecortada conversación y a modo de respuesta ante el conflicto que ha originado la huelga de los obreros, Pablo le explica con la naturalidad del lenguaje infantil cómo la transnacional los ha despojado de sus tierras con la anuencia de las autoridades locales, pero que la presencia de los estudiantes universitarios ha permitido que los obreros comprendan que no tienen por qué soportar más abusos de la compañía que se ha apropiado de las tierras que siempre pertenecieron a las comunidades indígenas. Y así se inicia la huelga, que concluye con el incendio y el ingreso de la policía.

Sobre el silencio del campamento minero destruido solo queda la esperanza. Algún día, el Inca, cuyo cuerpo ha sido descuartizado y enterrado en varios lugares del país, resucitará para liberar a su pueblo. El mito de Inkarrí está incorporado como uno de los recuerdos que Ximena debe aceptar y reconstruir para la escritura, igual que los recuerdos de su infancia que debe arrancar para seguir adelante en el camino de otros cuentos. Solo entonces, puede tomar el lápiz y contemplar el papel en blanco sabiendo que finalmente podrá escribir:

> "Se agacha y distancia de todo lo que la rodea, se agacha para volcarse en los signos que el difícil silabeo le dicta, borra, para empezar. Y mientras Ximena se ausenta, las palabras, en su ir y venir de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, van fijándose y llenando su primera página" (236).

Bibliografía

ANDREO, Juan; GUARDIA, Sara Beatriz. (Editores). *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia, CEMHAL, 2003.

ARANGO-KEETH, Fanny. "Del "Ángel del hogar" a la "obrera del pensamiento": Construcción de la identidad socio-histórica y literaria de la escritora peruana del siglo diecinueve". ANDREO, Juan; GUARDIA, Sara Beatriz. (Editores). *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia, CEMHAL, 2003.

ARMACANQUI TIPACTI, Elia. *Sor María Manuela de Santa Ana: una teresiana peruana*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1999.

BAQUERIZO, Manuel J. "Laura Riesco y la configuración narrativa del mundo infantil". Huallallo. Revista del Departamento Académico de Lingüística, Literatura y Arte de la

Universidad Nacional del Centro del Perú. Año 1, abril – junio, 1997.

BATALLA, Carlos Z. "La mirada de Ximena". La República, Lima, 1995.

BASADRE, Jorge. *Peruanos del siglo XIX*. Lima: Ediciones Rikchay Perú, 1981.

BERG, Mary G. "Clorinda Matto de Turner: Periodista y crítica", en *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*. Bogotá: Panamericana Editorial, 1997.

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. "Influencia de la mujer en la civilización". El Álbum, No 12. Lima, 8 de agosto de 1874.

CÁCERES, Andrés Avelino. *La guerra del 79: sus campañas* (Memorias). Redacción y notas: Julio C. Guerrero. Lima: Editorial Milla Batres, 1973.

CARRILLO, Francisco. *Clorinda Matto de Turner y su indigenismo literario*. Lima: Biblioteca Nacional, 1967.

CIXOUS, Hélène. *La risa de Medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos; San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1995.

CORNEJO POLAR, Antonio. *Literatura y sociedad en el Perú: La novela indigenista*. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar –Latinoamericana Editores, 2005.
_____*Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
_____*Clorinda Matto de Turner, novelista*. Lima: Lluvia Editores, 1992.
_____*Índole*. Prólogo. Instituto Nacional de Cultura. Lima, 1974.
_____"El sentido de la narrativa de Arguedas". Revista Peruana de Cultura. Nos.13-14. Lima, 1971.

CORTEZ, Enrique. "Las mujeres y la voz". Diario La República, Lima 24 de setiembre de 1999.

DELGADO, Washington. *Historia de la Literatura Republicana*. Lima: Ediciones Rikchay, 1984.

DUNBAR TEMPLE, Ella. "Curso de la literatura femenina a través del período colonial en el Perú." Revista 3, Lima, 1939, pp. 25-56.

Entrevista a Laura Riesco. El Comercio. Lima, mayo de 1995.

FORGUES, Roland. *Palabra viva. Narradores*. Lima: Librería Studium Ediciones, 1988. Tomo I.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura. *Del romanticismo al Modernismo (Prosistas y Poetas Peruanos)*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, 1912.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *El Tonel de Diógenes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "La gran novela de Laura Riesco". El Comercio, Lima, 22 de enero de 1995.

GUARDIA, Sara Beatriz. *José Carlos Mariátegui. Una visión de género*. Lima: Librería Editorial Minerva, 2006.
_____*Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*.

(Edición y compilación). Lima: CEMHAL; Universidad San Martín de Porres; Universidad Fernando Pessoa, Portugal; Foro de Estudios Culturales Latinoamericanos de Viena, Austria, 2005.

_____Del silencio a la palabra. La revuelta de las escritoras peruanas, en: Encuentro Internacional Escritura femenina y reivindicación de género en América Latina. Universidad de Pau, 5, 6 y 7 de mayo del 2004, Pau y Bagnères de Bigorre, Francia.

_____*Mujeres Peruanas. El otro lado de la historia*. Lima: Imprenta Minerva, 2002. 4° Edición.

_____ANDREO, Juan; GUARDIA, Sara Beatriz. (Editores). *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia, CEMHAL, 2002.

_____ *Voces y cantos de las mujeres*. Lima: Punto & Línea, 1999.

GUTIÉRREZ, Gustavo. *Arguedas: cultura e identidad nacional*. Lima: Edaprospo, 1990.

GUTIÉRREZ, Miguel. *Los andes en la novela peruana actual*. Lima: Editorial San Marcos, 1999.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. "La gran novela de Laura Riesco". El Comercio, Lima, 22 de enero de 1995.

MARTOS, Marco. "Apuntes sobre Ximena de dos caminos de Laura Riesco", en: Roland Forgues (Compilador). *Mujer, creación y problemas de identidad femenina en América Latina*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999.

_____"El camino de Laura Riesco". El Peruano, Lima, 23 de abril de 1995.

MATTALIA, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2003.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Índole*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

_____*Boreales, Miniaturas y Porcelanas,* Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina, 1902.

_____"Las obreras del pensamiento en la América del Sud" en: *Búcaro Americano,* Año I, N° 1, febrero 1 de 1896, reproducido en *Boreales, Miniaturas y Porcelanas.* .

_____"Bautismo". Búcaro Americano. Año I, N° 1. Buenos Aires. 1 de febrero de 1896.

PEREGRINA, Elena. "Las Mujeres Construyen Naciones: *Aves Sin Nido*". HiperFeira. Arts & Literatura Internacional Journal. http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/index.html

POLLAROLO, Giovanna. "Entrevista a Laura Riesco. Una escritora que no se siente escritora". Revista Debate. Lima, 1995.

RIESCO, Laura. *Ximena de dos caminos*. Lima: Peisa, 1994.

_____"Discurso de presentación de *Ximena de dos caminos*". Lima, 16 de diciembre de 1994.

RIVERA MARTÍNEZ, Edgardo. "El mundo de la ternura, crueldad y poesía". El Mundo, Lima, 7 de enero de 1995.

TAURO, Alberto. *Clorinda Matto de Turner y la Novela Indigenista*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1976.

TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura Peruana* Lima: José Gondard, Editor, Tomo II, 1968.

VELARDE, Elsa. "Clorinda Matto de Turner y su obra". Arequipa: Tesis para optar el Grado de Bachiller en Humanidades. Universidad Nacional de San Agustín, Facultad de Letras, 1943.

La rebeldía y la marginalidad de las mujeres en *Papeles de Pandora* y *Maldito Amor*, de Rosario Ferré

Maribel Tovar Curiel
Universidad Autónoma Metropolitana, México

Soy hija de mí misma.
De mi sueño nací. Mi sueño me sostiene.

Rosario Castellanos

El feminismo ha causado una transformación profunda en la sociedad contemporánea y se ha adoptado una nueva postura frente a la realidad. En este clima prolifera la literatura escrita por mujeres que modifica las convenciones lingüísticas, sintácticas y metafísicas de la escritura patriarcal, registrando en su totalidad experiencias femeninas en textos que van desde la denuncia airada hasta lo lírico-intimista.[1]

Dentro de esta escritura se encuentra Rosario Ferré, una figura clave en la Generación del 70 y en la evolución de la literatura "femenina-feminista", que representa un nuevo giro en el devenir histórico de la literatura puertorriqueña, "no tan sólo por romper con la tradición del género femenino por excelencia, poesía, sino por la posición política que adopta en cuanto a la defensa de la mujer en la sociedad patriarcal y la problemática de identidad nacional" (Palmer-López, 2002: 169).

Rosario Ferré muestra, en sus dos obras: *Papeles de Pandora* y *Maldito Amor*, a la mujer que trata constantemente de salir del estado de docilidad y de marginalidad que se le ha asignado a lo largo de la historia, para poder ocupar un lugar significativo dentro de la sociedad -aunque aquí se trata de la mujer puertorriqueña tiene que ver con la situación de la mujer en general-; sus dos obras nos hablan también sobre el conflicto de clases sociales, del racismo, de la dominación de la clase burguesa y del imperialismo de los Estados Unidos, todo ello a través de una polifonía de voces femeninas que rescatan el lenguaje popular y que luchan contra la fragmentación de su propia identidad y de la identidad puertorriqueña.

Ferré no nos habla de heroínas fantásticas que todo lo pueden, sino de mujeres que se les escapan de las manos a la sociedad; cada una de ellas "vive" su "rol", más bien aceptan el rol que se les ha asignado en el patriarcado, pero en el imaginario femenino se guarda toda la tragedia; hay algunas que se desgarran y rompen con todo ese dolor reprimido y hay otras que

1 Adelaida Martínez en su artículo "Feminismo y literatura en Latinoamérica", desarrolla ampliamente estas ideas comentando que "la escritora contemporánea rompe con el status quo y crea universos que corresponden a sus propios valores, sin negar su biología y desde su perspectiva de mujer", p. 1

"pasivamente" van transformándose y tomando fuerza poco a poco para dar el salto a su propia transformación, a su "resurrección".

I. *Papeles de Pandora*

Un ser rebelde, "reanuda la guerra", se opone al vencedor, niega total o parcialmente la lealtad o la obediencia a una persona o cosa. Puede ofrecer una resistencia meramente pasiva no siguiendo las instrucciones dadas, pero puede también pasar a una resistencia activa y al empleo de la fuerza contra la autoridad que ya no es reconocida por dicho ser[2]. La rebeldía es un factor de importancia para el cambio y en las mujeres de Rosario Ferré esta rebeldía se presenta de diferentes maneras; para ello hablaremos, en primera instancia, de algunos cuentos de su libro *Papeles de Pandora*[3]; aquí las mujeres son las que a menudo "dan la voz de alarma a favor del individualismo y se lanzan primero a la insurrección" (Davis, 1989: 83).

Si bien hay diferentes manifestaciones de rebeldía, la brujería o la magia pueden ser también actos de sublevación, por ejemplo, en el cuento "La muñeca menor", hay un hecho mágico que la protagonista realiza para poder vengar años de explotación. La pierna de esta mujer ha sido infectada por una "chágara viciosa" (parásito marino) y el médico que la atiende, viendo la buena tajada que puede sacar de esta situación, miente al decirle que no tiene cura. Ante esta sentencia ella se resigna a la soltería y a criar a sus nueve sobrinas. Durante muchos años ella les confecciona muñecas rellenas de miel y con hermosas joyas en los ojos, hasta que una a una, las sobrinas se las llevan, como dote, a su nuevo hogar. La sobrina más pequeña acepta casarse sin amor con el hijo del médico que despojó de su dinero a la tía, este aspira a ascender en la escala social al unirse con esa familia de abolengo. El joven médico quiere dilapidar también la dote de su esposa, para ello arranca las joyas de los ojos de la muñeca con el propósito de venderlas.

El acto mágico radica en la fusión que se da entre mujer y muñeca, esta conversión cumple así una eficaz venganza de la tía subyugada y de la misma sobrina utilizada como objeto de lujo. Es la transformación un acto de emancipación, la menor cae en un estado "autista" ya que para ser reconocida como mujer se ve obligada a aceptar normas de vida pública establecidas por el hombre, aunque interiormente proteste contra ellas. Interiormente crea su mundo, las antenas de la chágara en los ojos de la muñeca son signo también de memoria que está unida al sentimiento-resentimiento, porque no olvida lo que le hicieron a su tía y lo que le hacen a ella. El ser "inferior" se convierte en un ser terrible de venganza.

Por otra parte, en el cuento, "Cuando las mujeres quieren a los hombres", hay una rebeldía que se viene gestando poco a poco por parte de las dos Isabeles: Una, Isabel la Blanca, otra, Isabel la Negra, dos mujeres en los extremos de la escala social, ya que la primera es la esposa abnegada, "la Dama auxiliar de la Cruz Roja […] Isabel Luberza la bizcochera, la tejedora de frisitas y botines de perlé color de nube…" (28), la que acepta el engaño y la humillación de Ambrosio, su marido; la segunda, es "la puta más artillera del Barrio de la

2 Elizabeth Frenzael, en su *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, de editorial Gredos, 1980, hace una inmensa definición de lo qué es un rebelde a lo largo de la historia de la Literatura, es sorprendente que en los múltiples ejemplos que da sobre estos personajes literarios no haya ni una sola mención a las féminas.

3 Todas las citas de los cuentos de este libro proceden de la primera edición de Joaquín Mortiz, 1976.

4 Willy O. Muñoz, cita la idea de Michelle Zimbalist Rosaldo para aclarar la imagen de esta "anomalía" femenina,

Cantera, la cura de Cuatro Calles […] la ramera más puyúa de todo el Coto Laurel" (28), la amante de Ambrosio, la que acepta que la use para prestar servicios a los hijos de sus amigos. Ambas mujeres tratan de acercarse dentro de su imaginario, ambas se buscan a través de Ambrosio y a la vez están resentidas con él; pero pese a las diferencias de raza y clase que las separa, los servicios que le prestaron a éste las han unido para siempre. Isabel Luberza, rehusándose a "esas cosas que una señora bien no se dejaría hacer jamás" (43), reconoce que Isabel la Negra ha sido "un mal necesario" para su matrimonio estéril. "Lejos de ser personajes antagónicos, a lo largo de la narración se van borrando las diferencias entre las dos a la par que en el nivel estilístico sus monólogos interiores se mezclan indistinguiblemente" (Davis, 1989: 86). Las Isabel son como imagen en el espejo, un símbolo de la conciencia y un eco de su realidad; las dos se desean porque las dos están fragmentadas, son seres incompletos que reclaman su unidad, una quiere ser como la otra, y aquí radica la rebeldía, porque cuando muere Ambrosio el sueño de las dos se cumple fundiéndose en una sola, haciendo a un lado el papel que jugaban hasta ese momento dentro de la sociedad.

Dentro de su narrativa, Rosario Ferré trata constantemente de mostrar a la mujer como un ser fragmentado que busca su unidad; inserta el juego del doble para construir una nueva conciencia y para destruir viejos mitos y prejuicios en la mujer y de la mujer. "A través del uso del doble Ferré ilustra la alienación que produce una relación totalizadora y dependiente en la que la mujer centra su vida en el hombre hasta el punto de olvidarse de sí misma" (Lagos-Pope, 1985: 745), a veces cree que esa parte que falta puede encontrarse en un hijo, como lo piensa la protagonista del "Mercedes Benz 220SL"; el marido nunca la oye, desde hace veinte años, desde que se casaron nunca le ha hecho caso: "(…) siempre a su lado y siempre hablando sola comiendo sola durmiendo sola mirándome en el espejo y abriendo la boca tocándome el paladar para ver si sale algún sonido casa perro silla […] los filos encajados dolorosamente en las encías reforzándolos para arriba desde el fondo de la garganta sin ningún resultado tocando ese hueco mudo que se me enterraba cada vez más dentro de la boca cuando me miraba en el espejo hasta que creí que me estaba volviendo loca. Entonces tuve a mi hijo y pude volver a hablar" (47-48). La maternidad le ha dado, de manera provisional, la posibilidad de desarrollarse como ser humano, como mujer que habla, sueña y ama; pero que se somete dócilmente a la imagen, a los designios del marido, aunque ella se queje, en ocasiones de las "extravagancias" de él, está feliz cuando piensa que hizo lo correcto en no dejarlo por tonterías, cuando piensa en la envidia que causa en sus amigas su "verdadero macho" por todos los éxitos económicos que ha tenido. "Lejos de ser el portavoz de la liberación, aquí la mujer es cómplice del mismo sistema que la hunde en la ignominia" (Davis, 1989: 86).

Si bien hay mujeres que aún se dejan acallar "pasivamente" por no perder su "bienestar social", hay otras que por su "oficio" se les ha marginado, que lo han perdido todo y que de nada sirve ya seguir callando, como en el caso de la protagonista de "El collar de camándulas". Armantina, que funge como sirvienta, desafía a la sociedad casándose con el hijo más joven de sus patrones llamado Arcadio, al cual asesinan de manera misteriosa en Nueva York. La familia trata de ocultar los verdaderos motivos de su asesinato porque esto podría afectar la campaña política del papá de Arcadio y por consiguiente el bienestar de toda la familia, el cual ya se vio atentado el día que la deshonró al casarse con la sirvienta de la casa. Armantina, de apariencia dócil, que soporta los puntapiés en su vientre por parte de los hermanos de Arcadio, el día del entierro por primera vez alza la voz para reclamar lo que le pertenece, lo único que puede rescatar de ese cuerpo que yace inerte en el cilindro de aluminio: el collar de

camándulas que Arcadio nunca se quitaba; su dolor e indignación generan un desenlace fatal para la familia de Arcadio: todos mueren envenenados por el ponque que Armantina preparó con sumo cuidado. En este cuento Rosario Ferré expone la necesidad y el peligro de la rebeldía dentro de un medio social bien definido.

Uno de los elementos estilísticos de la Narrativa de Ferré es la intertextualidad, y el cuento de "la bella durmiente" es un buen ejemplo de ello porque lo asocia con el ballet *Coppelia* de Leo Delibes, *Giselle* de Théophile Gautier y el cuento de hadas *La bella Durmiente* de los hermanos Grimm, creando "una continuidad entre la ficción y la realidad" (Muñoz, 1992: 66). María de los Ángeles, es una mujer joven que su única pasión es llegar a ser una gran bailarina, es alumna distinguida del Colegio del Sagrado Corazón e hija única de unas de las primeras familias de San Juan; ella, al ver amenazado su ideal artístico por parte de sus padres y de la Reverenda que rige el Colegio, cae en un sueño profundo como la única vía de escape de la opresión, ya que a los ojos de la autoridad a la que está sometida (su padre, Don Fabiano y la Reverenda Madre Martínez), el ser bailarina es algo escandaloso y vergonzante para una familia como la de ella. "Lo significativo es que tanto la Iglesia como la autoridad paterna tratan de amoldar el comportamiento de esta joven sin consultarle su parecer" (Muñoz, 1992: 70). Nada logra truncar el letargo de María de los Ángeles, hasta que llega "el salvador", su novio Felisberto, un "trepador de la sociedad isleña" que ve su oportunidad, por eso le promete al oído que después de casados podrá bailar todo lo que quiera; ella despierta porque se cree salvada, porque sólo bailando se libera de su familia y de la "Beatiful People" que la rodean.

Uno de los aspectos de rebeldía de María de los Ángeles se muestra al rechazar el papel tradicional de la mujer, el de ser una buena esposa y madre, para dedicarse exclusivamente a la danza. Por otra parte, Felisberto trata de obstaculizar la actividad de su mujer constantemente: preocupado por su necesidad de sucesión masculina y ante la negativa de María de los Ángeles a la maternidad, el marido la viola para preñarla. Felisberto la traiciona porque, como le dice a su suegro, "confiaba en que a mi lado ella sentaría cabeza, encontraría esa conformidad y aceptación que le faltaban y que a todas las mujeres les produce ser esposa y madre" (175). La "confusión" de Felisberto se debe a que él considera la actitud de su mujer como algo "anómalo" porque "la cultura de la norma es dictada por el hombre, cualquier desviación representa una anomalía y por lo tanto viola el sentido del orden de la sociedad. Tal desorden, entonces es considerado por el varón como amenazante, obsceno y equivocado".[4] Es claro que Felisberto ve amenazada su posición social y económica, no quiere ser expulsado del maravilloso mundo de la "Beatiful People" al que ya se ha acostumbrado.

Una vez más, el personaje femenino es empujado a la emancipación porque toda redención es imposible y porque las circunstancias marcan su destrucción. Al final de "La bella durmiente", vemos el trágico deceso de la protagonista, es una farsa que ella misma a orquestado y que anticipa cuando dice: "porque no me conformo Felisberto porque me traicionaste y por eso te he traído aquí para que me vieras y se lo contaras a papá se lo describieras detalle a detalle para que embozados vieras mi cara de yeso rodeada de rizos postizos mis pestañas de charol despejadas por el sudor mis cachetes gordos de pankake el pelo que se me va tiñendo de rojo a la limón a la limón que se rompió la ciega…" (185). En

p.78

ese momento entra el marido, la mata de un tiro y ella pierde la conciencia a mitad de su danza y de su diálogo interior: "[…] y se la llevaba lejos ni protegida ni dulce ni honrada ni tranquila María de los Ángeles tú tranquila de cascarón de huevo el dinero se hace de cascarón de huevo ni sometida ni conforme ni" (186).

Lo que apreciamos en este relato es "la trayectoria de un personaje femenino que no puede conciliar sus necesidades internas con las demandas impuestas por la sociedad" (Muñoz. 1992: 87). El relato capta el esfuerzo inútil del personaje femenino que lucha por romper los barrotes de la jaula de oro en que la ha puesto la clase social a la que pertenece. Pero María de los Ángeles, fiel a sus deseos, "rechaza las imposiciones falocráticas de conformidad y aceptación, y se esfuerza por entrar en la cultura, empresa en la que pierde la vida. Es esta lucha la que el patriarcado trata de enterrar junto a su cuerpo al deificar una vez más el mito de *La bella durmiente*, discurso alienante para la mujer" (Muñoz.1992: 87).

Estos cuentos de *Papeles de Pandora*, a los que me he referido, reflejan a personajes un tanto marginados, un tanto "adormecidos en el vacío de la vida moderna", sin embargo, están los que se despiertan a la tragedia de su existencia y se lanzan a la acción misma, a la necesidad primordial de vivir su propia vida. Por obvias razones Rosario Ferré se centra en la figura femenina, en la capacidad de las mujeres para la rebeldía como acto único y esperanzador.

II. *Maldito Amor*

La obra *Maldito Amor*[5] de Rosario Ferré, incluye la novela corta que le da título a la colección, además de tres relatos cortos llamados: "El regalo", "Isolda en el espejo" y "La extraña muerte del capitancito Candelario". Los textos mantienen una relación temática y temporal y examinan las la transformación social, política y económica de Puerto Rico desde la invasión norteamericana a fines del siglo XIX hasta mediados del XX.

En esta novela fragmentada Ferré busca, como en casi toda su obra, adentrarse en "la cocina de la escritura" y no buscando una escritura femenina *per se*, pero si teniendo en cuenta que los personajes poseen el derecho a ocupar un lugar en la narración y a encontrar su propia voz (Gosser-Esquilin, 1993: 199). También aquí se destaca la búsqueda de la identidad puertorriqueña al igual que la de la identidad femenina dentro del sistema patriarcal ya en decadencia. La autora examina la marginalización de ciertos sectores de la sociedad por causa de la raza, clase social y género; presenta la historia no como verdad objetiva, sino como una narrativa que existe en relación al rol social y la identidad de la mujer.

Rosario Ferré se basa en técnicas narrativas que critican la noción de autoridad, "parodia las formas narrativas tradicionales y crea una voz narrativa múltiple para las mujeres en el relato. Su escritura también ofrece perspectivas culturales irónicas sobre las danzas y las novelas históricas sentimentales" (Acosta Cruz, 1993: 272). En el relato *Maldito Amor***,** el primer narrador nos habla, a manera de introducción, del pueblo de Guamaní, entre sabores, colores y olores nos presenta su esplendor y decadencia. Esta presente la historia de una familia de clase alta: De la Valle; se ilustra la historia del país por la de una familia, Ferré da una visión detallada del desarrollo económico de Puerto Rico desde la época del monocultivo de la caña hasta el comienzo de la industrialización.

5 Todas las citas sobre la novela, proceden de la primera edición de Joaquín Mortiz, 1986.

Hay una polifonía de voces que componen la narración, el poder de la voces femeninas es notable: Titina, una sirvienta negra, Doña Laura, una matriarca rica, y Gloria, la sirvienta/ enfermera, viuda del heredero de la familia, son ellas las que nos muestran injusticias, marginación por causa de la raza, son las que nos dejan ver quién tiene "raja" y quien no. Sus voces cuestionan la autoridad masculina. Gloria, según las malas lenguas es la puta del pueblo, pero también es "la víctima de la familia" (73), pero sobre todo es una mujer rebelde y desafiante de la sociedad, no sólo tiene la última palabra en la historia, sino que también decide el destino de la Central Justicia y de la casa de los De la Valle, a esta última le prende fuego, marcando así el final de una etapa importante en la historia del pueblo y de ese "amor maldito" que también despierta conciencias. El poder de Gloria, representa "metafóricamente" la aparición de la voz femenina que ha sido silenciada o escondida por la historia oficial.

Gloria representa la transformación de la mujer silenciada, oprimida y victimizada, se le distingue como una mujer revolucionaria que rehúsa aceptar el rol de sumisa y que se eleva por encima de la autoridad patriarcal. El lado opuesto de esta transformación femenina es la de Titina, la criada negra, que se queda con su mentalidad de esclava; ella sigue trabajando con los De la Valle después de la muerte de Ubaldino con el pretexto de que heredaría la casa en que había vivido durante cuarenta años de servicio. A pesar de que obtiene la ayuda del abogado de la familia no está cómoda hablando con él, y dice: "pero le confieso que venir a verlo, después de todo, no me salió de muy adentro, porque los blancos, por más simpáticos que sean siempre son blancos, y entre ellos se entienden" (27). Titina, siendo consciente de su posición como mujer negra y sus oportunidades limitadas de encontrar otros métodos de mantenerse, depende del "sueldo miseria" de la familia y sabe que el abogado rechaza su versión de la historia.

La narración tradicionalista en el relato, que es masculina y burguesa, es interrumpida y corregida por una narrativa femenina que es irónica, fragmentada y discontinua (Acosta Cruz, 1993: 272). La historia de la familia De la Valle es contada por cinco voces diferentes, una de las cuales es de Hermenegildo, que se encuentra escribiendo una crónica/ novela de la familia. Su narración suprime el punto de vista femenino, no sólo por sexismo sino por temor a lo que puedan revelar sobre las manipulaciones políticas y la composición racial de la familia.

Ferré desafía la exclusión de la voz femenina en la historia por eso le surge la necesidad de crear personajes femeninos que no sólo triunfan sobre el narrador masculino, sino que también dejen ver su cambio de conciencia, su evolución ante los desafíos que le impone la sociedad y, sobre todo, la creación de un ingenio especial para encontrar los mecanismos necesarios de rebeldía.

El siguiente relato "El regalo", se centra en la amistad entre dos adolescentes que asisten al ya conocido y prestigiado Colegio del Sagrado Corazón, dirigido por la Madre Artigas. Aquí nuevamente aparece la idea del doble: Merceditas Cáceres y Carlota Rodríguez, ambas representan dos aspectos de la sociedad puertorriqueña: de un lado está la clase privilegiada, la familia propietaria de haciendas o cañaverales, cuyo linaje pretende ser europeo, es decir blanco, y del otro está la clase pequeño burguesa, que va empujando "pa'lante", envuelta en el comercio, pero cuya piel es morena o trigueña. "Cada una de las niñas pertenece a uno de estos grupos, pero cada una se encuentra al margen de su grupo y es precisamente esa distancia o separación de los suyos lo que las hace diferentes y es lo que las a acercar" (Gosser-

Esquilin, 1993: 200).

Merceditas, a pesar de ser de la clase alta, tiene la suficiente conciencia política y social para querer cambiar el destino que le espera, que es casarse con algún primo y pasar las tardes jugando tenis sin salir de su pequeño mundo perfecto; trata de cambiar esto por una beca para estudiar en el extranjero que la Madre Artigas le ha prometido, su único boleto hacia la libertad. Por otro lado, Carlota pertenece a una clase popular que "no tiene grandes aspiraciones intelectuales, pero que comprendía que graduarse de la academia del Sagrado Corazón le abría muchas puertas en el futuro, y podría ayudar entonces más eficazmente a su padre en su empeño por modernizar el pueblo" (90).

La represión social y sexual, como se ha visto a lo largo de los textos de Rosario Ferré, siempre está encarnada en la iglesia y por los miembros masculinos de la familia; aquí la única imagen represiva es la Madre Artigas: "Su familia había sido y seguía siendo una de las familias más poderosas del país, parientes de los De la Valle por parte de madre, y sus padres hacía tiempo que se habían mudado a vivir a la capital" (99).

En este relato, Ferré destaca los temas del racismo y el conflicto social a través del personaje mulato de Carlota Rodríguez, ésta trasgrede su posición sumisa porque ella es la primera mulata admitida al colegio, y también es la primera mulata en ser elegida la Reina del Carnaval Juan Ponce de León. Sin embargo la separación de las clases sociales, además del racismo, se revelan como temas sobresalientes cuando el narrador comenta sobre la entrada de una alumna mulata en el colegio: "Hacía ya algunos años que las hijas de los Acuña, de los Aruaga y de los De la Valle se habían visto obligadas a compartir su educación con las hijas de los Rodríguez, de los Torres y de los Morales" (88). Por el color de su piel, Carlota estaba destinada a una "relativa soledad", de la cual la salva, afortunadamente, Merceditas.

Merceditas Cáceres descubre un mundo nuevo al conocer y hacerse amiga de Carlota, a través de los relatos que ésta le cuenta, vislumbra aspectos de las clases populares que desconocía. No cabe duda que Merceditas necesita a Carlota para satisfacer su curiosidad hasta entonces insatisfecha. Hasta la llegada de Carlota sólo lograba atisbar el pueblo a través de las cortinas de la limusina de la familia que la llevaba los fines de semana del colegio a la casa, y es gracias a Carlota que se entera de la historia del pueblo.

El mayor interés y motivación de Carlota es el de ser Reina del Carnaval, y una vez logrado su objetivo su rebeldía sale a flote desafiando a las "buenas familias" cuando decide poner las tradiciones del pueblo en el Carnaval en vez de las de los hacendados cañeros, por considerarlas aburridas y sin color. El Carnaval deja de ser el evento social más elegante del año para transformarse en una verdadera verbena popular.

Carlota, que a pesar del racismo y el conflicto social que experimenta, nunca intenta cambiar su apariencia para ceder a los estándares occidentales de la belleza, y se queda orgullosa de su identidad africana; ella, que en principio se comportó audaz al ir al colegio maquillada de la cara, cuando se enfrenta directamente con la autoridad represiva, la Madre Artigas, calla y adquiere una posición completamente sumisa. Carlota va a ser el personaje que llora al final de esta historia porque no soporta lo que le dice la religiosa:

"¡Quién te has creído que eres, grifa de mierda, mulataza zarrapastrosa, si ni para cocinera

ni para sirvienta sirves, mucho menos vas a servir para reina, empingorotada sobre tu trono como la glorificación de la chusma y de la vulgaridad!" (113)

Por fin sale a relucir lo que la Madre Artigas esconde bajo su máscara de mujer suave y delicada: "un horror y un desprecio a todo aquello que es de una raza que ella considera inferior por su despliegue de sensualidad" (Gosser-Esquilin, 1993: 206). Ante esta situación, Merceditas es la que se rebela contra esa autoridad absurda porque representa el círculo social al cual ella no quiere entrar. En este momento de la narración Carlota es como una especie de trampolín para que Merceditas logre su rebelión y su evolución, la joven ha tomado conciencia de su voz.

Carlota es una mujer que se ha presentado valiente en un principio y capaz de llevar hasta el final su propósito: ser Reina del Carnaval; Merceditas, en cambio, es una mujer pasiva apegada a la autoridad, por lo tanto es sorprendente el final de este relato. Carlota representa al pueblo y a un ser condenado a la marginalidad por la descripción de su origen y aspecto, "era gruesa y carecía de todas las gracias sociales" (85), aquí no importa que tenga o no dinero, es mal vista dentro de la alta sociedad porque tiene "raja". Por otro lado, Merceditas nunca será mal vista porque es de una clase social bien definida; y si desde un principio lo único que tenía claro era salirse del círculo opresivo familiar, su cambio real activo se da a partir de su amistad con Carlota.

Merceditas descubre una identidad gracias al regalo de su amiga Carlota. Al aceptar dicho regalo, aceptó también la responsabilidad de justificar sus decisiones como una adulta. Al salir del brazo con su amiga que llora es ella la que "proveerá apoyo y fuerza a esta pareja ya no de niñas sino de jóvenes mujeres, dispuestas a sacrificar la comodidad, la gloria de los premios por el placer de sentirse solidarias" (Gosser-Esquilin, 1993: 208).

El cuento "La extraña muerte del Capitancito Candelario", está narrado desde un tiempo histórico imaginario, o sea, después de la independencia de la isla de San Juan Bautista, y trata de los conflictos entre los Roqueros, que representan el imperialismo de los Estados Unidos, y los Soneros, que representan a los puertorriqueños que pelearon por su identidad en contra del poder imperialista.

El uso de la música afroantillana es la expresión más autentica de la identidad de la isla, representa la lucha de los puertorriqueños para preservar su cultura y lengua. Candelario es el bisnieto de Ubaldino De la Valle y jefe de los "Misioneros", fue educado en los Estados Unidos, él es el encargado de "evitar que esos conciertos de los Soneros se sigan celebrando", porque la popularidad de dicha música a menaza al "poder del Partido".

Candelario, que repudia la música popular puertorriqueña, en este caso la Salsa, está tomando un whisky en una discoteca: "Frente a él la muchitanguería punk, vestida con mohones Anne Klein y Paco Rabanne, vociferaba enloquecida" (192). Es cuando se aparece Bárbara –bautizada así por él mismo ya que ella nunca le rebela su nombre- y le pregunta: "¿Y usted, amigo, qué prefiere, la Salsa o el Rock?". Bárbara se define como fanática de la Salsa, él simplemente no contesta. La mujer le gusta y para poder aceptarla a pesar de su gusto salsero, la etiqueta como "una burguesita rebelde más, hija de padres ricos, posando atrevidamente de sonera" (192).

Bárbara, la sonera que después se revela también políticamente como independentista

radical, utiliza sus atractivos de hembra para lograr despertar en Candelario la reacción sexual, de la cual éste carecía. Por parte de Bárbara, se trata de una operación plenamente calculada dentro de los márgenes conscientes de lo que podría llamarse una maniobra política de tipo sexual. Para Candelario es una nueva dependencia, una sexualidad no propia sino subordinada a un *objeto sexual* determinado, de quien hasta el nombre desconoce (López González, 1992:7).

Bárbara rompe con el rol tradicional de la mujer que observa el paso de la historia y que no participa en ese movimiento de cambio, porque ella decide a arriesgar su propia vida para luchar contra la injusticia. A pesar del hecho de que, en términos generales, la participación de las mujeres está excluida en la historia oficial, ella tiene un rol importante en cuanto a la revolución de los Soneros. Además, se invierten los roles de la mujer y el hombre, porque Bárbara es la que tiene el control y la autoridad en su relación con Candelario, puesto que lo manipula para ganar información y después lo mata.

Esta narración erige a Candelario como héroe de la independencia, pero a la vez se le considera como traidor al Partido, todo esto por causa de su relación con la sonera. Es importante ver cómo Bárbara disminuye la posición patriarcal de Candelario y de todo lo que él representa.

Como hemos visto, no sólo en estas tres historias de *Maldito Amor*, sino también en algunos cuentos de *Papeles de Pandora*, prevalece la crítica contra la discriminación de ciertos sectores de la sociedad por cuestiones de raza, género y clase social dentro de un país, que bien puede ser cualquier país Latinoamericano; Rosario Ferré nos muestra una lucha, su propia lucha, por reconstruir la identidad de la mujer puertorriqueña, marginada y silenciada por un sistema patriarcal caduco. Las mujeres de Rosario Ferré, luchan de una manera ingeniosa por su independencia, mostrándose rebeldes ante todo aquello que quiera sojuzgarlas y someterlas; en sus voces siempre habrá un enfoque cuestionador, irónico y ardiente para referirse a su propia historia.

Bibliografía

ACOSTA Cruz, María I. "Historia de la escritura femenina en Olga Nolla, Magali García Ramis, Rosario Ferré y AnaLydia Vega". *Revista Iberoamericana*, 162-163, 1993, págs. 265-277.

DAVIS, Lisa E. "La puertorriqueña dócil y rebelde en los cuentos de Rosario Ferré". *Sin Nombre*, 4, 1989, págs. 82-88.

FERRÉ, Rosario. *Papeles de Pandora*. México; Joaquín Mortiz, 1976.
_____*Maldito Amor*. México; Joaquín Mortiz, 1986.

FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de Motivos de la Literatura Universal*, Madrid, Gredos, 1980.

GOSSER-Esquilin, Mary Ann. "Textualidad y sensualidad compartidas en *El Regalo* de Rosario Ferré", *Alba de América*, 20-21, 1993, págs. 199-210.

LAGOS-Pope, María-Inés. "Sumisión y Rebeldía: el doble o la representación de la alienación

femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré", *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, págs. 731-749.

LÓPEZ González, Aralia. "¿…Qué prefiere, la salsa o el rock?", *Universidad Autónoma del Estado de México*, 10, 1992, págs. 2-13.

MARTÍNEZ, Adelaida. "Feminismo y literatura en Latinoamérica", *Universidad de Nebraska*, 1, 2002. http://www.correodelsur.ch/Arte/literatura/literatura-y-feminismo.html.

MUÑOZ, Willy O."Rosario Ferré: Subestructuras patriarcales en *La bella durmiente*", en: *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid; Pliegos, 1992.

PALMER-López, Sandra. "Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literatura", 27, 2002, págs. 157-169.

ROSES, Loraine Elena. "Las esperanzas de Pandora: prototipos femeninos en la obra de Rosario Ferré", *Revista Iberoamericana*, 132-133, 1985, págs.279-287.

La estética del espacio y la memoria en *La Madriguera* de Tununa Mercado

Georgia Seminet
Universidad de Texas, Arlington, Estados Unidos

"Politicized anamnesis constantly requires the re-auditing of "residual" marginal, repressed, denied, and unreconciled historical fragments that can call the present into question, and to political accountability. The residual historical fragment is an event or a collage of events, artifacts and accounts about events that are not easily integrated into such master narratives as the idea of progress, collective reconciliation, or evolution to human rights equity" (Feldman, 2004: 165).

La historia residual y la necesidad de la biografía

Hay numerosas aproximaciones a la literatura que detallan y analizan las manifestaciones de trauma en las obras de los autores que han vivido, o de alguna forma directa o indirecta, han testimoniado eventos trágicos. La profunda y contínua indagación en el holocausto y su legado político y social es una fuente importante para el estudio del trauma. Desafortunadamente, el siglo XX, y ahora el siglo XXI, nos siguen proporcionando eventos horroríficos que repercuten en la vida diaria de todas las sociedades y por consiguiente, surgen también en la producción cultural. En el caso del cono sur, y específicamente la Argentina para los propósitos de este trabajo, la violencia de la guerra sucia ha marcado a varias generaciones de argentinos con su legado violento y aterrador. El llamado "Proceso de Reorganización Nacional", en que según algunos datos fueron desaparecidas más de 30,000 personas y en que el terror y la tortura fueron las normas propicias utilizadas por el gobierno militar para crear ciudadanos dóciles, se conmemora, se rememora, se recrea, y se analiza en mucha de la producción artística argentina actual. Por otra parte, no se puede "curar" o "suavizar" un trauma causado por tales eventos con solo la imposición de la justicia, el retorno a la sociedad civil, o la promesa de la restauración de la dignidad individual. Como señalan muchos intelectuales, el final de la violencia y el castigo de los culpables, aun cuando sean extensos, no garantizan la clausura de los eventos trágicos en la psique de los que testimoniaron el horror.

Algunos críticos de los estudios culturales contemporáneos como Nelly Richard y Francine Masiello han notado las tendencias en la literatura latinoamericana contemporánea hacia una estética fragmentada. Las dos han estudiado y documentado la proliferación de algunas tendencias en la literatura y el arte latinoamericanos que subvierten la creencia en la posibilidad de una transición fácil a la democracia. El antropólogo Allen Feldman, escribiendo sobre los

procesos jurídicos llevados a cabo después del *apartheid* en África del sur, también cuestiona la eficacia del establecimiento del orden tras la brutalización de tantas personas. El se pregunta cuál es el resultado de suponer que a través de los testimonios de las víctimas de la violencia podemos crear una historia transparente que resuelve las contradicciones del desorden implicado en un mundo interdependiente, transnacionalizado. El neoliberalismo y los procesos gubernamentales que sostienen las contradicciones que provoca esta interdependencia dejan intactas las estructuras que permiten tales atrocidades (Feldman, 2004: 196). Masiello y Richard llegan a las mismas conclusiones y encuentran que en el período actual de la globalización y el neoliberalismo muchos escritores se valen de estrategias narrativas como la fragmentación, las memorias y los microespacios que sirven como un antídoto a la homogeneización y la lógica lineal impuestas por el estado y el mercado global (Masiello, 2001; Richard, 2004).

Las formas literarias vanguardistas que surgen en el cono sur representan diferentes maneras de rebelarse contra los efectos negativos y homogeneizadores de la globalización que en Argentina y Chile pueden truncar los esfuerzos de parte de los intelectuales y de todos los ciudadanos de archivar sus testimonios, de seguir acumulándolos para conservar sus historias individuales que el estado prefiere procesar, castigar, y olvidar. Masiello escribe que:

> "Latin American intellectuals have been obsessed with these formal matters of naming and location in order to reverse the unreliable markers of historic signification and reach for expanses of meaning. In the process, they offer challenges to existing modes of citation and produce an inquiry into the aesthetics of space and location. This proposal is not dissimilar from the critique offered by Zizek insofar as all *potentiate* the fragment. The interstitial form, the space of the "in-between," has become the basis of a radical textual politics that unsettles the comfort of narrative tradition, but it also signals a desire for reconstruction" (Masiello, 2001: 189-90).

Nelly Richard es una de los intelectuales que más ha insistido en lo que ella llama la tensión entre recordar y olvidar. Según ella, "…the past is a field of citations, crisscrossed as much by continuity…as by discontinuity. It simply takes certain critical junctures to unleash that heterodox reformulation for memories bounded by history to undo the knots of their discordant temporalities" (Richard, 2004: 2). Para Richard, tanto como para Masiello, la memoria es figura prominentemente en las narraciones del pasado traumático. Richard afirma que para muchos intelectuales, escritores y artistas el pasado no puede ser simplemente recordado diacrónicamente, así recogiendo los cabos sueltos de la historia nacional que fueron interrumpidos e ignorados durante los regímenes dictatoriales. Por lo tanto, la apropiación de la memoria en sus "vocabularios insurgentes" no trata de recrear "monumentos a la continuidad" ni "horizontes trascendentales de las verdades recuperadas en nombre de las víctimas que todavía tienen confianza en soluciones redentivas" (Richard, 2004, 12). Al contrario, rechazan "la promesa utópica" (Feldman, 2004, 198), y en su lugar favorecen construcciones narrativas que evitan las narraciones macrohistóricas, celebran la representación fragmentaria y el poder de lo local. También privilegian el microespacio, el intersticio y lo residual. El enfoque en estos espacios rememorados marginales hace trizas cualquier visión universal, totalizadora, de la historia y "por extensión la lucha local muestra la exclusión de la democracia postdictatorial y la dominación del neoliberalismo" (Masiello, 2001: 12).

Allen Feldman declara que "The production of biographical narrative, life history, oral history, and testimony in the aftermath of ethnocidal, genocidal, colonial, and postcolonial

violence occurs within specific structural conditions, cognitive constraints, and institutional norms" (Feldman, 2004: 163). Como ya he indicado, los autores latinoamericanos contemporáneos han desarollado estrategias para evitar que sus narraciones se conviertan en instrumentos del estado postdictatorial, neoliberal, que trata de recuperar la narrativa del progreso y ver la violencia como una arruga que ha perturbado momentáneamente la linealidad de la historia. *La madriguera* (1996), de la argentina Tununa Mercado, es una de las novelas que se desvía del recuento lineal y se detiene en los detalles de la memoria biográfica para subvertir la historia y promover o restaurar un sentido humanitario y comunitario a la historia. Entre la narración de las memorias de su juventud, la narradora de *La madriguera* nos revela que su padre una vez le había dicho que la novela de Córdoba, su ciudad natal, estaba todavía por escribirse, "Dije que mi padre, cada vez que sucedían acontecimientos dramáticos o con una singular carga de sentido narrativo, se lamentaba de que aún no hubiera sido escrita la novela de Córdoba" (Mercado, 1996: 91). Esta declaración establece uno de los propósitos de la novela pues más adelante la narradora afirma que tenemos que cuidar más la creación de comunidades, de enlaces personales en que se desarrollan la compasión y el aprecio por el prójimo necesarios para combatir la enajenación que es producto del neoliberalismo. Cito un trozo largo que ocurre casi exactamente a la mitad de la novela y que aclara algunas ideas sobre la relación entre la narrativa, la historia y la memoria:

> "Si alguno de nosotros hubiese tenido la pasión por la historia de las personas en ese momento, o si yo misma me hubiese detenido a mirar de otro modo lo que sucedía a mi alrededor, no estaría en medio de esta inmensa laguna de ignorancia, apenas pulsando las cuerdas de una realidad compleja y diversa que debería haber constituido 'la novela de Córdoba' si alguien con una mediana sensibilidad la hubiera tomado a su cargo y descargo. Lo que sí sé es que los intersticios de ese rompecabezas que nunca terminarán de sellar, los perímetros de esas piezas que nunca habrán de coincidir por carencia insalvable de novela, de cualquier manera tienen que ser vistos en la red de las guerras desde España hacia el mundo y en algo así como la configuración de un sentimiento de dolor y de muerte que prodigiosamente supo generar o regenerar confianza en el ser humano" (Mercado, 1996: 94-95).

Esta cita resalta una de las preocupaciones de la novela, el espacio, porque nos sitúa en un lugar particular, y demuestra que la memoria está ligada a un espacio. Se puede trazar a lo largo de *La madriguera* el desarrollo de un espacio que sirve como punto de partida para las memorias de la narradora. Esta estética del espacio y de la memoria recupera lo que se ha llamado antes el material residual de la historia, y lo convierte en una narrativa biográfica cuyo tema principal es la celebración de la vida y representa un mapa para iniciar la reconstrucción de un sentido comunal mundial. Mercado localiza al lector en un espacio particular, y desde esta posición nos implica en las vidas diarias de los ciudadanos de Córdoba. Al convivir con ellos desde la perspectiva de la narradora niña y adulta, sentimos su humanidad. La simpatía que se crea entre la lectora y el pueblo se intensifica cuando la narradora adulta interviene con comentarios que nos recuerdan oblicuamente al pasado violento de Argentina.

La ética y estética del espacio

Maurice Halbwachs, sociólogo de la memoria, enfatiza la importancia del espacio en la evocación de la memorias:

> "La localisation précède non seulement la reconnaissance, mais l'évocation des souvenirs, et il semble qu'elle la détermine: c'est donc que la localisation toute seule contient déjà une partie de ce que sera la substance du souvenir reconnu: c'est une réflexion, mais sous forme d'ideés, renferme déjà des faits concrets et sensibles. En ce sens, dans bien des cas, c'est la localisation qui expliquerait le souvenir" (Halbwachs, 1994: 118-119).

Es el lugar, afirma, que explica y ordena la memoria. Además, esta idea es consistente con el inicio de la novela donde la narradora evoca el paisaje que rodea la ciudad de Córdoba, los jardines y la casa nueva a la que se muda la familia. En la primera página, describe sus primeras impresiones al entrar en la casa:

"Yo había seguido, allá por el 42, en el estadio liminar de mi vida, los pasos de mis padres cuando entramos por primera vez en esa casa. En ese remoto acto no tengo estatura, ni peso, y quizás ni materia; sólo la mirada transita por los espacios..." (Mercado, 1996: 10). Más adelante describe sus percepciones iniciales de la casa y cómo su mirada recorre el vestíbulo hasta una puerta abierta, "…hasta ese vértice en sombras en el que se ubica el comienzo, la inauguración del espacio que habré de ocupar desde entonces" (Mercado, 1996: 10). Es importante tener en cuenta esta localización del sujeto en un medio particular al tratar de descubrir la relación entre lugar y memoria. Anne Whitehead, en un artículo sobre Geoffrey Hartman y la ética del lugar, escribe que:

> "The process of viewing a landscape is therefore one of careful construction, through which the indifferent or unaccommodating space of a site or environment is transformed into a place, which draws the viewer into its territory. Crucial to this task of conversion is the viewer's location of a proper position or perspective from which to gain access to the landscape. The contemplation of landscape teaches us that what we see is always and inevitably a question of how we see and from where we see. This emphasis on landscape as a process of positioning is crucial to a consideration of the connection between landscape and trauma…" (Whitehead, 2003: 276).

Por lo tanto, podemos vincular el énfais que pone Mercado en el proceso de recordar y su relación estrecha con el espacio con las características de las formas testimoniales de las víctimas de eventos traumáticos.

El título mismo de la novela, *La madriguera*, nos remite a la contemplación de un espacio. Una madriguera es donde algunos animales crían su familia. Es donde los pequeños de la especie viven protegidos del mundo exterior. Es un lugar que se asocia con el calor familiar y la convivencia de un grupo. A la vez, es un lugar escondido que no permite que los demás vean lo que pasa al interior. La acepción más común de la madriguera es la de una cueva o cavidad pequeña, estrecha y generalmente profunda que excavan algunos animales salvajes para refugiarse y tener sus crías. Es un lugar generalmente pequeño y recogido, en el que uno se siente tranquilo y protegido.

La analogía entre el título y la estructura de la novela es muy acertada. Por ejemplo, los animales pequeños salen de la madriguera y se aventuran poco a poco a explorar el mundo exterior. El proceso de aprendizaje, de familiarización con el mundo se inicia a algunos centímetros de la apertura de la madriguera y luego se extiende más y más lejos de su lugar protegido desde donde comienza el descubrimiento de su mundo. Este proceso de dilatación del espacio informa la estructura de la novela y es también parte de la estructura de la memoria.

Halbwachs, que he citado antes, explica que nuestros recuerdos son más personales cuando nuestras memorias se dilatan, y esta dilatación ocurre más cuando está ligada a la acción: "C'est donc en nous détournant de l'action, en redescendant progressivement dans notre passé, que nous rencontrerons un plan assez vaste pour que notre souvenir s'y détache, comme à mesure que la nuit tombe on distingue un plus grand nombre d'étoiles" (Halbwachs, 1994: 120). Igual que al caer la noche, el cielo parece abrirse y vemos cada vez más estrellas, las aventuras de la niña narradora la ponen en contacto con el espacio que la rodea, el ambiente de su comunidad y la gente que la puebla. La evocación de un espacio, ligado a la acción ejemplifica la descripción de Halbwachs:

> "Un paisaje era algo más que el sendero que subía y bajaba junto al río, legitimado por una idea de naturaleza que se recorre, y por añadidura de naturaleza en el campo, y su sentido iba más allá del fondo azul sobre el que se apoyaban las sierras y aún más allá de esa paulatina dilución hacia el blanco donde se definían las batallas del cielo. Estaba ligado a personas y a circunstancias, se entretejía en historias dramáticas con protagonistas que hacían de él y de sus tonalidades cambiantes un fondo para sus desplazamientos". (Mercado, 1996: 26-27).

El deseo de reconstruir un espacio ligado al descubrimiento que refleja el paisaje de Córdoba es obvio en esta cita y forma parte de su propia teoría narrativa. La novela contiene, además, numerosas referencias al horizonte, los espacios abiertos, el cielo y el color azul, tanto como descripciones detalladas de su casa y los jardines, que forman un espacio liminar que termina donde empieza la expansión del campo.

Son, quizás, sus experiencias con el maestro Sarmiento que le llevan a la narradora niña a descubrir diferentes espacios de la ciudad y consecuentemente a construir la narrativa de su vida. Su descubrimiento de la ciudad con él mientras aprende inglés es el equivalente a alejarse de la madriguera. Es Sarmiento el que le proporciona una de las ideas que más representa la estética del espacio en la novela: "el fondo creaba la forma" (Mercado, 1996: 36). Este comentario resalta la importancia del lugar, de la localidad en el narrar de sus memorias:

> "El azul parecía serlo todo, y Sarmiento le atribuía un valor que desbordaba la idea de 'fondo', una capacidad de hacer, o forjar o modelar las formas. Primero uno se concentraba en los cuerpos en perspectiva, depositando por un rato en algún sitio de la memoria los detalles escasos que aparecieran hasta quedarse sólo con el contorno. Se captaba así la forma, y su relación con el fondo, y en el contraste de la línea y de la masa sobre el cielo se ganaba una nueva manera de ver, no sólo el paisaje. El fondo creaba la forma, me digo ahora,…". (Mercado, 1996: 36).

El fondo equivale al espacio, y la cita deja claro que es el espacio que da forma a sus memorias.

La caja de escritura

En un resumen sobre la importancia del trabajo de Geoffrey Hartman y sus contribuciones a la teoría de la trauma, Anne Whitehead escribe que: "The importance of a spatial understanding of memory lies in the processes of positioning which it involves, which necessarily engage with ethical questions of relation and proximity. In order to remember and mourn the past, we need first to be able to position ourselves in relation to traumatic events,

from which we are increasingly distanced in temporal terms" (Whitehead, 2003: 292). Creo que *La madriguera* puede ser vista como una manera de lamentar la historia traumática de la Argentina. La novela se compone de memorias fragmentadas que no son estructuradas para representar una historia lineal de causas y efectos. Aunque la prosa es bellísima, la novela no cuenta una historia, sino que delinea una teoría de la historia: "el fondo creaba la forma." *La madriguera* nos proporciona el fondo y nos sitúa en un lugar que ha sufrido una historia trágica sin contar la tragedia. Más bien, recrea una historia residual, de los intersticios, que establece los fundamentos desde donde se puede empezar a lamentar el pasado. Las formas del terror están allí, pero apenas dibujadas. Hay referencias a la desaparición de una niña que la narradora aprovecha para comentar lo que ocurrió antes de que las desapariciones fueran lugar común en Argentina. En otro relato, su padre y Sarmiento tienen que huir de Córdoba por su antipatía hacia el gobierno peronista. La fuga de Sarmiento, que desaparece de su vida un día, es un sombrío recuerdo de lo que significa perder a las personas de su vida a una violencia incomensurable y absurda. De hecho, la narradora caracteriza su "novela de Córdoba" como la búsqueda de Sarmiento (Mercado, 1996: 125), y hacia el final de la novela vincula oblicuamente los recuerdos de él a la violencia de la guerra sucia:

> "Pero sólo él, Sarmiento, como le gusta llamarse a sí mismo, en una personificación que es casi como un recordatorio fútil de su identidad, tal vez sólo él piensa en la medida del riesgo y en el tamaño de la conspiración. Trato de definir, más allá de las sensaciones inmediatas que intuyo en esos pasajeros, el estado singular del espíritu –y si no ¿de qué?- que los empuja a la acción. Para contravenir un supuesto orden que ya se inclina hacia el autoritarismo y de allí al totalitarismo…" (Mercado, 1996: 132).

En la explotación del intersticio, del microespacio y la historia personal, Mercado evoca la incomprensibilidad ante la brutalidad de la violencia que se vivió en Argentina. Sarmiento es uno de los ejes de la novela, y su figura se contrasta con el fondo, pero sirve para recordarlo. Las memorias de sus lecciones de inglés con el maestro Sarmiento son pretextos para alejarse de su "madriguera" y experimentar el mundo. Cuando el mundo se deteriora, trata de comprenderlo al evocar a Sarmiento.

La madriguera ejemplifica una memoria narrativa fundamentada en la construcción del espacio, y esta memoria narrativa sirve como un puente entre la historia de una niña y la historia nacional. Ninguna de estas historias ni es lineal ni completa sino inferida en las anécdotas biográficas cuidadosamente implicadas en los espacios evocados en la novela. Feldman escribe que:

> "Those invested in the trajectory of historical redress, therapeusis, and completion may be ill at ease with historical content that cannot be reconciled with narrative closures. Consider the Argentinean Plaza de Mayo mothers who refuse a final state-sponsored memorial for their disappeared children precisely because such commemoration would subject the politically deleted and absent to biographical closure, and thus excuse the state from ongoing historical accountability. These women defer formulaic memory lest it lend the state a moral stability embodied in the petrification of their children's names on a collective gravestone. In this way, the women reserve the right to recall and make public irreconcilable residual historical content that bears upon a present that cannot fully consume or dismiss its problematic past" (Feldman, 2004: 166).

Mercado se demuestra solidaria con esta posición de defender el derecho a seguir

recordando. La madriguera no tiene un final que purgue el trauma nacional. Su proyecto ha sido el de proveernos de "el fondo", esas localidades que tantas veces son omitidas de proyectos conmemorativos. La novela es su "caja de escritura" cuyo interior es recreado "a la manera de una masa con infinitos cortes arqueológicos, yo en el centro, sentada…" (Mercado, 1996: 77). Su caja de escritura es la madriguera de su memoria, desde donde Tununa Mercado crea un homenaje a las víctimas de la violencia que restaura la dignidad humana y que reconstruye un sentido de comunidad y de historia que en lugar de cerrarse a más interpretación, deja abiertas todas las posibilidades, como los paisajes y los cielos de Córdoba tantas veces evocados en la novela.

Bibliografía

FELDMAN, Allen. "Memory Theatres, Virtual Witnessing, and the Trauma-Aesthetic". *Biography*, 27.1, Winter 2004, pp.163-202.

HALBWACHS, Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: Albin Michel, 1994. Primera edición, Paris: Libraire Alcan, 1925.

MASIELLO, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis.* Durham: Duke University press, 2001.

MERCADO, Tununa. *La madriguera*. Buenos Aires: Tusquest, 1996.

RICHARD, Nelly. *The Insubordination of Signs: Political Change, Cultural Transformation, and Poetics of the Crisis*. Durham: Duke University Press. 2004.

WHITEHEAD, Anne. "Geoffrey Hartman and the Ethics of Place: Landscape, Memory, Trauma". European Journal of English Studies, 7.3, 2003, pp. 275-292.

El culto del agua y su magia en *Duerme*, de Carmen Boullosa

Sylvia Carullo
Saint Olaf Collage, Estados Unidos

En *Duerme* (Madrid: Santillana, 1994),[1] Carmen Boullosa ofrece al lector una representación semi-fantástica de la ciudad de México en sus albores (26).[2] La autora reproduce, por un lado, la realidad del mundo colonial de la naciente capital del Virreinato de Nueva España. Se pintan, por ejemplo, escenas de la construcción del Templo Metropolitano, hecho que se lleva a cabo con las piedras del Templo Mayor de Tenochtitlán, o Temixtitán, según aparece en la novella (Phillips 2005: 68-69).[3] Como complemento a esta pintura, se expone también un bello fresco de la Plaza del Mercado. Por otra parte, Carmen Boullosa presenta el universo mágico y telúrico del indígena, abundante en tradiciones y secretos mítico-religiosos de la cultura mexica/azteca. La novela sutilmente introduce al lector en un mundo sorprendente, en el que españoles e indígenas se muestran en su doliente realidad, en un momento histórico en que la ciudad colonial se yergue triunfante sobre las ruinas de la gran Tenochtitlán.

En este trabajo, mi interés se centra en la imagen de Claire Fleurcy o Clara Flor, la protagonista de *Duerme*, y el proceso de su divinización gracias al agua pura de los lagos indígenas que se le vierte en su cuerpo para sustituir su sangre. Por medio de este método purificativo, Clara Flor pareciera quedar convertida en una imagen mítico-religiosa. Y es, a la vez, la figura de la Virgen de la nueva religión cristiana, dignidad vicaria y substitutiva de divinidades aztecas precedentes. Es de notar, entonces, que, por medio del agua de los lagos indígenas, Clara Flor se transforma en una antigua diosa inmortal, protectora del pueblo

1 Las citas que aparecen entre paréntesis en el texto corresponden a esta edición.

2 Agradezco a la profesora Martha Canfield, profesora de la Università di Firenze, Italia, quien me familiarizó, en Florencia, con este texto de Boullosa y me inspiró a escribir este trabajo.

3 Sobre la construcción del Templo Mayor, Charles Phillips informa: "The Great Temple at Tenochtitlán, […] was inaugurated with such fervour by Emperor Ahuítzotl in 1487." "To the warrior leader Ahuítzotl fell the task of dedicating a temple worthy of the gods who had delivered such great empire to the Aztecs."
"At the time of the Conquest, the temple-top area [with the twin shrines, one to Huitzilopochtli—god of war—and the other one to Tláloc—god of water and rain], the most sacred place in the entire Aztec realm, was effectively appropriated by Spain and for Christianity by Hernán Cortés in an act of astonishing bravado and symbolic weight. […] .
A Christian cross and an image of the Virgin Mary were placed at the summit of the temple, which could be viewed from all over Tenochtitlán and could even been seen from the shores of Lake Texcoco. Beneath these sacred icons, Cortés and the most prominent of the Spanish party held a Christian Mass, while the Aztecs looked on dismay and rising fury."

4 "A fines del siglo XII y principios del siglo XIII, empiezan a manifestarse grandes cambios en los campos

azteca y, paradójicamente, divinidad capitana de los españoles contra los indígenas rebeldes. Se considerará aquí el valor del agua, como elemento fundamental tradicional, asociado al sustento y a la leche materna, que hace de la imagen de Clara Flor figura indispensable para los indígenas contra todos los males que inflige el conquistador así como fuerza protectora y estandarte de seguridad y apoyo para los españoles.

Antes de comenzar con el análisis propuesto, intentaré presentar los hechos esenciales que enmarcan y resaltan la representación de la protagonista. El argumento gira alrededor de Claire Fleurcy o Clara Flor, una joven europea que llega al Nuevo Mundo bajo una identidad masculina, en ropas de hombre, dispuesta a conocer y a integrarse a esas nuevas tierras como pirata. En el Viejo Mundo, Clara Flor vivió hasta los diez años con su madre, una prostituta que murió en forma violenta, dejando a la niña sola en el mundo.A su vez violada y empujada a la prostitución, la joven Clara busca desesperadamente una salida. Así, concibe un modo de vida que la libere definitivamente del martirio de su condición de mujer y, vestida de hombre, abraza una nueva identidad y se lanza a una vida de bucaneros, en el Nuevo Mundo, para ganar fortuna como pirata, hábil en el uso de las armas.

Figura emblemática del modelo femenino que busca eliminar toda señal de femineidad, la joven reniega de cualquier tipo de labor femenina y la reemplaza por el manejo diestro de la espada. En su interacción con los hombres, Clara se destaca por ser la más avezada, la más fuerte y demuestra una extraordinaria capacidad de resistencia en la lucha. El rasgo que la distingue —su libre movilidad y búsqueda de cambio de vida en una nueva cultura, ante la promesa de un "renacer"— es el detalle propio del individuo renacentista (Carullo 1991: 7-11 y 27-33).[4] Sumado a aquél, su presunta "virilidad" constituye la única vía posible que la protege y salvaguarda del destino funesto de la mujer común y sola. Clara comprende que tal situación la arrastraría indefectiblemente a las garras de la corrupción y la lujuria y la mantendría siempre presa en las redes sociales que le niegan su individualidad (19).[5] Vestida de hombre, parte al Caribe, donde compra su libertad (36). Sin embargo, los planes de triunfo económico y social a través de la práctica del contrabando y la piratería en el Nuevo Mundo

científico, filosófico, religioso y económico. Éstos tornan al mundo cada vez más complejo. A la vez, resultan funtamentales para explicar las modificaciones en la estructura social y las alteraciones en la vida interior del hombre, en lo que M.L. von Franz llama "proceso de individuación." El gran desarrollo económico de fines de la Edad Media—siglos XII, XIII y XIV—provoca un resquebrajamiento del estatismo que caracterizaba a la sociedad medieval. En la esfera socio-económica, el desarrollo de nuevas ideas y circunstancias cambian la estructura social y producen el debilitamiento de la unidad y la estratificación de la sociedad medieval. El énfasis está en el capital y surge la actitud competitiva entre los hombres. Previo al proceso de "individuación" y como primera condición para éste, el individuo se desliga de lo que Erich Fromm llama "ataduras primarias," o lazos de la comunidad primitiva que mantienen al individuo unido al grupo y al mundo natural. Durante la última etapa de la Edad Media se produce, en efecto, esta escisión: el hombre medieval se desprende de los lazos que lo habían mantenido fijo a un lugar y a un papel determinado dentro del orden social. En general, la disminución gradual de las diferencias de clase resulta en un debilitamiento de la estratificación social. Dentro de los nuevos patrones de conducta social, el poder económico pesa más que el nacimiento y el linaje, pautas que hasta entonces habían actuado como determinantes de las clases sociales."

5 A propósito de la frustación de Clara-mujer, la protagonista reflexiona así: "La india de las manos tibias acerca las velas. Se queda una en las manos. Me descubre y me revisa, sin tocarme. […] Sí, soy mujer. Ya lo viste. Yo me siento humillada así expuesta. Creí que lo había vencido, que nunca más volvería a ser ésta mi desgracia, el cuerpo expuesto, ofrecido (como si él fuera mi persona) al mundo. "¡Yo no soy lo que ves!," quiero gritarle. […] Ella ve que no soy lo que quiero ser. Y que, total, solo ésto heredé de mi madre. Por más que lo rehúya sera siempre mi condenación."

6 Con referencia a la sangre de la menstruación, según la teoría de la procreación, ésa es uno de los componentes

varían imprevistamente. A dos días de su llegada, Clara Flor es tomada prisionera para reemplazar, en la horca, al conde Enrique de Urquiza y Rivadaneira y, vestida como tal, morir aparentemente en su lugar. Así la encuentra el lector, al comienzo de la novela, bajo la personificación de un pirata —Monsieur Fleurcy— pronto a que se le imponga una identidad masculina nueva —la del conde— para suplantarlo en la horca.

Una figura clave en el cambio de identidad de Clara la constituye el personaje llamado "la india de las manos tibias." Dicho personaje se presenta gracias al uso de un elemento técnico particular muy útil para la iniciación y despliegue del peregrinaje de Clara en el nuevo escenario que representa la capital colonial. Se trata del binomio *sueño-realidad*. En efecto, la autora parece apoyarse en él para iniciar al lector en las aventuras de la protagonista, cuyo destino, entonces, queda determinado por "la india de las manos tibias." Con maestría, Boullosa le hace partícipe al lector de la situación de ambigüedad *sueño-realidad* que la india crea para Clara Flor. Así nos lo deja saber Clara, cuando desnuda y en una cama, cubierta con una manta, reflexiona sobre su insólito estado de confusión: "La comodidad de mi embriaguez en el lecho me permite que vuelva la risa—[…]—[…]. Como la cordura no me ha abandonado, veo lo estúpido de mis reacciones y trato sin suerte de controlarlas." Y continúa: "Me han dormido […]. Pienso poco en lo que me está ocurriendo, porque el hambre y las ganas de reír no me dejan en paz. Si pudiera levantarme, me echaría a correr […]" (17). El ambiente bosquejado, ilusorio e incierto, constituye el instrumento de apoyo para la voz narrativa que, desde el umbral de lo real y lo irreal, considera y trata de evaluar y comprender vivencias semi-oníricas indescifrables. El suceso que sigue —similar a un rito privado de sacrificio humano azteca— se incorpora naturalmente a las manifestaciones oníricas de Clara. Tal hecho, por un lado, justifica y explica la naturaleza alucinatoria que causa las reacciones extemporáneas de Clara. Por otra parte, invita al lector a participar en una experiencia mítico-religiosa que exalta la complejidad y riqueza religiosa del mundo indígena.

La escena que evoca el antiguo rito del sacrificio humano está a cargo de "la india de las manos tibias" —más adelante también llamada Cosme y Doña Inés—, arca simbólica de tradiciones, ritos y devociones de los indígenas a sus dioses, a fin de asegurarse la vida, alimento y bienes socio-culturales. En efecto, la india pone en práctica sus poderes mágicos para eternizar a Clara, haciendo de ella un ser puro e imperecedero. Para ello, la sacerdotisa corta con una "piedra filuda" el pecho izquierdo de Clara. Luego, lava la herida con abundante agua y reemplaza la sangre de Clara Flor con agua (19-20). De este modo, Clara recibe una nueva vida por el ritual *sangre-agua*, una vez que se sustituye su propia sangre de mujer, prototipo de vida (Biedermann 1996: 413),[6] por el agua, divino elemento vital (Biedermann 1996: 19; Meeks 1993: 6).[7] La narración de la cruenta ceremonia azteca de la ficción se cierra con la pintura de un ambiente tan ambiguo, impreciso y místico como con el que se

de los cuales (junto con el esperma) se origina una nueva vida. […] En muchos pueblos se considera "impura" y cargada con energía negativa, por lo cual las mujeres menstruosas a menudo eran separadas de la comunidad.

7 A propósito del agua, en muchos mitos de la creación del mundo, "el agua primigenia es la fuente de toda vida que se eleva desde ella." A su vez, es "un elemento de disolución y de ahogamiento."
En la religión cristiana, la historia de la creación describe que Dios creó la tierra plana y el cielo cóncavo, todo estaba rodeado por las aguas primordiales. Y sólo después Dios creó la Tierra. En Génesis 1.9 se lee: "And God said, 'Let the waters under the sky be gathered together into one place, and let the dry land appear.' And it was so. God called the dry land Earth, and the waters that were gathered together he called Seas. And God saw that it was good."

8 Sobre su incierto estado psico-físico, Clara dice: "Ya no sé si tengo los ojos abiertos o cerrados."

inicia. Por cierto, la protagonista concluye la extraña experiencia del rito inmolador en un estado semi-onírico como el precedente, durante el cual, por ejemplo, "todo se [le] desdibuja," no está segura si ve o sueña (21),[8] oye lo que se habla a su alrededor pero no comprende lo que oye. Sin embargo, sabe con certeza de que la posee un impulso incontrolable de narrar "cuanto le va sucediendo" (21). Y serán esas próximas vivencias las que Clara Flor, entonces como un nuevo ser, entrega al lector.

A propósito de este nuevo ser, éste nace de la india sacerdotisa, quien le da vida por medio del agua. En coincidencia con antiguas creencias sobre la dimensión sacra del agua de ciertos pozos, lagos o manantiales, en la narración, la criada "de las manos tibias" alude al significado vivificante que tradicionalmente se le atribuye al agua (Haffner & Cusitana 1995).[9] Acerca de ello, la india señala que el agua contenida en los cántaros de barro es una mezcla de aguas de "cada lago, dulce o salado, de cada canal," agua de "los lagos de los tiempos antiguos," purísima y transparente, jamás "tocada por las costumbres de los españoles, ni por sus caballos, ni por su basura" (27-28) (Biedermann 1996: 21).[10] El íntimo ceremonial azteca durante el cual la india vierte, en el pecho de la protagonista, el agua milagrosa de los lagos del reino azteca se aproxima al ámbito cristiano. De hecho, Clara Flor pareciera recibir las bendiciones cristianas bautismales pues el agua la purifica y "protege su sangre" a la vez que le confiere la vida eterna. Así, en la novela el agua adquiere una connotación mágico-religiosa de fuerza primigenia, fuente de vida. Ello permite comprender el "renacer" de la protagonista, como sostiene la sacerdotisa, a partir del valor sagrado del agua de los lagos (Dini 1995: 19).[11]

En el relato, el doble efecto protector-rejuvenecedor del agua queda sugerido en las referencias descriptivas de la sacerdotisa sobre Clara: "Usted que no eres hombre ni mujer, que no eres nahua ni español ni mestizo, ni Conde ni Encomendero, no mereces la muerte" (28). La enumeración descriptiva gradualmente desciende desde la referencia al género humano, a la de la raza, para cerrar con la que apunta a la organización social, jurídica y económica implantada por los españoles en tierras aztecas. Tal enumeración enfatiza la condición de no pertenencia de Clara en cuanto al Nuevo Mundo, subraya su calidad de forastera. El recurso narrativo la reproduce como un individuo diferente a los habitantes del Nuevo Mundo, tanto que hasta busca ser otro al ocultar su femineidad bajo una vestimenta y conducta masculinas. Y es, precisamente, por su singularidad que se la distingue para que no muera, de acuerdo a la sacerdotisa azteca. Dicho "no morir" redunda en el corte que la india

9 Un antiguo mito muy popular en el Oriente Medio sostiene que el agua que brota de la tierra es un regalo mágico de los dioses.

10 Un concepto muy extendido es el que estima como muy poderosas a las aguas que brotan de un manantial o pozo, pues vienen de la Madre Tierra. En el antiguo México, se le atribuía al agua un efecto purificador, la comadrona lavaba a los recién nacidos y rogaba que el agua quitase todos los males que el niño tuviera procedentes de los padres.

11 La creencia en las aguas milagrosas y rejuvenecedoras es uno de los mitos folklóricos más extendidos en toda Europa. También, en la Antigua Babilonia se veneraba al dios de las aguas, llamado "El Gran Médico;" las aguas del río Éufrates, Tigris o de alguna surgente particular de la zona eran consideradas curativas, medicinales o, de algún modo, aguas con un poder especial. En su estudio sobre el culto de las aguas, Vittorio Dini explica lo siguiente: "[…] Una sorgente entra nella dimensione sacrale in quanto manifesta una 'forza guaritrice,' un punto di riferimento, dotato di sicurezza, indispensabile alla psicoeconomia del gruppo, oppure perchè esprime un calore termico diverso, o un 'colore' non conforme alle caratteristiche delle altre acque."

12 Sobre el viaje mitológico del héroe, Campbell explica lo siguiente: "Il primo stadio del viaggio mitologico […] dimostra que il destino ha chiamato l'eroe e trasferito il suo centro spirituale di gravità della società in cui

le hace en el pecho izquierdo y la consecuente sustitución de la sangre por el agua. Por lo tanto, se observa que aquel primer deseo de aventuras de nuestra heroína en el Nuevo Mundo la lanza involuntariamente hacia un viaje mitológico en el que ha de vivir hechos sorprendentes y sobrehumanos (Campbell 2004: 59).[12]

El tajo[13] en el pecho izquierdo de Clara constituye un signo revelador, ya sea desde la perspectiva de las creencias aztecas como desde el punto de vista de la religión cristiana (Dickson 1987: 56-57).[14] Paradójicamente, el pecho de la mujer —emblema de vida y sostén para el hijo recién nacido, al absorber el agua, encarna una promesa de nueva vida para ella misma. Desde ese momento, el pecho femenino se transforma, a través del rito inmolador, en signo de inmortalidad. A su vez, dicha herida en el pecho propone a Clara como una heroína que, sin saberlo, se ofrece a los dioses en un acto de abnegación por el pueblo indígena. Por lo tanto, ello convierte al corte en el pecho en símbolo del umbral del reino mayúsculo de los muertos, según los aztecas, el Paraíso Oriental o la Casa del Sol (Laurencich-Minelli 1989: 37 y 42; Laurencich-Minelli 1983: 163).[15] Mientras tanto, desde el punto de vista cristiano, la herida en el seno izquierdo de Clara evocaría la simbología del agua como fuente de vida eterna que brota del costado herido de Cristo (Dickson 1987: 62).[16] Así considerada, la herida del pecho subraya la transmutación del rol materno de Clara, como natural fuente de vida y nutrición, al de una divinidad —ya azteca, ya cristiana—, ícono de protección, orden y justicia, virtudes eternas de una buena sociedad.

---

vive ad una zona sconosciuta. Questa regione fatale, piena di tesori e di pericoli, viene rappresentata in vari modi: una terra lontana, una foresta, un regno sotterraneo, sottomarino o celeste, un'isola ignota, la vetta di un'alta montagna, o un profondo sonno; ma è sempre un luogo popolato di esseri stranamente fluidi e polimorfi, di tormenti inimmaginabili, di fatti sovrumani e di inconcepibili delizie."

13 Como bien lo ha observado Canfield, por un lado, transforma el signo de inferioridad de la mujer—"esa herida siempre abierta" (114)— en uno de superioridad.

14 Acerca del valor religioso del agua y la sangre que brotan de la herida del costado de Jesucristo, Dickson señala: "As the water from the rock of Horeb washed and cleansed, so the water and blood from the true rock washes and cleanses the stain of sin. […] This piercing of this side was also important for the typologists because it satisfied a key metaphoric dimension of the Old Testament types: the waters of life could flow freely from the fountain as a result of his sacrifice." También Dickson hace referencia a la relación, según la iconografía medieval, entre el origen de la Iglesia, esposa de Cristo, y la herida del costado del Señor: "a commonplace of medieval iconography, as is well known, [was] to show Ecclesia, the bride of Christ, emerging from Christ's wound […]."

15 En su estudio sobre las religiones mesoamericanas, la estudiosa italiana Laurencich-Minelli explica que las civilizaciones mesoamericanas creían en la inmortalidad del alma. Y, a propósito de los sacrificios humanos, Laurencich-Minelli destaca el valor mítico-religioso de la oferta del corazón que le aseguraba a la víctima un lugar en el Paraíso Oriental o Casa del Sol.
Sobre el reino de los muertos, Laurencich-Minelli dice: "Per gli Aztechi esistevano quattro regni dei morti, ai quali si accedeva in genere dopo quattro anni di attese e di prove. La sorte dell'anima dipendeva dal tipo della morte e dalla condizione sociale. Così il Paradiso Orientale, o Casa del Sole, accoglieva i guerrieri morti in Guerra o sulla pietra sacrificale […].

16 Dickson observa: "As Christ, for example, was the true rock split open, so too must the hard rock of the believer's heart be split open so that living water can flow from it." El agua era considerada sagrada en la religión cristiana, así como en muchas otras.

17 Sobre el agua como elemento bienhechor, Dini dice lo siguiente: "[…] in essa sono contenuti gli elementi fondamentali per sostenere ogni creazione, per rigenerare quanto è stato compromessos da altri organismi. Purifica e regenera perchè sembra possedre e ripetere il meccanismo della crezione e della crescita, aiuta con la fecondazione."

18 Gracias a la transformación milagrosa que Clara sufre a través del agua, que la une al vientre materno, ella evoca inmediatamente la imagen de su madre, de la que se le informa al lector, en una visión retrospectiva. Un

A propósito del agua y su valor simbólico, desde tiempos paleolíticos, se le ha reconocido a ésa su propiedad de curar, de fecundar (Dini 1995: 20).[17] Además, el agua es concebida como la matriz directa de toda mujer y generadora de la leche materna que nutre a la prole (Dini, 1995: 20). En el caso de Clara Flor, la ceremonia de la india sacerdotisa parece atenuar el poder simbólico tradicional de Clara como mujer, fuente de generación y nutrición.Por otra parte, el rito aparenta subvertir el poder natural de Clara de engendrar y dar a luz. De hecho, durante la gestación, el ser está en la oscuridad, protegido dentro de un cofre acuático. Cuando nace, la vida lo violenta pues es expulsado de aquel espacio vital hacia un mundo externo desconocido. En cuanto a Clara, en cambio, el renacer que la india le otorga adopta una modalidad contraria. Al caer en las manos mágicas de aquélla, Clara es empujada, con violencia, hacia un ambiente de tinieblas, similar al claustro materno, en el que rumores y ruidos son atenuados e imprecisos. Y de ahí, renace a partir del agua que la invade. En vez de ser arrojada naturalmente de la quietud acuática maternal, Clara renace exactamente por un proceso inverso al natural. En Clara, las aguas seudomaternales ocupan todo su cuerpo, dándole protección, seguridad, fe. Se sabe, por ejemplo, del efecto redentor del agua cuando la protagonista reflexiona sobre el agua que siente dentro de su cuerpo, al momento de ir a la horca, como Conde Urquiza: "Las aguas de los lagos me han salvado. Creo oír adentro de mí sus tímidos oleajes. Aspiro su limpieza y su variedad […]" (33). Más adelante comenta acerca del agua como potencia bienhechora: "El agua suena viajando por mis venas como el viento que corre en un pasaje. Su suave paso reviste mi cuerpo y mi memoria, agrupando todo de manera distinta, las cosas, los sentimientos, las partes de mí misma" (34). Poco a poco, mientras desde la horca analiza el contraste entre la violencia del mundo exterior—Temixtitán destruida por los españoles—y su propia seguridad interior, gracias al toque benevolente del agua, la protagonista parece haber reingresado al mundo interior de la matriz materna, para luego volver a ver la luz del mundo, convertida en un nuevo ser.[18]

En realidad, el agua como fuerza estimulante transfigura a la protagonista por fuera y por dentro. Ella se mira su pecho henchido por el agua y lo acomoda "con dificultad" entre sus ropas (28). A la vez, de cuclillas y con su cabeza en el regazo de la criada india se somete confiada a recibir el agua que ésa le vuelca en la pequeña herida que le hace en la frente—íntima ceremonia privada de curiosa aproximación al bautismo cristiano. Y, como corolario a este último rito, Clara analiza su propia transformación interior, asegurando estar "tan convencida como [la india] de que no [se va] a morir." Y dice: "Por dos cosas: porque me conviene pensarlo y por la confianza que ella me inspira […]" (29). Gradualmente, a medida que la narración evoluciona, la representación literaria de Clara Flor expone rasgos que la aproximan primero a una divinidad azteca y, luego, a la Virgen cristiana, la Buena Madre que dispensa toda gracia imposible. En cuanto diosa azteca, por ejemplo, la narración entrega referencias al hecho de que el agua en su cuerpo une indisolublemente a Clara al Valle de

relato nostalgioso, rico de recuerdos melancólicos y amargos sobre su niñez y adolescencia, ligan íntimamente a Clara con su madre. De entre ellos se destaca la imagen de mujer víctima de la lujuria de los hombres, que bien pintan a madre e hija. Quizás la evidencia de la sensación del agua dentro de sí—símbolo de fertilidad—lleve a Clara a delinear trazos rápidos y precisos de su pasado, con el modelo de su madre y de su propia identidad femenina, entonces, sofocada y anulada. Sin embargo, una vez en México, su identidad femenina resurge, bajo una nueva forma, por medio del agua primordial azteca.

19 En efecto, en su tercera *Carta de relación*, Hernán Cortés escribió: "[…] y pasados cuatro o cinco meses, la dicha ciudad de Temixtitán se va reponiendo, es así bella, crea Vuestra Majestad que cada día que pasa habrá de mejorar de tal manera que, como antes fue la primera y señora de todas estas provincias, lo mismo lo ha de ser después." (Mi traducción) Ver *I tesori*, 263.

20 A propósito de su identificación con el pueblo azteca, la protagonista deja saber: "Y yo, ¿no soy acaso también

México (53, 95 y 96), especialmente a Tenochtitlán, "primera y señora de todas las provincias" de la región, al decir de Cortés (Olguín 2004: 263).[19] En efecto, como consecuencia del agua que contiene, la vitalidad y fuerzas de Clara dependen de su proximidad al Valle de México, lejos de él, la mujer aparenta morir —se duerme— para resucitar solamente cuando regresa a Temixtitán. Y así lo admite cuando afirma: "Nadie puede matarme. Basta con regresarme aquí para que yo despierte a la vida" (96).

Hermanada por su continuo renacer y milagrosa longevidad así como por su eterna juventud a Ártemis, la antiquísima diosa de la fecundidad de Efeso, y a la Diana itálica y latina, y como pastora de pueblos, a la santa Juana de Arco (Grimal 1997: 53-54 y 136), la protagonista se convierte en guía divina de los indígenas al reconocer su confraternidad para con ellos (125).[20] Sin embargo, también, aparece como la Virgen, capitana de los ejércitos del virrey contra los indios rebeldes, acaudillados por Yaguey (100, 124). Divinidad entre los aztecas, Clara Flor es, al mismo tiempo, la Virgen de la nueva religión, representante de una diosa azteca precedente, dignidad vicaria, Madre Protectora de la fecundidad, de la reproducción y de la eterna resurrección. Es así como el lector la descubre en el documento que Yaguey le envía al Virrey:

Ellos tienen la mujer dormida.
La Virgen que sin hacer nada los protege
y nos destruye.
¡Su sueño es nuestra muerte!
Su reposo nuestra destrucción.
Su vigilia nuestra sobrevivencia.
Nuestras cabezas no podrán ver, si existe
En su cuerpo la de ella.
¡Quemaremos Villas,
Iglesias, Monasterios y Conventos!
¡Mataremos todo español que acerque
al filo de nuestra hacha su garganta!
¡O daremos tregua, lealtad al Rey y Paz
en esta tierra si nos dan su cabeza! (111-12)

Bella interpretación de dos mundos diametralmente opuestos que se enfrentan, el escrito de Yaguey alude al papel decisivo de la diosa-Virgen en cuanto a la derrota de la rebelión indígena y a la victoria de los españoles. Como efigie de la Virgen —enhiesta y "amarrada" al caballo, "soldado de madera sobre su cabalgadura"— Clara Flor define la victoria de los españoles. Por otra parte, dormida determina la destrucción, la gran calamidad que se ha extendido por el Valle de México desde la llegada de los españoles. Tal desastre requiere, para su fin, la cabeza de la diosa-Virgen. Con ello, los indígenas únicamente ansían apaciguar la ira de los dioses, causada por la falta del tributo exigido por éstos, y luchan para poner fin a la agonía que amenaza su existencia. Con la cabeza de la Virgen como trofeo, los mexicas creen poder recuperar la paz y dinámica de vida perdidas, los ciclos de producción agrícola

hija de la raza? La única francesa que lleva agua en las venas, la mujer de la vida artificial, la que sólo puede vivir en la tierra de México."

21 Con respecto a la continuidad de una antigua divinidad en la figura de la Virgen, Dini sostiene: "Solo alla fine del VII e gli inizi del VIII secolo, la figura di Maria di Nazareth verrà a presentarsi come espressione sostitutiva delle precedenti divinità assumendo l'identità di divina protettrice delle funzione materne."

y de las cosechas. Eliminada la imagen de la Virgen, retornará la diosa azteca antecedente, para ellos, única fuente de regeneración y sustento. Y, sólo bajo su amparo, podrán retomar el ritmo de sus tradicionales ofertas a los dioses, guardianes de los momentos más delicados de la arcaica sociedad agrícola.

Vale subrayar la yuxtaposición de la imagen de antigua diosa azteca junto a la de la Virgen tal como aparece en la figura de Clara Flor. Así retratada, Clara se manifiesta como un símbolo sacro de origen pre-cristiano íntimamente conectado al culto de las aguas (Dini, 1995: 48).[21] La figura de Clara Flor como bienhechora, portadora de vida eterna, destinada específicamente al Valle de México, cuna de Temixtitán, convierte al lugar en un santuario erigido a la fertilidad y la fecundidad (Haffner & Cusitana 1995).[22] Construida prácticamente sobre el agua, la gran Tenochtitlán fue, desde sus comienzos, diseñada para aprovechar las características topográficas del lugar donde nacía. El agua resultó ser tan valiosa para los mexicas que, en sus ritos de fertilidad, la adoraban como la *Gran Madre Agua* o *Tonanueyatl* (Phillips 2005: 52); fue elemento fundamental, casi primigenio, que dio origen a la magnífica capital y contribuyó al desarrollo de la civilización azteca. Sin agua, no habría habido más que enfermedad y muerte. Por lo tanto, ello explica la exigencia de los indígenas de tener la cabeza de Clara Flor diosa-Virgen, para invocar y gratificar a los dioses, poniendo en práctica el antiguo ritual de defensa contra esas fuerzas incomprensibles que arriesgan la producción de sus tierras, la seguridad y continuidad del pueblo.

A propósito de la representación de la joven Clara como antigua divinidad azteca específicamente, el signo más elocuente lo constituye su nombre *Clara Flor.* El término metonímico *clara* señalaría la pureza de las aguas de la región en contraposición a la suciedad de los españoles, repetidamente señalada en la novela. Por otro lado, el tropo exaltaría la grandeza de Temixtitán—fundada sobre agua—, que se asentó y afirmó su potencia sobre la parte occidental del lago Texcoco, precisamente el área rechazada por las otras tres grandes ciudades de la región, por ser una zona anegada y, aparentemente, inservible (Phillips 2005: 52; Olguín 2004: 212).[23] La protagonista, extranjera, de piel clara, inmortalizada gracias a esas aguas que dieron vida al imperio azteca, es la gran divinidad que se inmola y se venera para ganar la lucha contra la oscuridad resultante debido a la llegada de los españoles. Mientras, el término *flor* pertenece al ámbito de los ritos y creencias aztecas pues corresponde a una

22 La referencia a la figura de Clara Flor como patrona del lugar por la existencia de arroyos, pozos y lagos con aguas de especial valor evoca el manantial de Lourdes, donde la Virgen María se le apareció dieciocho veces a la niña Bernardette, en 1858. Desde entonces, la gruta de la bendita aparición se transformó en uno de los lugares más famosos del mundo y en uno de los más frecuentados por sus aguas curativas.

23 "The twin islands on which the México/Aztecs were to found their great city were some of the least attractive lands in the vicinity, so unpromising that none of the three powers in the region of Lake Texcoco—Texcoco to the east, Azcapotzalco to the west and Culhuacán to the south—had bothered to lay claim to them."
Acerca de la ciudad de Tenochtitlán, Felipe Solís Olguín subraya la construcción sofisticada de la ciudad: "Messico-Tenochtitlán, la capitale dell'"Impero azteco," è uno degli esempi più sofisticati dell'urbanesimo dalle specifiche militariste; la popolazione fondò la sua città utilizzando alcuni isolotti fangosi che si trovavano nella parte occidentale del lago di Texcoco. Per metterla in comunicazione con la terraferma costruirono tre strade, con una tecnica molto ingegnosa, in cui utilizzarono pali di legno resistenti all'umidità sui quali costruirono terrapieni."

24 Acerca de la relación entre el tejido y la luna, estudios sobre la simbología del huso explican que "la actividad femenina del hilar [hilar y cortar los hilos del destino] […] se ha relacionado a menudo con la *Luna* […]. Es un hecho conocido que el huso desempeña un papel importante en el *simbolismo* de los cuentos y que se relaciona con la muerte y el destino. […] La Luna, que parece morir y resucitar, asigna potencias femeninas del hado al campo de conceptos "mundo inferior y renacer."

divinidad del calendario azteca de veinte días, el *Tonalpohualli*. En él, entre varios dioses, figura *Xochiquetzal*, "Flor Enhiesta," o "diosa de las flores y del tejido." Se trata de una divinidad relacionada con la tierra, la fertilidad y la sexualidad. En las fiestas en honor a esta diosa, el pueblo entero debía bañarse, por la mañana temprano, para purificarse y no ser castigados con enfermedades venéreas o de la piel (Biedermann 1996: 196 y 224; Olguín 2004: 60). De acuerdo a ello, en concordancia con la fe azteca, Clara Flor representaría la imagen de "Flor Enhiesta", adorada como diosa de la reproducción, generación y vida. Además, al ser esta divinidad azteca venerada también como una "diosa del tejido," Clara Flor aparecería ligada a la luna, en su continuo renacer (Biedermann 1996: 237).[24] El astro, interpretado siempre como femenino, al salir y desaparecer para siempre resurgir en nuevas formas, simboliza la idea de "morir y renacer," concepto que toma cuerpo en Clara Flor. De este modo, Clara Flor —primero una diosa de la tierra y la fertilidad," después la Virgen de la nueva religión en tierras mexicas— llegaría a convertirse ella misma en alegoría del agua rejuvenecedora, fuente de vida y sostén de este nuevo pueblo que se levanta de entre los escombros de la fusión de dos imperios. Y, como *Gran Madre Agua*, ha de fecundarlo y regenerarlo, tejiendo laboriosamente su destino, en aras de la nueva cultura que se está gestando.

Bibliografía

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de símbolos.* Barcelona: Phaidós, 1996.

BOULLOSA, Carmen. *Duerme.* México: Alfaguara Hispánica, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *L'eroe dai mille volti.* Parma: Ugo Guanda Editore, 2004.

CARULLO, Sylvia Graciela. *El retrato literario en Sor Juana Inés de la Cruz.* New York: Peter Lang, 1991.

DICKSON, Donald R. *The Fountain of Living Waters: The Typology of the Waters of Life in Herbert, Vaughan, and Traherne.* Columbia: University of Missouri Press, 1987.

DINI, Vittorio. *Il potere delle antiche madri: fertilità della terra, fecondità della donna e culto delle acque nella devozione magico-religiosa.* Firenze: Angelo Pontecorboli Editore, 1995.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana.* Argentina: Paidós, 1997.

LAURENCICH-MINELLI, Laura. *Religione mesoamericana: schede ed appunti*. Bologna: Esculapio, 1989.

_____. *Messico precolombiano: testimonianze per un'indaginearcheologica e storica.* Bologna: Esculapio,1983.

MEEKS, Wayne A. ed. *The Harper Collins Study Bible.* New York: Harper Collins Publishers, 1993.

OLGUÍN, Felipe Solís, ed. *I tesori degli aztechi*. Roma: L'Espresso, 2004.

PHILLIPS, Charles & David M. Jones. *The Lost History of Aztec & Maya*. London: Hermes House, 2005.

"The Quest for the Fountain of Youth." Narr. Leonard Nimoy. Ex. prod. Craig Haffner and ~~Donna E. Cusitana. Ancient My~~steries. A&E Television Networks, New York, 1995.

El espejo lacaniano y la construcción de la identidad femenina: el caso de *En breve cárcel* (1981) de Sylvia Molloy

Shelley Godsland
Manchester Metropolitan University. Inglaterra

En el cuarto de siglo desde su publicación, a *En breve cárcel* (1981), la primera novela de la argentina Sylvia Molloy, se le ha sometido a múltiples análisis desde diversas perspectivas críticas, y a la obra ya se le considera parte de un *canon* femenino latinoamericano. En este trabajo proponemos adoptar un enfoque nuevo, ya que planteamos acercarnos al texto a través de la teoría lacaniana – específicamente la noción del estadio del espejo que desarrollaría el francés. Sostendremos que la protagonista de *En breve cárcel* – una escritora sin nombre quien se ha encerrado en una habitación arrendada – necesita pasar por algún proceso que le ayude a formular su propio 'yo' ya que, al comienzo de la novela (y de su propio manuscrito), no manifiesta ni dispone de una coherente identidad como mujer adulta. Por lo tanto, demostraremos que en un principio la protagonista se encuentra claramente situada antes del estadio del espejo. Seguidamente, analizaremos los instrumentos con capacidad reflectante a los que tiene recurso en su búsqueda de un 'yo' – aunque señalaríamos que no siempre emplea espejos de verdad. Finalmente, consideraremos cómo atraviesa el estadio del espejo, y cuáles son las consecuencias para ella de esa travesía.

Antes de pasar por el estadio del espejo, al ser humano le falta lenguaje (ya que aún no accedió al mundo simbólico); posee una fragmentada percepción de su ser, la cual superará mediante el empleo de su reflejo en el espejo; y, además, ve satisfechos sus deseos por la madre. En este momento de su existencia, al ser humano también le falta un ego; se percibe a sí mismo como el centro de su pequeño universo – y, consecuentemente, es incapaz de identificar las fronteras entre su propia persona, los demás, y los objectos que lo rodean; experimenta una absorción narcisista; y exterioriza comportamientos agresivos. Además, durante este período, el bebé es incapaz de controlar su cuerpo, y debe apoyarse en el adulto quien lo sostiene delante del espejo que será tan esencial para su travesía del estadio del espejo (Lacan 1-7; Grosz 48). Al comienzo de *En breve cárcel*, la protagonista sin nombre demuestra todas estas actitudes y comportamientos – a pesar de ser biológicamente adulto.

Desde el punto de vista lingüístico cabe señalar que el personaje de Molloy por supuesto tiene acceso a, y emplea, lenguaje, ya que escribe. Sin embargo, gran parte de su vocabulario, así como de las imágenes que emplea, tiene sus raíces en el Imaginario, no en el Simbólico. Su narrativa consiste de imagos, de sueños, de contacto con el cuerpo, y dirije su discurso a otros seres imaginarios, o su propia persona. Esa mujer también hace reiteradas referencias

al estado de fragmentación en el cual se encuentra, y asevera: "habrá de unir fragmentos si quiere vivir" (37). Dice, "se aplica en la fabricación de los pedazos que deberían componer un solo rostro" (29) – un rostro claramente suyo propio, como aquél del bebé lacaniano quien percibe como fragmentado su imagen en el espejo. Que su tarea será difícil también lo hace patente, ya que observa que "No une sus partes encontradas" (31).

A pesar de ser biológicamente adulto, al comienzo de *En breve cárcel*, a la protagonista le falta un ego (aunque cabe señalar que exterioriza una especie de identidad antes de comenzar su travesía por el estadio del espejo). Sin embargo, ya que esa 'identidad' no fue de su propia creación, sino que le fue impuesta por la sociedad patriarcal siguiendo los modelos de 'femineidad' vigentes, dista mucho de constituir un ego en términos psicoanalíticos. Por otro lado, es equiparable a la percepción que tiene el bebé de sí mismo antes del estadio del espejo, percepción basada mayormente en su visión de aquellos seres que lo rodean, así como de actitudes y comportamientos que aprendió en ese mismo entorno. Sin embargo, a pesar de esa falta de ego, el personaje de Molloy es profundamente introvertida, y el hecho de que se haya encerrado en su pequeño cuarto con el objetivo de escribirse a sí misma, revela que se ha construido como el centro de su universo, tal como hace el bebé antes de atravesar el estadio del espejo, según Lacan. Además, demuestra una clara incapacidad para identificar y respetar los límites existentes entre su propio ser y los demás, especialmente en su relación con su hermana y sus amantes, de nuevo una esencial característica del bebé lacaniano antes de recurrir al espejo en búsqueda de su 'yo'.

La protagonista de *En breve cárcel* también es narcisista, igual que el bebé lacaniano, y de hecho se describe como un "Narciso" (132). Y mientras no manifieste una excesiva violencia física, la escribe y desea poder comportarse de manera agresiva. Recuerda que en un sueño, "comienza a pegarle [a Renata] rítmicamente, con una estatuita de bronce" (118). En otra secuencia onírica,

> ha soñado con despellejamientos, con su propio despellejamiento. Por ejemplo, se ha desdoblado, queda como una corteza pero no se ve, ve en cambio a un muchaco enfermo que tiene de la cintura para abajo el cuerpo despellejado, y a ella le ha tocado conservar la piel inútil de él. El muchacho de su sueño no tiene pies, tiene muñones, no puede caminar, se cae y llora roncamente; entonces ella teme que se muera, teme también que le vean las piernas llagadas, se apresura a levantarlo. Pero no logra hacerlo […]. (16)

En el sueño, la protagonista se ve a sí misma como el Otro quien, en lugar de pies, tiene muñones. Este terrible apuro de nuevo nos revela que se encuentra en un momento anterior al estadio del espejo ya que, tal como el bebé lacaniano no ejerce control sobre su propio cuerpo y requiere de la presencia de un adulto que lo sostenga delante del espejo para, de este modo, poder verse, el personaje de Molloy se construye en ese ser quien no puede estar de pie ya que sus piernas acaban en muñones.

Si es el caso que el estadio del espejo suele ocurrir durante la temprana infancia, tal como señala Lacan, ¿por qué la protagonista de *En breve cárcel* debe atravesar ese mismo proceso puesto que ya es adulto? Postulamos que, debido principalmente al abuso incestuoso que sufrió a manos de su padre y el 'abandono' afectivo al cual le sometió la madre, el personaje de Molloy no atravesó satisfactoriamente el estadio del espejo siendo joven. En algún momento de su vida se encuentra en una crucijada existencial: sus *affaires* amorosos acabaron; debe re-evaluar sus lazos con su madre y con su hermana; y murieron su tía y su padre en un accidente

automovilístico, lo cual la obliga a enfrentarse a la verdad de su relación con este último. Por lo tanto, comienza a contemplar y luego escribir las muchas maneras en las que ve su propio reflejo, un proceso bastante usual en las letras femeninas, según la crítica norteamericana Jenijoy La Belle:

At those times in the lives of female characters when they are most concerned with their self-identities, or when crises in their lives throw them back on their sole selves, they turn with remarkable frequency to the contemplation of their images in the glass. Such literary events suggest that often, for a woman, the mirror is an important tool not just for beholding her face and form or for seeing how the world views her as a physical object, but also for analyzing and even creating the self in its self-representation to itself. (2)

La Belle también le recuerda a su lector que la mujer que busca su reflejo como preámbulo a la creación de un ser autónomo no necesariamente precisa de un espejo de verdad para lograr su objetivo:

Both looking into mirrors and reading/writing are attempts to create the self without another person literally present. In the reflection or in the book, there is another presence. Once you objectify yourself into a mirror or onto a page, then that image has a separate reality. (155)

Ya que, tal como apuntala La Belle, un texto escrito puede desempeñar aquellas funciones generalmente asociadas por Lacan con el espejo porque le refleja a la mujer su ser, y de este modo le constituye el yo que *desea* ser (y no debemos olvidar que esta es la función que lleva a cabo el espejo para el bebé lacaniano), se explica su uso por las escritoras que analiza la crítica en su estudio (y por consiguiente, también por Molloy, cuya protagonista rechaza contundentemente el posible valor del espejo de verdad). Significantemente, el personaje central de *En breve cárcel* no comprende en absoluto el uso del verdadero espejo con fin ninguno, y tampoco entiende la obsesión ajena por el reflejo: "¿Por qué esa vocación por la mirada? Mirarse en otros, en espejos, en ella misma, lleva a tan poco" (23). Su fobia por las superficies reflectantes es, asimismo, tan real, que las evita: "Las ventanas que mira desde la suya son espejos borrosos ¿quién podría verse en ellos? Ni siquiera intenta adivinar su cara, tocar un perfil" (24). No sólo huye todo espéculo (menos su texto), sino que se niega a enfrentarse en ninguno para, de este modo, evitar verificar la existencia de su cara y su cuerpo.

Sostenemos que su negativa a acercarse al espejo y verse corporalmente, así como su rechazo del cuerpo como cimiento de un posible yo, se vinculan a la percepción que tiene de su cuerpo. Tal como hemos expuesto en otro estudio (Godsland 1999), su cuerpo se vió agredido por el padre, y como consecuencia ella lo percibe como derformado. Las raíces de esta convicción suya – que tiene escaso fundamento en la realidad – también se encuentran en la percepción patriarcal de la mujer como ser construído esencialmente sobre lo visual, noción que interiorizó nuestra protagonista en su entorno social (aunque hace lo posible por contradecirla, ya que niega rotundamente la importancia de su propio cuerpo). Su rechazo de cualquier vínculo entre un posible yo y lo físico es, de hecho, tan contundente, y su insistencia en construirse textualmente y no a través del espejo tan tajante, que llega incluso a negar la importancia de los ojos, imprescindibles para construir y comprender el reflejo en el espejo que propone Lacan como esencial para la travesía del estadio del espejo: "Una vez, cuando oyó hablar a un ciego, le tuvo envidia. Pensó que sólo así podría hablar ella, componer su imagen: la mirarían pero ella ya no podría mirar" (23). También recalca el hecho de que prioritiza su 'reflejo' en su manuscrito mediante su afirmación de que: "Se mira en lo que escribe, en lo que acaba de escribir" (29).

El personaje central de *En breve cárcel* rechaza el espejo porque se 've' reflejada en el texto que escribe, pero de niña rehuía cualqier superficie reflectante porque no le servían de nada. Debemos recordar que no atravesó el estadio del espejo durante su infancia y que de jovencita, y también de adulto, la narradora se encontraba en una situación que podríamos denominar pre-estadio del espejo. Característico de este período es la identificación que establece el bebé lacaniano entre sí mismo y los demás. Como es incapaz de comprender su propia coherencia y falta de fragmentación, y puesto que se ve rodeado por seres 'completos', el bebé inicialmente no necesita del espejo ya que se cree reflejado en los cuerpos de los demás, y aún no se da cuenta de su falta de control sobre su propio cuerpo. Una situación similar se pone en evidencia para la protagonista de Molloy, aunque no se percibe 'reflejada' en todas aquellas personas que la rodean, sino principalmente en su hermana y su padre. Como ignoraba su propio cuerpo, llegó a reconocerlo a través del cuerpo de su hermana:

Piensa en la mirada de su hermana que la seguía obedientemente en sus juegos. Se ve con ella en el baño: a veces el padre las bañaba juntas, una frente a la otra, en una bañadera vieja con patas de león. El cuerpo muy rubio de su hermana sería algo parecido al suyo pero ella, hasta entonces, no se había mirado nunca desnuda en un espejo, sólo disfrazada […] Se pregunta si su hermana se miraría en ella como ella se miraba en su hermana […] Cuerpo: lo aprendió en su hermana, en ese hato que era su hermana. El cuerpo – su cuerpo – es de otro. (30-31).

Para la niña, 'disfrazada' podría significar simplemente que siempre que se econtraba frente a un espejo estaba vestida, pero la novela nos sugiere otra interpretación de esta auto-percepción en el espejo – que cuando estaba 'disfrazada' fue siempre de su padre: "ve su infancia poblada de disfraces – el que arma con ropa de su padre, grotesco y divertido – y de largas contemplaciones, disfrazada o no, entre espejos enfrentados" (14). Cuando se mira al espejo se convierte en su padre no sólo porque se viste de su ropa, sino porque no se reconoce a sí misma. En este momento de su vida se ve aún incapaz de equiparar su reflejo con su yo. Los reflejos sin fin de ese 'padre' del espejo también funcionan para simbolizar la autoridad que ejercía dentro del espacio doméstico y, sobre todo, la tiranía a la que sometía el cuerpo de su hija mayor.

El rechazo de los espejos por parte de la protagonista no es, sin embargo, la única relación femenina con el espéculo que encontramos en las páginas de *En breve cárcel*. A Renata, su ex amante, también le gustaba acercarse a las superficies reflectantes, pero en su caso prefiere verse en un espejo real, no en una página que escribe. Dentro del espejo Renata descubre una visión de su ser íntimamente vinculada con su yo. La narradora recuerda unas vacaciones en la playa que compartió con la otra, y sus recolecciones se enfocan en la necesidad que evidenciaba Renata por verse entera en los espejos enfrentados cerca de su habitación en el hotel:

Tenían un cuarto que daba al mar, en un primer piso; en el rellano de la escalera había dos espejos enfrentados. Renata, tanto al subir como al bajar, se miraba en ellos: en uno, en otro, en los dos juntos. Cuando ella descubrió la maniobra empezó a espiarla, buscando la excepción dentro de ese rito, sabiendo muy bien que no ocurriría. Ella también se buscaba en esos espejos, de manera distinta, fingiendo desgano y como para corregir, para imponer un orden, no sabe cuál. (21-22).

Ya que en este momento la narradora aún no ha atravesado el estadio del espejo, no puede

identificar el orden que busca (lo cual simbolizaría su superación de la fragmentación del cuerpo y del yo característica de este período). Su rechazo de la significancia de lo visual también la impulsa a disimular su acercamiento a los espejos del hotel. Su comportamiento en ese respecto podría simbolizar, además, su rechazo de la ecuación entre cuerpo y yo, no solamente porque negara la importancia de ese cuerpo que fuera *locus* de abusos paternos, sino también porque quiera minar el significado de aquellas normas patriarcales que proponen una visión de lo femenino basada únicamente en lo visible. Renata, por otro lado, goza al verse reflejada: "Renata se mira: es Renata cuando se mira vivir" (21). Para la otra, entonces, contemplarse en los espejos del hotel le confirma su coherencia como sujeto, como poseedora de un yo ya formado.

Lacan sostiene que el sujeto emerge después de la travesía del estadio del espejo, y que ésta comienza a los seis meses apróximadamente, concluyéndose a los dieciocho meses (Lacan 1-2). El bebé de pronto ve un reflejo – de sí mismo o del adulto quien lo sostiene delante del espejo – pero en un comienzo desconoce la relación entre el cuerpo y su representación en el espejo, ya que la única imagen de sí mismo que ha podido desarrollar es *virtual*, basada en las figuras humanas que habitan su entorno. Finalmente, habiendo confundido el reflejo con su realidad corporal, el bebé comprende que lo que ve en el espejo es su propia imagen. Ese reconocimiento se ve acompañado por un profundo sentimiento de placer; el bebé se obsesiona con su reflejo de tal modo que éste se convierte en su objeto de amor. En el espejo el cuerpo infantil está completo, lo que Lacan denominaría un *Gestalt* total, y le sugiere al bebé la posibilidad de dominio de su cuerpo ya que esa imagen en el espejo se controla mediante un solo gesto del niño más allá del espejo. De este modo, el control real del cuerpo que aprenderá el bebé se ve anticipado por un dominio *imaginario* en aquel momento en que el sujeto lacaniano aún no controla su ser físico. Para Lacan, pues, al comienzo de, y durante el estadio del espejo, el sujeto sólo se ve como imagen en un espejo: su yo se percibe como *otro*.

En un comienzo la protagonista de *En breve cárcel* se 've' en las páginas de su manuscrito. Se escribe – tanto su personalidad como su pasado – pero también incluye en su texto varias imagos, o identidades que quisiera poder poner de manifiesto en su entorno social. Su identidad virtual (textual) está basada no sólo en sus memorias de sus *affaires* tanto con Renata como con Vera, sino que, también – e igualmente importante – en sus cuerpos y sus comportamientos, tal como el bebé lacaniano posee una visión virtual de sí mismo basada en los demás en aquel momento en que dispone atravesar el estadio del espejo:

ha pasado semanas, meses, procurando recomponer un rostro perdido, escribiéndose en Vera, escribiéndose en Renata, escribiéndose en sus sueños y su infancia. Siempre registrando, siempre anotándose con minucia, sin lograr del todo darse vida: sin convencerse de su imagen. (132)

El personaje de Molloy ha experimentado múltiples dificultades para comprender la relación entre su cuerpo y su reflejo – de nuevo sintomático del sujeto lacaniano. Recuerda que, de niña,

Cuando descubrió su sexo […] no entendió bien lo que le ocurría: no sabía si las manos que la acariciaban eran suyas o ajenas. La ceremonia solitaria que cumplía con regularidad era un acto placentero y vacío, a veces violento pero desprovisto de fantasías paralelas, cerrado a la imaginación que suele – le dicen – acompañar esos ejercicios. Ve su mano en su sexo, directamente o en el reflejo de un espejo […] el contacto la satisface pero ella por fin está desligada, observa en detalle lo que no logra comprender del todo. (109).

Mientras podríamos entender su incapacidad por identificar las manos que la acarician como resultado del abuso incestuoso al cual fue sometida de joven, su aseveración también nos revela que antes de finalizar su travesía del estadio del espejo, experimentaba una problemática relación con su cuerpo, del cual se siente divorciada. De hecho, habla de su cuerpo como si estuviese totalmente desligada de él, como si perteneciera a otro: "Esa noche no acostó a su cuerpo, no le dio píldoras, tampoco lo obligó […] a sentarse a la mesa y escribir" (106). Tan alejada se siente de su cuerpo que hasta le tiene que decir que ingiera alimentos: "se dice que ha de tener hambre: después de todo no ha comido desde la noche antes. Entonces sí siente hambre". (103).

Hacia el final de su proceso de creación textual – lo que viene a ser su particular estadio del espejo – el personaje sin nombre de Molloy finalmente logra ejercer cierto control sobre su cuerpo y su yo, llegando, de este modo, a conocerse: "apenas empieza a conocerse" (150). También, tal como el bebé lacaniano eventualmente entiende que lo físico y lo psíquico forman parte de su ser total, la protagonista de *En breve cárcel* llega a comprender la convergencia de lo que escribe (es decir, lo que ve 'reflejado' en el papel), y su yo, y observa: "querría escribirse y leerse en un cuerpo" (107). De ese cuerpo del cual se ha sentido desvinculada durante tanto tiempo, sobre el cual ha sabido ejercer tan poco control ya que se vió sometida a abusos y violencias por parte de terceros, finalmente puede decir que lo reconoce como parte de sí misma, que ahora lo sabe controlar, que un actual control real ha suplantado al anterior control puramente imaginario:

aceptó reconocerlo como un cuerpo que, porque le dolía, reclamaba su atención, una mirada. No la mirada en el espejo, siempre lejana, ni la que se detiene salteadamente y cuando le conviene en una parte de ese cuerpo que aísla para exaltarla. No, por ejemplo, la mirada que registra la curiosa forma de un brazo, no la que mira las uñas rotas, no la que observa que los años ya marcan y cuartean su piel, no la que se reconforta al detenerse en su sexo que aún da y recibe placer. Una mirada distinta que prescinde casi de los ojos: quiso sólo sentirse y reconocerse entera en el cuerpo pesado e inerte que, en cuanto lo atendió, empezó a dolerle menos; quiso instalarse plenamente en esa masa como quien se instala por fin en un dominio al que no creía tener derecho, y que, desde siempre, le había pertenecido. (106-107).

Bibliografía

GODSLAND, Shelley. "Writing as Therapy: Textualising Abuse and Survival in Sylvia Molloy's *En breve cárcel*". *Journal of the Australasian Universities Modern Languages Association* 91 (1999): 67-82.

GROSZ, Elizabeth. *Jacques Lacan. A Feminist Introduction*. London: Routledge, 1990.

LA BELLE, Jenijoy. *Herself Beheld. The Literature of the Looking Glass*. Ithaca: Cornell UP, 1988.

LACAN, Jacques. *Écrits. A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

MOLLOY, Sylvia. *En breve cárcel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.

Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX

Virginia Ayllón

"Creo que una de las razones para zambullirme en las letras femeninas fue el susto y cierto dejo de culpa por participar en un grupo de escritoras que publicamos en una época en que se puso de moda la literatura escrita por mujeres. Me nació así la necesidad de mirar hacia atrás (la tradición) y hacia los costados (las compañeras de camino) para saber dónde estaba ubicada, si acaso lo estaba. Identidad llaman algunos a esta necesidad y ahora creo que tal vez el miedo a la soledad sea un leitmotiv de la conformación de identidades (…) Las mujeres escritoras me han rescatado, me han hecho, me han explicado. Cómo no, si se trataba de buscar mi identidad de escritora, esto es, de mujer". Inicio así este texto, con un fragmento de un *Auto de Fe* que escribí hace algunos años y en cuyos alegatos aún me confirmo. Voy a presentar a continuación, mi lectura de las novelas de cuatro escritoras bolivianas, pertenecientes a dos épocas diferentes y que, juntas, configuran el recorrido de lo que se puede denominar "la identidad femenina" de la mujer boliviana: por una parte, Lindaura Anzoátegui que escribe en el siglo XIX y Adela Zamudio en los primeros años del siglo XX; y, por la otra, Ximena Arnal y Alison Spedding, las dos contemporáneas novelistas bolivianas que están en plena escritura.

Lindaura Anzoátegui de Campero: La Primera Dama Escritora

Primera Dama por su destino de esposa del General Narciso Campero, Presidente de Bolivia entre 1880 y 1884. Pero, y fundamentalmente, poseedora de otros primeros logros en la escritura: la primera narradora boliviana, la primera en usar la pluma para la denuncia de la situación del indio en la nueva República, la primera en impugnar las vicisitudes de la vida política, y la primera en cuestionar la situación de la mujer en el nuevo país denominado Bolivia.

Aseguro, por lo tanto que el carácter de la narrativa de Lindaura Anzoátegui de Campero es fundacional en las letras bolivianas y, con esa hipótesis, paso a detallar mis razones[1].

Su matrimonio con Narciso Campero le deparó otro encuentro con el libro y el mundo de

1 Cabe, sin embargo, una digresión y es la referida a la obra de Juana Manuela Gorriti (1817-1892), esposa del General Belzu, también Presidente de Bolivia (1850-1855). Nacida en Argentina, su producción periodística y de folletín se realizó en varios países, entre ellos, Bolivia. Pero su obra no ha sido rescatada por la literatura boliviana tal como ha sido recuperada en Argentina o Perú. Esta ineludible tarea hace que mientras no se cumpla con ella, Gorriti queda –como hasta hoy y lamentablemente–, al margen de la historia nuestra literatura.

la escritura, ya que en 1872 hubo de acompañar a su esposo en misiones diplomáticas que la llevaron a Europa. No le era muy apreciada esta tarea por los siguientes párrafos extraídos de su *"Diario de nuestro viaje por el norte de Inglaterra y por Escocia en el mes de agosto de 1872"*

> …o mejor dicho, en Potosí comprendí hasta las heces el miserable y amargo papel que se le reserva a la mujer del hombre que da esperanzas de criar en su pecho la banda tricolor de la Presidencia. (Ibíd.:15-16).

> Francamente lo confieso, aunque deba costar algún empacho esta confesión a mi vanidad, yo no nací para asemejarme al Cóndor que se cierne majestuosamente sobre los blancos y altísimos picos de los Andes; débil alondra busco el abrigo de los árboles, el musgo de los prados y la verdura perenne de la naturaleza privilegiada. (Ibíd.: 16).

En estos viajes, sin duda, Lindaura se puso en contacto con la floreciente escritura de mujeres en la Europa decimonónica. De acuerdo a datos de viajeras similares a Lindaura (Cfr. Matto, 1995), lo más probable es que ella haya accedido a la obra, al menos de: Harriet Beecher Stowe, George Eliot, George Sand, las hermanas Brönte y Ann Radcliffe.

Pero, es menos probable que haya tenido contacto con la obra de sus contemporáneas o anteriores escritoras del continente o aún de la lengua española: Sor Juana Inés de la Cruz, Clorinda Matto de Turner, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Juana Manuela Gorriti, Mercedes Cabello, etc. Y esta probabilidad se basa en que el efecto de las prohibiciones de la corona española a la circulación del libro en sus colonias, hubo de sobrepasarse con lentitud, de tal suerte que sus consecuencias todavía pesaban para entonces.

Es posible también que de esta época data su decisión de utilizar el seudónimo "El Novel" con el que firma la mayoría de su obra –exceptuando la novela Manuel Ascencio Padilla que es presentada a un concurso (cfr. nota de este documento) con el de "Tres Estrellas". La posibilidad estriba en que varias de las escritoras que ella eventualmente conoció en su viaje a Europa usaban seudónimos, la mayor parte masculinos; los más conocidos, el seudónimo George Eliot de la escritora inglesa Mary Ann Evans, y el de George Sand que corresponde a la escritora francesa Aurora Dupin.

La crítica literaria feminista ha abundado en análisis de este hecho, atribuyéndolo a que:

> …la capa de la masculinidad era sin duda un refugio práctico para los dobles bretes claustrofóbicos de la "feminidad" que habían hecho sufrir tanto a [otras] escritoras… (Gilbert y Gubar, 1979:79)

No nos es dado, hoy por hoy, aseverar las razones por las que Anzoátegui eligió este seudónimo –entre las cuales puede incluirse la de las críticas feministas. Sin embargo llama la atención que "novel" alude a lo nuevo y también a lo inexperto, a lo novato (Ayllón y Olivares, 2002), lo que puede relacionar su uso con lo que las críticas antes citadas denominan como *la angustia de autoría* de las escritoras del siglo XIX. Según este análisis, la escritora encarna angustiosamente la trasgresión de la escritura, arte eliminado del "deber ser mujer"

2 No deja de llamar la atención, en este sentido, el seudónimo "Soledad" que escogiera Adela Zamudio y que, a todas vistas, no resiste el análisis hecho por las críticas citadas ya que sus connotaciones se alejan de parámetros externos (la sociedad patriarcal) y encalan más bien en razones internas y subjetivas, muy acordes con la poesía de esta escritora.

en la época[2].

Cuidado con los celos (1893)

Considero esta como la novela más lograda de la producción de Lindaura Anzoátegui tanto porque en ella ha madurado diversos proyectos políticos y escriturales anteriores, pero también porque ha cuajado no solo un estilo narrativo sino, y sobretodo porque ha alcanzado conciencia de su ser escritora y del oficio que ello supone.

Ha perfeccionado, decíamos, sus proyectos políticos que son: la noción del ser mujer y el ser indio en la Bolivia del siglo XIX. En esta novela, mujeres e indios comparten dos características en su deber ser: la lealtad/fidelidad y el sacrificio. Ambos *llegan a ser* cuando se sacrifican.

> – ¿Qué me importan los sentimientos de la niña?…mi deber es complacer a los patrones… Debemos respetar sus secretos. (26).
>
> –No llores, Martha, le dijo. Marcelo ha muerto valientemente, cumpliendo su deber, en defensa de la niña. (69)

Están también presentes los temas del libro y la lectura, anunciados ya en su primera novela *Una mujer nerviosa* pero que aquí aparecen ya no como pregunta sino como lugares deseables para una mujer:

> –Por eso procuro huir de mi misma, y busco distracciones en los libros (…) encuentro en sus páginas imágenes que ruborizan, descripciones que enardecen mi sangre, reticencias misteriosas ante las que, no atreviéndome comprenderlas, retrocedo trémula y cobarde…. (55)

La pregunta sobre los libros, la lectura y su valor viene dada, más bien, en voz de la mujer joven indígena, quien interpela al libro desde la lógica razón vs. corazón:

> –Tú aprendes esas frases doradas en los libros, pero yo tengo por guía mi corazón, y él no sabe engañarme. (22)

Tampoco está ausente el precepto patriarcal que sobre el libro y la lectura pesaba sobre las mujeres en la Bolivia del Siglo XIX y que luego será trabajado por María Virginia Estensoro en su tan logrado conjunto de cuentos *Memorias de Villa Rosa* (Estensoro, 1976).

> ….cuidando de poner al alcance de su mano y de su mirada, esas producciones libres de la actual literatura realista (…) que hablan a la imaginación y a los sentidos… (77).

Anzoátegui escribe esta novela desde la conciencia de su escritura, también en sus aspectos formales. Baste para ello resaltar la detallada descripción del paisaje fronterizo[3] del Chaco

3 Se denominaba como *frontera* al territorio no andino, es decir desde el Chaco hacia adentro e incluía Tomina, Tarbita (donde Anzoátegui narra las vicisitudes de la guerrillera Juana Azurduy de Padilla), San Juan del Piraí y las zonas frente al río Pilcomayo, lo que ahora es la provincia Hernando Siles de Chuquisaca. Nota de la autora de la Introducción.

chuquisaqueño que realiza, lo que muestra un profuso conocimiento del lugar, de su flora, su fauna, etc.

Como en *Luis*, otra de sus novelas, aparecen algunas notas referidas al quechua que hacen pensar que la autora hablaba este idioma, así como su admiración al poeta indio Juan Wallparrimachi:

> El idioma empleado por los indios es la quichua, cuyas vivas y poéticas imágenes son inimitables. (Nota de pie de página, en 21).

Pero, esta novela es sumamente múltiple en términos escriturales ya que tomando como base al tradicional narrador decimonónico que tiene un diálogo permanente con el lector, Anzoátegui se anima a experimentar con el narrador de una manera tan apasionada que produce uno de los narradores más complejos de la literatura de esa época –y posiblemente de toda la literatura boliviana. Veamos el efecto de verosimilitud que quiere lograr en el siguiente ejemplo:

> –Pues, lector mío, faltaríamos a nuestro carácter de historiador verídico, si no confesásemos muy confidencialmente, que a pesar de tan cuerda determinación… (4)

En este otro, en cambio, el narrador, que fue instaurado desde una segunda persona, declara su relativa omnisciencia:

> Confesamos nuestra impotencia para dar una idea de inefable abrazo que unió por largo rato aquellas dos desgraciadas criaturas. (81)

En este otro juega con la noción de armar una identidad de este narrador que se hace cada vez más huidizo y más complejo:

> En que el autor de esta historia a fuerza de verídico y concienzudo, se ve obligado a dar a su drama un desenlace de comedia. (91)

En el siguiente párrafo este narrador, conciente de su relativa omnisciencia, busca complicidad en el lector, signo que luego será desarrollado magistralmente por el novelista boliviano Julio de la Vega con su extraordinario narrador de *Cantango por dentro.* (Vega, 1986).

> Notamos no sin cierto temor, que la noche se nos venía a todo correr, y que nos encontrábamos distantes aun del punto en que éramos esperados. A este justo motivo de inquietud se añadía el poco conocimiento del sitio en que nos encontrábamos, sitio montuoso, nada a propósito para tranquilizar al viajero. En semejantes circunstancias nos permitimos aconsejar al lector, que perdiendo todo amor propio se ponga a merced del sagaz instinto de su caballo, como tuvimos nosotros que hacerlo; ligero sacrificio de vanidad que no tardó en recibir su recompensa, pues, a poco andar, distinguimos profusamente iluminadas, las ventanas y las puertas de una casa, notable por su extensión y comodidad, y nada semejante a las que se estilan por esas regiones. Torrentes de armonía, desprendida de las notas de un soberbio piano, vinieron a poner el colmo a nuestra sorpresa.
>
> –Ah! Exclamamos, heridos de un recuerdo súbito. ¿Esta es la casa de Rubias? Y pusimos nuestro caballo en aquella dirección (92-93).

Apréciese que en este párrafo (que hace recuerdo a de la Vega), el narrador, no contento con las correrías hasta aquí realizadas, incorpora una más cual es la de volverse personaje de la trama:

> Conocidos como éramos del anciano, no vacilamos en dirigirnos a él para satisfacer nuestra curiosidad (92-93).

Hay pues una conciencia de la escritura que tomando como base el estilo decimonónico, se anima siempre a más:

> Pero nosotros, lector querido, haciendo uso de nuestro no contradicho derecho, vamos a introducirte sin ceremonia (9).

La obra de Lindaura Anzoátegui en la literatura boliviana

Al iniciar esta exposición ensayamos como hipótesis el carácter original de la obra de Lindaura Anzoátegui. Luego de un paseo por su obra narrativa y precisamente con base en las características descritas en cada caso, pasaré ahora a exponer algunas digresiones sobre el carácter primigenio de esta obra.

Ya se dijo algo referente a su carácter de primera narradora boliviana (ver nota 1 de este trabajo). Por cierto, Macedonio Urquidi (1918) en su recorrido por las letras femeninas de la República, ubica como anteriores a ella, exclusivamente a María Josefa Mujía y Mercedes Belzu de Dorado, ambas poetisas.

Pero, más allá del parámetro cronológico, interesa resaltar las características de la obra de esta escritora. Por ello, respecto de ser la primera en la denuncia de la situación del indio en la nueva República –junto a la impugnación a las vicisitudes de la vida política y clerical de la época–, caben algunas digresiones más.

En primer lugar, hay que decir que se acepta generalmente que la literatura que se limita a la descripción de la vida del indio sería una denominada por indianismo, en cambio aquella que denuncia su situación e interpela al poder colonial se denominaría literatura indigenista.

Es decir, si bien el canon literario considera a *Raza de Bronce* como la novela indigenista por esencia (incluso más genérica que *Aves sin Nido*), es importante recalcar que la obra de la Anzoátegui anuncie (en lugar de precede) el indigenismo como género. Mas, considero que es *Luis* y no *Huallparrimach*i la novela que primero entrega rasgos indigenistas. Pero, se ha construido un sentido común sobre Huallparrimachi que creo viene de un problema más bien cercano a la recepción ya que, sin duda, Hualparrimachi es la novela más difundida de nuestra autora. Por lo tanto, es posible que cierto desconocimiento de sus novelas anteriores haga entronizar a *Huallparrimachi c*omo el paradigma de la novela de Anzoátegui[4].

4 Augusto Guzmán, en su Historia de la Novela Boliviana (1938: 100-101) le dedica sendos comentarios: "Huallparrimachi es un trabajo que testimonia la difícil cualidad que poseía esta mujer, de narrar fácil y amenamente, con espontaneidad maravillosa. Posee un estilo sencillo y distinguido, al través de cuya serenidad inalterable, se desliza discretamente la acción (…) Desgraciadamente esta novela no es el fruto logrado de esa evolución. Es más bien un eslabón suelto, transitivo, que incursiona hacia la novela, tomando ya en cierto modo la fisonomía cabal de ésta".

Sobre esta consideración de lo nacional, habrá sin duda, mucho que decir pero tal vez lo que interese por ahora es que ese carácter "boliviano" se afinca en –a su vez-, ese nativismo que se adivina en *Huallparrimachi*.

En realidad mucho de la valoración que hoy tenemos de la narrativa de la Anzoátegui viene dada por un comentario de Julio Cesar Valdez, el que ha sido repetido en varias obras de crítica e historia literaria en Bolivia. Este comentario dice:

> Solo dos mujeres creo que en Bolivia merecen el calificativo de *buenas escritoras*, sin ofender a las demás que han hecho apreciables *tentativas literarias*, y colocando aparte a doña María Josefa Mujía, que puso en sus versos todo el sentimiento de su alma afligida y noble. Me refiero a *El Novel y Soledad*, y, para decir por sus nombres, a la señora *Lindaura A. de Campero y la señorita Adela Zamudio*. (Cit. en Urquidi, 1918: 89. Itálicas originales).

En este punto es también interesante, al menos nombrar, las novelas bolivianas, contemporáneas a las de Anzoátegui. Para ello tomamos como base los datos de Augusto Guzmán (1938): *Los misterios de Sucre* (1861) de Sebastián Dalenze, la que, según Guzmán, está armada en imitación a *Los misterios de París* de Eugenio Sué. *La Isla* (1864) de Manuel María Caballero tiene un argumento con base en un "malabarismo sentimental" (Op. Cit.:36); *La templa y la zafra* (1864) de Feliz Reyes Ortiz tematiza un proceso judicial. Destacan, por supuesto las novelas de Santiago Vaca Guzmán: *Ayes del corazón (*1867), *Días amargos* (886-1887-1891), *Su Excelencia, Su Ilustrísima* (1889) y *Sin esperanza* (1891) que tienen un interés más bien psicológico (el suicidio, la enemistad en el ámbito político)

También están *Misterios del Corazón* (1869) de Mariano Ricardo Terrazas, novela que fue calificada como "bella" por G. René Moreno (Ibíd.:63); *El mulato Plácido* (1875) de Joaquin Lemoine, con argumento desarrollado en Cuba.

De este modo, la novelística de Lindaura Anzoátegui, prácticamente cerraría el siglo XIX para dar lugar a la novela del siglo XX iniciada –siempre según Guzmán– con *Pisagua* (1903) de Alcides Arguedas.

Con tales datos queda pendiente un análisis comparativo más profundo de la obra de esta autora con las producidas en su época, sea con el fin de asegurar el comentario de Finot, sea para negarlo, pero siempre con el interés de alumbrar nuevas zonas de la historia de la literatura boliviana.

Retornando al tema del indigenismo, varios y entre ellos Macedonio Urquidi considera que:

> En la autora de referencia [L.A. de C.] es atinada la exposición del plan, y desenvueltos todos los incidentes con creciente interés y aun admirable realismo. La escritora peruana doña Clorinda Matto de Turner, la conmovedora escritora que escribió "Aves sin Nido", tuvo, pues en doña Lindaura Anzoátegui de Campero una digna competidora por la corriente de sus ideas redentoras, su talento observador y analogía de labores literarias. (Op. cit: 90).

Vale pues, entonces, acercarnos un poco a *Aves sin Nido* de la peruana Matto de Turner,

no con interés comparativo sino más bien informativo y contextualizador de la obra de Anzoátegui. Hay que decir también que ambas escritoras fueron contemporáneas ya que la boliviana vivió entre 1846-1898 y la peruana entre 1854-1909. Ambas han sido pioneras en la escritura femenina, ambas han participado de salones literarios, ambas han viajado a Europa y conocido allí a autoras que marcarían luego su propia obra, ambas han escrito sendos artículos periodísticos cuando la Guerra del Pacífico y, finalmente, ambas han liderizado acciones filantrópicas cuando la contienda bélica contra Chile. A esta lista, habrá que aumentar el hecho que ambas han hecho de la narrativa el lugar para denunciar la situación del indio en los Andes.

En el caso de la peruana, sus novelas tal como explicita el prólogo a una de las ediciones de *Aves sin Nido*:

> ...se basan en la experiencia y observación de aspectos no resueltos de la sociedad peruana de fines de siglo XIX: el caso del problema del indio (*Aves sin nido*), el abuso del poder por parte de los malos religiosos (*Índole*) las vicisitudes sociales y los valores morales en el medio capitalino (*Herencia*). (Vielkammen, 1995: 11)

Sin duda, esta descripción de los argumentos de las novelas de Turner nos hace mucho recuerdo a los desarrollados en las novelas de Anzoátegui. Por ello no es raro que *Aves sin Nido* rememore lo que la Anzoátegui quiso hacer en sus novelas:

> En Aves sin nido se presenta el mundo andino dividido en dos sectores: "notables" e "indios" (…) Clorinda Matto caracteriza a los indios buenos, moralmente superiores a los notables (...) Paralelamente al problema del indio, tenemos la denuncia de abusos cometidos por parte de malos religiosos (…) Sus víctimas directas son las mujeres en general. Si las indias comparten con los hombres la discriminación racial y la explotación económica, ellas, en tanto género sufren de violencias sexuales, siendo estos delitos contra el honor y las buenas costumbres los que ocupan un lugar protagónico en la obra. (Ibíd.: 17).

Creo que la similitud entre estas dos obras justifica especiales y posteriores estudios, pero lo que hasta aquí es constatable es que ambas narradoras, la boliviana y la peruana compartieron proyectos políticos puestos en una estética pionera para su época. *Aves sin Nido* fue escrita en 1889, y, tres años más tarde *Luis* y *Cómo se vive en mi pueblo*. De este modo, creo que hay mucho que decir todavía de esta dupla por demás interesante.

Finalmente, sobre su carácter pionero en denunciar la situación de la mujer, el deber ser femenino construido en la Bolivia del Sigo XIX, bástenos reafirmar lo que ya dijimos alguna vez: que Lindaura Anzoátegui avizora esta situación, la que será finalmente nombrada e instaurada por Adela Zamudio quien, por este efecto, *crea* a la mujer boliviana (Ayllón y Olivares, 2002). Lo dice muy bien la poetisa Blanca Wietuchter al afirmar que:

> …la obra de Adela Zamudio no comparte con la otredad colonial, pero inaugura otra: la del exilio femenino. (2002, I: 49)

Adela Zamudio: La soledad fundante

Si Lindaura percibió y apenas atisbó la relación entre el discurso de la iglesia y la situación de la mujer, fue Adela Zamudio la que le puso nombre y apellido a esta dupla determinante de la política pública y de la vida privada.

No es raro, por ello, que los dos poemas más conocidos de la Zamudio, "Quo Vadis" y "Nacer hombre" sean precisamente los que trasuntan su proyecto político sobre la iglesia y sobre la mujer. No es raro tampoco, que precisamente hayan sido estos dos poemas los que le valieron la crítica (ojalá literaria) acre contra sus planteamientos y, de paso, contra su persona. Y es que Soledad (seudónimo de la autora) no tenía -a diferencia de la Anzoátegui, por ejemplo-, dos vidas. Ella misma encarnó sus planteamientos y de ese modo, vivió una vida de suicida hasta las últimas consecuencias.

De su vasta obra narrativa, me interesa destacar la que a mi parecer dibuja tanto la estrategia política cuanto narrativa de la Zamudio. Me refiero a su novela *Intimas* que es, sobretodo, el desarrollo de un proyecto de identidad femenina (y en esto coincidimos con el notable trabajo de Leonardo García Pabón, que introduce la segunda edición de la novela) que se arma en el encuentro y colisión de lo público con lo privado, o, para ponerlo en otros términos, de lo público como norma de lo privado. Es importante además anotar que *Intimas* es un tratado sobre la imposibilidad del amor y el matrimonio en una sociedad que separa en lugar de acercar a los sexos, una sociedad que destina a la soledad a los seres honestos y sinceros. En esto, la Zamudio, alarga la mano a la Beauvoir quien sistematizará esta idea en su "El segundo sexo". "Queremos que nuestra unión se la unión de dos almas, no la soledad de dos en compañía", dice uno de los personajes de *Intimas*.

Ahora bien, esta noción de imposibilidad está siempre bañada por las convenciones sobre la mujer que vienen, en gran medida, por las concepciones de la iglesia. De ese modo, la Zamudio logra, al fin, establecer las razones más profundas de lo que la Anzoátegui apenas apuntó como primera percepción. Al hacerlo, funda, sin duda, el espacio de comprensión de la situación de la mujer pero funda también el espacio de trasgresión de este nuevo sujeto que a fuerza de ser nombrado va naciendo, se va haciendo. El planteamiento político de la Zamudio no sólo que aúna sino que le pone nombre a lo que casi intuitivamente sus predecesoras (fundamentalmente la Anzoátegui y Hercilia Fernández de Mujía) habían pre-nombrado. Zamudio, de este modo, crea a la mujer boliviana.

Pero la novela es también un proyecto narrativo a través de dos estrategias: la comunicación epistolar y la característica dialógica del narrador. Sobre el primer punto, coincidimos otra vez con García Pabón en cuanto a que éste vehículo permite hacer público lo privado; politizar lo privado, diríamos nosotras. Más que develar lo que sucede con los individuos, la carta, hecha pública, introduce lo privado en la agenda política, no tanto de la constitución de los sujetos como de la constitución de la sociedad misma. Es decir, se construye la nación desde la otra orilla, desde el margen, el borde.

Esta es otra característica de la actitud suicida de las escritoras que, posiblemente, por estar ubicadas como mujeres "al borde de la razón", es decir al borde del fundamento social. Pero nunca afuera, por ello ellas son habitantes de dos casas, hablantes de dos lenguas, la oficial y la del borde, es decir, la del des-orden. Por tales razones, estas escrituras son, como afirma la crítica feminista chilena Nelly Richards, las más proclives a la visita de lugares fronterizos y por ello su escritura conforma un espacio de contrabando, de incorporar lo que no es propio, lo que rompe la lógica, lo que molesta. Y, entre estas escrituras contrabandistas

que han sido practicadas por las mujeres están precisamente la autobiografía, el testimonio, el diario y la epístola.

La molestia causada es grande y la crítica acudirá, tal como lo hizo en el caso de la Zamudio, no sólo a la obra -descalificada de inicio por ser contrabandista-, sino también a la escritora misma. Concebida la escritura de mujeres como una extensión de sí mismas, la soltería de la Zamudio y su soledad, habrán sido motivo suficiente para concluir que su obra era, al fin de cuentas, una extensión de sus arrebatos y resentimientos de soltera. Ya había sucedido con otras escritoras en otros confines y para ello, la crítica decimonónica y de inicios del siglo XX contaba con la memorable ayuda de la "ciencia" que aún debatía si las mujeres eran o no personas. Más aún, todavía estaba presente el no menos memorable discurso científico de que siendo el libro una creación, la mujer no necesitaba crearlos porque le había sido dado crear y criar hijos. Virginia Woolf, la suicida por excelencia, podría muy bien contarnos cómo la signó el debate de "libros o bebés".

Pero, decíamos que *Íntimas* tiene también otra estrategia narrativa que es la característica dialógica del narrador. Como apunta Pabón, esto se evidencia en las dos partes de la novela ya que la primera es narrada por cartas entre hombres y la segunda por cartas entre mujeres. Y es cierto que la escritora logra dos niveles diferentes de mirada a las relaciones entre los sexos aunque, creemos, no logra todavía concebir dos formas diferentes de escritura que hacen a dos diferentes sujetos. Este logro lo veremos muy claro en la década final del anterior siglo en la novela *El cuarto mundo* de la chilena Diamela Eltit, quien, con la misma estrategia, dividiendo la novela en dos partes, la primera estructurada por un narrador masculino y la segunda, narrada por una narradora femenina, logra, no tan solo la mirada diferente al mismo hecho sino, y sobretodo, la escritura diferente. Así, la primera parte es lógica, cronológica. En tanto, la segunda es desordenada, caótica. Pero entre la obra de Zamudio y la de Eltit, hay por lo menos 80 años de distancia; la primera se ubica en el pleno romanticismo, mientras que la segunda en el pleno postmodernismo, sin embargo, es delicioso observar esta estrategia en dos escritoras que marcan hitos en la escritura de mujeres.

Historias de las muy contemporáneas

Pasan los días de Ximena Arnal, y *De cuando en cuando Saturnina* de Alison Spedding son proyectos a base de personajes mujeres.

El proyecto, en la novela de Alison, es un juego histórico atrevido, ya que narra las vicisitudes de Saturnina, chola paceña que participa en la rebelión indígena producida entre 2070 y 2085 la que acabando con Bolivia, reinstaura el reino del Qollasuyo Marka dando lugar a la Zona Liberada que abarca la mayor parte de la ex Bolivia y el antiguo departamento peruano de Puno. Su estructura es la de la novela histórica, más bien la de la saga, aunque el lenguaje trastocado es tal vez su puesta más ambiciosa: un castellano andino, un spanglish aymara cibernético (Don´worry, yo ley dicho. We'll ge' back e loss time arfer takeoff. You ain ' hire a top class navegator for nothin' "). La ironía es otra de sus bases y para ello, pongamos como ejemplo los nombres de los comandos revolucionarios: la Brigada Felipe Quispe o el Comando Flora Tristán que alberga en su seno a la avanzada Clorinda Matto de Turner; o el mote de Nancy Reagan con el que una chola boliviana se hace pasar por "a native indigenous american woman".

En cambio, la novela de Ximena es una novela que se arma, sutil, a través de dos personajes –El y Ella (y parece no haber proyecto más genérico que estos dos pronombres)-, mirando a través de la ventana y preguntándose. Para sostener esta estructura, acude al lenguaje habitual de los personajes urbanos, recreando así el lenguaje "interior" con que se formulan a sí mismos la pregunta humana básica.

El Ciberpunk Literario

La novela de Alison es una parodia a varios momentos de la escritura: el juego de Rayuela (la de Cortázar), el informe de consultoría, el texto histórico, la investigación académica, el testimonio, la historia oral Yerra, por lo tanto, quien afirma que esta novela es más un texto sociológico que literario ya que la parodia de tales tipos de escritura forma parte de su armazón. Se trata pues de una novela instalada en el ciberpunk literario, aquél iniciado por William Gibson y que, a diferencia de la ciencia ficción convencional, establece la distopía más que la utopía (al estilo Asimov, digamos) a fuerza de tramar la rebelión ciberespacial en los marginados. Asimismo, tiene mucho de saga esta novela porque su aliento es grande, abarcador; dibuja una sociedad entera, sus antecedentes históricos, sus relaciones con otras sociedades, sus modos de producción, sus textos, sus ritos, sus orgías, etc. Pero tal vez lo más destacable de esta novela es que entre chiste y chiste, Alison destrona lo que hasta hoy se ha venido en llamar la novela indigenista, si por ella entendemos el conjunto de narraciones que denuncian la situación del indio y establecen proyectos políticos libertarios. Saturnina (la novela y el personaje), hacen caer este edificio que desde *Raza de Bronce* o *Aves sin Nido* nos acostumbró a la épica victimista. Esta parodia, des-victimiza y libera amarras desde las literarias hasta las políticas, diría yo. Faltaba esta risotada sobre lo serio que arrastra además –en la novela- el discurso antropológico, académico, desarrollista, culturalista, feminista e incluso indigenista. Punk pues, y cibernética.

La narración de la mirada

La novela de Ximena se arma en la mirada dual y multiplicada. El y Ella miran a través de la ventana, intentan mirarse a sí mismos, no pueden mirarse entre ellos, pero de seguros nos miran, insistentemente, a los lectores. Hay una paralelo (Leonardo García me lo hizo notar y comparto esta apreciación) entre la novela de Ximena e *Íntimas* de Adela Zamudio ya que ambas se arman en las miradas masculina y femenina de un mismo hecho. En nuestra lectura de la novela de la Zamudio, ya habíamos hecho notar que la novela *El cuarto mundo* de la chilena Diamela Eltit, acudía también a este contrapunteo genérico. Ahora Ximena se establece en el mismo lugar pero tal vez, a diferencia de las otras dos –y sabiendo que extremo distancias-, el contrapunteo es muy delicado, casi imperceptible. Y es que creo que esta técnica trasunta el proyecto feminista de la Zamudio; uno reconstructor de identidades en la chilena, y apenas una pregunta en la novela de Ximena. He aquí otro ejemplo de que el cómo literario (el estilo dirá Derrida –de estilete, sin duda) es a su vez múltiple. Recalquemos que, en este caso, el contrapunteo es un susurro pero no por ello deja de tener el sino de interpelación.

Me llama terriblemente la atención el cómo Ximena ha hecho de la ventana y las cortinas su lugar de narración. Es pues una narración de la mirada y, paradójicamente, del espacio cerrado; una especie de movimiento arquitectónico de la proyección y de la perspectiva. Desde la escritura, podemos decir que la narración de la mirada es aquella que de manera

irreflexiva transforma los sentidos desde la primera imagen con los recursos de la textura interna. Descolla la novela el momento en que cada personaje inicia la mirada a sí mismo y luego llega la terrible etapa en que todos los personajes se dan la vuelta, ya no están de espaldas y, en conjunto, preguntan a la narradora, la cuestionan, la interpelan. Así, la mirada es más que vouyerista ya que con lo observado, se construyen escenarios que soportan la narración de atmósferas muy cercanas al teatro, al lienzo o al cine: extensiones todas de la mirada. Pero, ficticio como es este narrador será también víctima del narrador que lo narra porque todo acto de mirar instaura y reproduce el juego de espejos. Lo oculto detrás de lo mirado, las preguntas, las situaciones de enajenación temporal y espacial; todos estos laberintos son imposibles de aguantar por este narrador que es puesto a mirarse a sí mismo.

Para concluir

Las cuatro novelas tienen como proyecto escritural la identidad femenina, aunque, en todo caso, el conjunto destrona la tal identidad. Cada una de las personajes huye; la de Lindaura se recluye luego de ser rechazada como esposa, huye también a la pregunta sobre las similitudes de la condición de ser mujer con la de ser indio; la de Adela huye hacia la soledad, no hay posible proyecto entre los géneros, la de Ximena huye hacia sí misma, en un gesto parecido al de Zamudio, y Saturnina, la de Alison, sale siempre volando hacia el espacio histórico.

Es interesante que entre las más atrevidas –Lindaura por ser la primera y Alison, la cyberpunk–, se establezca el diálogo sobre lo indio en la identidad femenina y, por lo tanto, el proyecto emancipatorio de las "otras del otro" –como lo calificaran las chilenas Eltit y Richards–, sale a relucir como muy propio de esta región. La emancipación de la mujer es pues distinta aquí, donde la colonización no es un dato más, sino es El dato. Mas, en ambos casos, aunque con mayor despliegue en la de Alison, la emancipación femenina no se oculta ni se subsume a la emancipación india. Estas mujeres no se creen el discurso de las "grandes emancipaciones" y, por ello mismo, suelen ser malcriadas aunque supervalientes, dirigentas comprometidas. Como un graffiti en una pared de La Paz: no se quieren "originarias" sino "originales".

Es también muy interesante el gesto de diálogo entre las novelas de Zamudio y Arnal, ya que ambas se preguntan por la identidad de la mujer a través de narraciones de un mismo hecho a través de voces femeninas y masculinas. No hay que olvidar que, con esta novela y algunas de sus poesías, la Zamudio, "crea" a la mujer boliviana porque la nombra, por primera vez, en la literatura boliviana. Su signo, es la soledad, la más profunda introspección como única vía para acercarse a eso que se llama el ser mujer. Y, de esta introspección nace su casi certeza de no creer en un proyecto intergenérico en una sociedad jerárquica como la que vivimos. Arnal, en un estilo similar, llega a la misma conclusión a través de las reflexiones íntimas de una mujer boliviana del siglo XX. Si Zamudio inicia el siglo con ese signo, Arnal lo reescribe para confirmarlo y para cerrar el siglo XX con la misma pregunta y la misma certeza.

Bibliografía

ANAYA DE URQUIDI, Mercedes. Indianismo. Buenos Aires, 1947.

ANZOÁTEGUI DE CAMPERO, Lindaura. *Luis.* Potosí: Imprenta Potosí, 1892.

_____*Cuidado con los celos*. Potosí: Imprenta Potosí, 1893.
_____ *Huallparrimachi*. Potosí: Imprenta Potosí, 1894.

AYLLÓN, Virginia y OLIVARES, Cecilia. "Las suicidas: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estensoro e Hilda Mundy", en: Wiethüchter, Blanca. *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, 2002. II Vol. Vol. II. pp. 149-183.

ARNAL, Ximena. *Pasan los días*. La Paz: Plural, 2005.

BARNADAS Joseph. *Diccionario Histórico de Bolivia*. 2 vol. Sucre, 2002.

BATTICUORE, Graciela. "Lectoras y literatas: en el espejo de la ficción", en: Zegarra, Margarita (Ed). *Mujeres y género en la historia del Perú*. Lima: CENDOC-MUJER, 1999. pp. 305-318.

CASTAÑEDA Vielakamen, Esther. "Prólogo", en: Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Lima: Mantaro, 1995.

Diccionario de mujeres célebres. Madrid: Espasa Calpe, 1994. Prólogo de Victoria Camps.

DOMENELLA A. Rosa; PASTERNAC, Nora (ed.). *Las voces olvidadas: Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el Siglo XIX*. México: El Colegio de México, 1997.

ESTENSORO, María Virginia. *Memorias de Villa Rosa*. Obras completas, vol. III. La Paz: Los Amigos del Libro, 1976.

FINOT, Enrique. *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert, 1964.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1979. (Feminismos).

GUZMÁN, Augusto. *Historia de la novela boliviana*. La Paz: Revista México, 1938.

MENDIETA PACHECO, Wilson. "Juan Wallparrimachi: Poeta de la Independencia", en: Desde el Sur. 14 de septiembre de 2003.
_____"Los poetas potosinos Juan Sobrino y Juan Wallparrimachi", en: Desde el Sur. 17 de octubre de 2004.

PAREDES DE SALAZAR, Elsa. *Diccionario biográfico de la mujer boliviana*. La Paz: Isla, 1965.

RODRÍGUEZ, Rosario; MONASTERIOS, Elizabeth. "Indiscreciones de un narrador: Raza de bronce", en: Wiethüchter, Blanca. *Hacia una Historia Crítica de la Literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, 2002. II vol, Vol. I. pp. 106- 118

ROMERO DE SALAMANCA, Sara. "Presentación", en: Anzoátegui de Campero, Lindaura. *Don Manuel Ascencio Padilla: Episodio histórico*. La Paz: Juventud, 1976. pp. 7-26

SHIMOSE, Pedro. *Historia de la Literatura Latinoamericana*. (Cuadernos editados por Presencia). Cuadernos 5 y 8

SPEDDING, Alison. *De cuando en cuando Saturnina: una historia oral del futuro*. La Paz: Mama Huaco, 2004.

URQUIDI, José Macedonio. *Bolivianas ilustres: estudios biográficos y críticos*. La Paz: Salesiana, 1918

VEGA, Julio de la. *Cantango por dentro: a ligarse un viaje si se pone a tiro*. La Paz. Sierpe, 1986

V
Las rebeldes del siglo XX
Dramaturgas y poetas

Las dramaturgas desobedientes de México 1920-1930

Olga Martha Peña Doria
Universidad de Guadalajara, México

De entre los pocos nombres que pueden ser mencionados de autoras para la escena en México, descuella el de sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), quien ha sido considerada el máximo exponente de la literatura colonial mexicana y única mujer que puede competir sin menosprecio con los ingenios del Siglo de Oro de la literatura española. No se localiza otra dramaturga importante hasta el siglo XIX, en que aparece Isabel Ángela Prieto de Landázuri, (1833-1876), poeta y dramaturga con una obra perteneciente al Romanticismo de la segunda mitad del siglo XIX, pero que se singulariza debido a su particular sobriedad. En años posteriores surgieron otras voces dramáticas quienes abrieron el siglo XX con su teatro, pero no realizaron ningún cambio considerable.

Es hasta la segunda década del siglo XX que una pléyade de escritoras llega a los escenarios mexicanos con textos dramáticos que coadyuvaron para cambiar el devenir de la mujer en México: Catalina D´Erzell, (1891-1950); Amalia González Caballero de Castillo Ledón, (1898-1986); María Luisa Ocampo, (1900-1974); Julia Guzmán, (1906-1977); Magdalena Mondragón, (1913-1988), y varias más; todas nacidas en la provincia mexicana y no en la capital del país. Fueron las dramaturgas que más se involucraron en el trabajo de establecer un cambio cultural en la forma de sentir y vivir de la mujer. Estos cambios podían únicamente realizarse por medio del teatro que era el género al que tenía más acceso el público femenino. La crítica de la época afirmaba que las dramaturgas solamente escribían melodramas, pero hoy nos damos cuenta que también utilizaron el género pieza y la tragedia social que invitaban a la mujer a pensar al presentarle conflictos dramáticos que despertaban a la mujer de ese letargo sociocultural en que vivía.

Los años veinte y treinta fueron clave para el cambio de la mujer. Habían terminado largos años de dictadura, unidos también al período de la revolución mexicana, por lo que se necesitaba mover el ánimo de la mujer para concientizarla y ser indispensable para una sociedad, no sólo para el trabajo de hogar, sino también en su posición de tomar decisiones importantes para su vida y para la sociedad. De ahí que el teatro de estas dramaturgas encontró receptoras deseosas de escuchar a una mujer que rompía con los cánones de la sociedad. La valentía de las escritoras estriba en utilizar temas que estaban vedados para el teatro tradicional y que eran silenciados por la sociedad con la creencia patriarcal de que ponía en riesgo la estabilidad del hogar mexicano.

Lo más interesante de este período es escuchar sobre el escenario por primera vez palabras

que siempre habían sido tradicionalmente pronunciadas en voz baja: divorcio, unión libre, libertad, deshonra, abandono del hogar, eutanasia, aborto, aventura, engaño, lesbianismo, y otras más que provocaron un despertar de la mujer y un deseo de llegar a tomar decisiones atrevidas como las protagonistas de estas obras. El éxito de estas obras confirma la gran influencia que tuvieron las ideas propuestas por este teatro. Las dramaturgas sabían con claridad cuál era su público cautivo; mujeres clase media y media alta, y a ellas dirigieron sus obras porque ese público femenino era quien tenía la posibilidad económica de asistir a espectáculos.

En la mayoría de los textos dramáticos escritos por estas mujeres coinciden en tomar temas recurrentes, como consecuencia del sojuzgamiento en que había vivido la mujer mexicana. Hasta el grado de que el discurso dramático era también un discurso personal sobre la imposibilidad que tenían para expresarse con libertad y defenderse de la fuerte visión ideológica que tenía el hombre hacia la mujer. Al final del siglo XIX se iniciaron los movimientos de mujeres que solicitaban el derecho al voto y la igualdad de salarios; sin embargo, sus voces eran fácilmente silenciadas. El siglo XX abrió sin mayores cambios para la situación de la mujer y fueron estas voces teatrales las que con su obra apresuraron el cambio que deseaba la mujer. Fácil será comprender el porqué de los ataques a su teatro fueron constantes, a pesar de que fueron ellas también las que colaboraron para que el dramaturgo mexicano fuera tomado en cuenta y sus obras fueran montadas.

Los conflictos dramáticos que encontramos en sus obras giran alrededor de las protagonistas y sus luchas por hacer valer sus derechos, tanto como mujer como pareja. El conflicto no era únicamente dramático, sino también de valores: mujer tradicional en esa época significaba tener muchos hijos, ser abnegada y paciente, mientras se es la sacrificada mujer mexicana y se sueña con personificar a la reina del hogar. En estas obras las protagonistas son presentadas bonitas, elegantes, con vestuarios a la moda, algunas con títulos profesionales de médicas o abogadas. En contraposición al mundo masculino, estas mujeres no se jactan de haber engañado a su pareja y aquellas que lo hicieron, llevan a cuestas su dolor por haber sido deshonestas. Notable es observar una carencia de discurso religioso, la razón pudiera ser que la recientemente finalizada revolución lo impedía o bien los movimientos religiosos que contribuyeron con la Guerra Cristera que ya se acercaba, alejaban al teatro de lo religioso. Son dramaturgas que dotaron a sus protagonistas de una capacidad decididora de su destino; ponen mujeres liberadas que rompen con la sociedad pero el desenlace de la obras las deja vacías e incapaces de encontrar su plenitud.

Anteriormente a 1920 en todos los textos dramáticos la mujer era la modelo de buena hija, buena esposa, buena madre, buena soltera; es decir la mujer generosa, humilde, callada, obediente, recatada, pudorosa, fiel; en otras palabras siempre se había perfilado a la mujer como un ser dispuesto a cualquier sacrificio por defender su honor, su buen nombre y la felicidad de los suyos. En contraparte, este nuevo teatro nos presenta a mujeres de la vida diaria que pecan, se deshonran por amor y son capaces de tener aventuras amorosas igual que el hombre, siendo por ello eliminadas de la vida familiar y rechazadas por una sociedad cerrada.

Los estudios de género así como la historiografía no han tomado en cuenta al teatro, a pesar de que al analizar un personaje femenino desde estas perspectivas puede dar a conocer de mejor manera la sociedad que la rodea; su comportamiento, su lenguaje, “qué dicen, cómo viven, qué significa su presencia en una sociedad determinada y en un período histórico

determinado" (Ramos Escandón, 1997:11). Los textos dramáticos escritos por estas mujeres, presentan a protagonistas femeninas cuya pertenencia social va desde la clase social alta, media alta y media media. Esta escala social de mujeres nos permite conocer distintas imágenes de los años veinte y treinta, período en que fueron escritas. El aplicar los campos del género e historiografía permite conocer el pasado dramático de las protagonistas y entender el conflicto que nos presentan, como lo afirma Julia Tuñón en su artículo "Porque Clío era mujer. Buscando caminos para su historia": "es común encontrar a la mujer en esa suerte de fuente de primera mano que para el historiador es la novela, la poesía, el cine, la historieta (y yo agrego en el teatro). Se trata de la mujer imaginada que tiene, por supuesto, muchos elementos de realidad". En estos textos podemos conocer las relaciones de poder en el interior del mundo doméstico familiar así como la relación de género en esa intimidad.

Las dramaturgas nos presentan la importancia y significado de los personajes protagónicos en una sociedad y en un momento determinado y de esta forma se puede observar el comportamiento de la mujer de esa época así como la capacidad para enfrentar un conflicto dramático que le provocaba un cambio en su vida. Asimismo se puede conocer el concepto de patriarcado que ejercen los hombres así como el ejercicio del poder y el mundo familiar nuclear en el que viven las protagonistas.

Al manejar el discurso dramático la protagonista, se analiza la fuerza que imprimen ante el conflicto que les toca solucionar. Todos estos signos que encontramos tienen su origen desde tiempos ancestrales y repercuten en este nuevo teatro social; la única forma de concientizar a la mujer era mostrarle los signos que provocaban el malestar legal, cívico, político, ideológico y laboral, de ahí que el público femenino se sentía identificado de inmediato con los conflictos dramáticos que estas escritoras presentaban, ya que les ofrecía un espejo de la vida y no una fantasía imposible de que sucediera en el mundo real. Uno de los grandes aciertos de las dramaturgas es que realizan una teoría femenina sin teorizar; es decir, el discurso que utilizan es sólo un pretexto para acercarse al público femenino quienes estaban muy cercanas a ellas debido al éxito de sus obras, que las dedicaban a ayudar a la mujer con el fin de que despertaran de su letargo.

Para observar estos acontecimientos con mayor facilidad me remitiré primeramente a Catalina D´Erzell (Silao, Guanajuato, 1891-1950) por ser la autora que logró más éxito con su obra dramática. Fue ella quien rompió record de noches teatro al haber llegado a tener hasta 3,500 representaciones una sola de sus piezas y haber logrado la asistencia de más de ocho millones y medio de espectadores[1]. Esto nos hace pensar que algo tenía su teatro que lograba llegar al gusto del público no sólo mexicano sino de toda América Latina y el sur de Estados Unidos, pero es que la trama de sus obras encontraba de inmediato un receptor, tanto masculino como femenino. Llegó en el momento exacto para apoyar en el desarrollo del cambio de la mujer; no sólo en México sino en el extranjero. Las estructuras que regían a la sociedad mexicana están muy cercanas a los conceptos que encontramos en las protagonistas de los textos dramáticos de D´Erzell quienes nos presentan un conflicto con dos significados opuestos semánticamente. Es decir, que para la mujer la palabra tiene un significado y para el hombre otro. Para encontrar estos conceptos utilizaré la obra ¡*Esos hombres!*, escrita en 1923, texto dramático representativo de la forma de pensar y de vivir de la mujer mexicana

1 Datos proporcionados por Elia D´Erzell, hija de la autora en entrevistas realizadas para el libro Digo yo como mujer... *Catalina D´Erzell.* Publicado por el Gobierno de Guanajuato, 2000 y cuya autora es Olga Martha Peña Doria.

de los años veinte.

Azucena, la protagonista, es una mujer fuerte que un día decidió romper su matrimonio debido a la vida tan desdichada que tenía con su marido. Al encontrar de nuevo el amor, dedica su vida a ayudar a Fernando su pareja, para que deje la vida desordenada y termine la carrera de abogado. Para lograr este objetivo la protagonista llega a convivir en una sociedad diferente a la que ella había sido educada pero todo lo acepta por el inmenso amor que siente por él. Pasan dos años y Fernando ya ha cambiado su escala social por lo que busca a una mujer "honrada" para contraer matrimonio y decide abandonar a Azucena quien no podía aspirar a vivir en su mundo por carecer de honra al haber vivido en unión libre.

> Fernando— ¡Basta ya de insultos! Me caso, sí... ¡se acabó! Me caso porque puedo hacerlo, porque tengo un nombre honrado que ofrecer.
>
> Azucena— (*Sollozando e iniciando el mutis*) ¡Ah, sí! No me acordaba ustedes solamente se deshonran cuando roban o cuando matan ¡Tú eres un hombre honrado! Practicaste todos los vicios pero ¡eres hombre honrado! Me inculcaste toda tu lepra pero ¡eres honrado! Me lanzas al abismo, me dejas desamparada has estrechado en tus brazos a multitud de mujeres; pero vas honradamente a los brazos de una virgen. Tu nombre está por encima de todo eso de todas las miserias humanas y de todas las infamias. ¡Y todos ESOS HOMBRES, han sido y serán así! ¡Todos! ¡Todos! ¡Todos llevan dentro un Fernando! (D´Erzell,1925: 100).

D´Erzell utiliza el suicidio como un elemento de piedad para Azucena al no encontrar otra salida y comprender que la sociedad no podría abrirle las puertas de nuevo y no había camino para rehacer su vida, de ahí que es una buena solución para resolver el conflicto dramático de la protagonista.

De esta forma podemos observar cómo la autora necesitaba presentar conflictos altamente humanos con el fin de lograr la comunicación con un público femenino ávido de verse reflejado en las obras teatrales. Un punto interesante es que los campos semánticos tenían diferente significado para ella que para él. Mientras que para Azucena la felicidad y el amor son primordiales en su vida, para Fernando esos signos no le representan más que aventura y cansancio, mujeres y gozo. Las palabras divorcio, unión libre y honra al ser dichas por una mujer, representan el castigo y la vergüenza de su vida, en cambio para él esas palabras no cambian su posición social, aunque haya vivido en unión libre con otra mujer. Su lógica de la guerra de los sexos es contundente:

Mientras él asciende socialmente:	ella desciende
mientras él se regenera:	ella se destruye
mientras él se eleva:	ella se hunde
mientras él sigue siendo honrado:	ella pierde la honra para siempre.

mientras ella hizo de un vividor un hombre respetable y serio:
ella sólo obtiene el desprecio y la soledad de parte de la sociedad.

El haber regenerado al hombre no da solidez a la relación, sino es la razón del rompimiento de la pareja. Es decir, que el significado semántico de amor y paciencia en la mujer, en Fernando es el logro de un título profesional para culminar la escala social. Aunque Azucena sea elegante, seductora, rica, de alta sociedad, quien arriesga a perder todo por amor, nada significa para Fernando. Ella, al mancharse o deshonrarse, recibe olvido, burlas, fango,

lágrimas, oscuridad y al final queda pobre, viciosa, fea, desdichada y casi vieja; mientras que él resulta ser un hombre feliz que encontró la felicidad en su matrimonio con una joven honrada y rica que nunca conocerá su pasado. El ser aventurero y gozador de la vida y de las mujeres no le representa ningún problema ni recibe ningún castigo ya que no existe ningún lineamiento al respecto en el código penal; jamás será rechazado por la sociedad al haber cometido un error; al contrario, encontró la felicidad y olvidará el daño que provocó a una mujer buena que lo quería. Al final, el silencio de Azucena para confesarle a la nueva esposa el pasado de su marido, significa su muerte, mientras que el silencio de Fernando será la felicidad matrimonial.

Las palabras recurrentes en el discurso de Azucena giran alrededor de honra, deshonra, desgracia, desamor, desprestigio, desamparo, desesperación, humillación, culpable, soledad, aislamiento, compasión. Todas estas palabras reflejan la situación social que está viviendo Azucena y el mundo al que ahora pertenece: al de las mujeres sin honra, sin dignidad, incapacitadas para vivir en sociedad por haber roto con los cánones.

Otra dramaturga triunfadora con su obra fue Amalia de Castillo Ledón, (Santander Jiménez, Tamaulipas, 1898-1986) una de las primeras feministas de México, quien escribió la pieza *Cuando las hojas caen*, representada con mucho éxito en 1929. En esta obra nos presenta un conflicto en donde hace una profunda reflexión acerca de la verdad a medias y la mentira, que conducen irremediablemente a la desdicha conyugal. Este conflicto es provocado, en parte, por la incapacidad para comunicarse entre los personajes. El silencio es el arma en la que se escudan para evitar confrontarse. Los falsos entendidos y la cobardía para enfrentarlos, provoca un triple conflicto dramático cuyo clímax asciende hasta llegar a la imposibilidad de lograr la felicidad de los personajes. Clara, la madre, Alicia, la hija y su esposo Jorge son los protagonistas de esta pieza en la que impera el silencio. Nadie es capaz de confrontarse para lograr una solución a un malentendido entre ellos. La autora nos presenta a dos mujeres débiles con un pasado dramático feliz y viviendo en una situación económica y social boyante, que les impidió conocer las grandes pasiones. Jorge, un hombre cobarde por no saber rectificar a tiempo el error que destruyó su felicidad y por consiguiente la de estas dos mujeres. Alicia es solo una joven que nunca supo lo que era la vida hasta que se enfrenta con su fracaso matrimonial, y al sentirse derrotada cuestiona a la madre para que le aclare el porqué no le enseñó lo que era la vida.

Alicia.- No quiero reprocharte, pero ¿por qué no me hiciste ver la vida desde niña, tal cual es; por qué no me señalaste siempre el lado triste de las cosas; por qué no me abriste los ojos y me hiciste ver las pequeñeces y la crueldad que hay por todas partes (Castillo Ledón, 1963:41-42).

Es decir, que el silencio de la madre para mostrarle el mundo de afuera le hizo el camino más fácil para ser una fracasada. Alicia aprendió de la madre a evadir la realidad escudándose en los silencios y al verse derrotada no tiene la capacidad para romper la distancia y eliminar el silencio.

La autora nos presenta un final desolador para ambas mujeres. Clara la madre contraerá matrimonio con un antiguo pretendiente pero al que no ama, solo busca la compañía y tranquilidad para su vida, Alicia, por su actitud pasiva, inactiva, sin quejarse, sin protestar, sin hacer ruido, y en decidido silencio se quedará esperando que algún día el marido decida romper el dique que los separa. Ella ya no lo pudo romper, pero no está capacitada para

abandonarlo y rehacer su vida, y como buena mujer de los años veinte cree que un hijo vendrá a ser la solución a su fracasado matrimonio.

Nos enfrentamos en esta obra con mujeres pasivas que nunca tuvieron que hacer frente a ningún conflicto amoroso y de ahí que no están capacitadas para solucionar un problema tan severo como el engaño. Lo más importante de este conflicto dramático es que la madre se negó a aceptar la decisión de la hija de divorciarse al aducir que la mujer divorciada no tiene ningún lugar en la sociedad, sin embargo y al ver que crece el conflicto es la madre la que le sugiere que se divorcie al ver que no es feliz y que nunca habrá solución de conflicto. La autora nos presenta una distancia muy grande entre los géneros y les proporciona una mejor desarrollo personal a Jorge que a Alicia; a ella no la dota de valentía para resolver el conflicto dramático, en cambio a él le ofrece continuar con su vida de aventuras para confortar su dolor al negarle la posibilidad de ser aceptado por Clara, la madre de su esposa, para rehacer su vida. Asimismo Castillo Ledón cierra la posibilidad de romper el matrimonio al seguir los cánones de la época en que no era aceptada esta decisión. Cabe aclarar que no existe impedimento legal de contraer matrimonio entre suegra y yerno pero si hay un impedimento moral, por lo que la autora decidió no romper esas reglas y dejó a Alicia en el abandono por parte del marido cometiendo un acto de injusticia y desigualdad contra la protagonista femenina.

En la década de los treinta continua la producción dramática escrita por mujeres y es María Luisa Ocampo (Chilpancingo, Guerrero, 1900-1974) quien escribe una obra que deja un sabor amargo al público lector, la que tituló *La casa en ruinas* escrita en 1934. La autora presenta a una familia de clase media, que viven de la pensión del jefe de familia. Se observa que viven una situación económica boyante al poseer una casa grande en las afueras de la capital. Se acota que el padre de familia tiene una biblioteca importante así como cancha de tenis en la que juegan los hijos de la familia y sus amigos. Alberto, el padre, al haber perdido su empleo se dedica a escribir incoherencias con la firme creencia que cambiará al mundo con sus teorías.

La autora nos presenta el mundo doméstico de Fany, mujer de cincuenta años en el que su única misión es cuidar del marido, recoger su desorden y guardar sus papeles. “Puedes revolverlo todo que yo lo pondré después en su lugar. Es mi misión en esta casa” (Ocampo, 1934:4) Ella le apoyó en la creación de un mundo de fantasía para que fuera feliz pues había sido despedido por ser “viejo”. De ahí que el mundo social y personal de Fany está centrado en el marido por lo que le creó ese mundo y lo hizo sentir el gran escritor. Ella es una mujer pequeñita como esposa pero que se crece con tal de defender a sus hijos. Afirma que fue feliz al lado de Alberto, pero solo vivió una vida pequeña y después de muchos años se crece para afirmar ante el marido su pequeñez.

> Fany.- yo traté hasta donde pude de evitarte molestias, de vivir a tu lado sin hacer ruido, sin que te dieras cuenta de mi presencia. No soy una gran mujer. Apenas me doy cuenta de lo que a ti te parece sencillo y accesible, pero creía darte la felicidad trabajando, economizando, evitando disgustos. Nunca había llegado a esto, nunca te hubiera pedido que hicieras a un lado tu amor propio, si se tratara de mí: pero es Jacobo... tu carne, nuestra carne (33).

Fany se minimiza como mujer y como esposa sin importarle no haber logrado su felicidad y se considera “Soy una ruina que se sostiene erguida, nada más. No hay que pedirle al

tiempo lo que no puede dar" (10). La autora permite que el lector pueda hacer un análisis de las posibilidades vitales de Fany y la capacidad de acción por lo que se puede observar que todo lo que hace es por obligación como madre y esposa pero nunca como mujer al haber aprendido a vivir bajo la autoridad jerárquica del marido y sin posibilidad de buscar otra forma de vida "Nunca esperé hacer nada, sino que esperé a recibir lo que la existencia quiso traerme" (10) .

Se siente tan empequeñecida como mujer que solamente concibe que la forma de hacer feliz a su marido e hijos es subir y bajar la escalera así como economizar hasta lo imposible. Sin embargo al enfrentarse a una situación límite como es el robo que hizo el hijo, se crece y recurre al marido pidiendo el dinero que tiene ahorrado para publicar su libro pero la respuesta de marido es desoladora al hacerle ver el concepto que tiene sobre ella: "¡Las personas como tú que tienen un sentido común elevado al cubo...son insoportables!" "Sabe ser la ducha cuando me acaloro demasiado" (4) "¡Ah las mujeres! ¡Nunca saben lo que deben hacer! Se atolondran y ruedan en seguida. Es inconcebible que una mujer a tu edad cometa tanta tontería (6) .

La autora nos retrata una sociedad nueva, en la cual los padres fueron educados de una manera que los hijos no comprenden y para ello nos presenta una generación de seres fracasados como personas y como padres. Es decir que la década de los treinta fue muy diferente a la presentada en las obras anteriores al no poderse dar la comunicación entre padres e hijos. Fany ve su generación como fracasada que nunca pudo llegar a la meta porque eran superficiales. El final es desolador al quedarse la pareja sola al haberse ido los hijos a hacer su vida y se olvidaron de sus padres pero tienen la esperanza que un día "volverán sabiendo ya lo que nosotros no supimos y la que no sabrán tampoco con sus hijos" (44).

Al conocer el conflicto de la familia nuclear de los Raygadas se puede afirmar que el padre es el que ejerce el poder y la madre la sumisión. En el ámbito público la madre no puede permitir perder la honra al darse a conocer la noticia del robo del hijo; en el ámbito privado son personajes que viven en una profunda soledad y que nunca tendrán una vida plena. Los padres tienen la esperanza de que los hijos sean felices en contraposición con sus vidas truncas. Fany no está preparada para liberarse al haber vivido bajo la dependencia y sumisión total al marido por lo que vivirá siempre bajo la sombra de una figura de poder que impidió formar una relación familiar estable.

Dos años después se observa un cambio en el teatro de este grupo de dramaturgas al dar a conocer una obra en donde la protagonista es una profesionista exitosa y de ahí el título *Cuando Eva se vuelve Adán* de Magdalena Mondragón (Torreón, Coahuila, 1913-1989), en donde todas las escenas desembocan en el drama interior de la mujer de ciencia que ha olvidado la ciencia de vivir y de disfrutar la vida como una profesionista joven.

La autora presenta a Eloísa, médica joven, mujer fría, altanera y segura de sí misma y que se ve a sí misma como un ser perfecto tanto en el ámbito profesional como personal. Sin embargo, carece de capacidad para sostener una comunicación eficaz a pesar de estar muy enamorada de su esposo provocando con su actitud una frialdad absoluta en su relación. En cambio Eduardo es un profesionista mediocre que no ha logrado brillar en su profesión que se casó sin estar verdaderamente enamorado por lo que no podrá solucionar el conflicto al sentirse inferior.

Gabriel.- ¿Cuándo principió el problema?

> Eduardo.- Creo que desde el primer día de casados, o desde antes. Yo me uní a Eloísa sin mucho amor. Nuestro noviazgo, como usted sabe, fue corto. Cuando me declaré estaba enamoradísimo.
> Gabriel.- ¿Y se te acabó el amor antes del matrimonio?
> Eduardo.-¡Somos tan distintos...! Por muchos meses creí encontrar en ella la felicidad; pero su carácter, su orgullo, tantas y tantas cosas chocaron constantemente con mi frialdad de razonamiento, con mi modo de ver la vida... (Mondragón, 1947:11).

La cosmovisión de género que se observa en la pareja es muy diferente al haberla modificado ella al ser una profesionista que trabaja y haber experimentado una forma de vida distinta a la de las demás mujeres así como a la de su pareja, de ahí que es juzgada como una mujer fría, distante y que vive en un desequilibrio entre su vida profesional y personal. Se observan grandes diferencias entre ellos y muy pocas similitudes por lo que la relación nunca va a ser exitosa.

El concepto de mujer que tiene Eduardo no concuerda con el de Eloísa y eso provoca una distancia insalvable entre ellos. Él no acepta el cambio en la mujer ni la posibilidad de ser la triunfadora en su vida profesional y así lo asevera en diversas conversaciones que sostiene con los amigos:

> Eduardo.- ¡Ay, amigo mío, qué lata es una mujer inteligente!
> Eduardo.-La mujer de hoy camina con paso rápido que ha perdido toda timidez; lucha con el hombre por alcanzar el camión. ¡Con qué garbo detiene un automóvil! ¡Cómo entra en la tienda a trabajar! ¡Las mujeres de hoy! No, no piensan como antes. Han visto de cerca al hombre en las fábricas, en las tiendas. Hay mujeres médicas, ingenieras, licenciadas, aviadoras. ¡Hasta boxeadoras! Han perdido el respeto al hombre. Saben que cualquier trabajo puede ser desempeñado también por ellas. Ya no lo esperan con las babuchas en una mano ni la bata de descanso en la otra (13).
> Te aseguro que no hay mujer, por inteligente que sea, a quien le guste ser más que su marido. Y si ella se siente superior, si las gentes que la rodean le hacen sentir esa superioridad, entonces el hombre está perdido (14).

Con estas aseveraciones se puede observar que impera el autoritarismo por parte de Eduardo. Sin embargo, la autora lo retrata como un hombre débil, carente de voluntad que no se atreve a enfrentar su problema de pareja al sentirse poco respetado como figura jerárquica y de ahí que prefiere guardar silencio, pero a su vez llevar una doble vida con una mujer que trabaja como obrera, carente de aspiraciones pero que corresponde a la típica mujer sumisa, obediente y abnegada, cualidades de las que carece Eloísa al ser una mujer profesionista que trabaja y triunfa pero que a su vez es una mujer enamorada que ha vivido cinco largos años de silencios al estar imposibilitados para comunicarse.

El ambiente social que la rodea no acepta su profesión y la única alternativa que le dejan es que tenga un hijo y abandone su trabajo y así lo afirma Rosa la amiga al comentar sobre el trabajo de la mujer fuera del hogar:

> Rosa.- ... yo creo que en cada mujer que es una lumbrera en el arte o en la ciencia, hay una pobre infeliz que no pudo ser mujer.
> Eloísa.- Tal vez...
> Rosa.- Muchas mujeres en el mundo andan equivocadas. Créeme, cuando Eva quiere

volverse Adán ¡todo anda de cabeza! (30).

Esto reafirma la condición femenina de la época en la que no tenía derecho a trabajar y triunfar porque era invertir el género. Es decir que su deber es ser solamente una ama de casa y madre de familia y su prohibición es desarrollar una vida profesional pero al haber desequilibrado sus dos mundos perdió su vida personal al haber olvidado la ciencia de vivir pero triunfó la médica, de ahí que Eloísa afirme: "¡qué caro pagamos las mujeres, qué caro paga Eva al querer ser Adán!"(49). Es decir que se confrontan las convicciones de género y se produce un choque entre la pareja que llega al rompimiento del vínculo matrimonial dejando claro que la Mujer-profesionista-que trabaja y triunfa tiene escasa posibilidad de llegar a su plenitud y está condenada a la soledad.

En *Divorciadas,* texto dramático escrito en 1940 por Julia Guzmán (Puebla, Puebla. 1906-1977) desarrolla un conflicto diferente al presentar a tres mujeres que provienen de un mundo antagónico al haber vivido al lado de un marido que las oprimió y la hizo desdichadas, por lo que decidieron llegar al divorcio pero viven el dolor de haber cometido un error al querer encontrar su felicidad pues con ello dejaron un sufrimiento a su alrededor: "Ya ves... al divorciarnos les quitamos el padre a nuestros hijos... y después... les quitamos el padre a los hijos de las otras" (Guzmán, 1940:29).

Las tres rehacen su vida profesional pero no la personal al haber tomado decisiones que modificaron su cosmovisión. El conflicto principal es darse cuenta que el mundo de las divorciadas nunca será de mujeres honradas y con derecho a ser felices. Siempre tendrán un lugar alejado de la sociedad al hacerlas a un lado las mismas mujeres. Si encuentran a un hombre, por lo general está casado por lo que destruyen un hogar y las quiere solamente de amantes; si son solteros, no aceptan a una mujer divorciada al carecer de honra.

> Son mujeres que viven en la misma situación que las protagonistas de las obras escritas en los años veinte a pesar de que la obra fue estrenada en 1940. Es decir que diecisiete años después de la primera de las obras estudiadas, las protagonistas siguen viviendo en un mundo opresivo y sin posibilidad de lograr el cambio en la forma de pensar de los hombres.

Como colofón a esta investigación se puede afirma que al analizar un texto dramático desde la perspectiva de género permite observar la condición de subordinación que viven las protagonistas, misma que provoca una carencia de identidad. En *¡Esos hombres!* Azucena es una mujer fuerte pero se subordina al hombre y al final hay una pérdida de identidad, dejó de ser Susana que era su nombre verdadero para ser Azucena como le puso Fernando, reduciendo con esto la posibilidad de tomar fuerza al haber perdido su identidad y convertirse en una pordiosera. En *Cuando las hojas caen* se ve reducida la identidad de Clara y Alicia al ser mujeres débiles, principalmente Alicia que se subordina de tal manera a Jorge que se reduce a pasar los días esperando que caigan las hojas. En *La casa en ruinas,* Fany vive totalmente subordinada al esposo al dejar de ser mujer para convertirse solamente en la esposa que se dedica a limpiar el desorden que dejan tanto el marido como los hijos. Eloísa la protagonista de *Cuando Eva se vuelve Adán* desequilibró su vida al dedicarse a su mundo profesional descuidando el personal y no aceptó estar subordinada al marido. En *Divorciadas* las tres mujeres tomaron la decisión de romper su vínculo matrimonial pero no están capacitadas para vivir sin la subordinación del hombre por lo que buscan repetir su pasado al haber dejado su identidad. Ninguna podrá decidir su vida al haber vivido bajo la jerarquía masculina

que les impidió conocer su capacidad como mujeres. Es decir, que en ninguna relación de las protagonistas existe la equidad de género sino que hay una subordinación ante la autoridad manejada por el hombre.

En todos los textos dramáticos se observa que hay una enorme distancia entre las mujeres y los hombres en cuanto a su desarrollo como "personas" debido específicamente a la opresión ejercida por la figura masculina. Las dramaturgas muestran en esos conflictos dramáticos la desigualdad, la injusticia y la opresión en que vivían las mujeres de esas décadas. No hay ningún tipo de satisfacción dentro de su desarrollo social y ninguna llega a tener un mejoramiento en su calidad de vida. Todas se doblan por amor y perdonan el abuso del que fueron objeto a pesar de quedar vacías por lo que Azucena decide el suicidio como salida, Alicia, a esperar el imposible regreso del marido, Fany a esperar que la vida continúe su rumbo a sabiendas de que nunca tendrá ningún atisbo de felicidad, Eloísa a vivir en soledad y las divorciadas a esperar a que algún hombre se fije en ellas.

El teatro de estas dramaturgas es ciertamente polivalente, al tomar la defensa de la mujer desde diversas perspectivas. Ya no presentan la tradicional condición de inferioridad de la mujer y la pérdida de la dignidad humana sino que ahora son las dueñas de la palabra y del conflicto dramático y manejan el discurso de acuerdo a su condición de mujer. Este teatro es fuerte, amargo y triste al enfrentarnos a la complejidad de la vida contemporánea y demostrar que estos conflictos tienen aún hoy día vigencia. El camino que tienen sus protagonistas es la búsqueda de la dignificación y el dolor que causa no poder tener la fuerza para solucionar su error, de ahí que muchas veces prefieren el silencio, en contraposición con el abandono por parte del hombre.

A partir de los años cuarenta y con el interés creciente por el teatro de vanguardia europea, este tipo de espectáculo fue alejándose del gusto del público y de la crítica. Sin embargo, y a pesar del éxito obtenido durante años son estas dramaturgas las que menos se localizan en los libros de la historia del teatro, cuando mucho las nombran pero no abundan en mayor información. Esta situación nos lleva a pensar que al haber sido rompedoras de cánones sociales que parecían inamovibles como era hacer a un lado a la mujer abnegada y sumisa, provocó el olvido, demostrando con ello que el éxito es imperdonable para la que triunfa. Estamos a tiempo para rescatar la obra literaria de muchas mujeres que han sido injustamente olvidadas y su participación infravalorada en la construcción de un teatro mexicano moderno. Ellas nos legaron personajes femeninos fuertes y débiles que rompieron los valores que regían a la sociedad de esa época. Las protagonistas de las obras provienen de un ambiente antagónico pasivo pero por sus deseos de romper con la opresión buscar cruzar a un ambiente activo al tomar la fuerza en el hogar; sin embargo, la sociedad no puede aceptar un cruzamiento por lo que la mujer dobla las manos y regresa a ese ambiente pasivo en el cual había vivido. Esto nos lleva a considerar que la mujer no tenía los mismos derechos que el hombre y nunca podía escalar socialmente fuera del ámbito que le rodeaba. Estas voces dramáticas que movieron a una sociedad cerrada y machista son hoy las voces silenciadas del teatro mexicano.

Bibliografía

CASTILLO LEDÓN, Amalia. *Cuando las hojas caen*. México: Edición de autor, 1963.

D´ERZELL, Catalina. *¡Esos hombres!*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1927.

GUZMÁN, Julia. *Divorciadas*. 1940, s/p.

LAGARDE, Marcela. *Género y feminismo*. México: Editorial Horas y Horas, 1996.

MONDRAGÓN, Magdalena. *Cuando Eva se vuelve Adán.* México: Biblioteca Enciclopédica Popular, SEP, 1947.

OCAMPO, María Luisa. *La casa en ruinas.* 1934, s/p.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen. "Género e historia: La historiografía sobre la mujer", en Carmen Ramos Escandón, *La nueva historia, el feminismo y la mujer*. México: Instituto Mora, 1997.

TUÑÓN, Julia, "Porque Clío era mujer: buscando caminos para su historia". en: Gabriela Cano, Carmen Ramos, Julia Tuñón, *Problemas en torno a la historia de las mujeres.* México: UAM-Iztapalapa, 1991.

La Mujer Dramaturga en el Brasil del Siglo XX: ¿Entre los márgenes de qué centro?

Ana Lúcia Vieira de Andrade
Programa de Estudios Graduados en Teatro de la UNIRIO, Brasil

Este trabajo pretende llenar una laguna fundamental en los estudios sobre el teatro escrito por mujeres en Brasil. Su objetivo básico es plantear una reflexión acerca del posicionamiento de determinadas escritoras en el contexto mercadológico y crítico de la escena brasileña de la segunda mitad del siglo XX. De ese modo, pretendemos poder situar en un panorama más amplio la manera por la que el canon teatral en Brasil reacciona frente al trabajo de las autoras, incorporándolo o no según las circunstancias. Para ello, elegimos analizar la obra de tres dramaturgas: Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião, cuyas piezas cubren el período que va de los años sesenta a los noventa y resultan un espejo del desarrollo de dos tendencias claves de la dramaturgia brasileña de los últimos treinta años: la que busca ensanchar las fronteras del teatro político, uniéndolo a la problemática del individuo, y la que marca la disolución de un formato estético-conceptual específico que determine claramente los límites, las posturas frente a las herencias de la tradición y de la vanguardia, donde el hibridismo de formas y de lenguaje es un rasgo sobresaliente y refleja la preferencia por un tipo de escritura que no se fija en moldes rígidos.

Así, nuestro intento no es descubrir una voz representativa de la "Mujer" en el teatro brasileño, sino trazar una visión de las diferencias presentes en las voces que representan un determinado grupo de autoras, para poder extraer algunas conclusiones respecto a la influencia que la recepción crítica de esas diversas posturas pudo tener sobre la continuidad y el desarrollo de la carrera de las mencionadas dramaturgas. Utilizaremos, por tanto, algunos de los modelos que el enfoque de la teoría de la recepción proporciona, como el concepto de Fish de comunidades interpretativas. No lo utilizaremos, sin embargo, como una herramienta básica determinadora de un camino específico para el análisis de los posicionamientos de la crítica y del público, sino como una idea que pudiera sostener y justificar nuestro tratamiento, que considera los dos polos mencionados arriba receptores del fenómeno teatral a partir de posturas elaboradas colectivamente, o sea, a partir de conductas inducidas por un contexto cultural específico. Para Fish, uno de los más prominentes nombres de la teoría de la recepción, aprendemos estrategias de lectura que determinan la manera por la que leemos (Fish,1980:171). De ese modo, las estrategias empleadas en la recepción de la obra artística forman parte de posiciones que el observador trae *a priori* y que le son transmitidas por la comunidad a la cual pertenece, la cual autoriza o no determinados puntos de vista. Tal hecho quedó claro a lo largo de nuestra investigación, donde, a través del análisis de varios ejemplos de material crítico periodístico, hemos podido confirmar que verdaderamente existen posiciones anteriores,

predefinidas, que determinan las posturas demostradas en las reseñas. En el caso de los comentarios con los cuales trabajamos, se puede percibir, por ejemplo, casi siempre una antipatía dirigida a cualquier tipo de expresión que busque dar voz a un contenido de carácter feminista, o que se suponga feminista. Este tipo de posicionamiento, aunque más común en los años setenta y ochenta (todavía marcados por la presencia de la dictadura militar), sigue, en menor medida, hasta la década de los noventa, lo que atestigua la existencia de un rechazo entre la comunidad crítica (de predominio masculino) al teatro que busque, a veces de manera muy sutil, presentar un enfoque más ideologizado (principalmente cuando esa ideología es o parece ser feminista).

Nos pareció importante, por lo tanto, durante el desarrollo de nuestro trabajo, subrayar los cambios percibidos a lo largo del tiempo, o sea, mostrar a través de la comparación entre los aspectos diacrónico y sincrónico cómo un determinado tipo de reacción puede cambiar cuando se utilizan diferentes parámetros interpretativos. De ese modo, buscamos siempre que sea posible clarificar plenamente el contexto socio-histórico y los parámetros estético-ideológicos predominantes a lo largo de las tres décadas analizadas (los años sesenta, setenta, ochenta y noventa) para que podamos comprender mejor como se manifiestan las formas de apropiación social de una obra de teatro.

Compartimos con la lectura feminista la intención de subrayar lo que constituye la ideología del canon, analizando la presencia femenina en el panorama teatral brasileño de entre los sesenta y los noventa; sin embargo, nuestra finalidad no es únicamente la de probar que este canon es masculino y excluyente de lo Otro, sino que los criterios de valoración utilizados son producto de una determinada ideología que cambia según las particularidades del momento socio-histórico en que tiene lugar.

Como afirma Kolodny, desde que somos (las mujeres) enseñadas a leer no nos comprometemos con textos, sino con paradigmas (1985:153) (hecho que se aplica también al universo de lectores masculinos). Nuestro objetivo, pues, es explicitar cuáles son esos paradigmas en el contexto teatral brasileño de las últimas cuatro décadas para comprobar tres hipótesis básicas: 1) las temáticas exclusivamente femeninas abordadas a partir de posturas feministas no lograron ser asumidas íntegramente por el canon de la crítica periodística, que sigue considerándolas un tipo de expresión poco universal; 2) las formas que evitan el realismo a partir de un trabajo con lo grotesco, principalmente si vienen acompañadas también de un posicionamiento político, sea respecto a la condición femenina o a los problemas sociales del país, tampoco encuentran facilidad para penetrar en el mercado u obtener buena aceptación por parte de la crítica; y, finalmente, 3) el realismo que permite una apertura frente al modelo de la pieza bien hecha, reduciendo la preponderancia del clímax y aumentando el énfasis en la revelación de los dramas interiores de los personajes, es un formato que permite a la dramaturga lograr de manera más rápida una penetración tanto en el mercado productor como en el canon de la crítica. También el llamado público tradicional de teatro en Brasil, la clase media mayor o de mediana edad, ya familiarizado con este tipo de estética desde los años sesenta, tiene el hábito de prestigiar obras que se construyen según esos parámetros.

No pretendemos afirmar, sin embargo, que tales conclusiones presenten un panorama definitivo, incambiable. Como ya hemos comentado, el horizonte de expectativas de la crítica periodística o de los diversos grupos que forman el público de teatro cambia de acuerdo con la incorporación de nuevos criterios de valoración divulgados dentro de las comunidades interpretativas. Estos nuevos criterios son formados a partir de lo que ocurre en los grandes centros extranjeros y a partir de las alteraciones sufridas en el marco político-ideológico del país.

Uno de los factores que también contribuyen a que las obras con un discurso feminista más claro encuentren dificultades para obtener espacio en el mercado es el hecho de que no existe una organización específica que separe los diferentes segmentos de producción, o sea, las piezas "marginales" cuentan con muy pocos establecimientos en donde se puedan presentar y con muy pocos recursos. De ese modo, se vuelve difícil cambiar los parámetros de las diversas comunidades interpretativas, puesto que éstas, además, resultan tener poco acceso a espectáculos cuyas propuestas se alejen del modelo considerado más comercial. Tampoco la actividad teatral cuenta con una estructura sólida que permita a grupos experimentales actuar dentro de un territorio específico donde puedan explorar nuevas posibilidades de lenguaje, con alguna excepción hecha a determinadas iniciativas más comunes en São Paulo que en Rio de Janeiro.

Centro y margen

Con lo expuesto arriba tenemos un cuadro en el que las llamadas prácticas centrales o discursos predominantes controlan la producción teatral brasileña. Sin embargo, ¿en qué consisten exactamente esas prácticas? En términos generales, son las que exploran, en lo que se refiere a la dramaturgia brasileña, textualidades históricamente hegemónicas, como la comedia de costumbres y el realismo remanente de los años cincuenta (no siempre, sin embargo, dentro de los límites de lo que se llama convencionalmente "pieza bien hecha"), modernizado a partir del uso de una *mise-en-scène* menos convencional. En lo que respecta a los aspectos ideológicos, son prácticas que no se preocupan por cuestionar los valores divulgados y cristalizados sobre las cuestiones de género, raza y clase, ya que están dirigidas a un público de clase media más bien conservador que forma parte de un tipo de comunidad interpretativa para la que tales planteamientos no son importantes. Otra tendencia central en el mercado es la comedia ligera (algunas veces de traición y celos, inspirada en los modelos del *vaudeville*; otras, estructuradas en *sketches* cuyo lenguaje se acerca al de los programas cómicos televisivos) que, utilizando actores de televisión y valiéndose de un tratamiento de los conflictos bastante superficial, resulta casi siempre un éxito de taquilla.

El sistema que se impuso tras la caída de la dictadura en los años ochenta no incorporó las textualidades prestigiadas por el medio teatral anterior al golpe, ya que las fundaciones gubernamentales que subsidiaban las puestas en escena dejaron de tener este papel. Así, con unas producciones que dependían completamente de la inversión de los empresarios y de los sectores de marketing de las grandes compañías, las prácticas centrales se volvieron aún más conservadoras.

Lo antes expuesto generó también la pérdida de un perfil estético-conceptual identificador para la escena brasileña de los ochenta y noventa. Esto acabó también por afectar a las llamadas producciones marginales, puesto que tampoco ellas, en general, lograron escapar a ese destino. Se puede afirmar que el margen que sigue como tal en el panorama de la escena contemporánea en Brasil es no sólo el que se propone explorar nuevas posturas estéticas, sino también el que *temáticamente* presenta una posición en contra de los valores de la sociedad capitalista patriarcal. Entre las autoras analizadas por este trabajo, la única que se encamina de modo claro en esa dirección es Ísis Baião, cuya obra, como veremos más adelante, busca traducir una posicionamiento crítico más claro frente al sistema. Ya Leilah Assunção, por ser un nombre que forma parte del canon de la historia del teatro en Brasil desde el extraordinario éxito de *Fala baixo senão eu grito*, texto que problematiza el enfrentamiento del instinto sexual por

parte de una mujer soltera y reprimida, está integrada al centro. Sin embargo, muchas veces por elegir temáticas que están relacionadas a posturas feministas, encuentra resistencia por parte de determinado sector de la crítica,[1] que incluso llega a acusar a la autora de escribir textos para una minoría. Nelson de Sá, en su reseña de la pieza *O momento de Mariana Martins* para el periódico *Folha de S. Paulo*, llega a escribir: "o terreno não é distante daquele das revistas femininas, no tema, nas situações e conflitos. Como uma publicação do gênero, seu público pode ser descrito como un nicho de mercado, com interesse e repercussão restritos" (1999: 3) ("el terreno no es distante de aquel de las revistas femeninas, en el tema, en situaciones y conflictos. Como una publicación de género, su público puede ser descrito como un nicho de mercado, con interés y repercusión restringidos" (traducción nuestra). La acusación de que el interés del tema, la trayectoria de una mujer hacia su autonomía, es restringido, no se comprueba cuando la mayor parte del público que frecuenta el teatro en Brasil hoy está compuesto por mujeres. Nélson de Sá no consigue fundamentar de manera convincente su antipatía por la temática de la obra, dejando transparentar que los parámetros de la comunidad interpretativa a la cual pertenece no consideran que el enredo pueda ser de interés universal. Así, aunque pertenezca al centro por tener su nombre incluido entre los que forman parte del desarrollo de la dramaturgia brasileña de los años sesenta, es siempre cuestionada cuando justamente parece volver al tema de la obra que le proporcionó tal posición en el canon de la historia.

Maria Adelaide Amaral sería verdaderamente la autora prototípica del llamado centro, puesto que nunca buscó explorar caminos estéticos o temáticos que pudieran crear rechazo entre crítica y público. Incluso una de sus primeras obras, *Cemitério sem cruzes*, que sonaba como una denuncia anticapitalista cuando fue escrita para formar parte del ciclo *Segunda Feira de Opinião*, estaba inserta en un contexto en que la comunidad artística valoraba aún este tipo de postura, lo que le permitió desde pronto formar parte del grupo que protestaba y era censurado, grupo que en aquel momento era el que tenía prestigio entre los *media*. En seguida, la autora perdió el interés por ese tipo de temática, ya que el público pasó a preferir espectáculos que no explorasen tales contenidos. Su primera pieza puesta en escena, *Bodas de papel*, que trataba de mostrar el cuadro de las relaciones entre los sexos en la esfera de la clase media alta paulista, fue considerada una especie de "fábula sobre el machismo" (*Jornal do Brasil*, 26.09.80), en la que el supuesto feminismo de la autora habría generado una exageración en el tratamiento del autoritarismo masculino. Afirma Michalski: "creio que o generoso feminismo de Maria Adelaide Amaral lhe faz perder um pouco o senso de medida" ("creo que el generoso feminismo de Maria Adelaide Amaral le hace perder un poco el sentido de la medida") (1980: 1). La pieza no se propone de manera alguna constituir un "discurso feminista." Tal lectura está relacionada con el hecho de que sólo el tratar el tema de la imposición de un tipo de autoritarismo masculino en la esfera de los matrimonios de la clase media alta (que además no es el único en la obra) ya generaba una especie de "reacción desconfiada" respecto a las intenciones de la autora. Del mismo modo, la afirmación de que la dramaturga había perdido el "sentido de la medida" sirve justamente para descalificar la crítica del texto, o sea, para limitarla al campo de una especie de "exageración." De las tres

1 Sabemos que esta afirmación puede sonar reductora, pero el análisis de las críticas periodísticas proporcionó el material necesario para comprobar nuestro punto de vista. Creemos también que, verdaderamente, no todos los textos de Assunção demuestran el mismo nivel de calidad que *Fala baixo senão eu grito* o *Roda cor de roda*; sin embargo, no compartimos la visión de que se puede negar el interés de una obra solamente por el tipo de temática que aborda.

autoras analizadas, Maria Adelaide Amaral es la que menos se interesa por el tema del género como construcción social. Tampoco su trabajo está relacionado con el desarrollo de una investigación estético-formal; de ese modo, ella es la que está, entre las tres autoras que analizaremos, más al centro.

La pieza más célebre de Leilah Assunção, *Fala Baixo Senão Eu Grito* (Habla Bajo Si No Yo Grito), de 1969, marcó el inicio de una preocupación con la necesidad de tratar la liberación de la sexualidad femenina en el teatro. Su calidad fue reconocida también por la crítica, que acabó por conceder a la joven autora dos premios importantes: el Molière y el de la Asociación Paulista de los Críticos Teatrales (mejor autor del año de 1969). La pieza, montada por primera vez en São Paulo, con Marília Pêra y Paulo Vilaça en el elenco, bajo la dirección de Clóvis Bueno, tuvo una suerte envidiable en los escenarios del Brasil y del exterior (estuvo en cartel en Bruselas, con buena respuesta del público y de la crítica, París y Buenos Aires), siendo montada en diversas ocasiones a lo largo de todo el período de la dictadura militar, hasta las décadas de 80 y 90. *Fala Baixo*, aunque representó el estreno de Leilah Assunção en la escena paulista, no era su primer texto teatral. Ya entre 1963 y 1964 escribió *Vejo um Vulto na Janela, Me Acudam Que Eu Sou Donzela* ("Veo un Bulto en La Ventana", "Ayúdenme que Soy Doncella") y, en 1968, *Use Pó de Arroz Bijou* ("Use Polvo de Arroz Bijou"). Las dos fueron prohibidas por la Censura Federal. *Vejo um Vulto* fue aprobada en 1979, pero *Use Pó de Arroz Bijou* aún permanece inédita, pues, al haber sufrido cortes en ochenta de sus noventa páginas, perdió todas sus características.

Tanto en *Vejo um Vulto* como en *Fala Baixo*, Leilah utilizó parte de su experiencia personal (joven de clase media criada dentro de los valores tradicionales de la familia, pero que participó y convivió con todos los movimientos e ideas libertarias que convulsionaron el final de los años sesenta) para dar vida a personajes y situaciones; de ese modo, es el universo de la mujer "en sus primeros movimientos de concientización política y liberación sexual" (Vincenzo, 1992 : 84) el que servirá de base para sus creaciones iniciales. En el texto de *Fala baixo*, Assunção transforma en escena sueños y fantasías de los personajes, proyectándolos, a pesar de su subjetividad, a través de imágenes concretas y físicas, dándoles, finalmente, un ropaje dramático que en principio no poseían. En esta obra la autora parece regocijarse con la posibilidad de utilizar el escenario como el público lo ve, o sea, como un espacio donde todo se "supone," explorándolo en todos sus límites. La propia teatralización de las fantasías de los personajes no consigue esconder una divertida pasión metalingüística que, en manos de buenos directores, constituye otro gran triunfo de la pieza.

Hombre	Vamos a pasear. Vamos a pasear.
Mariazinha	Sin rumbo por ahí, sin rumbo…?
Hombre	Sin rumbo.
Mariazinha	Volando…volando…Nosotros estamos en las nubes…volando… volando…
Hombre	Caminando… caminando…
Mariazinha	Vamos a pasear…
Hombre	Ligeros… ligeros…
Mariazinha	Ni pisamos el suelo.
Hombre	No… no se siente nada…
Mariazinha	Doy cada paso grande…de tres metros… Mira…mira…(empiezan a moverse en cámara lenta) (71-2).

Las fantasías de los personajes, como se puede percibir por lo que acabamos de transcribir, son vividas como devaneos de libertad y comentan de forma cómica el contexto de represión en que fue escrita la pieza. Se puede decir que Leilah Assunção supo aprovechar con mucha inteligencia las aparentemente pequeñas posibilidades del enredo: Mariazinha, una 'solterona' virgen, no muy joven, vive sola en un pensionado, donde guarda en su habitación los muebles que había heredado de la familia. Tiene un trabajo insignificante que le garantiza una existencia mediocre en todos los sentidos. Una noche, un ladrón entra en su cuarto y los dos 'viven' las fantasías de Mariazinha como un juego de *make believe*. Cuando llega el amanecer, el ladrón la invita a huir. Ella no acepta y grita para que llamen a la policía. A partir de este choque de personalidades y visiones del mundo, se lleva a cabo un desenmascaramiento que expone a la luz del día toda la represión y autoritarismo del sistema patriarcal, principalmente en lo que se refiere a la sexualidad femenina.

En Brasil, ya a finales de los años sesenta, las solteronas infantilizadas como Mariazinha eran consideradas anacrónicas.[2] Leilah Assunção se aprovecha de eso para ironizar al personaje, que tiene la sensación de "no más caber dentro de las cosas," de ser una "extraña" incluso en el pequeño mundo solitario de su cuarto, donde los muebles heredados de sus padres adquieren vida y le hacen recordar (en la medida en que son objetos de una transferencia) la importancia de la fidelidad a la familia y, por consiguiente, todos los prejuicios morales que ello genera.

El tipo de mujer que representa Mariazinha, la marginal que no consigue reconocerse así, desajustada dentro de un sistema del cual piensa formar parte está en desconcierto con el mundo que la rodea. La autora así describe el personaje: "sería un tipo vulgar, insignificante, si no fueran los grandes lazos que adornan sus tirabuzones y que escapan de la blusa" (Assunção, 1977: 25). Mariazinha es tragicómica, una mujer travestida de "mujercita," *clown* de sí misma (pues se dejó construir desde esa óptica) que, por eso, no consigue realizar el encuentro sexual. Según Fellini, la gracia del *clown* está justamente en no conseguir realizarse sexualmente (Fellini,1983:145-54), ya que al estar en "desconcierto" no logra realizarse. En el caso de Mariazinha, la presencia del Hombre pondrá en jaque todo el circo donde diariamente su vida se pone en escena, dándole la oportunidad de cambio.

El Hombre, una figura medio indefinida que entra por acaso en la habitación de Mariazinha, representa, para algunos críticos, la corporización, la proyección de las fantasías de la 'solterona,' una creación de sus impulsos en lucha contra un "ego reprimido" (Maciel, 1970: 3); para otros, un personaje que definitivamente existe y funciona como "ser revelador" que despertará un proceso de liberación de las potencialidades de la mujer solitaria. (Levi, 1970: 2). Ese debate, sin embargo, no parece muy importante, ya que el interés de la autora en este caso es crear un choque, un conflicto, y para eso necesita un personaje antitético que sirva de oposición a Mariazinha. La autora parece preferir la ambigüedad, puesto que el personaje, además de no tener nombre (es sólo Hombre, con 'h' mayúscula), representa más propiamente una función, no poseyendo ni los matices psicológicos de Mariazinha ni siquiera una historia propia.

Al final de la pieza, la solterona adquiere una apariencia menos ridícula, sin embargo, rechaza la invitación del Hombre para que huyan y parece decidir seguir atada a todas las

2 Luiz Carlos Maciel escribió sobre este aspecto en su crítica: "Sua única desvantagem é que não consegue superar um certo desinteresse intrínseco ao tema. *Fala baixo* me deu um pouquinho de sono. Eu não entendia porque quando alguém ao meu lado disse: 'é uma coisa tão antiga o caso dessa Mariazinha'" ("*Fala baixo*" 3)

fantasías y convenciones que moldeaban su comportamiento[3]. El sentimiento de gran parte de las mujeres brasileñas de la década de los sesenta era aún de temor: recién se habían enterado de la necesidad de despreciar los papeles que el sistema patriarcal les concedía, pero se acobardaban frente a la hipótesis de caer en un vacío, de no conseguir realizar nada compensador que justificase el esfuerzo de la lucha.

En el Brasil de 1969, el repudio a la sumisión de la mujer sonaba como un eco del repudio a la falta de libertad política impuesta por la dictadura. La cuestión femenina, por primera vez, dejaba de ser únicamente femenina para volverse algo más universal: el desenmascaramiento del poder autoritario. La risa que Leilah Assunção provocaba con su texto exponía todo el ridículo a que la severa austeridad podía llevar, cuestionando sin miedo los valores del sistema. La propia dictadura percibió eso y, en 1970, en Río de Janeiro prohibió la pieza durante la temporada.[4] ¿Quién podría imaginar que una solterona infantilizada pudiera volverse tan peligrosa? Para la censura, el peligro venía justamente del hecho de que la figura de Mariazinha era la prueba de la imbecilidad de todo un sistema de valores defendido por el autoritarismo de la dictadura militar. El problema de la subversión sólo existía porque Mariazinha era tentada a vivir su sexualidad fuera de las fronteras impuestas por los papeles sociales del patriarcado, o sea, fuera del esquema del matrimonio y la maternidad. El fantasma de los valores de la familia burguesa, como afirma Elza de Vincenzo (1992: 90), es el tercer personaje actuante en la pieza, presente materialmente en los muebles e ideológicamente en los diálogos.

Con *Roda cor de roda* (1975), la segunda pieza de Leilah Assunção, obtuvo un gran éxito de público. Su tema representa el desarrollo de un texto anterior, *Amanhã, Amélia, de manhã* ("Mañana, Amelia, por la mañana"), cuyo montaje (de abril de 1973, en el Teatro Ginástico, Rio de Janeiro) había sido perjudicado por la acción de la censura. En 1975, la autora declaraba:

> la pieza no fue liberada por entero y resultó un bodrio. Pero como la producción no era mía, yo no podía prohibir el estreno. El productor había puesto mucho dinero en ella, y yo fui obligada a dejar que se montara. La pieza resultó horrible… Entonces, decidí seguir con el personaje en otra pieza —*Rueda color de rueda*— porque yo me muero si no llevo un personaje hasta el final. (*Nova Mulher*, 1975: 34).

El personaje de que habla Leilah Assunção es Amélia, una mujer inspirada en la "Amélia" del cancionero popular brasileño, o sea, la esposa que sufre todas las dificultades como víctima del patriarcado, pero sin reaccionar o cuestionar el sistema, creyéndolo perfecto. Para los autores de la canción (obviamente, todos del sexo masculino), ésta era "la mujer de verdad." Leilah Assunção, en su *Amanhã, Amélia, de manhã*, retoma esta imagen de la mitología del pueblo para deconstruirla, mostrando cuán insatisfactorio resultaba el papel de la mujer en el esquema de la familia tradicional. La pieza, por supuesto, fue considerada por los medios de

3 Leilah Assunção considera que dejó el final abierto. El rechazo no significa la imposibilidad de un cambio futuro. "El final de mis piezas es siempre abierto. Las personas no comprenden [...] que si yo hubiera puesto a Mariazinha huyendo con el Hombre, la pieza se habría quedado diez años en cartel" (Entrevista concedida al "Folhetim" del periódico *Folha de S. Paulo* en 15/07/79.

4 Leilah Assunção declaró en la entrevista al periódico *Folha de São Paulo* que hemos citado anteriormente, que la prohibición vino directo de Brasilia, a través de un telegrama del entonces presidente Médici.

5 Una crítica publicada por Tumscitz en el *Jornal do Brasil*, al día siguiente del estreno de *Amanhã, Amélia, de manhã*, el 25 de abril de 1973, se titula significativamente: "Amélia es el vocero de la Leilah feminista."

comunicación una obra feminista.[5] En 1975, sin embargo, con motivo del estreno de *Roda cor de roda*, Leilah declaraba al mismo periódico que discrepaba del posicionamiento feminista que pretendían imponerle:

Ni yo ni mi pieza somos feministas, en el sentido que algunos movimientos llamados de liberación de la mujer dan a la palabra. No creo que reivindicar oportunidades iguales a las de los hombres, dentro del sistema en que vivimos, sea feminismo. O, por lo menos, no es el feminismo que yo quiero. Eso sería una lucha para que las mujeres lograran ser jefas de departamento o cosas así. Para mí—y es esto lo que yo espero que el público de *Roda Cor de Roda* perciba—la reivindicación femenina tiene que ser mucho más amplia y dirigirse contra lo que realmente provoca marginalizaciones y discriminaciones: la profunda injusticia de las estructuras sociales a que estamos sometidos. (*Jornal da Tarde*, 28.08.1975).

Leilah Assunção parecía mostrar entonces una visión reductora de las pretensiones feministas (al fin y al cabo, no se puede decir que la profunda injusticia de las estructuras sociales no sea una preocupación del movimiento), no deseando que se relacionara su obra a los objetivos de una corriente cuyo pragmatismo podía llevar a un empobrecimiento de exigencias más amplias e importantes. Este rechazo, sin embargo, no aparece en su pieza. Al contrario, cualquier tipo de lectura que se haga hoy de *Roda cor de roda* no podría ignorar lo más fundamental del texto que es la repulsa a la familia patriarcal.

En realidad, el problema de la aceptación del feminismo en Brasil, como escribe Elza de Vincenzo, está muy relacionado al hecho de que en los años sesenta y setenta hubiera una propaganda clara o subrepticia que intentaba denigrar el sentido de las reivindicaciones feministas. Las mujeres que se acercaban al movimiento eran vistas como enemigas de los hombres, lesbianas o idiotas quemadoras de sostenes (Vincenzo, 1992:101). Otro punto importante que vale la pena subrayar es el hecho de que toda la intelectualidad de izquierdas, a la cual los profesionales del teatro estaban ligados, veía el feminismo como una ideología importada del primer mundo anglosajón, o sea, como un pensamiento burgués, una forma más de pulverizar el objetivo primero: el fin de la opresión impuesta por el sistema capitalista.

No hay que olvidar que una de las exigencias primordiales del feminismo anglosajón era el derecho de la mujer al trabajo. En Brasil y en Sudamérica en general, el trabajo femenino era ya una realidad entre las clases menos favorecidas. Con sueldos bajos (habitualmente inferiores a los de los hombres) y gastos en el mantenimiento de sus familias, las mujeres no veían en el trabajo una forma de liberación. Además, como los obstáculos a superar para que el trabajo pudiera volverse realmente una forma de liberación parecían muy grandes, el feminismo tuvo que restringir, a partir de un momento determinado, el campo de sus exigencias, pasando a optar por reivindicaciones más parciales relativas a la legislación. De ahí que Leilah Assunção empobrezca el feminismo al decir que "sería una lucha para que las mujeres lograran ser jefas de departamento o cosas así" (*Nova Mulher*, 1975: 34). De cualquier modo, como ya hemos mencionado, en las piezas de Leilah Assunção, especialmente en *Roda cor de roda*, la exigencia más amplia de poner fin a la opresión producida por el sistema pasa, de manera obligatoria, por la urgencia de la liberación femenina y la reevaluación de los papeles del hombre y de la mujer en la estructura familiar.

Roda cor de roda, tras el éxito de 1975, fue publicada en libro (*Da fala ao grito*) junto a *Fala baixo senão eu grito* y *Jorginho, o machão* (pieza que la autora escribió después de *Fala baixo*), formando lo que la crítica consideró su "trilogía de la familia." *Roda cor de*

roda, aunque saque del contexto del núcleo familiar las motivaciones para lo que se desarrolla en escena, se concentra más en el problema del triángulo amoroso dentro del matrimonio. La obra, un acto único dividido en cinco movimientos, nos presenta inicialmente a Amélia, esposa fiel, ama de casa y madre de tres hijos, esperando a su marido, Orlando, que en dos días no había vuelto a casa por estar con su amante, Marieta. Cuando llega Orlando, Amélia finge no saber nada e intenta seducir a su marido con un vestido de color rosa. Sin darse cuenta del juego de su mujer, Orlando la ignora, diciéndole que tiene que salir al trabajo. Cuando lo hace, entra Marieta y se presenta a Amélia como la amante. Orlando vuelve y los tres se encuentran juntos. A partir de ese momento, Amélia se rebela y los papeles van cambiando de manos. En el segundo movimiento Amélia, que antes era una 'mujer honesta,' se transforma en prostituta, con el apodo de "Batalla." Orlando la persigue desconsolado, amenazándola con el Código Civil. Marieta, de amante, pasa a madre de los hijos de Amélia, siendo ella ahora la que espera interminablemente a Orlando, cuyo único interés es vivir una relación sadomasoquista con su ex-mujer. En el tercer movimiento Amélia sigue siendo prostituta, actuando ahora, sin embargo, como una 'mujer de negocios.' Orlando aparece entonces transformado en la esposa de Amélia, repitiendo las mismas palabras de ésta al inicio de la pieza. Marieta sigue como madre, cuidando a los hijos de Orlando, pero se declara enamorada de Amélia y las dos inician una relación lesbiana. En el cuarto movimiento Marieta es la esposa de Amélia, y Orlando, aparentemente, está internado en un psiquiátrico. Al final se descubre que Orlando es amante de Amélia. En el quinto movimiento Marieta se rebela y no acepta más los papeles predeterminados. Es entonces cuando Amélia y Orlando la amenazan y la ponen en un círculo del cual tiene dificultad para salir. Las frases dichas en los otros movimientos se repiten. Marieta consigue escapar, rompiendo el juego de los diálogos circulares a través de la inserción de la palabra "rueda" cada vez que se dice "vestido color de..."

Como podemos ver, Leilah Assunção trabaja con la tradición de la comedia, utilizando desde recursos encontrados en Aristófanes (la pareja representa un comentario de lo público a través de lo privado, los personajes no tienen psicología individual, señalan problemas de la organización de la sociedad) hasta soluciones que se acercan a procedimientos del teatro del absurdo, como al final, cuando Amélia y Orlando giran alrededor de sí mismos, enmarañados en los símbolos de los papeles que desempeñan, como el tricot, la comida (el puré de patatas), la carpeta de ejecutivo, etc. Otra característica de la tradición cómica muy bien aprovechada en *Roda cor de roda* es la utilización de cortes que permitan el distanciamiento crítico. El paso de un movimiento al otro, que hace 'girar' el enredo, no es psicológicamente explicado en escena, es pura convención que subraya el carácter rígido y teatral de los papeles sociales que se están criticando. Por detrás de las máscaras de marido, esposa y amante, todo es vacío, y sólo existe una mecánica de acciones que funciona como una fábrica de infelicidad.

El ambiente propicio a la recepción positiva que marcó el contexto del estreno de *Fala baixo* ya no existía cuando *Roda Cor de Roda* subió a los escenarios, la deconstrucción de los papeles impuestos por la familia patriarcal mostrada por la autora no consiguió la aprobación por parte de la crítica. Sin embargo, *Roda* obtuvo un triunfo de público bastante significativo, pues éste empezaba a interesarse por los debates acerca del papel de la mujer, debido a todo un proceso de modernización por el cual pasaba la sociedad brasileña en la época. Aunque sin mucha libertad todavía (la censura a los medios de comunicación y a la producción cultural seguía actuando), es innegable que ciertos debates lograron encontrar algún espacio en las páginas de los periódicos e incluso en la televisión.

Como el texto de *Roda cor de roda* había sido montado sin sufrir cortes muy grandes por parte de la censura, proponiendo un debate sobre la institución familiar a través de la risa y de la inversión, un tipo de crítica que siempre parece menos agresiva al público, su recepción pudo realizarse de forma más positiva, principalmente en São Paulo, donde la puesta en escena resultó de buena calidad. Sin embargo, la crítica periodística en general, una comunidad interpretativa que se muestra casi siempre bastante conservadora respecto a las temáticas que se acerquen a las posturas feministas, no reaccionó del mismo modo. Aunque críticos como Sábato Magaldi e Yan Michalski, los de mayor prestigio en la época, no hayan sido totalmente contrarios al texto, es innegable que la forma corrosiva elegida por Assunção para tratar las relaciones familiares resultó incómoda. El crítico Armindo Blanco, por ejemplo, se posicionó de manera claramente contraria a lo que consideró el "mundo mediocre" de la autora. El hecho de que un ama de casa se hiciera prostituta fue tratado por él a partir de un punto de vista moralista, que se negaba a percibir el sentido profundo del juego de cambio de papeles propuesto por Assunção: "Esposa horrible, marido ídem y amante que sueña volverse esposa igualmente 'horrible': mundito mediocre el de Leilah. El ser humano tiene otra dimensión, aunque, desde sus sillas, distinguidas señoras, al lado de sus maridos, exhiban un no disimulado brillo en la mirada frente a las libertades que se permite a Amélia / prostituta" (*A Notícia*, 1978:2).

La segunda autora que analizamos, Maria Adelaide Amaral, inició su carrera a finales de los años setenta, un momento en que aún se valoraban los textos 'de denuncia,' cuya temática pretendía abordar los problemas de la clase trabajadora frente a los cambios impuestos por el nuevo perfil económico que se instauraba en el país. Éste es el caso de *Cemitério Sem Cruzes* y *A Resistência*, sus primeras piezas, que, a pesar de la censura sufrida inicialmente, lograron insertar a la autora en la dramaturgia prestigiada por la comunidad crítica de la época. *Bodas de Papel*, sin embargo, por no abordar tales temas y mostrar de manera cruda la naturaleza de las relaciones de género entre las parejas de clase media alta, fue blanco de la desconfianza de los críticos. Algunas reseñas incluso consideraron la obra como resultado un tanto exagerado del feminismo de la dramaturga, algo completamente sin sentido ya que, para que los personajes femeninos pudieran indicar algún tipo de compromiso por parte de la autora con esa causa, sería necesario un conflicto que problematizara la legitimidad misma del sistema patriarcal, cosa que no se da en la pieza. *Bodas de papel* se desarrolla alrededor de la fiesta del aniversario de dos años de matrimonio de una pareja de clase media alta, Tetê y Turco; él, un ejecutivo de una empresa multinacional; ella, su ex-secretaria. Los invitados son sus padrinos de boda: un médico, Carlão, y su mujer, Magui; otro ejecutivo sin empleo, Jorge, hermano de Magui, y su esposa, Clô, una 'aristócrata' decadente, cuyos hábitos de consumo el marido tiene dificultad en mantener; para completar el cuadro, el invitado de honor, Arruda, director de un banco importante, que había alcanzado este puesto tras 'dar un braguetazo,' casándose con la hija del banquero.

Aunque la conmemoración haya sido planeada por Tetê con el objetivo real de festejar sus bodas de papel, Turco tiene otras intenciones: desea aprovechar la ocasión para pedirle a Arruda un préstamo para abrir una empresa de asistencia médica con Carlão, un obstetra de éxito. Tetê, que también deseaba mostrarles a los amigos el piso que su marido le había regalado, la nueva decoración, en fín, todo lo que pudiera indicar el alto estándar de vida del matrimonio, se ve en una situación difícil, puesto que la fiesta parece haber sido planeada por Turco como una reunión de negocios. Las mujeres ocupan una posición secundaria, deben dar apoyo material a la reunión (Tetê la organiza, las otras acompañan a sus maridos),

constituyendo casi un elemento decorativo en el ambiente. Muchas veces, son mencionadas como la causa de sus dificultades, pero, en realidad, no son escuchadas y, en general, se vuelven irritantes todas las veces que intentan interferir en la conversación, asunto serio de los negocios masculinos. Fácilmente son llamadas "tontas" o "gordas" en los conflictos laterales con sus maridos.

El crítico del *Jornal do Brasil*, Yan Michalski, vio en la pieza de Maria Adelaide Amaral una obra casi femininsta, sobre las mujeres: "Me pregunto si, más que una pieza sobre ejecutivos, *Bodas de papel* no es una obra casi feminista sobre las mujeres" ("Fabula", 1980: 1). Este comentario parece aún más interesante cuando se compara al de Sábato Magaldi, que elogiaba la capacidad de la autora para abordar de manera profunda el universo masculino. En realidad, el texto no da preferencia a un universo en detrimento del otro: muestra simplemente cuáles son los lazos que los unen. Y si esta imagen resulta demasiado 'fea' es porque el modelo pintado carece de belleza. Para Yan Michalski, sin embargo, el hecho de ser una autora y no un autor la que trata el tema hizo que el machismo adquiriera contornos muy primarios: "Creo que el generoso feminismo de Maria Adelaide le hace perder un poco el sentido de la medida [...] las brutalidades y el primarismo con que la autora pinta este machismo, especialmente teniendo en cuenta el ambiente social en que se manifiesta". ("Fábula", 1980: 1).

Las reservas de la crítica a *Bodas de papel*, que también se dirigieron hacia el 'naturalismo' de su forma literaria, subrayado por el montaje de Cecil Thiré en 1978. Sin embargo, el mismo año los críticos rechazaron *Roda cor de roda*, de Leilah Assunção, por su desprecio a las formas realistas, lo que no deja de sugerir, en realidad, una antipatía por el tratamiento del tema de las relaciones de poder en la familia patriarcal, que aparece en las dos piezas (con menor intensidad en *Bodas de papel*). No debemos olvidar que en el caso de *A Resistência*, de Maria Adelaide Amaral, el llamado 'naturalismo' no resultó para la comunidad crítica un 'defecto,' puesto que fue premiada por el concurso del SNT, mientras que *Bodas de papel* no logró recibir ni siquiera una mención honorífica.

Cuando finalmente tuvo lugar la puesta en escena de *A resistência*, ésta ocupó un espacio de discusión que había quedado vacío durante el período más represivo de la dictadura, obteniendo así éxito del público y de la crítica, que en general, se identificaban directamente con lo que veían en escena. Tal triunfo pudo darse porque el momento político-social fue extremadamente favorable. Durante el año de 1979 rebrotaron las huelgas y se empezó a fundar una organización de izquierdas que acogería a los trabajadores y a los intelectuales (hoy, el partido del presidente Lula, el PT); en síntesis, todo el debate respecto a los derechos laborales se encontraba muy en boga en el país. Además, la temática encajaba bastante bien en el horizonte de expectativas de la comunidad de los críticos, que se alegraba de volver a ver en los escenarios la exploración de los problemas afrontados por las diversas categorías profesionales. En este caso, pues, el realismo/naturalismo, tan criticado en *Bodas de papel*, fue muy bien recibido. Por otro lado, *A Resistência* dialogaba de manera bastante clara con la dramaturgia canónica norteamericana (*Muerte de un viajante*, de Arthur Miller), con el llamado *male canon* por la crítica feminista, evitando desarrollar las cuestiones relativas a las relaciones de género. Maria Adelaide Amaral, de ese modo, en el segundo montaje de un texto suyo, orientaba su carrera hacia una total sintonía con los parámetros de la comunidad interpretativa más privilegiada, la que podía emitir su pensamiento a través de los periódicos y, así, modelar la opinión. Ello no impidió que, aunque la autora hubiera recibido un apoyo expresivo de la

crítica periodística, sufriera una especie de censura por parte de algunos propietarios de periódicos, que llegaron a prohibir que sus críticos se manifestaran a favor del espectáculo (es conocido el episodio del periódico *O Globo*, que prohibió que su crítico comentara la pieza). *A Resistência*, como casi toda la obra de Maria Adelaide Amaral, proponía la vuelta a un teatro del texto, de la palabra, que privilegiaba el debate lógico de un argumento hasta agotarlo. Sus personajes, aunque no perdieran su individualidad, remitían a posturas colectivas, como es el caso de Luís Raul y Leo, que representaban lo que quedó de los sectores responsables de la protesta política después del período de represión. Vista hoy, *A resistência* señala un panorama que iba a marcar el comportamiento de la clase media en el Brasil de los años siguientes: el fin de todo idealismo frente a las dificultades cotidianas impuestas por un determinado tipo de organización política y económica. Este tema apareció en la obra de Leilah Assunção ya en los años ochenta con *Boca molhada*. Maria Adelaide Amaral, en cierto modo, anticipó con esta pieza el tratamiento del debate sobre el mantenimiento de valores éticos en un sistema que hacía de la simple supervivencia una tarea bastante ardua.

Ya en *De braços abertos*, cuyo estreno se llevó a cabo en el teatro FAAP el 10 de octubre de 1984, todas las cuestiones relativas al panorama socio-político del país fueron dejadas de lado. Considerado uno de los textos más importante de la dramaturgia brasileña contemporánea y un hito en la carrera de Maria Adelaide Amaral, que, después de este éxito arrebatador, pasó a figurar de modo definitivo en el canon de la historia del teatro brasileño de la segunda mitad del siglo XX, *De braços abertos* representa un ejemplo de cómo los parámetros de la crítica y del público habían cambiado entre 1979 y 1984. Cinco años después de *A resistência*, el éxito de *De braços abertos* sólo pudo concretarse porque la autora había elegido un tema radicalmente opuesto, o sea, el de la pareja en crisis. Así se puede percibir de manera inequívoca el cambio provocado por la nueva actuación de las empresas patrocinadoras dentro del conjunto de las relaciones entre consumidores y productores de teatro en el Brasil de los ochenta, así como la alteración del horizonte de expectativas del público y de la crítica como consecuencia del nuevo panorama político que se estableció a partir del inicio de esa década. Si *A resistência* no habría logrado el mismo éxito si se hubiera estrenado cinco años después, tampoco *De braços abertos* habría sido recibida de una forma tan positiva en 1979.

Michalski afirma en su *O teatro sob pressão* que los ochenta resultaron un período marcado por el desinterés del público por el teatro político predominante en los años que antecedieron al golpe militar (1989:84). Entre las razones para que el contexto se hubiera modificado de esa manera se contaba, entre otras, el que uno de los factores que permitieron el paso del gobierno militar al civil fuera no juzgar a los responsables de los crímenes cometidos durante la dictadura. Así, reanudar el pasado para comentarlo resultó un proceso rechazado por los espectadores, que deseaban tener la impresión de estar superando una fase amarga. Tampoco podemos olvidar que las expectativas de la comunidad crítica acompañaron las del público, y así se pasó a valorar las temáticas que abordaban las relaciones del individuo con la familia, con el sexo opuesto, etc. En el caso de *De braços abertos*, aunque posteriormente parte de la crítica académica haya encontrado determinadas posturas feministas diseminadas en el texto, el hecho de no comentarse de manera específica las estructuras patriarcales también pudo proporcionar a la pieza de Amaral una aceptación más amplia, sin polémicas.

Los años noventa no llegaron a imponer cambios mayores al panorama que hemos descrito; sin embargo, Maria Adelaide Amaral no logró obtener el mismo tipo de éxito en sus trabajos posteriores a *De Braços Abertos*. *Querida mamãe*, por ejemplo, resultó un triunfo, pero una

década después de *De Braços Abertos*. Las dos piezas exploraban el tema de la imposibilidad de establecer relaciones afectivas satisfactorias (en el caso de *Querida Mamãe*, dentro del contexto familiar patriarcal). Una vez más la autora volvía a producir trabajos que seguían la corriente de las preferencias del público, todavía inclinadas a piezas de carácter intimista pero que no explorasen demasiado profundamente las posibilidades dramáticas de la acción interior. Tampoco *Querida Mamãe* se proponía discutir los problemas de los personajes madre/hija a partir de una crítica radical al patriarcado, o sea, que se rechazaba el formalismo impuesto a las relaciones dentro de la estructura familiar tradicional, pero sin hacer de tal posición una censura directa al sistema. El paradigma de ruptura, simbolizado por el personaje Helô, por ejemplo, no era presentado de manera positiva, lo que resultaba menos agresivo para los parámetros conservadores.

En cuanto a Ísis Baião, que empezó a estrenar al final de los setenta, se posicionó siempre al margen de los acontecimientos centrales de la actividad teatral, resultando un nombre menos conocido fuera de Rio de Janeiro. Aunque su estreno se había dado junto al de Amaral, abordando ambas temáticas sociales, su carrera siguió una dirección opuesta, incorporando en términos estéticos el trabajo con lo grotesco y una preocupación absolutamente clara por tratar el universo de la mujer a partir de posturas más relacionadas al feminismo. Una de las características más destacadas del teatro de Baião, que ya estaba presente en su primer texto montado, *Instituto Ñaque*, es justamente la de no satisfacer prioritariamente al público más conservador. Sus obras, por tanto, no son escritas con vistas, ante todo, al éxito comercial. No deseamos insinuar, sin embargo, que la autora evite el gran público, o que sus obras no puedan resultar éxitos de taquilla. Lo que no parece dispuesta a hacer es abdicar de un espíritu satírico mordaz, tajante y nada conciliador en pro de la satisfacción de sensibilidades más conservadoras. Por lo tanto, sus temas y la forma mediante la cual los desarrolla son resultado de una manera de comprender el teatro como un medio de concienciar, de 'sacudir' a la audiencia para que ésta pueda darse cuenta de un tipo de horror banalizado por la existencia cotidiana. Además, el deseo de mostrar un compromiso político claro provocó que parte de la crítica más conservadora comprendiera *As chupetas do senhor refém*, su segundo texto montado, como un intento de volver a una especie de teatro panfletario. En realidad, *As Chupetas* tenía como uno de sus objetivos denunciar el engranaje sórdido y autoritario de la asistencia social en Brasil, destacando la opresión sufrida por las clases populares en este país. Con toda la acción girando alrededor de esa idea, la pieza no pudo explorar profundamente las contradicciones individuales, la ambigüedad misma en que la situación ponía al personaje principal.

As Bruxas Estão Soltas, su tercer texto montado, fue la pieza que, en la carrera de Ísis Baião, obtuvo un éxito de público más contundente. Aunque tal triunfo no haya representado el mismo tipo de aceptación que tuvieron textos como *Fala Baixo* y *De Braços Abertos*, significó, sin embargo, un paso importante para que la autora pudiera situarse y afirmarse en el panorama de las creadoras más preocupadas por las cuestiones femeninas y feministas. Ísis Baião, que antes incluso de tratar de modo específico el problema de las relaciones de género en el sistema patriarcal ya escribía un teatro "indignado" (como la autora misma lo definió en la entrevista que nos concedió), cuyo trabajo con lo grotesco lo hacía aún menos digerible para la crítica periodística, cuando decidió dedicarse de modo exclusivo a poner en escena algunos de los problemas de la mujer, lo hizo quizás aún más "indignadamente," o sea, tocando puntos bastante polémicos, como la deconstrucción de mitos religiosos (Nuestra Señora), el tema del sentimiento de culpa afrontado por el sexo femenino al disfrutar de la libertad por la

que había luchado, la insensibilidad masculina frente a las víctimas de estupro, el miedo del hombre frente a la mujer no pasiva, los papeles impuestos por el sistema patriarcal, en fín, asuntos que suscitaban aún una agria controversia en el panorama del debate cultural brasileño de los años ochenta. El espectáculo, dirigido por Maria Lúcia Vidal, tuvo su estreno en el Espacio Petite Galerie el 13 de junio de 1984. Contando sólo con el trabajo de mujeres (treinta y tres estuvieron implicadas en el proyecto), la producción eligió trabajar únicamente con cinco actrices que hacían también los papeles masculinos. La autora no tenía simplemente la intención de subrayar el problema de la opresión femenina, ya tan debatido, buscaba un nuevo punto de vista para tal cuestión, que pudiera también representar las contradicciones de la mujer que ya se había iniciado en un proceso de liberación pero que aún no conseguía vivir esta libertad de manera plena.

A fin de no alargarnos demasiado en el análisis del guión del espectáculo, decidimos comentar sólo uno de los *sketches* que forman *As bruxas estão soltas*. "Aparición de la Virgen María en el SOS mujer," trata de un tema muy polémico: la forma en la cual el principal mito femenino católico, la Virgen María, es utilizado como instrumento de represión por una cultura androcéntrica que relaciona el goce femenino a la idea de pecado. De modo bastante desafiante, la autora eligió poner en escena la visita de la Virgen María a una psicóloga. Con el intento de liberarse del 'peso' de su santidad, el personaje busca en la terapia el apoyo necesario para expresar sus propios deseos y ansias:

Psicóloga	¿Pero es Ud. realmente...? Discúlpeme, necesito saberlo...
María	¿Realmente qué?
Psicóloga	Virgen.
María	Por supuesto que no. Pero ellos no pueden saberlo...
Psicóloga	Ud. no puede seguir viviendo así, fingiendo lo que no es. ¡Ésa es la fuente de toda su angustia!
María	Me obligan.
Psicóloga	¡Creo que tiene ud. mucha rabia!
María	No debo sentir rabia, pero... puedo tener todo tipo de sentimiento, menos rabia, pero...
Psicóloga	¡Vamos, deje salir esta rabia, vamos!
María	No, no puedo sentir rabia, no puedo pensar, ellos me pellizcan... (48-50).

La Virgen María no puede sentir rabia, no puede pensar y no puede asumir su propia sexualidad (es necesario que aparezca como la eterna virgen); en último término, representa un modelo de autoanulación total. Para la autora, la imposición de este ideal a las mujeres demuestra la misoginia de la cultura androcéntrica y la forma tiránica en la cual este comportamiento misógino se disemina a través de las manifestaciones religiosas.

Como bien escribe Maria Helena Kühner (Prefácio a *Em Cenas Curtas*, 1989:10), este texto de Baião pretende mostrar con limpidez cómo la religión había sido transformada en instrumento de una ideología, a favor del mantenimiento de un determinado tipo de poder:

> María.Estoy cansada, agotada, malamada. ¡La virtud consume a la mujer! (SOÑANDO) ¡Ay, cómo me gustaría vestir unos *jeans*! ¡Hace más de dos mil años que llevo esta ropa! ¿Conoces algo más *demodée*? [...] La virtud no puede ni excitarse, cuanto más... Pero lo que me vuelve loca es el hecho de que las mujeres me culpen cuando no gozan. Dicen

> que no gozan porque mi modelo está en sus cabezas. Si mi modelo les estorba a ellas, ¡imagina lo que me estorba a mí! (SE VUELVE EN DIRECCIÓN AL PÚBLICO, MUY CÁNDIDA) [...] Yo también quiero liberarme [...] (SOLEMNE) Ahora, voy a romper mi imagen.
>
> LA VIRGEN MARÍA SACA DE SU MANTO UNA PEQUEÑA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA Y LA TIRA AL SUELO, HACIÉNDOLA AÑICOS (51-2).

La recepción de la crítica periodística a *As bruxas* resultó contradictoria. Macksen Luiz, del *Jornal do Brasil*, demostraba claramente el carácter 'masculino' de su visión y la dificultad para analizar imparcialmente manifestaciones que buscaran expresar un punto de vista distinto al de la cultura androcéntrica dominante. Sus comentarios respecto a la calidad literaria de los *sketches* de Baião estaban únicamente dirigidos al problema de la no existencia en estos textos de una voz que representara el ángulo de visión varonil, soslayando que sería bastante extraño que una obra declaradamente feminista se preocupara por tales cuestiones. El conocido crítico, por lo tanto, en vez de ocuparse de temas como el tratamiento dado por la autora a determinados mitos o al modo por el cual se caracterizaban en el espectáculo las formas de dominación simbólica sobre la mujer, eligió juzgar el trabajo de la dramaturga simplemente por su 'parcialidad,' considerando insignificante el resultado del conjunto, texto y puesta en escena, ya que estaría expresando las mismas preocupaciones que el universo de las "revistas femeninas."

Ísis Baião es, entre el grupo de dramaturgas brasileñas analizadas, la que obtuvo de la crítica una recepción menos calurosa e imparcial. Consideramos que, además de la antipatía que podían haber provocado los errores cometidos en el universo específico de las puestas en escena, su trabajo con lo grotesco, así como la forma en que desarrollaba temas como la decadencia de las instituciones públicas y la lucha de la mujer por su autonomía, atacaban demasiado frontalmente determinados parámetros conservadores. Asimismo, por presentar un enfoque más ideologizado (generalmente en contra de los conceptos que moldean las estrategias de percepción del público conservador y de la crítica), las piezas de Baião resultan poco comerciales para muchos productores. Sin embargo, en términos de medios de producción, Baião realiza un teatro de texto, concebido casi siempre aparte del proceso de la práctica constructiva de la puesta en escena. Tal hecho la insertaría automáticamente en una tradición de centro y no de margen. Pero, como no comparte la ideología de ese centro, acaba entre los márgenes, aunque sin un espacio específico en este grupo, ya que algunas de sus piezas no montadas, *Casa de Penhores* es un ejemplo bastante apropiado, necesitan inversiones relativamente altas de capital (pensando en un esquema de producción con actores conocidos donde cada uno representaría sólo a un personaje). En este sentido, los límites entre margen y centro se vuelven difusos.

En cuanto a las temáticas propiamente dichas, las que tratan de problemas exclusivamente femeninos desde un punto de vista que pueda ser relacionado a posturas feministas no han logrado todavía ser incorporadas por el canon de la crítica periodística, que sigue considerándolas un tipo de expresión poco universal. Las formas que evitan el realismo a partir de un trabajo con lo grotesco acompañadas de un posicionamiento político, sea referente a la condición femenina o a los problemas sociales del país, también son vistas con desconfianza tanto por parte de la comunidad interpretativa de los críticos como por parte del público más conservador y de los empresarios responsables de las inversiones de capital. Sin embargo, es necesario afirmar que los horizontes de expectativas de los diferentes grupos que componen

el eje que va desde la producción a la recepción del fenómeno teatral es cambiable y depende casi siempre de estrategias de percepción político-ideológicas que van transformándose. Por ejemplo, cada vez más en Brasil los espectáculos que utilizan un lenguaje de vanguardia logran ser recibidos con prestigio y llegan a ganar varios premios, aunque no consigan patrocinio y se vean obligados a mantenerse en cartel con muchas dificultades.

En el ámbito de la narrativa, toda una manera de comprender y juzgar las novelas decimonónicas ha cambiado considerablemente en los últimos cien años, puesto que de una valoración que minimizaba su importancia por ser 'lectura femenina' se pasó a considerar esos textos como representantes de una literatura fundacional, que, entre otros objetivos, representaba los pactos sociales que marcaban la evolución social de las nuevas naciones emergentes. De ese modo, lo que antes era poco valorado por pertenecer a la experiencia del universo femenino ha adquirido un estatus completamente distinto con el paso del tiempo y las transformaciones ocurridas en los parámetros de juicio de la comunidad crítica. Así, quizás dentro de poco también en los escenarios la mujer pueda encontrar un espacio de expresión más amplio y sensible, que sea capaz de abrirse de manera más plena a su multiplicidad.

Bibliografía:

"A Mulher no teatro: Leilah Assunção". *Nova Mulher*. São Paulo. 12.09.1975.

ASSUNÇÃO, Leilah. *Da Fala ao Grito*. São Paulo: Símbolo, 1977.

BAIÃO, Ísis. *Em Cenas Curtas*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1989.

BLANCO, Armindo. "Amélia morreu. Viva Adélia". *A Notícia*. 30.05.1978.

BENNET, Susan. *Theater Audiences*. London/New York: Routledge, 1990.

FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.

KOLODNY, Annette. "Dancing Through the Minefield : Some Observations on The Theory, Practice and Politics of a Feminist Literary Criticism", en Showalter, E. *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature and Theory*. New York: Pantheon Books, 1985.

LEVI, C. "Apenas duas peças". *O Dia*. Caderno D, Rio de Janeiro, 20.01.1970.

MACIEL, Luiz Carlos. "Fala baixo". *Última Hora*. Cultura, Rio de Janeiro, 20.01.1970.

MICHALSKI, Yan. "Fábula moral sobre dinheiro e machismo". *Jornal do Brasil*. Caderno B, 26.09.1980.

_____. *O Teatro Sob Pressão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

SÁ, Nélson de. "Espetáculo se leva muito a sério". *Folha de São Paulo*. Ilustrada, 06.11.1999.

STRICH, C. y KEEL, A. (eds.). *Fellini por Fellini*. P. Alegre: LPM, 1983.

"Uma peça a favor das mulheres? Não, da justiça". *Jornal da Tarde*. 28.08.1975.

VINCENZO, Elza Cunha de. *Um Teatro da Mulher*. São Paulo: Edusp/Perspectiva, 1992.

Dos voces femeninas en la dramaturgia del siglo XX en el noreste de México. *Donas, novias y pretextos,* de Blanca Laura Uribe y *Leche y cocaína*, de Mónika Muskaria

Rosa Ma. Gutiérrez García
Universidad Autónoma de Nuevo León, México

El feminismo ha logrado una transformación en la sociedad contemporánea y ha abierto camino a la expresión de las mujeres; un espacio donde la palabra será usada para registrar su experiencia como ser social, en el que desde su perspectiva de mujer la realidad será plasmada con su propia voz y su propia condición genérica. En esa pretensión, esta ponencia revisa a dos dramaturgas del noreste de México del siglo XX, en las obras: *Donas, novias y pretextos,* de Blanca Laura Uribe, publicada por la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL; y *Leche y cocaína*, de Mónika Muskaria, en Jitanjáfora editorial.

La intención principal es examinar cómo enuncian en su discurso la ideología de género, pues la creación de sus obras tuvo circunstancias similares. Uribe escribió *Donas, novias y pretextos*, en 1998, y Muskaria, *Leche y cocaína*, en el 2003. Sin embargo, hay un factor que las marca, y es sus edades cronológicas, la primera nació en 1929, y la segunda en 1977, es por ello que a pesar de que ambas comparten el mismo momento histórico su percepción de los hechos es significativamente diferente.

La historia tiene como objetivo darle un lugar a la mujer en la historia, pero también darle voz a su historia. A través de su discurso es como las escritoras manifiestan su pensamiento y proyectan la visión de sus experiencias de vida y en cierta medida reflejan la ideología –específicamente la de género, que es el centro de nuestra atención– de su época, y en ese sentido la realidad se hace presente en su escritura.

En una primera instancia en este estudio se revisará la ideología de género en el texto escrito por estas dos dramaturgas, por lo que nos apoyaremos en la teoría de perspectiva de género que en su línea histórica han desarrollado Marcela Lagarde, Carmen Ramos Escandón y Julia Tuñón.

Y por otro lado, partimos de la noción que Teun Van Dijk forja sobre las ideologías, al definirlas como *la base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo*. Eso significa que las ideologías permiten a los miembros del grupo organizar sus creencias sociales acerca de lo que sucede, bueno o malo, correcto o incorrecto, y según ellos, actuar en consecuencia. Principalmente, el enfoque que nos interesa es el de la ideología

asociada al lenguaje o el discurso, porque específicamente, es la forma en que las ideologías se expresan y se reproducen en la sociedad.

La socialización ideológica se da por medio del discurso. El discurso permite a estas dos escritoras, que como actoras sociales formulen conclusiones basadas en sus experiencias y observaciones.

El concepto de discurso lo usamos como un evento comunicativo específico, en un modo general, como lo utilizan los análisis del discurso orientados socialmente. Ese acontecimiento comunicativo puede ser escrito u oral, pero en este ejercicio analítico, el significado de discurso se refiere al producto verbal escrito del acto comunicativo, los textos de las autoras en cuestión.

Las consideraciones que a continuación expongo, espero contribuyan a aclarar, por un lado, el carácter singular de la literatura femenina del noreste de México, y por otro, la coyuntura histórica en que hoy se encuentra esa literatura. Pero primero hay que destacar que, el pensamiento literario que las autoras reciben es el proveniente de los años sesenta del siglo XX, en la que se sigue el paradigma de la cultura literaria de la ilustración, y los rasgos ideológico-culturales son de carácter ilustrado, con la incorporación de lo masculino (el modelo heterosexual como modelo privilegiado y el modelo femenino como una de sus variantes) y las desviaciones (la homosexualidad), lo urbano y la condición adulta como maneras de relación a sus variantes, (Serna 1999: 24-25). Esa es la situación histórico-cultural en el que las autoras se desarrollan y nutren sus experiencias.

El siglo XX se ha caracterizado por el predominio del sistema patriarcal; en él la configuración sociocultural está determinada en base a la sexualidad, en la clasificación genérica de los seres humanos. Y en la condición genérica de la mujer, lo más importante, es en torno a lo materno-conyugal. En este punto, la maternidad, en la sociedad mexicana debe cumplirse dentro del estado del matrimonio; así es que, el principal objetivo de la mujer en edad de “merecer” será “atrapar” a un hombre para casarse.

La institución tradicional del matrimonio es el asunto en la comedia *Donas, novias y pretextos*, de Blanca Laura Uribe (2002: 11-139). El tema es afrontado en dos vías; primero, es abordado como el íntimo anhelo de toda mujer: formar una familia como la máxima realización personal y que además justifica su existencia; y el otro, el matrimonio es visto como un medio para conseguir estabilidad económica y mejorar la posición social.

El tema del matrimonio en la mujer es tan vigente, mucho más de lo que se pueda imaginar. En la obra: *Donas, novias y pretextos*, los valores y costumbres de la clase media alta regiomontana son plasmadas, pero, pueden ser aplicados a cualquier estrato social, porque la institución del matrimonio y el de la familia son nucleares en las tradiciones de la sociedad mexicana. Estos valores y tradiciones son fundamentales para la estabilidad del orden patriarcal.

La ideología, según Olivier Reboul (1986: 17-34) se manifiesta de diferentes maneras, a través de las “cosas”, mediante actos y prácticas, por instituciones, por símbolos, etc. El dominio de la ideología está en el lenguaje, y funciona como código sobrentendido en una sociedad, el cual le permite expresar sus experiencias, justificar sus acciones y sus conflictos, en fin, una visión del mundo propia de una sociedad, de una cultura. En la siguiente selección de diálogos de *Donas, novias y pretextos*, se revelan aspectos ideológicos culturalmente aceptados para la mujer en nuestra organización patriarcal:

Morelia.- [...] mamá, pero es importante que conozcas a Elías. Él es Elías, mi novio desde hace... ¿Cuánto hace que somos novios?

Elías.- *(Sumamente nervioso)* No lo sé, pero... *(Le extiende la mano a Argentina)* ¡Tanto gusto señora! Ya había oído hablar mucho de usted; hasta creo que la conozco.

Morelia.- ¡Ah! ¿Sí? ¿Se conocen?

[...]

Morelia.- [...] La verdad es que ellos se conocen hace tiempo, pero con distintos nombres. ¿No es así, Elías? Yo lo supe por una amiga que le tocó enterarse...

[...]

Argentina.- Bueno, hija, es cierto, ya lo conocía pero efectivamente su nombre...

Elías.- Permíteme, Lorena. Insisto en que lo puedo explicar de manera sencilla y porque tengo el deber de aclararle a mi prometida...

[...]

Elías.- [...] Te voy a platicar la historia. Efectivamente nos conocemos pero... mira, sabes bien, porque me conoces, que soy... además de muy atractivo, un hombre de mucho corazón. Y... y una tarde... al salir de clase, vi una señora muy guapa. Caminaba pensativa, más bien triste. Iba triste... y pues... sentí el impulso de hablarle. Me dirigí a ella y, naturalmente ella se fijó en mí: tú sabes, mi sonrisa. Le inspiré confianza. La invité a un café y desde ese momento nos hicimos amigos. Ella necesitaba apoyarse en alguien. Me habló de su divorcio y de cómo su marido la engañaba y... Y así fue. A partir de ese momento nació una amistad muy sana entre Lorena y yo... es decir, tu mamá, que entonces, te juro por ésta *(hace la cruz.)* yo no sabía que era... quien era.

Morelia.- Una amistad muy sana. Se oye tierno. ¿No te parece, Elisa? *(Con sarcasmo.)* No podía ser de otro modo.

[...]

Argentina.- Ya te lo ha dicho Luis Ernesto. ¿No entiendes? Hemos tenido una amistad muy sana. Él... ha sido... como mi hijo... un hijo a quien confío mis penas. Algo que contigo nunca he podido hacer. Yo me sentía frustrada con el abandono de tu padre y... (Uribe, 1998: 135-137).

La autora diseña los personajes en base a "tipos" que representan las diferentes conductas honestas o deshonestas del grupo social donde se desarrolla la acción. En ella se sigue el esquema de las comedias de enredos donde la inconstancia amorosa y el despliegue anecdótico muestran la conveniencia de respetar la institución matrimonial. Esto es una forma de validar y de reafirmar el modelo patriarcal.

En la obra se presenta un triángulo amoroso, que se da sin que el joven sepa la relación de parentesco entre ellas; además, se puede observar por un lado que, Elías se abona hermosura y bondad; y por otro, Morelia, igualmente, reviste a su padre de cualidades positivas; en

cambio, a la madre la carga de perversa liviandad. La premisa sería mujer contra mujer; mujer descalifica a mujer.

Históricamente los hombres han sido los dueños de la palabra que nombra al mundo, y desde allí han construido conceptos que legitiman y fundamentan los sistemas de valores, las normas, las condiciones cosmogónicas y las explicaciones del orden patriarcal. En ese sentido, ellos se otorgan características sobrenaturales, capacidades admirables y positivas. Por esa razón son el fruto anhelado por el que hay que pelear, como sucede entre madre e hija, y justifica los sacrificios que pasa Morelia para costearse ella misma en pagos mensuales su vestuario de novia, pues el patriarcado promueve al matrimonio como seguridad moral, social y económica para la mujer.

En el sistema patriarcal, los hombres como género y como construcción teórica del hombre han sido definidos como paradigma del mundo; por tanto, es un mundo androcéntrico, donde el varón está en el centro; por ende, éste alienta la creencia de que la vida de la mujer gira en torno a él; y esto explica que sea una idea recurrente en los temas que abordan tanto los dramaturgos como las dramaturgas de la región noreste de México.

La materialidad ideológica es uno de los aspectos de lo discursivo, según Pêcheux (1978: 233-234). Lo cual indica que las formaciones ideológicas contienen necesariamente una o más formas discursivas ligadas entre sí, y que determinan lo que puede y debe ser dicho, en una coyuntura dada; es decir, que toda formación discursiva depende de *condiciones de producción* específicas. Entendido el término como producción de conocimiento, en el sentido epistemológico y en su uso psicolingüístico como producción del mensaje, y el de la significación que recibe en la expresión: «producción de un efecto».

En esa dirección, primero debemos destacar que si bien las dos autoras que estamos revisando comparten similares condiciones de producción para la emisión de sus mensajes, puntualizamos, se mueven entre los valores ideológico-culturales que provienen de la ilustración, sin embargo, hay en la joven Mónika Muskaria un avance sustancial, tanto en la percepción de los hechos, como en la manera de expresarlos, por ejemplo, en lo que se refiere a la condición genérica en la mujer, especialmente en lo tocante a su realización a través de la sexualidad, en la maternidad y en el percibirse más como sujeto que como objeto.

La teoría histórica del género considera que todas las características asignadas al sexo son aprendidas. Y en la condición genérica de la mujer, la sexualidad es el fin de su existencia, porque como sujetos sociales ha sido convertida en cuerpo que reproduce a otros seres. Al respecto, en la siguiente muestra de la obra *Leche y cocaína*, podemos observar un cambio drástico en el discurso de su autora Mónika Muskaria, en lo referente al proceso de la maternidad:

> **Isandra.-** [...] Los hijos no son para mí, desde el inicio, pienso que el parto es la situación más denigrante en la que se puede encontrar un ser humano, ese engendro que ha estado corroyéndole las entrañas a esa persona que tuvo la desgracia de concebirlo, es expulsado de una forma por demás grotesca. Odio pensar que por azar me ha tocado portar la infraestructura para ser presa de ese terrible y deshonroso mal que es el embarazo. Pero, obviamente, aunque superficialmente pudiese parecer así, toda la infraestructura es solo un bello adorno para mi cuerpo, un adorno convenientemente infecundo, para atraer a aquellos por los que me siento sexualmente atraída. Soy estéril, nunca ha existido

> ninguna corroboración médica, pero debo serlo, o dicho de otra forma, nadie tiene hijos si no quiere tenerlos. Yo no procrearé jamás, esa labor me parece demasiado baja para mi condición intelectual, y además es una forma de romper el ciclo, los seres vivos nacen, crecen, se reproducen y mueren; yo no me reproduciré... y no moriré (Muskaria, 2003: 64).

La influencia de las teorías feministas se ven reflejadas en el discurso de Isandra, en tanto se percibe en ella un impulso de rebelión, ya que se niega a seguir la condición genérica impuesta a la mujer por el sistema, y porque claramente las ideas expresadas en el diálogo son extremistas y radicales; pero esto es comprensible en el contexto de la problemática que vive la protagonista, y asimismo, la edad de la joven justifican su resistencia a la presión de la ideología patriarcal. Así pues, es "la *sociedad* y no la *biología* la que conforma la percepción literaria propia del mundo de las mujeres" (Moi, 1999: 63).

En *Leche y cocaína*, Muskaria experimenta una estructura dramática en el que la teatralidad se mueve en un juego de presencia-ausencia de "*n* cantidad de personajes representados por el público asistente" (Muskaria, 2003: 57), con los que la protagonista interactuará, improvisando diálogos cuando sea necesario, dependiendo de la reacción del espectador. En realidad el público es el que da sentido a la acción teatral a la obra.

Argumentalmente le gana la palabra; el texto es la confidencia de una joven o más bien, se manifiesta como la reflexión típica del monólogo interior. Porque la protagonista se pregunta y se responde, es decir, habla para desahogarse, más que para comunicar sus pensamientos y sentimientos, sus perplejidades existenciales, que para interactuar con los otros personajes, que en este caso sólo son una presencia imaginaria. El diálogo es la condensación psicológica del personaje.

La historia de la representación de la mujer está condicionada por ideas simples basadas en el *Génesis*, que se inclina verla como un ser inferior al hombre. La definición que de ella se hace en la naturaleza de todos sus aspectos es una forma que viene de la Edad Media, y que ha perdurado por siglos. Es un discurso cargado de miedo a la mujer, es un miedo heredado del pasado y registrado en los textos. Todos los fantasmas masculinos se aceptan sin juicio crítico y echan raíces en la conciencia colectiva.

Si bien en el siglo XIX los progresos de la higiene traen consigo una imagen del cuerpo femenino, antes vago y fragmentado; éste es rehabilitado por el naturalismo de la ilustración, pero igualmente se afirma la diferencia, el dimorfismo sexual se impone como dogma, y se valora la sensibilidad y la delicadeza: "una piel fina en la que afloran las ramificaciones nerviosas, carnes mullidas para acunar el niño o al enfermo, un esqueleto menudo, manos pequeñas, pies pequeños. Pero lo que también traduce las funciones propias de su naturaleza reproductora: caderas redondas, senos abundantes, tejidos bien alimentados." (Duby y Perrot, 1993b: 16). En este siglo, la maternidad define la función biológica de la mujer, ya que la embarazada es objeto de veneración y respeto. Aún en nuestros días, el escenario para la mujer permanece estacionado, para bien y para mal, en relación con el hombre y en función de él, siempre genéricamente definida.

Toda esta ideología está fundamentada en la política y la ética aristotélica y en la patrística. En resumen, las mujeres son sólo cuerpos destinados a la iglesia o a la familia (Duby y Perrot, 1993: 93-131). Actualmente hay indicios de que esta ideología medieval intenta regresar en México, promovidas por las instituciones eclesiásticas y por las políticas familiares de los

gobiernos de derecha; o más bien, por momentos se siente que esta ideología nunca ha abandonado al país; tal parece que los hombres se niegan a modificar sus valores respecto a las mujeres; el sistema se resiste a una nueva mentalidad, a una justa equidad de género.

A pesar del escenario poco favorable, la dramaturga Mónika Muskaria representa la voz joven femenina en el noreste de México; una voz ríspida porque es necesario hablar firme y fuerte -golpeado, como decimos los regios- porque es consciente de ser sujeto y no objeto, y como apunta la misma Isandra: "es mejor estar presente, pelear, vengarse o burlarse," (Muskaria, 2003: 63) para hablar sus experiencias, para justificar sus acciones y sus conflictos, en fin, para dar su visión del mundo; y sobre todo para combatir las ideologías patriarcales de concepción fundamentalistas que le niegan la posibilidad de pertenecerse como ser individual. Esa expresión se puede observar en el siguiente fragmento:

> **Isandra.-** [...] Siempre me ha parecido difícil el sentido de pertenencia, de hecho creo que ese es el factor que hace la diferencia entre los días que me quiero morir y los días en que no. Yo creo que tomando esa referencia podría decirse que es lo más importante para mí, aunque yo preferiría decir que lo más importante para mí es mi desarrollo intelectual, entender la poesía, tomar leche y cocaína. Aunque creo que todo lo interior viene a resultar en lo mismo, a final de cuentas es un afán de pertenecer, ¿pero quién no tiene el sentido de pertenencia como su prioridad? *(Se dirige a uno de los presentes)* ¿Qué es lo más importante para ti por ejemplo? *(Espera respuesta y sin importar cual sea continúa)* ¿Sabes cuál es la prioridad para los mexicanos? *(De acuerdo a la respuesta obtenida es el tono, si es la correcta afirma, si es otra con tono correctivo).* De acuerdo a la encuesta más importante del país, los mexicanos consideran que la familia es lo más importante para ellos. ¿No es eso buscar el sentido de pertenencia? (Muskaria, 2003: 70-71).

El texto literario tiene relación con el mundo real y se realiza mediante lenguajes y discursos que en una sociedad determinada son conocidos de manera diferenciada e incluso opuesta. Insertados en la sociedad, los escritores son los primeros que escuchan "el inmenso rumor fragmentado que figura, comenta, conjetura, antagoniza el mundo." A ese rumor, Robin (1993: 52), llama *discurso social*, entendido éste en primera instancia como aquello que llega al oído del hombre-en-la-sociedad. De esta manera, desde la práctica literaria se construye hipotéticamente en cada reflexión sobre discursos y prácticas en la sociedad

En el particular literario de las obras que estamos revisando, ese reflejo de la ideología patriarcal la registra Mónika Muskaria en la representación física de la mujer a través de su personaje en *Leche y cocaína*:

> **Isandra.-** [...] Por eso no quiero estar gorda, porque por eso les doy asco [...] Ahí, pienso yo, que comenzó mi afán autodestructivo. La racha de suicidios, bueno, intentos, [...] Sólo sé que desde siempre me sentí menos y miserable, luego no supe cómo interrumpir el llanto interno, eterno, cómo dejar de asfixiarme, cómo dejar de respirar el olor a muerte y cómo dejar de desearla. (Muskaria, 2003: 66).
>
> [...] A mí me parece que los 80´s son una de las peores épocas, y Sandro no parece muy convencido, pero tengo motivos personales. En los 80´s se descubre que la obesidad es mala para la salud, pero nada acerca de los desordenes tiroideos y hormonales que pueden provocarla. Por tanto quien estaba gordo era porque no se quería a sí mismo y no tenía

> fuerza de voluntad, y pues la anorexia y la bulimia durante los 90´s es un efecto natural. [...] Afortunadamente llegaron los 90´s muy a tiempo para mi adolescencia, cuando todo mundo andaba de bajón, quería ser raro, inadaptado social e hipersensible suicida. (Muskaria, 2003:69).

La perspectiva de género permite analizar y comprender las características de los hombres y las mujeres, así como sus semejanzas y diferencias. Asimismo, examina las posibilidades vitales y las diversas relaciones sociales de los géneros. Además, señala críticamente la estructura de la concepción del mundo y de la propia subjetividad. "La representación del orden genérico del mundo, los estereotipos sociales y sus normas, son fundamentales en la configuración de la subjetividad de cada quien y en la cultura". (Lagarde, 2001: 19).

En nuestra sociedad actual la mujer debe cumplir ciertos patrones de conducta y severas exigencias como: ser siempre joven, eternamente bella y sana; modelos físicos que desea el varón -y que él no está dispuesto a dar-, en sí, el sistema regido por ellos. Por eso se vuelve traumático el sobrepeso para Isandra en *Leche y cocaína*, y esta escena refleja la problemática de muchas mujeres que se odian a sí mismas, que se matan de hambre para cubrir los cánones de belleza, y que a veces llegan a acciones drásticas como son el aplicarse un *by pass* o banda gástrica para controlar el peso, o recurren a la cocaína para inhibir el apetito, o acuden a peligrosas liposucciones; del mismo modo, ellas se someten a cirugías casi inhumanas para estirar su juventud; vana ilusión para inmovilizar los estragos del tiempo sobre la apariencia física, al punto de momificar la expresión facial. La premisa sería: primero la muerte, antes de quedar fuera de los deseos y valores que imponen ellos. Mejor muerta, que dejar de cumplir la fantasía del hombre o de su hombre.

En cierta forma, la idea de que la fémina debe ser bonita, aparecen también en la descripción que hace el personaje masculino de su amante, Argentina: "y una tarde... al salir de clase, vi una señora muy guapa." (Uribe, 1998: 137), en *Donas, novias y pretextos*, de Blanca Laura Uribe; sólo que en esta comedia pasa casi desapercibido. Se da por sentado, que ellas son guapas y cuidan de su figura.

El sistema de género occidental agrupa a los sujetos con cuerpos sexuados; y en particular en México, las instituciones del sistema –como la iglesia, la familia- pretenden controlar la sexualidad de la mujer; pues todavía en nuestro tiempo, ésta pierde la honra cuando tiene relaciones sexuales fuera de matrimonio y peor aún, si queda embarazada. En la estructura machista, ella debe conservar su cuerpo para el marido, para el cual debe permanecer íntegro, deseable y eficiente. O sea, ella no es dueña ni de su cuerpo ni de su sexualidad.

En las dos obras que estamos revisando se presentan dos personajes femeninos jóvenes; pero la mentalidad de ellas es opuesta, mientras que Morelia en *Donas, novias y pretextos*, es una mujer tradicional que anhela casarse, y aunque no se habla de su sexualidad, por el contexto se puede deducir que probablemente sea virgen; en cambio el pensamiento de Isandra en *Leche y cocaína* se plasma en la siguiente selección de parlamentos de la obra:

> **Isandra.-** [...] Mis relaciones son siempre a morir, no sé por qué, pero siempre tienen que ser a morir, tal vez porque por mucho tiempo no tuve relaciones con nadie, tal vez porque aun no las tengo, para mí un amigo, amiga, pareja, o lo que sea, es algo delicado, si no le vas a dar toda la importancia ni para qué tenerlos, por eso mis relaciones son a

> morir. [...] (Muskaria, 2003: 67-68).
>
> [...] Por supuesto, tampoco busco encuentros sexuales. Follar es una de las mejores cosas, pero no es importante, por eso tampoco es importante la gente con la que se tiene relaciones, al menos no por eso.
>
> Lo importante de follar con alguien, es tener a quién contarle los detalles, como dice Cassielle, eso es muy importante, y es que si no, te sobrecarga el vacío, el vacío que se siente después de follar con alguien, no inmediatamente por supuesto, sino al día siguiente [...] (Muskaria, 2003: 76).
>
> [...] Tampoco importa si la persona con la que tienes sexo, no te quiere volver a ver... Como dije, mientras no confíes en nadie, todo está bien [...] (Muskaria, 2003: 77).

Se puede apreciar que el personaje revela una visión más abierta, ya que se expresa con un lenguaje directo, tal vez el panorama parezca un poco atormentado, pero es más por el problema de su obesidad que por la sexualidad misma. Sin embargo, lo que sí es notoriamente claro, es que Isandra se siente dueña de su sexualidad, y si por caso le desagrada su cuerpo, es por el impacto de los cánones estéticos que rigen a la sociedad.

En resumen, lo que se puede observar en estas dos escritoras es que ambas registran los valores culturales que son requeridos por el sistema patriarcal a las mujeres, no obstante hay dos puntos de vista diferentes, por ejemplo, en Blanca Laura Uribe, los personajes femeninos tienen una posición más apegada al sistema; pero esto puede ser comprensible por su edad, ya que ella contaba sesenta y nueve años cuando escribió la obra. En contraste, la perspectiva que muestra la protagonista de Mónika Muskaria, de veinticuatro años -y aproximadamente la misma edad de la autora- es más contestataria, hay una postura más crítica, lo cual es alentador porque es indicativo de que hay un cambio en la mentalidad de las mujeres, es decir, hay una anagnórisis como sujetos, como dice el personaje Isandra: "[...] Soy una persona normal [...] de esas que hacen cada cosa que dicen y dicen cada cosa que quieren. Soy igual que todos; tan normal, que no puedo siquiera decir quién soy" (Muskaria, 2003: 96).

Por otra parte, el estilo discursivo de Muskaria en *Leche y cocaína* es más narrativo –o mejor dicho, más perteneciente a la narrativa- que el comúnmente se utilizado en el drama. Pues los demás personajes sólo son presencias que apoyan la acción, ya que sólo completan la narración de Isandra. En ese mismo aspecto, la forma que sigue Blanca Laura Uribe en *Donas, novias y pretextos* es un esquema dramático de un teatro de formato tradicional.

Para finalizar, puntualizamos que las dos autoras presentan en sus obras la mentalidad y los valores culturales de la actual sociedad norestense; reflejando en ellas la tendencia ideológica del predominio masculino sobre la mujer, pero de manera diferente, ya que Blanca Laura Uribe sólo recrea el pensamiento del patriarcado, en tanto Mónika Muskaria lo cuestiona, lo enfrenta, se rebela, se niega a aceptarlo. Con todo, el hombre sigue siendo el centro temático, pero, mientras que para la primera es el eje, en la segunda aparentemente ocupa un papel secundario. También cabe señalar que estas dos escritoras son de las pocas voces, por no decir las únicas que están produciendo dramaturgia -porque hay narradoras y muchas poetas- en el noreste del país. De ahí su importancia, pues ellas están registrando y abriendo espacio a la voz femenina en el género dramático en esa región de México. Y en un rango general, ambas constituyen un aporte a la cultura, y en lo particular, forman parte de la historia de la

dramaturgia local y nacional.

Bibliografía

DUBY, Georges y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres*. *La Edad Media*. Vol. III. España: Taurus, 1993.

_____ *Historia de las mujeres en occidente*. *Siglo XIX*. *Actividades y reivindicaciones*. Vol. VIII. España: Taurus, 1993b.

LAGARDE, Marcela. *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia.* Madrid: Editorial Horas y horas, 2001.

MUSKARIA, Mónika. *Leche y cocaína*. México: Jitanjáfora Morelia editorial, 2003.

PÊCHEUX, Michel. *Hacia el análisis automático del discurso.* Madrid: Gredos, 1978.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen. *Género e historia. La historiografía sobre la mujer*. México: Instituto Mora, Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

REBOUL, Olivier. *Lenguaje e ideología*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

ROBIN, Régine, "La inscripción del discurso social en el texto literario" en *Pervivencia del signo*, Memoria del 1er. Encuentro Nacional de estudios de Semiótica, s/a, 1992, México: UBAM/UAM/COLMEX, 1993, págs. 52-93.

SERNA, Juan Antonio. *El subalterno en la escritura masculina regiomontana: la novela de los noventa.* México: Filosofía y Letras, UANL, 1999.

TUÑÓN, Julia. "Porque Clío era mujer, buscando caminos para su historia". Revista *GénEros*, año 2, n° 5, México: Asociación colimense de Universitarios, 1995, págs. 56-59.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista.* España: Cátedra, 1999.

URIBE, Blanca Laura. "Donas, novias y pretextos". *Revista Cathedra*, Año 2, 5, 2002, págs. 111-139.

VAN DIJK, Teun A. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. España: Gedisa editorial, 2000.

El ‘Gran Silencio’ de Alejandra Pizarnik

Rachel Galvin
Princeton University, Estados Unidos

El caso de Alejandra Pizarnik es un ejemplo de la transformación de una poeta y su trabajo en un icono para una generación y sus preocupaciones. En Argentina, el nombre y el mito de “Alejandra” representa, desde la muerte de la poeta en 1972, un conjunto de nociones respecto al lugar del poeta en la sociedad. Lectores, críticos y la poeta misma contribuyeron a identificar a Pizarnik como una poeta maldita contemporánea. En esta presentación, propongo que la construcción de Pizarnik como un icono ha llevado a lagunas en las lecturas críticas de su poesía y, lo que es más importante, a la mala comprensión de su noción de silencio. La mayor parte de los estudios críticos se enfocan en la esquizofrenia de la poeta y su suicidio, leyéndolos retrospectivamente en su poesía y, por lo mismo, interpretando sus estrategias textuales para crear silencio como un signo de apatía política, locura y, frecuentemente, tanatos. Estas lecturas pasan por alto la fascinación de Pizarnik por las artes plásticas y su deseo de alcanzar un espacio redentor dentro de lo que ella ve como la temporalidad de la poesía. Dentro de la matriz personal de mitos de la poeta, la pintura es un modo privilegiado de acceso a la verdad del silencio, la cual no podría ser alcanzada por el lenguaje. Pizarnik escribe, en una carta sin fecha a Silvia Molloy: “Dibujo un poco, *pour me rechauffer un peu*, para invitar al Gran Silencio a posarse en mi memoria” (Pizarnik 1998: 105). Trazaré brevemente el origen del mito de “Alejandra”, para luego considerar algunos poemas en términos de la implementación, por parte de la poeta, de técnicas supuestamente tomadas de las artes plásticas, así como de sus estrategias de *mise-en-abîme* [puesta en abismo], que, en sus poemas ekfrásticos, se extienden en una iconografía del silencio.

Es una ironía histórica que Pizarnik deviniera un icono del poeta de los sesenta en Argentina, dado que su poética no era representativa de la de sus colegas, no compartía su política y, de hecho, a diferencia de los poetas políticamente comprometidos de Buenos Aires—Gelman, Bignozzi, Lamborghini, Salas, Carrera[1]—, ella pasó la primera mitad de la década en París, pintando, escribiendo y frecuentando a Cortázar, Bataille, Calvino, Beauvoir, y otros literatos. Estéticamente, su trabajo guarda poco parecido con el de otros poetas argentinos que publicaron durante esa década. Los así llamados *poetas del 60* buscaban romper con las formas tradicionales; escribieron en verso libre, con métrica irregular y lenguaje coloquial, emplearon técnicas de collage, recurrieron a elementos tomados de la cultura de masas (como los comics, el cine, la publicidad) y compartieron un impulso hacia la literatura comprometida, la del mensaje ideológico (Requeni 1963).

1 “Irrumpieron voces nuevas, las de los pronto llamados ‘poetas del 60’: Juan Gelman, Juan Gianuzzi, Juan Urondo, Juana Bignozzi, Lamberto Lamborghini” (Pujol 2002: 134).

La distancia que Pizarnik toma de la estética dominante y las preocupaciones políticas de sus colegas literarios es puesta de relieve en la antología de poesía contemporánea, *Quince poetas*, de César Magrini (1963). Mientras que los poemas antologados se extienden a lo largo y al través de las páginas en largas líneas sueltas y en ritmos coloquiales, sus poemas —depurados, compactos, ninguno de más de nueve líneas, y algunos de tan solo dos— consisten de un escaso puñado de palabras. Cada uno de los jóvenes poetas también contribuye con una breve declaración sobre su poética. La mayoría aboga por una poesía socialmente consciente; en su *arte poética*, por el contrario, Pizarnik describe sus poemas en términos abstractos, llamándolos 'pequeños fuegos para la que anduvo perdida en lo extraño tan frío," y define la poesía como "el silencio o un libro enorme que cuenta una aventura no poco terrible". Su reflexión no hace referencia a las presiones sociales que se ejercen sobre el poema o el poeta, como hacen sus colegas (Magrini 1963: 129). En cambio, ella compara su proceso de escritura con el del artista plástico e imagina una poética del espacio, en la cual el poema y, de modo más general, el lenguaje, es un punto en el espacio, antes que en el tiempo. El poema es creado como si fuera una pintura o dibujo; las imágenes reemplazan ritualmente a las palabras ausentes y, según ella, la especialidad de las artes plásticas sustituye la temporalidad de lo lingüístico.

Al enfocar su declaración poética en preocupaciones estéticas antes que sociales, y al escribir poesía hermética y surrealista, Pizarnik liga su poesía con el refinamiento de Orozco y la generación del 40 antes que con la poesía coloquial y comprometida de Lamborghini y los 60s.

Pizarnik parece haber hecho muy poco por intentar remover las bases de la sociedad con sus poemas; ¿a qué debe su fuerza, entonces, la asociación de Pizarnik con la generación del 60? Su canonización bien puede ser el resultado de las tendencias hacia la "conmemoración nostálgica de las glorias de los 60s" y la "confesión pública de los muchos fallos y oportunidades perdidas de la década" que Fredric Jameson describe en "Periodizando los 60s" (1984: 178). La esquizofrenia de la poeta, su suicidio, y sus poemas saturados de motivos relacionados a la muerte y el suicidio ayudaron a potenciar esta categorización. Muy frecuentemente, Pizarnik es leída como representante de una generación de genios artísticos auto-destructivos que murieron antes de tiempo, mártires de la droga y el suicidio bajo el lema de "Vive rápido y muere joven."

El re-posicionamiento de Pizarnik como la *poeta maldita* de los sesenta gira alrededor de un cambio en la recepción de sus poemas luego de su suicidio. En cuatro décadas de crítica de su obra se ha desarrollado un lugar común en el cual la muerte de la poeta maldita es enunciada y pre-figurada a través de su trabajo literario. En un estudio publicado hace solo dos años, Edgardo Dobry escribe sobre el "malditismo" de Pizarnik, afirmando que su objetivo fue "ser primero maldita, para ser, después, poeta" (Dobry 2004: 35). Esta inversión cronológica propone la muerte de Pizarnik como el acto fundador de su trabajo creativo y, en cierto sentido, su escritura deviene un gesto fatal. El poeta y crítico Antonio Beneyto, amigo de Pizarnik, ofrece una metáfora gráfica de este tipo de crítica en un tributo escrito en 1983: "Obra profética, la de Alejandra Pizarnik, que profetiza cantando su propio fin, tiene que leerse como los antiguos leían los vaticinios en el hígado de las víctimas del sacrificio" (Beneyto, 1983: 27). Después de la muerte de Pizarnik, la tendencia a ejecutar una lectura positivista, psicoanalítica de su poesía se estableció como el modo principal, y su acercamiento se caracteriza por la creencia en una relación uno-a-uno entre el autor y su obra. En los

noventa, una reconsideración de su obra condujo a una gama de lecturas más amplia a través de la óptica del feminismo, “queer studies,” y la crítica posestructuralista. Muchas de estas lecturas, mientras tanto, siguen el mismo camino que las interpretaciones de Beneyto y Dobry, aunque con una intención de recuperación. Así la crítica literaria, a pesar de sus intenciones solidarias, ha reforzado la identificación del nudo de ideas alrededor del nombre “Alejandra” con la poeta desafortunada cuya fuente de inspiración le resulta letal. Tanto como en el caso de Sylvia Plath y Frida Kahlo, Pizarnik ha sido transformada en un ícono cultural, y se convirtió en una figura de culto cuya muerte, y la representación artística de su muerte, es icónica en la cultura de masas—una “leyenda kitsch,” como ha planteado César Aira. (1998)

El resultado último de la solidificación de esta leyenda ha sido un descuido por la relación vibrante entre la poesía y las artes plásticas en la vida y obra de Pizarnik, aludida en su arte poética, antes citada. Entre los dieciocho y los veinticuatro años, Pizarnik estudió pintura con el surrealista catalán Juan Battles Planas, quien estaba dando clases en Buenos Aires, y sus obras fueron exhibidas. Además de seguir dibujo y pintura como un hobby, en sus poemas y en sus comentarios sobre el proceso de escritura, la poeta recurre gustosamente a metáforas que se desprenden de las artes plásticas. Toma prestados títulos de pinturas para sus poemas y poemarios, y dedica un conjunto de poemas a pintores. La dimensión inter-artística de su trabajo se manifiesta de tres maneras: temáticamente, con respecto a la pintura como motivo e inspiración de sus poemas ekfrásticos; teóricamente, en relación a su idealización del silencio de la imagen pintada; y en la relación directa entre sus poemas y dibujos publicados juntos en un libro breve.

En *Extracción de la piedra de la locura*, su poemario de 1968 titulado según la pintura del Bosco - también conocido como *La cura de la locura*- Pizarnik construye a su hablante poético como una figura del sufrimiento metafísico y emocional de la autora-“Alejandra” deviene un icono, un símbolo. Cuando la primera persona singular aparece en los poemas, siempre está enmarcada como el personaje del poeta-en-el-texto. La red de auto-referencia enfatiza la posición del autor y difumina las fronteras entre la poeta-en-el-texto y la poeta escribiendo el poema, como sucede en el poema que da título al libro, que está minado con deslizamientos de pronombres. El *yo* se transforma en *tú* y viceversa, a veces dentro de la misma línea; otras veces el *yo* se dirige a sí mismo explícitamente.

Si vieras a la que sin ti duerme en un jardín en ruinas en la memoria. Allí yo, ebria de mil muertes, hablo de mí conmigo sólo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba. No sé los nombres. ¿A quién le dirás que no sabes? Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.

En esta sección del poema, la hablante poética declara que está hablando consigo misma y cuestiona la posibilidad de un interlocutor: “¿A quién le dirás que no sabes?” Semánticamente, la división del yo y la otra es explícita: “Te deseas otra. La otra que eres se desea otra.” Gramaticalmente, la irrupción del “No sé los nombres” funciona para complicar la ilusión de diálogo. ¿Es este poema un diálogo entre dos sujetos, o son el ‘yo’ y el ‘tú’ emanaciones del mismo sujeto monológico? Pizarnik crea una puesta en abismo: la autora, la obra y el acto de composición son descritos en la obra misma, de modo similar a la repetición heráldica o “segunda representación” descrita por André Gide.[2] Para Pizarnik, esta estrategia apunta a inscribir una proyección del yo-autorial en el lenguaje, es decir, el momento literario que traslada al poeta del pasado al presente y viceversa, como en el siguiente pasaje:

2 Citado en Dällenbach (1989: 7).

Si de pronto una pintura se anima y el niño florentino que miras ardientemente extiende una mano y te invita a permanecer a su lado en la terrible dicha de ser un objeto a mirar y a admirar. No (dije), para ser dos hay que ser distintos. Yo estoy fuera del marco pero el modo de ofrendarse es el mismo.

Al margen de la notable metáfora de la poeta conversando con un sujeto en una pintura, aquí la poeta conecta diferentes niveles de realidad de la manera en que un símbolo une términos matemáticos. El nombre Alejandra, como jeroglífico del poeta en sufrimiento, es comparable a los autorretratos del cuerpo adolorido de Kahlo. Es interesante que el nexo entre el mito Kahlo y el mito Pizarnik también es sugerido por la imagen en la cubierta de la *Obra completa* de Pizarnik, publicada por la Editorial Árbol de Diana (2000), que muestra el autorretrato "La columna rota", de Kahlo. Atada, atravesada por clavos, la columna vertebral es visible en un corte transversal que va de su barbilla a su pelvis. El cabello suelto y cubierta por una tela de la cintura abajo, de pie, de espaldas al mar, lágrimas salpicando su rostro. En su estudio de Kahlo en *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico,* Claudia Schaefer escribe: "La 'Frida' pintada sufre, luego, ella *es*; y cada vez que ella conjura otro retrato de este dolor, ella reafirma su identidad. En esta estética creada a partir de la muerte/erotismo físico y emocional, Kahlo parece buscar lo que Bataille llama un acto de sustitución donde 'la discontinuidad aislada individual [es reemplazada con] una sensación de profunda continuidad" (1992: 15)[3]. De modo similar, en los poemas de Pizarnik, la puesta en abismo de la subjetividad y la idealización del silencio contribuyen a la fusión del yo y la literatura, para crear una totalidad obra-autor en la cual la poeta-dentro-del-poema es un icono y una leyenda del yo autorial. En 1961 Pizarnik escribe en su diario: "Por hacer de mí un personaje literario en la vida real, fracaso en mi intento de hacer literatura con mi vida real pues esta no existe: es literatura". (Pizarnik 2003: 117).

A lo largo de su trabajo creativo, entrevistas, diarios y correspondencia Pizarnik propone un espacio poético similar al de la pintura, e intenta abolir o congelar el tiempo como una forma de acercarse a la intensidad de la muerte. En su diario hace explícito que cree en el mito redentor del espacio poético: "Yo debiera pintar. La literatura es tiempo. La pintura es espacio. Y yo odio el tiempo y querría abolirlo. Pero ni la pintura. Hablo de poder expresarme en un arte que fuera como un aullido en lo oscuro, terriblemente breve e intenso como la muerte" (Pizarnik 2003: 145). Los compuestos imagen-texto de *Zona prohibida*, un manuscrito de poemas ekfrásticos y dibujos de 1962, sirve como emblema de su proyecto de alcanzar lo plástico a través de lo lingüístico, y trascender el tiempo para rozar el dominio de lo que ella ve como "espacio puro."

Los poemas de *Zona prohibida* aparecen distribuidos de la siguiente manera: dos o tres por página, intercalados con un conjunto de cuatro dibujos a tinta. Las imágenes son figurativas pero oníricas: dos parecen delinear aves; y las otras dos, figuras antropomórficas con grandes, desproporcionados troncos o cabezas, y labios muy delgados. La noción de que el hablante poético sólo existe dentro de los confines del lenguaje es reforzada por la asociación de la poeta y el ave enjaulada, un leitmotiv de *Zona prohibida*, y cuatro imágenes repetidas de aprisionamiento: el nido, la prisión, la jaula, las paredes. En un poema en prosa, Pizarnik

3 En una nota a su artículo "Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik," Foster propone que un studio de la conexión Kahlo-Pizarnik podría ser productiva. A pesar de que no explora el asunto, reenvía al lector al studio de Claudia Schaefer sobre Kahlo.

escribe, “Me doy en fragmentos, me hundo en el lenguaje y existo en las palabras. Me paseo en mi nido de hilos rígidos, me danzo en mi prisión, en mi jaula flexible…” En “Lucha feroz,” un ave inútil –quizá el acto poético fallido— es asociada con la mutilación: “Algo fulgura como una paloma sin uso. Un inolvido. / Un pueblo de puños cortados contra el cielo y el suelo.” (1982: 32) ¿Corresponden estas líneas, de modo ilustrativo, al dibujo en tinta del ave arqueándose en la página opuesta? Sea así o no, la cosa fulgurante es asociada a “un inolvido” –neologismo que da vuelta a la idea de remembranza para encarar el hecho del olvido—y a los actos igualmente imposibles que ejecutan el ave y la mano. El acto artístico vertido al papel es un modo de fuga, como Pizarnik escribe en su diario.[4]

En esta superposición de elementos lexicales y visuales, emerge una visión del hablante poético atrapado en el lenguaje como un ave en una jaula. Pero la línea “La jaula se ha vuelto pájaro”, complica la identificación de la poeta y el ave: el movimiento es invertido, y la trascendencia no ocurre cuando la poeta-ave escapa de su prisión, sino cuando el lenguaje toma posesión de ella y se convierte en el cuerpo del hablante poético. Como Susan Basnett anota, este gesto es característico de la poética de Pizarnik: “En cierto modo, ella colapsa en sus representaciones con el resultado de que donde Borges pone el texto en abismo, Pizarnik se pone a sí misma en abismo”. (Basnett 1996: 146)[5] .

La puesta en abismo del ave sujetando, con una mano, una imagen de su propio yo prisionero, y con la otra su propia cola, es, en su auto-contención, una reconfiguración, como imagen-texto, del *ouroboros*. Murray Krieger explica la relación entre el emblema y la temporalidad en su discusión del ouroboros en *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign:* “El emblema visual… es construido, como ‘una imagen firme’, para transmitir un significado total, delimitado –tan delimitado como la imagen de la ‘serpiente alada con su cola en la boca’, una figura convencional de cierre, aunque para los egipcios… sea la temporalidad en sí misma, en su forma alada que escaparía al cierre, el cual está siendo figurado en este emblema, no importa cuán paradojalmente, como el máximo cierre”. (Krieger 1992: 20)[6].

Para concluir, es posible leer el poema ekfrástico de Pizarnik como el emblema visual que busca crearse a sí mismo como su propio objeto, en el sentido de Krieger, o como una configuración lingüística en busca de una forma que se aproxime a la auto-contención de un emblema. De este modo, la forma de Pizarnik sigue la tradición iconográfica en la cual se alcanza un estado estático y el tiempo se detiene. El poema ekfrástico se lleva a sí mismo, enjaulado, en su interior, como en un motivo heráldico o puesta en abismo.[7] “Me oculto del lenguaje dentro del lenguaje”, dice Pizarnik (2001: 313). La puesta en abismo opera para cerrar el circuito del significado y la referencia, creando una versión del ouroboros y transformando la temporalidad, es decir, abarcando la cuestión de la mortalidad. La función de la obra de arte, como la imagina Pizarnik, es la de conjurar el silencio y por lo mismo la

4 “Posibilidades de vivir? Sí, hay una. Es una hoja en blanco, es despenarme sobre el papel, es salir fuera de mí misma y viajar en una hoja en blanco” (2003: 95).

5 “In a way, she collapses into her representations with the result that whereas Borges has the text *en abîme*, Pizarnik puts herself *en abîme.”* (Mi traducción).

6 “The visual emblem…is devised, as ‘one firm image,’ to transmit an all-at-once, enclosed meaning—as enclosed as the image of the ‘winged serpent with its tail in its mouth,’ a conventional figure of closure, though for the Egyptian…it is temporality itself, in its winged form that would escape closure, which is in this emblem being figured, however paradoxically, as the ultimate closure.” Mi traducción.

7 Citado en Dällenbach (1989: 7).

concretud de la realidad. "Deseaba un silencio perfecto / Por eso hablo."[8] Estos poemas usan la cita de pinturas para invocar la idea de silencio, y están unificados por la premisa subyaciente de que las artes plásticas poseen primacía para alcanzar el silencio. Desconfiando de la locuacidad de la poesía, pero buscando representar el silencio a través del lenguaje, en sus compuestos imagen-texto y su puesta en abismo de la auto-referencia, Pizarnik intenta crear un espacio poético utópico homólogo al del reino del silencio que ella imagina encontrar dentro del marco de una pintura.

Bibliografía

AIRA, César. *Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1998.

BASNETT, Susan. "Blood and Mirrors," en: Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies, ed., *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

BENEYTO, Antonio. "Alejandra Pizarnik: Ocultándose en el lenguaje," en: *Revista de Literatura,* diciembre 1983, no. 34.

CALVINO, Italo. *The Uses of Literature: Essays*. Patrick Creagh, trans. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1986.

DÄLLENBACH, Lucien. *The Mirror in the Text.* Trans. Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

DOBRY, Edgardo. "La poesía de AP: una lectura de *Extracción,*" en: *Cuadernos Hispanoamericanos,* febrero 2004, no. 644.

FOSTER, David William. "Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik," en: *Hispanic Review* 1994, no. 62.

JAMESON, Fredric. "Periodizing the Sixties," en: Sohnya Sayres, et al. *The 60s, without Apology,* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

KAMENSZAIN, Tamara. *Historias de amor y otros ensayos sobre la poesía*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

KRIEGER, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

KUHNHEIM, Jill. *Gender, politics, and poetry in twentieth-century Argentina*. Gainesville: University Press of Florida, 1996.
_____"Unsettling Silence in the Poetry of Olga Orozco and Alejandra Pizarnik," en: *Revista monográfica,* 1990, no. 6.

MAGRINI, César, ed. *Quince Poetas.* Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1963.

MERINO, Juan Carlos. "Los diarios de Pizarnik," 24 diciembre 2003, http://elpelao.com/letras/index.php?op=view&t=129#.

8 "Caminos del espejo (XIII)" (Pizarnik 2000: 243).

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

NEGRONI, Maria. *El Testigo Lúcido: La obra de sombra de Alejandra Pizarnik.* Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

PIÑA, Cristina. *La Palabra como destino: un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik.* Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1981.

PIZARNIK, Alejandra. *Deseo de la palabra*, Barcelona: Barral Editores, 1975.
_____*Zona Prohibida: poemas y dibujos.* Veracruz: Papel de Envolver, 1982.
_____*Correspondencia Pizarnik*. Ivonne Bordelois, ed. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
_____*Obra Completa*. Medellín: Editorial Árbol de Diana, 2000.
_____*Poesía completa*. Ana Becciu, ed. Barcelona: Lumen, 2000.
_____*Prosa Completa.* Ana Becciu, ed. Barcelona: Lumen, 2001.
_____*Diarios.* Ana Becciu, ed. Barcelona: Lumen, 2003.

PUJOL, Sergio. *Década rebelde: Los años 60 en la Argentina*.Buenos Aires: Emece Editores, 2002.

REQUENI, Antonio. “Sobre una nueva promoción poética,” en: *Vuelo*, Avellaneda, mayo de 1963, no. 59.

SCHAEFFER, Claudia. *Textured Lives: Women, Art, and Representation in Modern Mexico*. Tucson: University of Arizona Press, 1992.

STEINER, Wendy. *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

Gioconda Belli: entre la liberación y la utopía

Mirna Yazmín Estrella Vega
Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, México

¿Quién dijo que todo está perdido?
Yo vengo a ofrecer mi corazón.
Fito Páez

Hoy sé que no hay nada imposible
Anoche supe la verdad
Creí a mi alma inservible
Pero era cansancio vulgar nada más.
Silvio Rodríguez

El andar, la experiencia, la palabra y las voces de las mujeres en América Latina son construcciones pendientes que buscan forma e historia desde nuestros ojos y manos a partir de una necesidad de conexión con las manifestaciones de la vida y contra la muerte. La resistencia es el elemento sin duda que le da cauce y fluidez a la sombra de su conocimiento.

El silencio y ocultamiento de las diversas formas de existir en la historia y de construirla nos dejan, quizá, intuir la otra parte del poder y la vida que emergen forzosamente desde la oscuridad, quien la esconde al sol de quien la ignora y no la nombra.

Las mujeres, como los sujetos más excluidos de la historia, son sin duda quienes han tenido la exclusividad dentro de la opresión e invisibilidad del creer, saber y conocer, situación que nos enmarca hoy día en una situación de complicada disyuntiva: la permanencia y continuidad dentro de la comodidad epistemológica, espiritual, científica y racional impuesta sobre nosotras en la percepción, sensación y aprehensión del mundo bajo los ojos de la órbita androcéntrica o la decisión del asalto y la ruptura de una vez y definitivamente en la construcción de otros caminos para andar y claudicar ese orden que reafirma nuestros colonialismos internos para vivirnos en las formas en que han sido siempre aceptadas, difundidas, fortalecidas y comprendidas nuestras experiencias cotidianas.

Si nos acercamos, entonces, a la segunda posibilidad la situación implica construir este mundo a partir de nuestra interminable resistencia como una forma de compartir la palabra y aprender a escuchar en el camino, justo el motivo que hoy día me convoca.

Estoy convencida de que este camino fue el elegido por Gioconda Belli miembro activo del Frente Sandinista de Liberación Nacional a partir de un fuerte compromiso con la lucha de su pueblo, quien a través de su narrativa nos recreó dos experiencias muy conocidas para

las mujeres latinoamericanas: la liberación y la utopía. Sin embargo, la interpretación de esta escritura no ha sido tarea fácil debido a los dictados y miradas impuestas desde el Norte, en ese sentido he de confesar una terca y obstinada tarea por vivir, pensar y amar desde el Sur, desde la marginalidad y lo adverso, lo realmente mágico que trae consigo una profunda vocación latinoamericana.

De tal forma, el fin que persigo con mi intervención es recoger la experiencia de las mujeres a partir de sus textos como una posibilidad de diálogo y resignificación de las vivencias subjetivas en el marco de la situación política en la que se encontraba particularmente inmersa la Nicaragua de los setenta.

En este sentido, Gioconda Belli se coloca como la voz que nos permite reconstruir la búsqueda de los procesos de transformación social a partir de la experiencia cotidiana para percibirse, sentirse mujer, es justo el momento y lugar preciso del nacimiento de la mujer nueva, "La mujer habitada".

Es esa mujer, la cual adopta miles de posibilidades en su escritura, quien se recrea en un lazo común: la resistencia, la cual se expresa en el compromiso por la liberación social a partir de la búsqueda individual del sentido de vida y de los sueños. Por eso Waslala es el lugar de la utopía que se cimienta en la resignificación del pasado para la construcción de ese mundo nuevo. De ahí que las resistencias a las que nos acerca Belli nos interroguen acerca de la opresión de las mujeres en su experiencia individual como resultado de procesos históricos estructurales.

Es la construcción de la utopía la cual nos conduce y da forma a los proyectos de liberación, a partir de su íntima relación con la imaginación y el mundo real, lo cual implica necesariamente una reflexión desde lo político como una forma de transformación de la sociedad:

Encaminamos nuestra acción hacia "lo justo", hacia "la libertad", "la igualdad", "la dicha" para todos, etc.; es bien claro que estos valores, como componentes de una sociedad nueva en plenitud, perfecta y acabada, son un imposible, sin embargo, hay sociedades imposibles que pueden y de hecho inspiran sociedades posibles. (Vidales 1991: 57).

De la historia y el dolor o del dolor de la historia

La segunda mitad del siglo XX significó para América Latina un periodo de intensificación de las contradicciones del sistema económico y político los cuales causaron diversas manifestaciones de descontento de la población debido al cada vez más bajo nivel de vida, lo cual provocó una respuesta popular que se inscribió en diversos movimientos de lucha armada, la cual se constituyó como la vía posible para la transformación social, vista sin duda como una posibilidad diferente de realidad y en búsqueda de la utopía. De tal forma,

Los trabajadores se defendieron de la superexplotación de la ilegalización de la actividad sindical; los campesinos lucharon por la tierra; los estudiantes por sus reivindicaciones específicas y junto a los intelectuales por las libertades democráticas. De una u otra forma todos se enfrentaron a las dictaduras y los gobiernos fuertes de derecha instalados en América Latina… En el origen e todos los procesos de lucha armada que se sucedieron en América Latina desde entonces hasta la fecha se encuentran fuertes agresiones al nivel de vida, a las libertades más elementales y la soberanía de los pueblos. (Pereyra 1994: 20-21).

En este contexto, Nicaragua, país que contiene las experiencias e inspiraciones de Gioconda Belli, no fue la excepción, gobernado casi medio siglo por la familia Somoza con un régimen dictatorial, contó con el apoyo constante e incondicional de Estados Unidos para su permanencia. La vida de este pueblo estuvo enmarcada en el crecimiento de la pobreza de los campesinos y el desempleo para todos los sectores de la sociedad, menos la oligarquía propietaria de las mejores y mayores extensiones de tierra.

La Nicaragua de arriba concentrada en la acumulación de capital y el bienestar de los oligarcas y en la apertura de la inversión extranjera, tuvo respuesta en las manos que desde abajo decidieron a principios de la década de los sesenta hacer frente a la represión y pobreza en que los hundía el sistema y así mirar por fin hacia la construcción de las condiciones que les aseguraran una vida digna.

Es urgencia y deuda iniciar visibilizando la participación de las mujeres en estos procesos, quienes convencidas de la necesidad de cambiar la historia se involucraron directamente y decisivamente en su construcción. Esta realidad convoca a recordar a muchos seres humanos que estuvieron en posibilidad y compromiso con la transformación de sus sociedades mediante la lucha armada.

Sin embargo hoy no daremos prioridad a la mirada por el compromiso, en función de lo que sucedía en tiempos de la Guerra Fría, la influencia de Cuba en la lucha por la liberación, las condiciones objetivas para la realización de la revolución o las contradicciones del sistema. Hoy intentaremos mirar hacia el Sur a través de los ojos de los sujetos históricos que andaron la historia en piel, voz y fusil de mujer, quienes ofrecieron su canto, su vida, sus manos, sus historias, sus ausencias y renuncias para la construcción de la utopía en América Latina mediante su razón y cuerpo como campos de batalla ideológica, política y cotidiana.

La palabra de una de las mujeres del movimiento de liberación nacional, Gioconda Belli, nos nombra y coloca en un espacio insuperable para conocer esa Nicaragua que se paría con la ayuda de varones y mujeres con sangre, fuego y angustia la liberación de su pueblo, mediante la organización de la esperanza en el Frente Sandinista de Liberación Nacional.

En este proceso de organización y constitución del movimiento, las mujeres sandinistas sostuvieron la más alta participación en los movimientos revolucionarios latinoamericanos, los cálculos más ampliamente difundidos indican que las mujeres constituían entre el 25 y 30 por ciento de los combatientes (Luciak 2001: 72). Fueron estas mujeres quienes tuvieron en este proceso revolucionario una participación política mayor ya que tuvieron que empatar la liberación de la sociedad con su liberación interior, enfrentando las contradicciones del sistema capitalista y androcéntrico.

De la organización de la esperanza: Lavinia y la casualidad

¿Cuánta indignación y dolor se pueden juntar de esta realidad para que juntos logren de una vez por todas derribarlos, revertirlos y transformarlos en germen de la búsqueda y fortalecimiento de la dignidad y libertad de los seres humanos? Quizá la respuesta no sea casual, pero si las improbables casualidades que cimientan en los seres humanos necesidades, dudas y luchas, como le ocurrió a Lavinia.

La indignación acumulada de un pueblo puede en cualquier momento convencer y fortalecer

el sentido de vida en los seres humanos, esta situación la presenta claramente Lavinia, personaje central de *La mujer habitada,* quien tuvo la posibilidad de irse encontrando poco a poco con su propia savia, con su pasado, creándose como ser humano y específicamente como mujer al buscarse (hacia dentro) el sentido de su vida, al decidir emergerse de la contradicción entre su posición económica y su opción política. En este proceso se le va la vida y nos deja entrever la lucha interna que protagoniza su práctica ante la vida cotidiana y la congruencia que su ser le exige.

Lavinia es una mujer en búsqueda de sí misma quién es asaltada por la casualidad y suavemente orillada por el dolor, la angustia y la violencia que vive su pueblo, Faguas, a tomar postura no solamente política sino a afirmar su compromiso con la vida. Felipe, su compañero, la dirige mediante el ocultamiento y el refugio de un compañero herido perteneciente al movimiento de liberación nacional en su casa, a colaborar estrechamente desde sus dudas e incertidumbres con la construcción de un nuevo proyecto ético y social.

Esta necesidad la podemos leer como la urgencia de la pertenencia y la necesidad de colaboración entre los seres humanos. Es por ello que en un ejercicio estricto de humanidad, Lavinia no puede ser indiferente a la situación de pobreza, injusticia y violencia que poco a poco va descubriendo en la vida de su pueblo y particularmente de las mujeres más cercanas pero fuera de ella.

Inicial y primeramente encuentra a su madre como representante de la comodidad social y económica, resultado de la permanencia y "bondades" del sistema.

Su mejor amiga, Sara, como una mujer que repetía el esquema femenino tradicional, al desear un esposo, hijos y conservar una posición económica que le permitiera continuar con su acostumbrado ritmo de vida:

> Sara no entendería que ella se sintiera tan contenta, pensó. Ella no entendía el placer de uno mismo, tomar decisiones, tener la vida bajo control. Sara había pasado del padre-padre, al padre-marido. Adrián [su marido], se jactaba delante de ella de llevar los pantalones en la casa. Y Sara podía escucharlo sonriendo (Belli 1998: 20).

Por su parte, Lucrecia, quien le ayuda con las labores de casa, representa a las mujeres que resignadas a su vida, intenta sutilmente resistirse en la medida de sus posibilidades a las situaciones que le son adversas y que viven experiencias de muerte en su condición de pobreza como la decisión de practicarse un aborto clandestino.

En contraposición, Flor, combatiente del Movimiento de Liberación Nacional, presenta la caracterización de las mujeres del pueblo que se involucraron en la lucha a partir de las situaciones de pobreza y violencia estructural que viven en la cotidianidad y representaba justamente el rompimiento de la estructura socio –cultural y el avance hacia la esperanza de la liberación.

Estas mujeres irán convirtiéndose en ella como un espejo imposible de no reflejar y encontrar en su luz su verdadero camino. La ruta de éste, se fue trazando mediante su involucramiento en la estructura del movimiento que sin embargo le dio la posibilidad de conocer otros espacios que se constituyeron como una alternativa social pero no dejaron de estar dirigidos por las mismas prácticas discriminatorias hacia las mujeres involucradas.

De tal forma, el proceso en que andaron la mujeres (en su mayoría) con el objetivo mayor de la justicia social, definió con la doble implicación de cuestionar nuevamente hacia el interior del movimiento la estructura de violencia en muchos casos sutil, contra la invisibilidad, y la desvalorización de su trabajo de las mujeres en la propia práctica revolucionaria la cual pugnaba por derribar el sistema pero que seguía perpetuando la sumisión y obediencia de las mujeres hacia el interior, justificadas por la superioridad reproduciendo los esquemas de una supuesta causa mayor relacionada con la liberación del pueblo, el cual dejaba de lado el propio cuestionamiento de la jerarquía dicotómica hombre – mujer.

> Nosotras, como mujeres, nos integramos al movimiento tal vez no por una identidad de género, pero sí con una claridad de luchar por cambios sustantivos y profundos. Sin prever que nos íbamos a enfrentar a una doble lucha; era la lucha contra el sistema de gobierno y la lucha contra los mismos hombres que estaban en el movimiento. (Luciak 2001: 77).

De tal manera, Lavina, es la señal - mujer que nos muestra las contradicciones entre las que muchas "otras mujeres"[1] se insertaron en el movimiento de liberación nacional vivieron y que incluso no cambiaron el esquema, por lo quede tuvieron que enfrentar, mediante su resistencia, para lograr habitarse para sí, hacia dentro, para ellas y con sus pueblos. Pero antes de habitarse tuvieron que construirse nuevamente, el cual no fue un hecho menor, de hecho en ello tuvo mucho que ver la profesión de Lavinia, la cual trazó sus planos en el papel de la resistencia.

La resistencia de Lavinia, es entonces germen y estructura de su propia liberación y se presenta a lo largo de toda su historia. En la renuncia de las ideas y prácticas de su clase, en la exigencia de situaciones de igualdad con su compañero Felipe y en el rompimiento con los esquemas tradicionales para las mujeres, su lugar en la casa, en la cultura, en la escuela, en el trabajo, incluso en la revolución.

De tal forma Lavinia se construye internamente diferente, es "otra" que decide mirar sin miedo y con dignidad hacia el futuro. Su camino luz es contracorriente y va en contra de lo que su propia profesión la cual exige la construcción, sin embargo Lavinia opta por el derrumbe y el caos del construir algo nuevo mediante la fuerza de la revolución. Defiende el derrumbe del modelo de país impuesto mediante su propio esfuerzo (simbolizado en la casa del General Vela) para entonces sí, colectivamente colocar los cimientos de ese nuevo país adornados con la sangre y el dolor de su propia vida.

Es la contradicción y el amor las constantes en la vida de Lavinia. Se sabe dentro de un movimiento que aún quieto le da la posibilidad de mirar hacia fuera, lo externo, mirar Faguas viviendo en la pobreza que la desmorona y al mismo tiempo da fuerza a las posibilidades de su existencia. Así, intenta romper con lo imposible y se fortalece en la idea de que en algún momento será posible empatar y no separar para hacer "en uno mismo" la lucha por la liberación social y el encuentro con la libertad individual.

Lavinia hasta el final, se resiste al lugar histórico de las mujeres, el olvido. Por el contrario viaja mediante la savia de Yarince (su árbol - sangre) y se inserta en la madre tierra retornando en otra, en la savia, en ese campo que como humus hará florecer un nuevo amanecer.

---

1 Nombro "otras" en el nuevo sentido político que se va tejiendo en México y que va dando nombre a las mujeres que se organizan, viven sin miedo y con dignidad su diferencia.

Es la búsqueda del nuevo lugar y tiempo, de la utopía está la compañera incansable de la esperanza, la resistencia y es ésta quien en Gioconda Belli recrea el vínculo entre Lavinia y Melisandra, personaje principal de Waslala, quien decide ir en busca del paraíso en cuya búsqueda desaparecen sus padres.

Melisandra es una mujer de aventura y conocimiento que se lanza en su propia búsqueda acompañada libremente de un periodista que llega a Faguas con la principal intención de conocer Waslala, ese lugar que se ha escindido y esfumado dejando tan sólo la idea de su existencia y la imposibilidad de su encuentro.

Río arriba, es el camino que tiene que seguir Melisandra, los contrabandistas, las holandesas y el periodista para lograr llegar a su destino y en el camino se va construyendo la realidad de Faguas caracterizada por su aislamiento, su falta de desarrollo, la pobreza, la falta de civilización, las constantes luchas internas, la destrucción del capital trasnacional. Faguas es entonces el lugar de la destrucción de la sin razón.

Quizá sea éste el camino perfecto que alimenta la desesperada obsesión colectiva por la existencia de Waslala, lugar creado por poetas, de ahí que incluso el gobierno decretara su muerte, *prohibieron toda mención de su nombre y condenaron a la cárcel a quienes se empeñaban en su búsqueda.* (Belli 1998: 66).

En este viaje, Melisandra va rearmando su visión del mundo y encuentra otras formas de hacerse y ser mujer. Es el caso de las mujeres holandesas quienes la acompañan en el viaje quienes le muestran un amplio conocimiento de la naturaleza y nuevas expresiones del amor.

Dormían juntas en la hamaca, acurrucadas la una en la otra, como dos madres con sus hijas. Las parejas del mismo sexo transaban, mientras entre hombres y mujeres la lucha por los espacios era implacable. (Belli 1998: 96).

Tierra adentro en Cineria, Melisandra tiene un contacto con Engracia, una mujer líder en su comunidad y fundadora de Waslala, es una mujer con conocimientos y representa la única posibilidad de hacer frente a Los Espada (traficantes) al servicio del capital extranjero, dueños y señores de los destinos de los habitantes de su pueblo. Sería ella quien tendría el poder junto con Melisandra de terminar con sus prácticas y su poder.

Es justo la lucha por terminar con los excesos del poder, ejemplificados en Los Espada, la posibilidad de vivir “otros amores”, reclamar y encontrar ese paraíso perdido las motivaciones que Melisandra va recogiendo en el río junto con la idea de encontrar a sus padres para llegar a Waslala, situación que la inquietaba y cuestionaba.

Melisandra después de muchas claridades y acertijos llega guiada por un loro a Waslala. En este lugar encuentra a su madre, su padre había muerto meses antes, ella le confiesa haber fracasado en su intento por construir la utopía, pero sin embargo siente una profunda satisfacción por haber renunciado a todo en busca de un sueño, la utilidad de éste lo encuentra precisamente en el conocimiento de esta experiencia que hizo que se rencontrara con Melisandra en ese lugar, situación que habría sido producida por la propia inquietud e ideales de su hija por salir, abandonar, y entregarse por completo a un sueño por alcanzar.

La construcción de Waslala y la inquietud de todos los seres humanos que se encuentran involucrados en su búsqueda concentran esa idea ofrecen la posibilidad de construir otras posibilidades de los sueños a partir de la propia realización de éstos.

Los sueños de estas mujeres por lograr el lugar de la utopía se encuentran involucrados íntimamente en la búsqueda de si mismas, de su lugar en la historia, en el reconocimiento y posibilidad de un lugar en el que sean en la diferencia. Lavinia apostó la transformación a partir de su muerte y su pertenencia a la resistencia organizada de su pueblo, Melisandra, en cambio, apostó la transformación a partir de la vida y su vivencia en la cotidianidad de su experiencia y la búsqueda de sus sueños, de sus ideas.

Pareciera que la búsqueda de Melisandra fue fantasía, que la navegación por el río, y la búsqueda de Waslala era ya una utopía antes que existiera, un sueño. Sin embargo fue la misma contradicción e idea la que impulsó a Lavinia a luchar por la intensidad de la vida, la plenitud de la misma para abandonar de por sí y para siempre la sobrevivencia mediante su paso a la clandestinidad en el movimiento de liberación nacional.

Es por ello que en la imposibilidad de lo probable se encuentra la verdadera opción de vida, como nos enseña Engracia:

> Quizá Waslala nunca llegó a ser el ideal que nos propusimos, es lo más probable, pero la vida me ha convencido que la razón de ser de los ideales no está necesariamente en su realización, sino en darle al ser humano el desafío, la meta, la alegría que sólo puede existir si pensamos que somos capaces de transformar nuestra realidad y alcanzar un mundo donde podamos ser bienaventurados…Mi única advertencia es la siguiente: no permitás que la idea, el sueño, se vuelva más importante que el bienestar del más humilde de los seres humanos. (Belli 1998: 281-282).

Hoy en día estamos ante esa urgente posibilidad, la de seguir danzando, escuchando, mirando, descubriendo, escribiendo, amando, gozando, visibilizando la vida de todas esas mujeres que convencidas o no han construido su utopía brindándonos la posibilidad de encontrarnos hoy día en la espera y privilegio de la escucha.

En la contradicción y el dolor de nuestra común experiencia histórica hemos de nombrar la única voz que no ha podido ser silenciada, la nuestra, la resistencia, que alumbra la nítida urgencia de la esperanza y que emerge desde la experiencia cotidiana que pasó y continúa, por Chile, Argentina, Paraguay, Brasil, Colombia, Bolivia, Perú, la cual nos parió algún día en Guatemala, El Salvador, Nicaragua. Y que afortunadamente continúa desde hace ya 12 años en la voz de los pueblos indios de Chiapas, México, quienes mediante la emergencia de un grito que retiembla y se regala tanto el sueño como la determinación de vivir libres, en justicia, iguales en la diferencia, construyendo el camino y la diferencia, nos otorga la determinación de mirar y construir ese “otro mundo” que quizá sea posible.

Bibliografía

BELLI, Gioconda. *Waslala. Memorial del futuro.* Buenos Aires: Emecé, 1996.

_____*La mujer habitada.* Managua: Vanguardia, 1998.

CANUTO, Barreto. *Nicaragua desde Nicaragua.* México: CEE, 1984.

CASÁLDALIGA, Pedro. *Nicaragua combate y profecía.* San José: DEI, 1987.

CERRUTTI, Horacio. *Hacia una metodología de la historia de las ideas (filosóficas) en América Latina.* México: CCyDEL, 1997.

_____*Ideología y pensamiento utópico y libertario en América Latina.* México: UCM, 2003.

CORTADAS, Ana. *Querida Nicaragua.* Barcelona: Ediciones B, 1998.

GARGALLO, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. México: UCM, 2004.

LUCIAK, Ilja. *Después de la revolución: igualdad de género y democracia en El Salvador, Nicaragua y Guatemala.* San Salvador: UCA-Editores, 2001.

MAIER, Elizabeth. *Las sandinistas.* México: Ediciones de Cultura Popular, 1985.

NÚÑEZ, Carlos. *Un pueblo en armas.* Managua: Vanguardia, 1986.

NUÑEZ, Orlando. *Transición y lucha de clases en Nicaragua 1979 – 1986.* México: Siglo XXI, 1987.

PEREYRA, Daniel. *Del Moncada a Chiapas. Historia de la lucha armada en América Latina.* Madrid: Libros de la Catarata, 1994.

RANDALL, Margaret. *Todas estamos despiertas. Testimonios de la mujer nicaragüense hoy.* México: Siglo XXI, 1989.
_____*Las hijas de Sandino. Una historia abierta*. Managua: Anamá Ediciones Centroamericanas, 1999.

SALLINERO, Jesús. “El cuerpo femenino y su representación e la ficción literaria” , en M. Aspertia (et.al). Barcelona: Icaria, 2001.

VIDALES, Raúl. “Dimensión utópica de la liberación”, en *La utopía en América* .México: CCyDEL-UNAM, 1991.

La poesía de Márgara Russotto y los poemas apócrifos del *Diario Íntimo de Sor Juana*

Roland Forgues
Universidad de Pau, Francia.

Desde sus primeros poemarios *Restos de viaje* (1979)[1], *Brasa* (1979)[2], *Viola d'Amore* (1986)[3], *Épica mínima* (1996)[4], hasta *El diario íntimo de Sor Juana* (poemas apócrifos) (2002)[5], Márgara Russotto, poeta, crítica feminista y profesora universitaria, ha abordado la problemática de la Mujer de manera intuitiva y reflexiva a la vez, lejos de todo exhibicionismo y provocación, en una perspectiva de conocimiento y auto conocimiento, de valoración y auto valoración de lo femenino. Sin desprecio por lo masculino ni por los más nobles sentimientos de la especie humana: Amor, libertad, entrega de sí, solidaridad, respeto al prójimo[6].

En el poema "Recogiendo hojas secas de eucalipto, hongos estrambóticos y moras salvajes de exótico diseño" de *Épica mínima* Márgara Russotto dice en un tono de lúcido distanciamiento con respecto al otro y a sí misma:

"Debes resignarte a esperar:
No he decidido aún
entre
la felicidad errática
de los animales en libertad
o la conciencia infeliz
de los hombres"
(73)

Con juicio certero la poeta venezolana Yolanda Pantin afirma acerca de su compatriota:

1 Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela 1979.

2 Ed. Fundarte, Caracas, Venezuela 1979.

3 Ed. Fundarte, Caracas, Venezuela, 1986.

4 Ed. Universidad de Oriente, Caracas, Venezuela 1996.

5 Ed. Torremozas, Madrid, España 2002.

6 Remito al respecto a la amplia entrevista que le hice recientemente y se publicó en Ciberayllu con el título "Sabemos que no somos nadie. Entrevista a Márgara Russotto" donde la renombrada poeta venezolana habla, entre otras cosas, de género, de emigrantes, de ejercicio poético.<http://www.andes.missouri.edu/andes/Cronicas/RF_Russotto.html>

"La conciencia que tiene Russotto sobre su discurso poético, el explícito reconocimiento de sus lecturas e influencias que forman en los poemas un rico tejido intertextual, ubican a esta escritora en otro plan. La lucidez, aun frenando todo impulso espontáneo, le da a su escritura una calidad hasta la fecha inédita en el mapa de la poesía venezolana, escrita por hombres o por mujeres". Y Yolanda Pantin agrega: "Todas sus preocupaciones temáticas, intelectuales y formales han confluido en el inédito *Épica mínima*, libro cuyo título subraya con tierna ironía el humilde apartado de un periplo que cubre el espacio entre Venezuela e Italia, de donde la poeta siendo niña emigró. Este enfrentamiento y confluencia de tierras y de idiomas enriquece y enrarece aún más el discurso acentuado por el carácter real y simbólico de extranjera que comparte, por ejemplo, con Verónica Jaffé"[7].

En el mismo artículo, apoyándose en el trabajo "La crisis de las vanguardias" (1995) de Daniel Samoilovich, Yolanda Pantin subraya con razón que menos importan los temas tratados que el discurso que los sostiene: "Cuando las mujeres (o los hombres) nombran la realidad se relacionan inevitablemente con aspectos altos o bajos de esa realidad". Y la poeta concluye: "En ese sentido expresan una forma sensible, 'bárbara' y ciertamente contemporánea, que no excluye elementos que humillen o rebajen el discurso; un discurso que no teme o incluso que pretende rebajar el lenguaje poético, hacerlo, si se quiere, menos poético o nada poético. Es aquí donde entran los signos desestabilizadores en el texto, el chiste, la ironía, la burla o el sarcasmo. Para entender esto hay que aceptar la naturaleza viva y mutante del lenguaje cuando expresa, nombra o refleja la también cambiante realidad"[8].

Si hay algo particularmente notable en la poesía de Márgara Russotto desde la publicación de su primer libro es la manera de poetizar lo cotidiano de la Mujer con un lenguaje sencillo. Mediante un sutil manejo de la ironía y de la autoirrisión lo expresado trasciende la anécdota para convertirla en una realidad poética superior:

primer paso
agua en la cacerola
limpiar el arroz
torcer sus aristas
alquimia de lo crudo
segundo paso
hundirse en la mesa desierta
masticar de los cuadros cada lágrima
tragar arena
y perecer
[Restos *de viaje*, poema 4, 15]

La denuncia de la rutina se hace de manera tan natural y aparentemente distanciada que acaba siendo implícitamente uno de los elementos reivindicativos más fuertes de la condición femenina. Es el eterno reempezar de la rueda del tiempo. El tiempo de la servidumbre y del absurdo, el de Sísifo rodando eternamente su roca hacia la cumbre de la montaña:

"lunes
planchar telarañas y agitar nidos de avispas

7 Yolanda Pantin. "Entrar en lo bárbaro. Una lectura de la poesía venezolana escrita por mujeres". (http://www.kalathos.com/abr2001/letras/pantin/pantin.htm).

8 *Ibid.*

martes
disparar a los vidrios y refrescar el espacio
miércoles
incendiar dormitorios y espolvorear las mentiras
jueves
asar diccionarios con huevos de alcatraz
viernes
conato de rebelión
sábado
las palomas enmierdan el patio
domingo
es posible que te mate con un arpón retorcido
y te ventile al aire como una palmera
lunes
planchar telarañas…"
[Restos *de viaje*, poema 6, 19]

El machismo está puesto en tela de juicio a través de cuestionamiento de los valores falsos en que se fundamenta, a la vez que se celebran en forma humorística, como sucede en el último verso del poema, los valores auténticos del género femenino:

"Si tu hambre fuera cierta
serías más hombre
si tu prisión fuera honda
serías más libre
si tu sexo fuera fuerte
serías más dulce

pero no

tu hambre también es efímera
tu prisión también es de oro
tu sexo no abre caminos
ni libera batallas
ni soporta el largo día de calurosos estíos
objetos mullidos han ablandado tu espíritu
conspiran flaccidez y torpeza
y te han hecho obeso grasiento pegajoso linfático
imperdonablemente fácil de contentar
[Restos *de viaje*, poema, (23-24]

Lo cual conduce a la aprehensión del cuerpo, como fuente de liberación y de vida:
"hombre cotidiano:

de la iluminación
y del asco
líbrame
no más este canto entre rejas
esta maldición del cuerpo
mudo"
[Brasa, Con Ungaretti, 11]

Es una manera para la Mujer de acceder a la conciencia histórica, de reivindicar su identidad y su libertad:

"mañana me enredo en la arena
me corto las uñas de zorra
me quito el disfraz"
[Brasa, Playa, 15]

El surgimiento de la conciencia histórica lleva naturalmente a la reivindicación de la igualdad de los sexos

"escribo como una mujer crece
cerca de una ventana
como un hombre de lejos
se lava los brazos
y por las fisuras de una puerta
se injerta un naranjal
como si la historia fuese la sombra
de una liebre
golpeada
y su pulso
una tempestad que nadie escuchara"
[Brasa, Trabajo, 38]

Como ha observado Yolanda Pantin, la eficacia del discurso feminista de Márgara Russotto, proviene mucho más de distintos ingredientes formales amalgamados por el lenguaje, como la ironía o auto ironía, inclusive a veces la burla y el sarcasmo, que de un contenido descriptivo, objetivo y realista, de un testimonio más en la ya larga historia de las protestas feministas y cuestionamiento del sistema patriarcal:

"En la fase arcaica
las mujeres eran arrojadas
desde un alto muro
al nacer.
En la fase moderna
se divorcian
y asisten a congresos internacionales.
Algunas son altamente belicosas
lo que revela el estado primitivo de su
desarrollo.
Las decadentes o bizcas
no tienen género.
Su vida es bravísima
cuya primera mitad desperdician
arquitectando efímera belleza
a la cual parodian la segunda mitad.

Estamos desorientados.
¡Oh, sí, estamos desorientados!

Nada de lo explorado hasta ahora
coincide
con el deslumbramiento que narran los libros.
No logramos explicarnos semejante
incongruencia.
Ni encontramos rastros
de la mitad que complementa
tan extraño espécimen.

Sólo sombras.
Restos de mutuos exterminios.

Sólo ellas quedan
con su lamento de raza extinguida.
¡Oh, sí, de raza extinguida!"
[*Épica mínima*, Dossier, 56]

La reivindicación feminista no es vista en su dimensión exclusiva de lucha de la Mujer sino en su dimensión genérica de lucha de la especie humana para la igualdad de los sexos. Bien lo sintetiza la forma genérica de la exclamación "Estamos desorientados / ¡Oh, sí, estamos desorientados!" que incluye tanto lo masculino como lo femenino. Las víctimas de los "mutuos exterminios" son siempre las mujeres que quedan "con su lamento de raza extinguida, / ¡Oh, sí, de raza extinguida!". Cómo no ver en estos versos una crítica apenas velada del feminismo radical, aquel que pretende tan sólo invertir la relación de fuerzas entre varón y hembra, y es, en el fondo, tan excluyente como el machismo al cual pretende oponerse. Aquel que revela en los individuos que lo practican "el estado primitivo de su desarrollo", o sea su carácter a social e individualista. Y no me parece nada fortuito que Márgara Russotto emplee una palabra tan negativamente connotada como "raza" que remite, por supuesto, a la noción de "racismo", es decir a la noción de superioridad inferioridad en que descansa toda discriminación, empezando por la genérica.

Épica mínima, puede leerse también como un manifiesto feminista donde Márgara Russotto pondera el poder material e individual del sexo y de la sexualidad desplazándolo al campo de lo espiritual y de lo social, vale decir de la vida en su conjunto:

Ni la adoración más ciega
vale
los tormentos de la cortesana.

Yo, macunaímica,
me fatiga tanto poder
ejercido desde la cama.

Ni la promesa de imperios
ni la vuelta de los ulises
espero.
[…]
Y bueno es que lo sepas:
el animal delicado que en mí no cede
me hace espinosa y severa.

Observa: la farta espesura del cabello
delata la índole barbárica de mi género.
No confíes en mí.
No me uses.

Es cierto que soy frágil mujer
‘Pues tanto necesito de ti, mi amor’
y me resfrío fácilmente.

Pero también soy en la vida
hombre
libre
pensador
como tú quisieras serlo
razón que escruta sin miedo
horno que al mundo alimenta
con sus propios hijos para mutua devoración
y sedienta de sus bocas
los olvida
cuando es tiempo de olvidar

iluminada
iluminista
sin vasallo
ni señor”
[*Épica mínima*, Identidad, 61-62]

Este manifiesto feminista donde se rechaza el uso de la mujer como objeto erótico, donde se asume la espiritualidad del amor en el marco de la independencia e igualdad de los sexos, resementizando la mítica imagen de Saturno devorando a sus hijos en “mutua devoración”, encontrará su expresión más cabal en *El diario íntimo de Sor Juana*, tras haberse expresado en el tema de lo extraño que aflora en varios poemas de *Viola d’Amore*, como forma de expresión de la otredad:

“heme ya salada
goteando
anticipando obscenidades
hundida en espuma de cerveza
alta invencible barrida
por el sagrado odio del viento”
[*Viola d’Amore*, Escaramuza primaveral, 67]

Es una manera de expresar una insatisfacción, frente al sexo y al amor que aparecen como elementos enajenados de un cuerpo sometido a los absolutos convencionales, es decir leyes, obligaciones y prohibiciones, tabúes éticos y religiosos que encuadran nuestra educación y nuestra vida social

“Si con mis dedos
de fumar esperando
hurgo en tu sexo

te enervas.
Demasiado anecdótico, dices
y bostezas.
Ni el artificio oriental
ni la burda denotación
te complace.
¿Querrías acaso perfecta sincronía?
¿Un único dialecto?
¿No sabes que es otra
la inteligencia de los cuerpos
y es naturaleza
de hombre enamorado
la brusca eyaculación?"
[*Épica mínima*, Distracción desenfadada, 16]

Así, renovando el antiguo tópico del *carpe diem*, al hacer el recuento de su vida pasada, la voz poética, identificada con la voz de la poeta y de la mujer moderna con la imagen inicial de "los dedos de fumar" lamentará no haberla vivido plenamente. Los lamentos de la mujer que llega al término de su vida se convierten bajo la pluma de Márgara Russotto en los gritos de goce y satisfacción de la mujer joven que recién se abre a la vida:

" y el tiempo pasado debajo de la ventana
como un joven vendedor de libros
al que debí invitar a mi cama
ahora lo sé
desnudarle la fuerza del pecho
soplarle el desamparo de la nuca
como arte de magia
restregarme en el sudor
de sus piernas
ágilmente
antes que el invierno me ganara
y me hiciera este fruto infértil
que soy
intocado por la vida."
[*Épica mínima*, Carpe diem, 41-42]

El diario de sor Juana, último libro publicado, le permite a Márgara Russotto establecer una especie de continuidad en la problemática y en las reivindicaciones feministas desde la época en que la ilustre intelectual americana del siglo XVII empezara a expresar su disconformidad con la sociedad colonial de su tiempo para mejor denunciar la situación presente. A través del vínculo dialógico entre Sor Juana y Márgara Russotto se establece un intercambio fecundo entre tradición y modernidad como fuente y motor de la Historia.

Entre los numerosos temas tratados en este hermoso poemario como la pasión, el deseo erótico, la cotidianeidad de la vida, las renuncias y frustraciones, el abandono y la rebeldía, cabe destacar el de la relación entre cuerpo y espíritu, la materialidad del cuerpo y la espiritualidad de la relación con el Ser Amado, Dios. Esto constituye a mi modo de ver la médula del libro y determina buena parte del acercamiento a lo femenino.

Hay en los versos de Márgara Russotto una suerte de juego permanente entre la presencia y la ausencia. Este juego traslada el llamado misticismo de "Sor Juana" del espacio de lo sagrado al espacio de lo profano, convirtiendo lo profano, o sea las reivindicaciones feministas que expresa la voz poética, en algo sagrado:

De todas las que soy
poco prefiero
la abeja industriosa en su trajín,
o la cigarra aplastada en el verano,
tampoco aquella cebra distraída en las alturas
que tan diversas de mí
siempre andan.

De todas una sola me acongoja:
la salvaje
atravesando el lodo,
la extraviada oveja
la alocada y perdida de ti.

A esa junto al fuego acariciara
y con manta seca le abrigara el frío.
Por esa sola de rodillas te diría:
¡Basta, Señor!

Abandona tu enojo
que nada has entendido, mi Señor,
mi inalcanzable
mi iracundo patriarca.
[*El diario íntimo de Sor Juana*, De todas las que soy, 9]

La peculiaridad y originalidad de las múltiples facetas que tiene la poeta reside en el hecho de que no privilegia en ella los valores que celebra la sociedad tradicional encarnada por la abeja industriosa (el trabajo, la organización y la constancia), la cigarra (la ligereza, el divertimiento, la libertad), la cebra (espíritu de libertad e independencia). Se define por su carácter primitivo dominado por los instintos (la salvaje), incivilizada (atravesando el lodo) por su carácter anti social y anti norma (la alocada oveja), la réproba moralmente condenada (alocada y perdida de ti). Esa parte salvaje es la que necesita amor y protección. La voz poética expresa su rebeldía frente a la imperfección del mundo y frente a sí misma (¡Basta señor!), frente a la imperfección de un Dios (Abandona tu enojo) que es el revés de lo que debiera ser, es decir; un Dios de odio y no de amor; le niega a ese Dios su calidad de ser superior (Nada has entendido) dándole aspecto humano y profano (mi inalcanzable / mi iracundo patriarca).

El segundo poema del libro "Varón ausente", se centra en la oposición cuerpo / espíritu. Es el espíritu el que gobierna la materia y no al revés. La materia sólo existe como tentación, como para probar la fuerza del espíritu. En la tercera estrofa, el mar como símbolo de la libertad concreta, material, como misteriosa tentación del espíritu (No he visto el mar). El mar interiorizado en el cuerpo (sexualidad, el bajo vientre) como tentación espiritual (e igual

le temo).

"Éxtasis", el tercer poema, nos ofrece una reflexión sobre la idea de elevación. La voz poética imagina lo que es el éxtasis místico frente a Dios:

Padre amado
de los siete vientos muralla,
y así mismo es su fuerza
simplemente burlada
que no me responde razón
ni conceptúo el habla
y mi lengua se diluye
en la miel de tu mirada
y es tal incendio tu rostro
que me doblo aterrada,
todo arde en mi vientre
de cierva alcanzada,
el paladar se derrumba
las encías se dilatan,
sangran mis uñas
y el pie se retrasa
sin apoyo que sirva
sin nada que valga
y me veo ya morir
en convulsión amarga
y ni eso tú ves
ni la fiebre mortal
la caída
la nada
(11)

El éxtasis es desmembración del cuerpo, traducida plásticamente por los versos cortos y el ritmo entrecortado del poema, y sustitución por el puro espíritu. El éxtasis erótico se confunde con el éxtasis místico en la figura de Dios (de los siete…la nada). La caída en la nada como negación de ésta y de la otra vida, de la tierra y del cielo

La problemática del cuerpo y del deseo ve verá evocada también a la manera de una oración invertida en "Cilicios, cruces, azotes, mordazas". La voz poética no puede resistir el llamado del deseo erótico, de las gratificaciones que el cuerpo reclama. El tono de sumisión que el fiel emplea para dirigirse a la divinidad en la plegaria tradicional, se torna aquí implícitamente rebelde y acusatorio. Dios ha creado la voluptuosidad del cuerpo para que la

---

9 Dios mío, estoy llorando el ser que vivo;
me pesa haber tomádote tu pan;
pero este pobre barro pensativo
no es costra fermentada en tu costado
tú no tienes Marías que se van!

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,
hoy supieras ser Dios;

mujer la sufra. El responsable es él, como dijera Vallejo en "Los dados eternos" de *Los heraldos negros*[9]. Escribe Márgara Russotto:

"¡Ten piedad, Señor, y atóntame!
que el tanto ver me ciega
y me ha embriagado
de tempestuosa intimidad
su viril espera.

¡Amánsame!
Ciérrame este cuerpo
todo espasmos
pura boca hambrienta que se abre
se frota
sacude

Ten piedad
Ten piedad" (15)

La estructura circular del poema que se abre y se cierra con las mismas palabras "ten piedad" remite a la implacable condición que la religión cristiana le impone al ser humano de expiar un pecado, no cometido por él, sino por la pareja original y exige un sometimiento total a la divinidad

El cuestionamiento de los valores judeocristianos de la sociedad patriarcal aparece permanentemente en este libro poderosamente subversivo porque el cuestionamiento de estos valores proviene de la propia boca de quien, habiéndose retirado en un convento donde da libre curso a su fervor religioso, parece haberlos aceptado conscientemente, mientras el inconsciente los rechaza con fuerza y determinación, para dejar paso a los "demonios personales", esas fuerzas de la libido que son las raíces de nuestra identidad profunda, encarnadas en los "animales de la noche" del penúltimo poema:

Llegan como si fuesen nubes
rodeando un palomar.
Traen en el lomo nombres, tumbas, voces,
la dulzura de tantos abrazos.
O debe ser que reptan sigilosos
con el vientre aplastado,
cuerpo de hembra partido en dos.
Crujidos de insectos leñosos
perforan la niebla,
imponiendo sílabas truncas
de una culpa olvidada,
(Animales de la noche, 55)

---

pero tú que estuviste siempre bien,
no sientes nada de tu creación.
Y el hombre sí te sufre: el Dios es él!
César Vallejo. *Obra poética completa*. Alianza Tres,
Madrid, 1983, p. 105.

El cuestionamiento de la autodesvalorización de la mujer, de la resignación, del sacrificio considerado como redención, de la sacralización de la mujer virgen, toma un valor ejemplar en un poema como "Amado dueño mío" a través de imágenes que concilian lo profano y lo sagrado, como esa "ignorante mujer", cuyo discurso poético desmiente el estado de ignorancia en que pretende estar, que "lame la sal de la ausencia" y "agita su celo de perra", que le ruega al amado que la recoja en el cuenco de su mano para darle su "exacta forma":

tal cual esta esmaltada jarra
que ayer no más
tocó tus labios"
(20.21)

En varios otros poemas Márgara Russotto denuncia la condición de la mujer esclava y sierva de la sociedad patriarcal como en "Las siete virtudes capitales" (29). La mujer vista en su dimensión de objeto de producción del hombre, como sucede en especial con "Para matarse lentamente" a través de la imagen de las prostitutas, cuyo sexo es vendido, no gozado, esas mujeres que hoy son "ridículas andróginas" y antes "fueron sembradoras de Jazmín" a las cuales mediante un sutil juego temporal entre presente, pasado y futuro , mediante la fusión en la voz poética de Sor Juana con la de Márgara Russotto, viene asimilada a la Mujer como representante de un género, que va recuperando su primitiva imagen de "doncella envuelta en muselina"; es decir de mujer virgen, pura y sagrada:

Y antes que estas figuras de rígidos cabellos
    ridículas andróginas
antes fueron sembradoras de jazmín
y esperaron
ay esperaron tanto
que hasta inventaron un poco de poesía
y borronearon rústica ciencia
y parecieron mundanas
        artísticas
        verdaderas
sólo para matarse lentamente
y retardar apenas pocos años
        apenas días
lo que hoy son o parecen
lo que yo también seré
                si tú no despertaras a tiempo.
(22-23)

Vale decir que para Márgara Russotto la dicotomía, santa o puta, de la religión judeocristiana, no tiene fundamento. La Mujer es ambas cosas a la vez. En ella se reúnen el bien y el mal, lo sagrado y lo profano, vicio y virtud, como en todo ser humano. Márgara Russotto sitúa la voz poética en la dimensión de la ambigüedad crítica que, según Carlos Fuentes es la característica esencial del héroe de la nueva narrativa hispanoamericana. Así, la creación de la poeta venezolana se va ubicando en el marco de una escritura que fusiona tradición y modernidad.

Uno de los poemas más hermosos y que traduce dicho fenómeno de la mejor manera posible por su impecable factura estética es “Un cuerpo”. Observamos en este poema, un perfecto equilibro entre un lenguaje popular que remite a la era moderna y un lenguaje culto que remite a los tiempos pasados, un discurso inquisitorial no sólo traducido por las formas interrogativas e imperativas sino por el ritmo apremiante y acosador, que mantiene actualizada la condición de la mujer pecadora, fruto de la tentación diabólica, por querer simplemente asumirse en tanto que mujer en su doble dimensión de ser material y espiritual, por pretender asumir su sexualidad, como forma de afirmar su identidad en el marco de una libido común a la especie humana, como demostró Freud con su teoría psicoanalítica:

¿Cuántas veces has pecado?
¿Qué partes de ti has palpado
en medio de la noche?
¿Has sentido delectación al introducirte los dedos?
Oh, india libidinosa,
¿Has mirado con espejo invertido
tus partes vergonzosas?
¿Te has olido el sudor de los calzones
la sangre hedionda de tus menstruaciones?
Llora
Llora condenada
padece el infierno de tus vicios
la caída en el fornicio
arrepiéntete
una y otra vez
De rodillas arrepiéntete
vamos
de rodillas
arrepiéntete
de tener un cuerpo

un cuerpo
(Un cuerpo, 50)

La cadencia final del poema “un cuerpo” es, en su misma sencillez y naturalidad, la forma más fuertemente acusatoria de la dicotomía cuerpo / alma impuesta por el judeocristianismo quien sacraliza el espíritu, visto como elevación, en detrimento del cuerpo, visto como caída.

Notemos de paso que al referirse a la “india libidinosa”, Márgara Russotto ensancha su crítica de género a una crítica étnica y cultural, política y social. Pues conviene señalar que la crítica de género es tan sólo una parte de la preocupación poética y humana de la poeta venezolana y de su indagación en los misterios de la psique individual.

Si la factura del libro es clásica se inscribe también por su temática, su forma, su ritmo, en una modernidad que trasciende las nociones de espacio y tiempo, y así convierte lo narrado en auténtica poesía, o sea en vida permanente y eterna. Buen ejemplo de ello son los poemas “Retrato de la poetisa que no hacía versos entre sueños” (44) y “Retórica pasional” donde la voz de Sor Helena acaba confundiéndose con la voz poética de la mujer actual:

No es hermosa

Sor Helena
pero su piel exhala turbadora errancia
de antiguos animales.
No ama a nadie
Sor Helena
pero promete y promete
y deja que tentáculos de sombra
la acaricien.
No tiene ambiciones conocidas
ni secretas
Sor Helena
pero la mayor de todas la tortura:
la superioridad que implica
no tener deseo alguno.
Ésa es su lujuria

Vale decir, como subrayan los últimos versos, que en esta indagación en la "otredad", tan celebrada por Octavio Paz fusionan lo sagrado y lo profano:

Una adversativa viviente
es esta Sor Helena
que en mis versos aparece
atropella
toma asiento
y todo lo envenena
y un urogallo vivo me convierte
transpirando boca abajo
con las patas atadas a la mesa
los dientes castañeando de frío
de miedo
de hambre (48-49)

A través de la voz poética una y múltiple de Sor Juana, de Márgara Russotto, y de la Mujer considerada en su dimensión genérica, *El diario íntimo de Sor Juana* establece un singular diálogo entre Pasado, Presente y Futuro. La poeta no sólo observa, describe e interpreta, sino que imagina, construye y propone la utopía de una historia por construir. "Yo misma que esto escribo / debo estar muerta hace tiempo / sin saberlo", confía elocuentemente Márgara Russotto en "San Jerónimo" (54), antes de concluir el libro con estos versos interrogativos:

¿Ha de quedar a oscuras
este lugar sin libros
ni pensamiento?
¿No sabrán mis penas?
(Celda vacía, 57)

Con los poemas apócrifos, la poeta venezolana, procura responder a la interrogación de Sor Juana, cumple con su compromiso de mujer y de creadora para que el olvido y la ausencia que son muerte se conviertan en recuerdo y presencia que son Vida. Vale decir para que se prosiga el proceso dialéctico de la Historia que la voz poética encamina hacia la liberación

de la Mujer y la igualdad de los sexos. En una palabra, Márgara Russotto obra para que se superen todas las dicotomías étnicas, sociales, culturales y genéricas. Para que vuelva a recomponerse la armonía original del ser humano al volver a reunirse el cuerpo y el alma, separados por la religión judeocristiana, cuya unión constituía el elemento central del "pensamiento primitivo", como han demostrado los magistrales estudios antropológicos de Claude Levi-Strauss.

En este sentido, creo que la poesía de Márgara Russotto establece un maravilloso puente entre lo occidental y lo americano, lo italiano y lo venezolano. Nos propone una forma renovada de la utopía de la armonía universal que fue tan cara a Flora Tristán y a todos los utopistas del siglo XIX.

Si de algo estoy convencido, es que nunca se dirá de Márgara Russotto que "perdió la luz", al revés de lo que ella escribía en "Post morten" de *Brasa*[10]. La luz del continente americano se nutre en sus versos labrados con trabajo de orfebre de la luz del continente europeo. Más allá de una reflexión feminista, Márgara Russotto nos entrega en su poesía, una lúcida reflexión sobre la problemática de la identidad genérica, cultural y social, individual y colectiva. Una reflexión que se desarrolla poéticamente al ritmo turbulento de la vida y o al ritmo más sofrenado de los latidos del corazón.

10 "Si
de mí algo
han de decir
será que perdí la luz"
[*Brasa*, Post mortem, 39]

Lo público y lo privado en la estética de Cora Coralina: Imágenes, olores y colores en la resistencia social a la exclusión

Suely Reiz
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Despojada. Apedrejada
Sozinha e perdida nos caminhos incertos da vida
E fui caminhando, caminhando...
Cora Coralina, 1987: 84

El tema de este Tercer Simposio aborda la escritura femenina en América Latina, que debe ser un significativo aporte a la producción literaria y al estudio de la historia de las mujeres, silenciadas por una historia excluyente, gracias sobre todo a la discriminación contra las mujeres, acto ese que sigue siendo una tónica en todos los debates donde el sexismo está en el foco.

Víctimas de menosprecio, en las más diferentes instancias, las mujeres omnipresentes en la monumentalidad urbana y en la estatutaria representativa de alegorías, en realidad, se hallaron excluidas de ciertas posiciones en lo político y en lo social, en total negación de los mensajes traducidos en las bellas figuras hechas por artistas famosos. Ejemplo marcado e hipócrita nos es dado por Francia: ostenta la imponente efigie de Marianne, como la Santa Virgen de la Libertad, en el comando de tropas revolucionarias, pero se asignó como la penúltima nación a otorgar el derecho al voto a las mujeres. ¿Será éste el único lugar de la mujer en el espacio público?

¿Porque relato este hecho? Porque en este trabajo estaré dialogando con la obra de una mujer que logró salir de la invisibilidad, al lanzarse en la búsqueda de la resistencia a la exclusión y que se batió contra la dicha postura hegemónica masculina y contra los derechos impuestos por el machismo †Cora Coralina.

Fundamento mis reflexiones en las palabras de la estudiosa Michelle Perrot, que preguntada como juzgaría el período actual en Francia y en el mundo, así respondió:

> En el fondo, para los hombres, el Otro es la mujer. Caso ella no esté presente, ¿lo que es la virilidad? ¿Lo que es la dominación? Tanto en la vida política como en la vida simbólica

> o en el poder. Podemos decir que el poder masculino existe sólo a través de aquello que domina, por tanto de forma mayoritaria, las mujeres. Incluso en la familia. Intimida mucho a los hombres ver mujeres que no se dejarían dominar, en el sentido tradicional. Ello intimida menos a las mujeres. ¿Por qué? Porque ellas tienen menos problemas con su feminidad, ellas la viven, se sienten mujeres y quieren permanecer siendo, en condiciones de igualdad. La igualdad en la diferencia quizá esté en la grande reivindicación actual. ¿Será que no existen otras formas de afirmación personal, de relación con el otro, de ciudadanía cotidiana? Sin duda, es más fácil en los medios relativamente adinerados y principalmente cultos. Más difícil en los medios más pobres, cuando, para afirmarse, se domina al prójimo, vecino o pariente; y en primer lugar a las mujeres, que pueden ser objeto de violencia cotidiana (Rapin, 1999).

En su importante libro *Mujeres Públicas*, Michelle Perrot abre la narrativa presentando un lienzo impresionista de Gustave Caillebotte, titulado *Homme et femme sous un parapluie*. La pintura reproduce una pareja que camina bajo la lluvia, donde la figura altiva del hombre contrasta con la de la mujer, casi borrada. La imagen inacabada de la mujer intensifica *el misterio de la silueta de la mujer desfocada y velada: poético símbolo de la presencia-ausencia de las mujeres en el espacio público* (Perrot, 1998). En la relación hombre – mujer, la pintura indicia que ni siempre la mujer tuvo voz y vez y muestra muy bien su invisibilidad histórica.

En una ponencia importante, hablando sobre poder y conocimiento, nos cuenta Sara Beatriz Guardia sobre la condición de las mujeres peruanas:

> La devaluación simbólica en relación con la vida y lo sagrado constituyó una derrota para las mujeres. De diosas y reinas se convirtieron en esclavas cuando su subordinación y marginalidad fue aceptada como algo "natural" en el sistema patriarcal. Pero lo que definió y fortaleció esta condición, fue su exclusión de la educación y del conocimiento. Como en la alegoría de la caverna de Platón, a lo largo de varios siglos las mujeres han tenido y se han visto obligadas a permanecer en una cueva, atadas, sin poder moverse: mientras a sus espaldas brillaba una luz que sólo es posible mirar y comprender después de haber superado el sufrimiento, el dolor que produce la oscuridad, la terrible sombra de la ignorancia (Guardia, 1999: 22).

En la obra *O Auto da Compadecida* del escritor brasileño Ariano Suassuna, en escena del Tribunal Celeste, el diablo frente a la aparición de La Virgen, así se manifiesta: ¡Ya *viene la Compadecida, mujer en todo se entromete* (Suassuna, 2004: 170)! Seguramente, el diablo se alegraría al ver el cuadro de Gustave Caillebotte, pero dicha pintura me lleva a reflexionar sobre el rol de la mujer en el mundo, desde siempre, además de me haber apalancado en este trabajo.

¿Quién es esta mujer que se llama Cora Coralina? Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas, Cora Coralina, nacida en la ciudad de Goiás a los 20 de agosto de 1889, muere a los 96 anos, en 10 de abril de 1985, tras dejar al mundo cuatro hijos, muchas recetas de dulces, muchos premios, condecoraciones, quince nietos, *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais*, veintinueve biznietos, receta de pasteles, *O Tesouro da Casa Velha*, muchos manjares, las muletas, los tachos, *Vintém de Cobre*, la carta de Carlos Drummond de Andrade, el título de *Doctor Honoris Causa*.

Para Drummond, que la considera la mejor poetisa brasileña, bueno es pronunciar su nombre *que empieza abierto en rosa y después desliza por las entrañas del mar, entonando música de serenas antiguas y de doña Janaína moderna* (Coralina, 1987: 21). Al que responde Cora: *¿Quién ha dicho que Cora Coralina es del mar? Cora viene del corazón. Coralina es de color rojo, Cora Coralina es un corazón rojo* (Coralina, 1991: 9).

Pero no es sólo esto. La poesía brasileña, revela, ahora, la rebeldía de una nueva poetisa, mujer de fibra que nunca se dejó abatir y que a los 76 anos, en 1965, publica su primer libro: *Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais.* Hoy, su obra mezclada de historias, poemas, cuentos, se presenta en las siguientes publicaciones: *Meu Livro de Cordel, Vintém de Cobre, Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais, Estórias da Casa Velha da Ponte, O Tesouro da Casa Velha, Villa Boa de Goyaz, A Moeda de Ouro que um Pato Engoliu, O Prato Azul Pombinho, Os Meninos Verdes.*

La poetisa Cora Coralina que se tornó aun periodista se hace objeto de investigación interdisciplinaria por tener su escritura femenina enriquecida con venas sociológicas, filosóficas e históricas. Certifico que la grande contribución de Cora Coralina, con su escritura incisiva, fue devolver al mundo, a través de su obra, su ciudad, hoy, patrimonio de la Humanidad, Goiás, también llamada Goiás Velho y poner en evidencia aquella región olvidada por el resto del país. En su caminar literario rescató trozos de la vida de Goiás — iglesias, procesiones, caseríos, viejos puentes, esquinas. Leyendo su obra, se puede conocer una historia rellenada de color de la fauna y del olor de la culinaria, en medio a cantos de "seresteiros". Se puede, aun, viajar por sus callejones, excavar raíces, recordar el pasado, oír, a través de la voz de esta cigarra "cantadeira" *y* hormiga diligente, como ella misma se autodenomina, un modo diferente de contar viejas historias.

Entonces, voces culturales fueron oídas, en la mezcla de términos portugueses, indígenas y africanos. Se han vivido fragmentos simbólicos de la simplicidad de la comida, de la vida rural, de lo familiar, de la fuerza cognitiva telúrica, arraigada al interiorano "goiano".

Transgresora, supo ella, desobedecer a códigos de urbanidad que suelen dictar lo que una mujer decente no debe hacer. En la época en que la coerción pesaba con más fuerza sobre las mujeres de la sociedad, Cora, sin llevar en cuenta los límites impuestos, parte a buscar su destino al acompañar un hombre separado, con hijos, conocido durante una tertulia literaria, a los 20 años de edad, su marido Cantídio Tolentino de Figueiredo Bretas.

Durante el matrimonio, mientras cuidaba a los hijos y la casa, encuentra tiempo y disposición para trabajar como periodista, enfermera durante la Revolución Constitucionalista de 1932. Costura gorras, uniformes y guardapolvos. Crea manifiesto en favor de la formación de un partido femenino y discursea en tribunas. Cuando enviuda pasa a vender libros, monta hostal, compra chacra y trabaja con comercio. Mujer victoriosa que no temía nada.

Lo social y lo político confluyen en la voz de Cora Coralina y su ideología se afirma en la crítica contra el poder establecido que sofoca las minorías, en el rescate de la identidad regional y la utopía social. Cora se convierte, entonces, en una mujer pública. Su trabajo la empuja para fuera de casa. Osada, aleja prejuicios sociales, corriendo tras su ciudadanía en la política y en la sociedad. Y así Cora realizó su periplo existencial †salir de Goiás, ir para São Paulo y volver a Goiás †para, como otras guerreras mujeres, citando a Laura Padilha, *llenar*

de palabras el silencio histórico que fue para ellas una ardua y difícil conquista (Padilha, 1999: 513).

Para la historiadora francesa Michelle Perrot, el placer de la lectura tolerado o furtivo radicó en la manera como las mujeres se apropiaron del mundo, del universo exótico de los viajes y del universo erótico de los corazones una vez que la lectura fue para las mujeres de la burguesía, muchas veces obligada a no salir de casa, una ocupación, una evasión, un acceso al sueño, a la historia y al mundo (Perrot, 1998: 32). Cora se incluye perfectamente en esas ponderaciones. De este modo, de la vieja casa del puente, se irradia su texto mostrando entrelazamiento con su poema *Mi mejor libro de lectura*, en las diversas voces de los cuentos de hadas, sin inicio ni final:

> *Yo me identificaba con las historias.*
> *Fui María y Juanito perdidos en la floresta.*
> *Fui la Bella Durmiente en el bosque.*
> *Fui Piel de Asno*
> *Fui compañera de Pulgarcito*
> *Y viajé con el Gato con Botas. Viví con los enanitos*
> *Fui la Cenicienta que perdió su zapatito de cristal* (Coralina, 1987: 62).

Cora Coralina supo imponerse en el escenario intelectual nacional, desestructurando, como escritora, espacios no pertenecientes a las mujeres. Y sin salir del espacio privado avanza hacia el espacio público, alejando fronteras limítrofes entre los sexos, burlando el discurso paradigmático de los hombres, único a ser considerado. Y talla, con la palabra escrita, documento histórico y testamentario, leyendo un Brasil desconocido e ignoto**.** Principalmente, porque la historia hecha por los hombres está siempre omnipresente, ocupando los espacios, como nos asevera Michelle Perrot:

> Los hombres están ahí. La historia de los hombres está ahí. Ella ocupa todo el espacio y hace mucho tiempo. Las mujeres siempre fueron concebidas, representadas, como una parte del todo, como particulares y negadas, en la mayor parte del tiempo. Podemos hablar del silencio de la Historia sobre las mujeres. No hay como espantarse, por lo tanto que una reflexión histórica participe de esa descubierta de las as mujeres sobre ellas propias y por ellas mismas, aspecto de su afirmación en el espacio público (RAPIN, 1999).

El lugar de la mujer en el espacio público ni siempre ha sido una conquista fácil**.** Sobre la cuestión de espacio público y privado recuerdo palabras de Sara Beatriz:

> En el siglo XIX se inició un proceso de separación y relación entre el espacio público privado, ambos regulados por normas distintas. El concepto de estos espacios constituye el punto de partida de la visibilidad o invisibilidad de las mujeres, puesto que una historia que sólo enfoca la esfera pública, entendida como el espacio de las relaciones de poder político y económico, significa una mirada de los hombres hacia los hombres. Aquí, las huellas tanto públicas como privadas de las mujeres han quedado borradas, silenciadas en los archivos públicos, invisibles para la historia (Guardia, 2002:211).

Y Cora percibió esta exclusión y la explicitó, en obras, su papel social, donde son planteados problemas de prácticas institucionales y de la situación de la mujer en la sociedad, de ayer y

de hoy. Salida del siglo XIX, que ya venía moldando nuestra modernidad, con mujeres muy presentes, abriendo salones, creando periódicos, formando parte de sociedades secretas, y traspasando casi todo el siglo XX, Cora Coralina se aventura en los salones de la vida, escribiendo sus cuentos, crónicas y poesía. Se pueden escuchar en la obra de Cora, voces de las preciosas francesas, cuando, incursionando en el siglo XVII, se encuentra una importante manera de resistencia a la exclusión, cuando mujeres notables francesas, Mme de Rambouillet, Mme de Sévigné, Mme de Lafayette y Mme de Scudéry subvertían el orden, ya mantenida hacía mucho, del conflicto entre lo público y lo privado y abren sus famosos salones, como forma de reivindicación de independencia y de igualdad de derechos, donde se podía vivir una vida literaria.

Como ejemplo de las preciosas francesas, sin el ejercicio de la prefesión, Cora escribe por placer y alcanza el tono de su propia *préciosité* literaria, en lo que se refiere a la singularidad de aquello que, un día, bien lejos, fue el *esprit précieux.* Cora se permitió intuir las influencias que, parece, haber recibido de la tradición de las famosas francesas, sobre todo cuando se comprende Cora como una poetisa que está inserida en el movimiento de intento de resistencia social a la exclusión.

Y su canto ideológico se hizo presente en la voz plural de denuncia de injusticia social, en protesta contra la exclusión de las mujeres, en la identificación existencial de mujer "goiana» y brasileña, con sus olores, su sino, sus humores, sus quehaceres, sus alegrías y sus tristezas †la lavandera, la cocinera, la mujer del pueblo, proletaria, lenguaraz, insolente, sin prejuicios, la mujer del campo, mujer ramera. Así, Cora cantó, en la complejidad de la mujer universal, el vivir de todas ellas en el sensible y emblemático poema *Todas las Vidas:*

Vive dentro de mí la lavandera del Río Rojo.
Su olor sabroso
de agua y jabón.

Vive dentro de mí
la mujer cocinera.
Pimienta y cebolla.

Vive dentro de mí
la mujer del pueblo.

Bien proletaria
Bien lenguaraz,
insolente, sin prejuicios.

Vive dentro de mí
la mujer del campo
- Injerto de la tierra,

Vive dentro de mí
la mujer de la vida.
Mi hermanita...

Tan despreciada
Tan murmurada...
Fingiendo alegre su triste fado.

Todas las vidas dentro de mí (Coralina, 1990: 45).

Para la conmemoración del Año Internacional de la Mujer, en 1975, escribió Cora un largo e instigador poema, con su voz amarga, pero esclarecida, en defensa de la mujer: *Mujer de la Vida*. Aquí en la reiteración de vocablos con sentido despectivo, la poética coralineana registra, signos que enmarcan el vivir ultrajado de las mujeres prostitutas: pisadas, humilladas, amenazadas, desprotegidas, exploradas, sobrevivientes, poseídas, infamadas, marcadas, contaminadas, discriminadas, ignoradas. Transcribo parte de él:

Mujer de la Vida
Mi hermana..
De todos los tiempos.
De todos los pueblos.
De todas las latitudes.
Ella viene del fondo inmemorial de las ciudades
y lleva la carga pesada
de los más torpes sinónimos,
de apodos a apodos:
Mujer de la zona,
Mujer de la calle,
Mujer perdida,
Mujer de mala vida (Coralina, 1990: 203).

Cora atravesó el silencio y se quedó mucho tiempo ausente del discurso histórico, por sus labores domésticos, pero tuvo coraje suficiente para soltar su voz polisémica y polifónica. Y caminó en el rastro de dos grandes maestros, el pintor brasileño Candido Portinari y el poeta cubano Nicolás Guillén. Contemporáneos, supieron pintar lo social, cuando registraron con tinta y papel, las minorías, los negros, los pobres, las mujeres, haciendo política en la lucha por esa ideología. Por lo tanto, en la confluencia de las voces identitarias de Guillén y de Portinari, Cora proyecta Goiás para todo el Brasil, Portinari proyecta el Brasil para el exterior y Guillén proyecta Cuba para el mundo. Caminan, así, juntos en dirección a la realidad, ora verbalizada, ora cromatizada con tonos de la tierra, configurados en el libro y en el lienzo. En ellos se confluyen cuestiones que desembocan en la identidad cultural, social y étnica, en la justicia social, en la fraternidad y en la cara no sólo del hombre sino de la mujer alejada de la sociedad.

Al volver a su tierra natal, después de haber vivido en varias ciudades del interior de São Paulo, durante 45 años, cuando ya tenía 67 años de edad en 1956. Sale, entonces, a rescatar, antropofágicamente, la identidad reconstituida en el nuevo mundo que se contrapone al viejo, desacralizando los símbolos que se constituyeron en el poder europeo de ayer y de hoy. Ahora es la tierra Madre Naturaleza, con su primitivismo que hace la revolución "caraíba", como dijo Oswald de Andrade, en su Manifiesto Antropofágico. Arriesgo en decir que, también en los pasos de dos pintoras que buscaron la identidad latinoamericana, la brasileña Tarsila do Amaral y la mexicana Frida Kahlo, Cora Coralina desarticula toda la visión utópica del colonizador en medio a lo simbólico y a lo referencial. Y marca su influyente voz, que se asevera en el título invocatorio del poema *Evém Boiada*! ¡Y viene boyada!, cuyo despertar cenestésico auditivo, visual y olfativo se anuncia en la fuerza de los versos *yo vi el olor de buey, yo vi el olor del de pasto, yo la lluvi*a *mansa lloviendo, olor de salud, olor de corrales*, retrato del interior "goiano" y brasileño, donde se puede ver *la hierba naciendo, con césped,*

repollando y lama del mango pisado que exhala el *estiércol* y el *meado* (Coralina, 1990: 137).

Puedo, entonces afirmar, ahora con más seguridad, que la antropofagia se consagra en informal y brasileña habla coloquial para contar la historia del cotidiano con el adobo de Cora Coralina, reivindicando total libertad y rechazando los padrones académicos y tradicionalistas. Se alza, pues, una Cora Coralina, mujer salvaje innovadora del lenguaje, haciendo frente a viejos paradigmas, cuando se desnuda al confesar que *Vive dentro de mí/ Una india vieja de mala mirada/ agachada al pie de la ceniza/mirando el fuego* (Coralina, 1990: 45).

En total desconstrucción de tantas otras narrativas, sin miedo de los cánones convencionales, Cora deglute, como un antropófago, lo que conviene deglutir, no sólo recontando la historia, sino revisando hechos históricos, ocurridos en el espacio real e imaginario. Y pone en foco los "brasileirismos" de un pueblo de cuyas raíces así se definen: *el lenguaje lleno de errores de los humildes tienen para mí un sabor de tierra y de suelo mojado y leña partida* (Coralina, 1987: 69). O cuando se torna el propio sujeto de la enunciación al definirse como: La *gleba está dentro de mí/Yo soy la tierra/Identificada con sus hombres rudos y obscuros* (Coralina, 1987: 09). Dentro de esa línea de pensamiento, reanudo a Michelle Perrot:

> Tomar conciencia de que lo que le ocurre no es único, en la medida en que existe también una dimensión compartida, colectiva, oculta, puede ser útil. Las mujeres tienen necesidad de inscribirse en la duración, en el tiempo, de pensar que ellas poseen una historia, para lo mejor y lo peor. ¿Cómo vivían mi madre, mi abuela, mis mayores, lo que ellas me transmitieron, lo que ellas sufrieron pero también realizaron? ¿Cómo viven las otras mujeres en otros lugares? (Rapin, 1999).

Orgiasticamente, Cora osó**,** con su expresión vigorosa y referencial, en la utilización de términos del campo semántico bien significativo de la brasilidad – palo-hierro, palo-brasil, cedro, asnos de leña, **"**vintém" de cobre. Encarna, ella, pues, según Clarissa Pinkola Estés, el arquetipo de Mujer Salvaje que corre con lobos en la resistencia social a la exclusión.

Clarissa Pinkola Estés, en su instigadora obra *Mujeres que Corren con Lobos, mitos y historia del arquetipo de la mujer salvaje (*Pinkola Estés, 1995), afirma que los lobos saludables y las mujeres saludables tienen ciertas características psíquicas en común: percepción aguzada, espíritu bromista y una elevada capacidad para la devoción. Añade que los lobos y las mujeres son gregarios por naturaleza, curiosos, dotados de gran resistencia y fuerza. Son ellos profundamente intuitivos y tienen grande preocupación para con sus crías, su pareja y su jauría. Llenos de una fiera determinación y extremo coraje tienen experiencia en adaptarse a circunstancia en constante mutación. Sin embargo, las dos especies fueron perseguidas y acosadas, atribuyéndoles falsamente el hecho de que son trapaceros y voraces, excesivamente agresivos y de no tener más valor que sus detractores. La actividad predatoria contra los lobos y contra las mujeres es una similitud sorprendente. Fue en el estudio del lobo que el concepto arquetipo Mujer Salvaje se concretó.

La poetisa Cora Coralina, doctora de los callejones de la vida, como es llamada, encarna el arquetipo de Mujer Salvaje que junto con la fauna silvestre son especies en riesgo de extinción, una vez que durante algunos milenios sus tierras espirituales fueron saqueadas o quemadas, con sus abrigos devastados y sus ciclos naturales transformados por la fuerza en

ritmos artificiales para contentar a otros. Prepara, entonces, a partir de ahí, el escenario de la orgía, una vez que el camino de la Mujer Salvaje ya se define por medio de la palabra escrita. Se destaca, pues, una Cora Coralina, sin miedo, innovadora, una vez más, cuando enfoca "brasilidades" en estos versos:

> Bendice quebranto.
> Pone hechizo...
> Ogum. Orixá.
> Macumba, terrero.
> Ogã, padre de santo (Coralina, 1990: 45).

Para Michel Maffesoli el orgiasmo es la energía del "ser-junto-con" de forma instintiva e irracional que subyace a todo agrupamiento humano. Se constituye la parte de las sombras y el fundamento de toda vida en sociedad: la embriaguez, el descomedimiento, la prostitución y el libertinaje remiten a la fusión matriarcal, comunitaria y, consecuentemente, a la fecundidad social (Maffesoli, 1985). El lenguaje de la obra de Cora se articula como una continua ebullición de promiscuidad creativa, enseñando que el dios arbustivo Dionisos representa la unión entre el cielo y la tierra, conforme se puede leer en *El* C*ántico de la Tierra*:

> Yo soy la tierra, yo soy la vida.
> De mi barro primero vino el hombre.
> De mi vino la mujer y vino el amor.
> Vino el árbol, vino la fuente,
> Viene el fruto y viene la flor.
>
> Yo soy la grande Madre Universal.
> Tu hija, tu novia y desposada.
> La mujer y el vientre que fecundas.
> Soy la gleba, la gestación, yo soy el amor (Coralina, 1990: 213).

El *Popol Vuh* o *Libro del Consejo* cuenta como los pueblos precolombinos dieron al maíz un carácter sagrado en la creación del hombre:

> Viene después la palabra y, en la meditación, la decisión de los dioses creadores de formar al hombre: el primer intento fracasa: el hombre que han formado de tierra, de barro, es demasiado acuoso e inconsistente y no tiene entendimiento ni se mueve. El segundo intento es la creación de los hombres de madera, fantoches que se asemejaban al hombre, se movían, se multiplicaban y hablaban como el hombre, pero no tenían alma ni inteligencia, caminaban sin rumbo, a cuatro patas, los monos. Al tercero intento, los dioses crearon los seres inteligentes y esclarecidos: de maíz amarillo y de maíz blanco se hizo su carne, de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. (Bellini, 1986, p. 33).

Así, me parece familiar lo que encuentro en la poesía de nuestra autora, o sea, las remotas raíces de la poesía, llenas de un mundo maravilloso y cromático de aves, de ríos, de plantas, de flores que no cesan de actuar y que no nos dejan perder la identidad de América. A través de la exaltación de la tierra por este rescate que se encuentra en la obra de Cora Coralina, a lo largo de gran parte de su obra poética, la valoración del maíz, marca la presencia mítica en este llamado ancestral de las leyendas.

Por lo tanto, en la fuerza de su metáfora mayor, el maíz, Cora Coralina pontifica la base de la vida y encuentra la energía natural inherente a la Tierra-Naturaleza, a la Mater-Materia. En el famoso *Poema del Maíz* la autora trae a la luz una nueva estructura lingüística donde toda la sensualidad del poema es un congraciamiento de erotismo telúrico, simbólicamente representado por la fuerza cognitiva de los signos *maíz/flor/ pendón*:

Las banderas altaneras
Se abren en formación.
Pendones al viento.
Extravasación de libido vegetal.
Procesión fálica, pagana.
Un sentido genésico domina el maizal.
Flor masculina erótica, libidinosa,
polinizando, fecundando
la florada adolescente de las muñecas.
Muñeca de maíz, vestida de paja (Coralina, 1990:171).

Junto al cuerpo amoroso de la Grande Madre, la tierra, un mundo en continua transformación se configura. Todos se sujetan a la transmigración de un orgiasmo aleatorio, con una voluptuosidad genésica vegetal, bajo los auspicios de Dionisos, el dios del desarrollo vital, de la vegetación exuberante, del crecimiento ordenado y fecundo.

La poesía brasileña, que en el siglo XIX transita en la conformidad mística y religiosa de las escuelas parnasiana y simbolista, revela, ahora, la rebeldía de una nueva poetisa que abre brechas para hablar de temática prohibitiva para el discurso femenino, en la sociedad llena de prejuicio del XIX y principios del XX. Atendiendo al llamado de la tierra, Cora se presenta estilísticamente transgresiva, en la propuesta de invención, valiéndose del lúbrico lenguaje para deshacer el arraigado y comedido discurso de siglos anteriores:

La muñeca fecundada vira espiga.
Amortigua la grande exaltación.
Ya no importan las verdes melenas rebeladas.
La espiga llena del asta.
El pendón fálico vuelve resecado, esmorecido,
En el sagrado rito de la fecundación (Coralina, 1990: 172).

Se lanza, pues, en la búsqueda de la sensualidad matizada y cobriza de los tonos de la tierra. Entonces, abusa del empleo de frases nominales en las que no sólo el sustantivo se embellece y se adorna con adjetivos, sino toda la estructura de la frase se enriquece con repeticiones anafóricas, puntos suspensivos y enumeraciones:

Pelos verdes. Pelos blancos.
Rojo – amarillo – morado - requemado...
Y el polen de los pendones fertilizando...
Una fragancia caliente, sexual
Invade en un espasmo el maizal.

Tonos maduros de amarillo.
Todo se vuelve para la tierra-madre.
El tronco seco es un soporte, ahora,

Donde el frijol verde trenza, enrama, enflora (Coralina, 1990: 72).

La casa de Cora es, hoy, su casa museo, un espacio literario. La emoción de quienes la visitan, al lado del emblemático "Rio Vermelho", se alía a la energía que emana de sus humildes pertenencias, en pequeñas piezas, con su horno de leña, con sus tachos para dulces, con su biblioteca, con su fuente de agua, pero llenos de vivos recuerdos de la mujer que celebró la vida con una poesía sin malabarismos e inventos gramaticales, rescate simple de su vivir.

Con Cora Coralina se permite leer un Brasil, redescubierto en primitiva formación. Es el Brasil sin el velo de los padrones europeos y resonancias históricas. En Cora Ana Coralina, mujer que aprendió a correr con lobos, mientras la sensualidad y la orgía se innovan en la astuciosa manera del contar de la poetisa, se pontifica el arrebato que las líneas de este contar entrelazan, al mismo tiempo, el lector, la mujer polémica y el corazón rojo de Cora Coralina.

Aunque no pertenezca al canon, está siendo revelada en el país y en el exterior, por el impacto estético proporcionado por su obra. Por lo tanto, Cora autentica que ya se acabó el tiempo cuando la mujer era solamente un nombre en su lápida, según observa la escritora Marilena Chauí, en relato sobre el movimiento feminista:

> Existe un ensayo del historiador inglés Moses Finley llamado El silencio de las mujeres de Roma. Finley salió buscando documentos donde las mujeres romanas tuviesen dejado escrito lo que ellas sentían, sus amores, sus odios, sus deseos. Y él encontró un único documento: las lápidas de los túmulos de las mujeres. Y en esos túmulos hay inscripciones que dicen, por ejemplo: "Livia sabía caminar con gracia", "Claudia era madre extremosa", "Fulana sabía tejer"; y así por delante (Chauí, 1992).

¿Lo que está escrito en la lápida de Cora Coralina? No se sabe. Pero seguramente el nombre de Ana Lins dos Guimarães Peixoto Bretas resuena por el mundo, ahora está en Perú, al son de Cora Coralina, reconocida, la expresión máxima de la mujer en las letras "goianas".

Bibliografia

BELLINI, Giuseppe. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Editorial Castalia, 1986.

CASTEX, P. & SURER, P. *Manuel des Études Littéraires Françaises XIXe Siècle*. Paris: Hachette, 1950.
_____*Manuel des Études Littéraires Françaises XVIIe Siècle*. Paris: Hachette, 1947.

CAVALCANTE PADILHA, Laura. Silêncios Rompidos: a produção textual de mulheres africanas. In: PORTO, Maria Bernadette, REIS, Lívia de Freitas & VIANNA, Lúcia Helen. *VII Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Niterói: EdUFF, 1999.

CHAUÍ, Marilena. Mulher e Feminismo. In: VESENTINI, José William, *Brasil Sociedade e Espaço*. São Paulo: Ática, 1992.

CORALINA, Cora. *Poema dos Becos de Goiás e Estórias Mais*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1990.
_____*O Tesouro da Casa Velha*. São Paulo: Global, 1989.
_____*Vintém de Cobre; meias confissões de Aninha*. Goiânia: Editora da Universidade

de Goiânia, 1987.
_____*Meu Livro de Cordel*. São Paulo: Global, 2001.
_____*Estórias da Casa Velha da Ponte*. São Paulo: Global, 2000.

GUARDIA, Sara Beatriz. *Mujeres Peruanas*. *El otro lado de la historia*. Lima: Minerva, 2002. Cuarta Edición.
_____*Voces y cantos de las mujeres*. Lima: Línea y Punto, 1999.

LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. XIX Siècle – *Les Grands Auteurs Français du Programme*. Paris: Bordas, 1955.
_____XVII Siècle – *Les Grands Auteurs Français du Programme*. Paris: Bordas, 1959.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

PINKOLA ESTÉS, Clarissa. *Mulheres que Correm com Lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. Tradução Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RAPIN, Anne. Las mujeres en Francia hoy día. In: *Label France*, 10/1999, nº 37.

http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/ESPANOL/DOSSIER/femmes/01perrot.html

REIS PINHEIRO, Suely. Biografia, Culinária e Literatura: a história do cotidiano com o tempero de Cora Coralina. *In*: *Gênero: Revista do Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero*. Niterói: EdUFF, 2003.V.3, N.2.
_____A palavra ecoa pelos becos da vida: Cora Coralina, imagens, cheiros e cores na resistência social à exclusão. *In*: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé L., org. *Refazendo Nós: ensaios sobre mulher e literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

VI
Amor y escritura
El cuerpo y el deseo

Dialéctica en la subversión de los sexos en la autobiografia de Aurora Cáceres

Lucía Fox Lockert
Michigan State University, Estados Unidos

Hay un género casi inexistente en la literatura femenina de América Latina: la autobiografía. Se puede asumir que la misma Sor Juana Inés de la Cruz no habría escrito sobre sí misma, sino se hubiera visto presionada por las circunstancias[1]. La falsa modestia, el temor a ser juzgada por el lector, son algunos de los elementos que entran en juego para que las latinoamericanas hayan temido dejar detrás de sí una evidencia que las podría incriminar si el diario cayera en manos indiscretas. ¿Cuál es la razón para que una mujer peruana escribiera una autobiografía sobre su matrimonio concentrándose en sus experiencias de los primeros meses de casada? Al encontrar la obra titulada *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*[2], en la que la crítica literaria no ha puesto ninguna atención, me di cuenta de que tenía en mis manos no únicamente una autobiografía, sino la versión de la vida íntima de un hombre y una mujer que alcanzaron reconocimiento en la sociedad española y francesa de fines del siglo diecinueve y en las primeras décadas del veinte.

Esta autobiografía resulta más interesante si uno puede extraer de ella la dialéctica sexual entre marido y mujer. También hay un discurso de la escritura en el cual se compara la escritura de ella, que recién comienza su carrera literaria, con la de él que ha alcanzado premios y honores. ´Arte en vez de Verdad´ son las dos temáticas que aparecen analizadas. La mujer quiere establecer su verdad. Hay que inferir que esta es la principal razón, aunque no la única, para que la autora se decidiera a pasar del diario autobiográfico secreto al que sale a la luz en caracteres de imprenta en 1929[3]. Un propósito importante en este trabajo es mostrar que en los roles de los dos protagonistas hay una subversión. Pero, ¿cómo es que es enfrentada en la dinámica de las interacciones con la sociedad? ¿Qué es lo que nos dice la supuesta convención del matrimonio entre dos personajes que pertenecían al círculo escogido de los literatos y gente prominente? ¿Es que esta autobiografía nos permite entender mejor los roles sexuales en lo explícito y lo implícito del discurso?[4].

Aurora Cáceres nació en el Perú en 1877. Viajó y vivió en Alemania y Francia. Regresó al Perú muchos años después, y murió en 1958[5]. Enrique Gómez Carrillo nació en Guatemala en 1873 y murió en Francia en 1927. ¿Cómo es que se conocieron estos personajes? Aurora recibió

---

1 Sor Juana Inés de la Cruz en “Respuesta a Sor Filotea”, 1691.

2 Cáceres, 1929.

3 Prólogo de Manuel Ugarte.

4 Hassam, 1987.

5 Se casó en 1906, el matrimonio duró siete meses.

una obra con la dedicatoria del famoso escritor guatemalteco, ella había publicado unos cuentos en una revista española, y el editor los había puesto en contacto. Aurora se encontraba en Europa acompañando a su padre que desempeñaba cargos diplomáticos en varios países. Él había sido Presidente del Perú y el gran héroe nacional en la Guerra con Chile. Pero después de la revolución que le hizo Nicolás de Piérola, don Avelino Cáceres fue exilado. En el diario, Aurora se sorprende de que Enrique Gómez Carrillo, autor famoso, le escriba, ¿es posible que a él le haya interesado su prosa? O, ¿es que se había sentido atraído hacia ella por una fotografía que acompañaba sus cuentos? Él también le manda su fotografía que acompaña uno de sus libros de viajes que son su especialidad[6].

Pasan cuatro años antes de que se conozcan personalmente porque Aurora había estado en Alemania estudiando la lengua alemana. En los primeros encuentros y visitas que Enrique le hace, se siente fascinada por él a pesar de que ya había escuchado algo que las malas lenguas decían de él y de sus costumbres bohemias. La boda se concierta en muy pocos meses durante los cuales ellos se ven, muy poco tiempo, en la sala del hotel en el que ella vive con su hermana. Hay en Aurora la necesidad de que su padre, que se encuentra en Roma, apruebe la boda. El padre acepta a Enrique porque cree que cómo se trata de dos literatos ellos se llegarán a entender. Ella recuerda que su padre dijo: "al lado de un escritor será feliz"[7]. Queda la incertidumbre de lo que hubiera ocurrido si el padre se hubiera opuesto. Aurora siente verdadera devoción por él. Hay que considerar que Aurora había sufrido la perdida de un novio con el que iba a casarse, pero murió. Aunque nunca explicó la causa de esta muerte, dice en el diario que llevó duelo por varios años. Un factor importante es que Enrique era el escritor de moda en París por haber ganado varios premios y tenía que parecerle a ella un partido muy atractivo. Aunque solamente vivía de lo que ganaba, venía de una familia importante en Guatemala. Él se mantenía con un puesto consular en Alemania que le permitía vivir en París que era su ciudad predilecta durante esos años. Debido a que Enrique no sabía hablar alemán cada viaje le producía una tensión nerviosa que a veces acababa en ataques de neurastenia. Aunque Aurora conocía "algunos aspectos" de esta afección de Enrique, no se dio cuenta de la complejidad de la situación en la que iba a comprometer su vida.

Desde el comienzo de la relación entre ambos hay una extraña contradicción. A los amigos de él, incluso al mayor bohemio: Rubén Darío, les sorprende que Enrique se case[8]. Los que lo conocen no pueden creer que al fin se case con una peruana, hija distinguida de un ex-Presidente, con toda la respetabilidad de la vida diplomática. En su diario desde el comienzo Aurora establece la confusión que le produjo leer la obra de Enrique titulada *Del amor, del dolor y del vicio*[9]. De este libro ella dice que "algunas cosas no las entiendo, otras no me gustan, como que causan vergüenza"[10] (23). Hay que tener en cuenta que Aurora era muy católica con los valores de una mujer de fin de siglo diecinueve. ¿Es que se trata del matrimonio de un libertino con una señorita inocente y protegida por su posición? Los padres de él en Guatemala están encantados con la idea de que Enrique al fín se estabilice. Pero, ¿es la estabilidad lo que les espera después de la boda? Para comenzar con una nota ambigua y bastante atrevida, Enrique se presenta al almuerzo de su boda al último minuto con un amigo que Aurora identifica con la inicial "L". Este "L" los va a compañar en bastantes ocasiones, desde que amanece hasta que anochece con excepción de las

6 En 1923 aparecieron en 26 volúmenes las obras de G.C.

7 El padre tenía 73 años, Aurora 29 y G.C 33 años.

8 Rubén Darío publicó el cuento "La felicidad" sobre ellos.

9 *Del amor, del dolor y el vicio* de G.C. apareció en 1898.

10 Aurora, a pesar de su divorcio, sigue siendo católica.

veces que "L" va a pescar. Es cuestión de tiempo hasta que Aurora proteste. La pareja de recién casados comienza a viajar y los dos se alojan en hoteles todo el tiempo sin comprar ni muebles, ni tener una dirección permanente. Aurora empieza a experimentar más íntimamente el carácter difícil de su marido, lo que ella llama "su neurastenia". Al comienzo, trata de disimular su disgusto, pero al fin explota porque no quiere a "L" con ellos todo el tiempo. Pero Enrique toma el lado de "L" alegando que él era "la única persona que le servía" (105). "Y ahora me pregunto, ¿qué voy a hacer yo? Si sospecho la actitud que iba a tomar Enrique soporto con resignación a este parásito y no digo nada de él" (107), escribe Aurora.

Enrique sabe muy bien lo que tiene que hacer, se va al café donde se encuentra con sus amigos para beber y conversar hasta la madrugada. Cuando regresa, ella finge dormir, es entonces que comienza a sufrir "horribles neuralgias" (165). Solamente se recupera cuando él se ausenta. A la estrategia del disimulo sigue el desafío abierto. Cuando él va al encuentro de sus amigos, ella se va a visitar a su hermana casada con la que asiste a conciertos y al teatro. Hay que hacer notar que la hermana vive en el mismo edifico donde la pareja se ha establecido en París. Enrique considera la actitud de Aurora como un terrible insulto a su amor propio y a su honor. Hay que hacer notar que él es un gran espadachín y se ha visto envuelto en numerosos duelos. Uno de ellos contra el periodista que se burló porque se casara, y otros duelos por el estilo. Es evidente que aunque le ha dicho a Aurora que haga lo que quiera, su amor propio herido reacciona con accesos de furia. Estos son tan incontenibles hasta el punto que sus amigos se preocupan de "que la gente le creyese loco y que por eso la Policia le recogiese" (195). En siete meses que dura el matrimonio la crisis estalla y ambos buscan una separación para la que dan excusas diferentes. Él dice que tiene que viajar a España primero y al Africa después para escribir sus diarios de viajes, por los que se ha hecho tan famoso en Francia. Aurora dice que se va a visitar a su padre que está delicado de salud en Roma en la Embajada del Perú. Después de esta separación se puede decir que todo lo que sigue son estrategias dirigidas a conseguir una separación total.

El diario encubre un secreto y no dice nada sobre la homosexualidad de Enrique. Aunque éste no tiene escrúpulos cuando escribe después su diario titulado: *Treinta años de mi vida*[11] en el que revela la tremenda lucha que sostuvo al comienzo de su juventud con su reprimida sexualidad que él llama androginismo. Al describir su vida con una muchacha francesa a la que llevó a Madrid a un hotel explica el gran deseo que sentía por uno de los jóvenes que trabajaban en el hotel. Enrique dice:

> Por las mañanas, sobre todo, al despertarme entre los brazos rubios de mi querida, tan suave, tan voluptuosa, tan clara, tan cristalina, sentía una verdadera repugnancia al pensar en mis inexplicables vértigos perversos y me juraba a mí mismo que no me dejaría ya tentar por el demonio del androginismo[12].

En la narración que sigue él sucumbe a su represión. Aurora no puede decir de una manera clara lo que atormenta tanto a Enrique en aquello que ella califica de "neurastenias". Otra limitación es la de usar iniciales cuando se trata de personajes envueltos en el triángulo emotivo. "L" permanecerá como una incógnita, mientras ella se complacerá en mencionar a todas las figuras literarias con las que la pareja tuvo contacto, entre ellos: Rubén Darío, Pío Baroja, Unamuno, Bonafaux, Alós y otros. Queda la suposición de que Enrique pudo haberse casado con Aurora creyendo lo que le dijera:

---

11 En la edición de 1920, no menciona su matrimonio.

12 G.C en *Treinta años de mi vida,* segunda edición.

> Solo las mujeres superiores son capaces de perdonarlo todo y de vivir en el perpetuo sacrificio de sus existencias, consagradas a los grandes hombres insoportables; solo estas mujeres inteligentes pueden casarse con artistas[13].

Asumiendo que Enrique creía que Aurora era una de estas mujeres, quizás la juzgó con demasiada ligereza. Aurora era rubia, bella, sino rica por lo menos de una clase acomodada, en este sentido llenaba los sueños de Enrique. Pero cuando después de la separación, él le propone vivir "juntos como hermanos haciendo sacrificios de carácter" (222). Él ha pasado por alto una condición que aparece repetidamente en el diario: Aurora físicamente se está enfermando al vivir en esa tensión.[14] La neurastenia de él se agrava hasta llegar a ataques de nervios que hubieran necesitado ayuda mayor de la que una esposa podía darle. Hay otro elemento que hay que tener en consideración. Aunque Enrique acusa a Aurora de ser una mujer aburguesada a quien le importa la opinión de la sociedad, a él también le importa. Aunque es capaz de desafiar en duelo a quien se burle de él, todavía teme a la opinión pública y quiere impedir un posible divorcio. Por eso le sugiere "que se vaya al Perú a vivir con su mamá y nadie sabrá nada" (225). Pero Aurora le pide el divorcio y trata de conseguir la anulación religiosa en Francia donde el estilo de Enrique era bien conocido, y lo consigue gracias a la intervención de la Iglesia Católica de Francia[15]. Para ella el diario se convierte en la alternativa de confesarse publicamente.

Puede haber una auto reflexión en la escritura con la idea de encontrarse a si misma. Pero puede ser que no llegue al punto de completarse en el encuentro[16].

Una premisa muy importante que hay que tener en cuenta en esta autobiografía es la existencia de dos diarios.[17] Uno que ella escribió usándolo como válvula de escape a sus emociones, y el otro ya editado para que saliera en prensa después que Enrique murió. Manuel Ugarte que hizo el prólogo dijo:

> Este libro tiene dos méritos, el de ayudarnos a descifrar un carácter, permitiéndonos llegar hasta el alma del personaje estudiado[18].

Pero ¿cuál carácter? ¿el de Enrique? o ¿el de la misma Aurora? Si extraemos una constante en el carácter de Aurora nos encontramos con su motivación de ser escritora. En ese sentido el diario es una fase de su escritura. Al comienzo ha sido una mujer inteligente que escribe cuentos pero sin la ambición de convertirse en una figura literaria. Cuando se casa con Enrique, empieza a ayudarlo pasándole en limpio sus manuscritos. Él quiere que ella le imite la caligrafía para que los editores no sospechen de su ayuda. Así, poco a poco ella también empieza a escribir sus propios diarios de viajes. Aquí surge el gran punto de divergencia entre la concepción de la escritura de él y la de ella. Enrique que se ha hecho famoso con sus diarios de viajes[19] inventa detalles, se burla de la "autenticidad" y le dice a Aurora que lo que el público quiere leer es la fantasía sobre lugares que nunca llegará a visitar. Ella insiste en que los detalles sean objetivamente verídicos y comprobables.

---

13 Mattelart, 1896.

14 Hill Rigney, 1978.

15 Aurora no menciona las causas de la anulación del matrimonio, pero consigue el juicio de nulidad en Lima.

16 Anderson, 1986.

17 Hassam explica la conversión del diario en texto público.

18 Aurora llega a penetrar en el carácter de los dos.

19 David Vela en *Literatura guatemalteca* exalta a Gómez Carrillo.

20 Hill Ridney, 1978.

Esta necesidad se extiende a toda su forma de ver el mundo, y podríamos asumir que su autobiografía en este sentido mantiene "cierta" veracidad, al menos desde su punto de vista. Habría que intercalar que la autobiografía como género literario se ha visto como "la lucha por preservar o expresar algunos aspectos de la integridad personal sumamente necesitados en un ambiente que no permite su expresión directa".[20] La escritura de Aurora es una forma de afirmar su posición personal. Lo que ella no se atreve a confiarle ni siquiera a su diario es su relación sexual con Enrique. La modestia tradicional de las peruanas de la época, le impide contar lo que podría haber revelado en más detalle. Es la desilusión la que predomina después de analizar sus emociones:

> "Yo misma me asombro de cómo se ha borrado de mi corazón la novela de amor forjada por la seducción de su talento, y a no ser por la sombra que ha proyectado en mi vida, el dolor que entristeció mis años juveniles, la vería hoy como un libro abandonado cuyas páginas no fueron más" (282).

En el contexto de la escritura su libro no quedó abandonado. Lo que ella hizo fue convertir su autobiografía en un texto. Virginia Woolf especuló sobre el discurso en el diario femenino, puesto que ella misma lo escribió: "Puedo encontrar que en el curso del tiempo un material suelto se puede convertir en una ficción consciente y escrupulosa".[21] Aurora tuvo la oportunidad de utilizar sus angustias y su conflicto matrimonial para poner a los ojos del público un texto que le había servido de confidente cuando lo escribió, y que después le dió la oportunidad de afirmar su vocación de escritora. Como ella confesó al comienzo de su diario: "quiero ser profesional y no quedarme de aficionada, que viene a ser el último gato de la procesión" (16). Aurora escribió dos novelas que fueron publicadas en París, en 1930[22].

En 1925 cuando Aurora ya radicaba en el Perú escribió un libro de viajes que trató de publicar. El editor le pidió si lo podía hacer prologar por Enrique Gómez Carrillo (después de la crisis del anulamiento del matrimonio, ella y él habían mantenido correspondencia). En 1921, Enrique le escribió que tenía en cuenta "que nuestros nombres estarán siempre unidos para el porvenir" (272). (Los dos eran muy conscientes de que el público literario de Francia los seguia observando y uniendo). En uno de los numerosos viajes que hizo Aurora a Europa volvió a ver a Enrique en París primero, y después en Niza. Aurora le pidió el prólogo y él se lo dió. También hablaron de escribir juntos un libro sobre Santa Rosa de Lima, pero no llegaron a hacerlo. Enrique no había cambiado en su forma de ver la vida. Para él "Santa Rosa era una chica loca" (284). Otra vez Aurora y Enrique confrontaron dos perspectivas de la verdad y el arte muy diferentes. El murió un par de años después y en su diario ella anotó: "un dolor que revive... Un grito lanzado al cielo. Misericordia, Señor, que descanse en paz, y una lágrima incontenible" (297). Dos años después publicó su autobiografía.

Aurora Cáceres logró después de su separación de Enrique un lugar destacado en la narración histórica. Escribió *La Campaña de la Breña*[23] en 1921 basada en las memorias de su padre Andrés Avelino Cáceres. También otras actividades culturales la mantuvieron ocupada en su labor intelectual. Hay que mencionar que fue la peruana más destacada en Francia. Dió conferencias en la Sorbona, y logró allí un diploma de la Escuela de Altos Estudios con una tesis sobre: "El

---

21 Woolf, 1967.

22 *La rosa muerta* y *Las perlas de Rosa*, 1930.

23 *La Campaña de la Breña* fue dictada por su padre en 1921, y trata de la campaña militar del general.

24 Pedro Paz Soldán en *Diccionario de americanos ilustres*. Lima: Editores Rosay, 1945, ofrece una

feminismo en Berlín". Respecto al feminismo en el Perú, luchó por defender la primera y única huelga de mujeres telefonistas. En 1932, asistió a la Cámara de Diputados de Lima para que se pusiera en debate el voto político de la mujer. En 1938 obtuvo cinco mil firmas para obtener el derecho al voto de la mujer. Este proyecto fue presentado a la "VIII Conferencia Interamericana de los Estados Americanos". En 1941 viajó a los Estados Unidos con el nombramiento honorífico de Delegada de la Comisión Interamericana de Mujeres. Dió conferencias en Williams College y en la Universidad de Columbia. En Williams College obtuvo un certificado en "Geopolitik"[24] bajo la dirección del famoso profesor Frederik Shinan. Hasta 1944 se observa su actividad cultural. Murió en 1958 en Lima.

Su experiencia matrimonial probablemente la obligó a madurar. Hay que poner énfasis en que su vida continuó más productiva que antes después de su regreso al Perú. Al tomar una actitud feminista se liberó de muchos prejuicios de las mujeres de su época. Su propósito literario parece subordinarse a sus otras inquietudes de sufragio y de colaboración internacional para lograr el voto de la mujer peruana. Fue una pionera en este proyecto.

La autobiografía de Aurora clarifica dos posiciones en la dialéctica sexual. Al casarse Enrique esperaba que ella lo aceptara con todas sus actitudes sexuales aunque nunca se las confesó. Su egoísmo y vanidad le hacían esperar que esta mujer enamorada sacrificara su vida por él. Por su parte, Aurora que ignoraba la complejidad de este hombre vio únicamente el autor famoso, un hombre de gran sensibilidad artística capaz de alentarla en su creatividad y quizás hasta ser su mentor en un campo en el que ya tenía gran experiencia. Los dos se casaron con un ser idealizado, pero en la convivencia diaria les faltó vida sexual de pareja y también comunicación. Con cierta ingenuidad ella reconoce que "cuando el espíritu está acongojado y angustias secretas se esconden en el alma, la presencia del que las causa no es a propósito para despertar anhelos de amor" (111). También les hizo falta valor, siendo los dos un tanto prejuiciados por "el qué dirán" trataron de cubrir su honor con los medios a su alcance. Él escapó en sus viajes, algo que siempre había hecho para no tener que cambiar ni conformarse. Ella se refugió en la protección paterna que siempre había necesitado. Cuando obtuvo la separación legal, necesitó la anulación eclesiástica. Hay que tener en cuenta que el padre de Aurora era un hombre liberal hasta el extremo de que lo consideraban masón. El divorcio no lo había molestado. La nulidad que ella persiguió durante años, no lo hacía por su familia, sino para no tener que salir de la Iglesia católica. En el Perú, el estigma de ser mujer divorciada le habría traído muchos sinsabores, principalmente por la posición social que ocupaba. La iglesia católica en aquellos años era muy estricta en las causas para el anulamiento y el hecho de que ella lo consiguió prueba lo serio del caso matrimonial. Había otra razón práctica, si volvía a su condición de soltera el gobierno peruano le reconocería una pensión a la muerte de su padre (275). Tampoco había obstáculos para que se volviera a casar, pero no lo hizo. En una breve descripción de su vida en el Perú, un critíco literario, Luis Alberto Sánchez, dice que en París y en Lima presidió animados círculos literarios, pero no alude a su obra. La indiferencia sirve para ilustrar el machismo existente en esa época contra las mujeres novelistas. Los críticos anteriores al año 2000 sólo mencionan que tuvo un salón literario, pero ignoran su obra creativa y su contribución feminista que recién comienza a ser muy apreciada.[25]

El escándalo viajó de Francia al Perú porque había un círculo bastante estrecho de los intelectuales latinoamericanos que se conocían en Europa. Los detalles de una unión matrimonial

biografía de Aurora.

25 Aguilar Gil, 2006.

tan desdichada entre dos personalidades famosas se difundieron en los círculos literarios y viajaron entre los dos continentes. El escritor más comprensivo de esta relación fue el argentino Manuel Ugarte que al escribir el prólogo a la autobiografía dice: "Es el diario personal de Aurora Cáceres, casada católicamente, quien, a pesar de las vicisitudes, siempre pudo mantener una luz de piedad comprensiva y desinteresado amor" (9). Ugarte exagera aunque no cabe duda de que Aurora mantuvo alguna correspondencia con Enrique a través de los años. En el diario, sin embargo, no predomina la piedad, sino el rencor seguido por un gran deseo de liberación. Si Aurora no se hubiera separado de Enrique habría terminado enferma. Todavía requería mucho valor pedirle el divorcio a un hombre de gran reputación literaria en esa época. Ella lo hizo probablemente porque sabía que su padre la apoyaba. La incógnita surge, ¿qué hubiera ocurrido si Aurora hubiera sido una mujer peruana típica de una clase social alta con familiares prejuiciosos y sin el apoyo económico de un padre comprensivo? La liberación femenina no había llegado a la mayoría de las mujeres. Aurora fue una pionera en todo. Su autobiografía prueba que ella se atrevió a confesar, aunque fuera disimuladamente, lo que otras mujeres no se habrían atrevido a escribir entonces.

Bibliografía

AGUILAR GIL, Roisida. "La "aurora" del sufragio femenino en el Perú: Zoila A. Cáceres, 1924-1933" en *Mujeres, Familia y Sociedad en la Historia de América Latina siglos XVIII-XXI*. Lima: Centro de Documentación de la Mujer (CENDOC), editora Scarlett O´Pheland, 2006.

CÁCERES, Aurora. *Mi vida con Enrique Gómez Carrillo*. Madrid: Renacimiento, 1929.
_____*La campaña de la Breña*. Lima: Imprenta americana, 1921.
_____*La ciudad del Sol*, Lima, s.n., 1927.
_____*Princesa Sumac Tica*.
_____*La Rosa muerta*. Paris: Gernier Hnos. 1930.
_____*Las perlas de Rosa*. París: Gernier Hnos. 1930.
_____La Biblioteca Nacional del Perú tiene la *Colección Zoila A. Cáceres*.

CASTRO ARENAS, Mario. *La novela peruana y la evolución social*. Lima: Godart, sin fecha.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Del amor, del dolor y del vicio*. Paris: Garnier, 1898.
_____*Treinta años de mi vida*. Madrid: José Pineda, 1974.

HASSAM, Andre. *Reading other´s people diaries*. The University of Toronto, 1987.

HILL RIGNEY, Barbara. *Madness and sexual politics and the feminist novel*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.

MATTELART, Michel. *La cultura de la opresión femenina*. México: Ediciónes Era, 1986.

PAZ SOLDÁN, Pedro. *Diccionario de americanos ilustres*. Lima: Editores Rosay Hermanos, 1945.

VELA, David. *Literatura Guatemalteca*. Guatemala: Unión tipográfica Muñoz, 1943.

WOOLF, Virginia. *A room of one´s own*. London: The Hogarth Press, 1967.

El cuerpo femenino de la prostituta según Catalina Recavarren

Lady Rojas Benavente
Concordia University, Canadá

En nombre de las pobres mujeres a quienes se tarifa
como carne de libertinaje en la conciencia de la prostitución
y a las que se da el nombre de "mujeres de placer",
porque al igual que en los réprobos del DANTE,
las lágrimas se han congelado en sus ojos y
la rabia de su propio dolor les hace a veces reír lamentablemente.
Flora Tristán

El epígrafe de la escritora franco-peruana, feminista e ideóloga socialista Flora Tristán y Moscoso (París, 1803 - Burdeos, 1844) que se encuentra en el prefacio de su obra póstuma, *La emancipación de la mujer o El testamento de la paria* [1845], guía esta investigación poética sobre la visión del cuerpo femenino de la prostituta según Catalina Recavarren. En pleno inicio del siglo XX, la socióloga feminista, María Jesús Alvarado Rivera (Chincha, 1878 - Lima, 1971), en su artículo moralizador "Salvemos a las Golfas" (1914, 45-46), muestra la urgente necesidad del compromiso de la sociedad con las niñas y mujeres pobres de provincia que acudían a Lima y caían en el comercio del cuerpo como medio de supervivencia y en la alineación más total. De manera lúcida la ensayista y profesora Alvarado enfoca el problema de la prostitución como un asunto de interés colectivo y público. En ese sentido, entendemos su ardiente llamado y obligación ética a toda la comunidad peruana,

> La sociedad, las personas cultas que hacemos profesión de virtud y anatematizamos el mal, somos las únicas responsables del envilecimiento de esos seres abandonados a la miseria y a la ignorancia.
> A la sociedad le corresponde, pues, proteger y moralizar a las golfas desvalidas y arrancarlas del vicio convirtiéndolas en seres útiles dignos por medio de una educación apropiada.
> Un grupo de tres o cuatro señoritas de buena voluntad, pueden iniciarla fundando una escuela dominical, que funcionando provisionalmente en cualquiera escuela fiscal, no exigiría sino el leve gasto de algunos útiles.

El sentido igualitario, la actitud ética y humanista, y la misión pedagógica de Alvarado la llevaron a recuperar a sesenta jóvenes pobres que por motivos económicos se expusieron al desprecio colectivo, las enfermedades venéreas y la muerte segura. Para evitar los males

trasmitidos sexualmente por medio de la prostitución y contrarrestar la falta de protección legal del Estado o sanitaria de instituciones pertinentes, Alvarado les ofreció la Escuela Moral y Trabajo que creó el 18 de julio de 1915 con sus propios fondos, las preparó para desarrollar su capacidad al trabajo manual e instó a otras mujeres pudientes a seguir su ejemplo. Puso su empeño en educarlas para que adquirieran habilidades que les dieran la posibilidad de trabajar decentemente. Con los instrumentos educativos y laborales la maestra Alvarado pensó que podía enrayarse las condiciones materiales y espirituales precarias que empujaban a las jóvenes al mercadeo carnal y de esa forma quedaría en parte solucionado el problema de la prostitución.

Si en el campo del ensayo las escritoras formularon reformas sociales a las prácticas sexuales ilegales, también la narrativa decimonónica se había pronunciado al respecto. En efecto, las novelas peruanas, *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello de Carbonera que generó un gran escándalo en el medio intelectual limeño, y *Herencia* (1895) de Clorinda Matto de Turner, trazaron la representación realista de las cortesanas como figuras decadentes de la modernidad urbana republicana y expusieron sus peligros. En el género poético se debe esperar que las creadoras del siglo XX articulen su pluma y se consagren a un tema tabú y a un personaje de carne y hueso que fascina e irrita porque sus relaciones con los hombres engendran problemas de sociedad.

En las décadas del 20 y del 30 del siglo XX, en Lima se dan a conocer dos autoras prolíficas que poetizan sobre las mujeres públicas: Delia Colmenares de Fiocco (Piura, 1887 - Lima, 1968) y Catalina Recavarren Ulloa de Zizold (Lima, 15 de agosto de 1904 – 11 de mayo de 1992).[1] La escritora polivalente Colmenares destacó como poeta, dramaturga y narradora. Francis Baron en el prefacio de la novela *Las confesiones de Dorish Dam* (1926), que aborda las relaciones homosexuales de dos personajes femeninos, la calificó como "La más original, moderna y brillante literata peruana de nuestra época." En su segundo libro de poesía *Meteoros* (1926), Colmenares en su "Canto lírico a Lima" (183-188), expone la manera como un bohemio verlainesco se pasea por la Lima nocturna y entra a un "improvisado cabaret" de los "Barrios Bajos" en busca de un cuerpo femenino que le sosiegue el apetito sexual. La hablante *voyeuse* anota,

> Que poniéndose exótico y diablesco
> con los suicidas vicios refinados,
> hace cosas de Arlequín burlesco
> en el gran mundo de los trasnochados
> donde todas las cosas las transforman
> en la quinta ambrosia de placeres
> y hacen palacios áureos que los forman
> al conjuro sensual de las mujeres.
> Antigua Lima de la Santa Rosa,
> Lima moderna de la Margarita
> y la Manón celeste y ardorosa
> pecadora de amor, de beso y cita. (187)

1 Ya en la década de 1910, uno de los poemas de Eva Morales, que no lleva nombre sino el epígrafe de Dante Allighieri, que llamaré con uno de sus versos "Ella, -la ingenua de todos los caminos" de su *Libro del camino* (1919) presenta el problema de la prostitución. "El mantón chinesco" de Amalia Puga de Losada de *Las mejores poesías* (1925) usa la sinécdoque y se concentra en la prenda de vestir seductora con tono burlón y alegre. Más tarde el texto "Belisa" del poemario *Alba Lírica* (1935) de Esther Margarita Allison en forma de cuento de hadas aborda el "silencioso drama" de una joven "sola y huérfana de amor".

Es evidente que toda la isotopía semántica de la prostitución se conceptualiza, primero a un comportamiento sexual ilegal que viene del extranjero, específicamente de Francia e importa el mal, y segundo, a los placeres de la carne prohibidos. Al hombre nocturno se lo asocia al poeta maldito Paul Verlaine, que sucumbió al alcohol y a las drogas y vivió al margen de la sociedad, y al Arlequín, personaje de la comedia del arte; mientras que a las prostitutas que laboran en el espacio antes puro de Santa Rosa de Lima, se le dan nombres de personajes célebres de la literatura francesa. Colmenares pinta el escenario público de una "Lima moderna" que rechaza porque en ella campea la voluptuosidad y se experimentan "los suicidas vicios refinados". La modernidad urbana presenta un carácter licencioso si se la compara a la "Antigua Lima" decente, estoica y penitente. Al mismo tiempo, el sujeto poético siente curiosidad por los protagonistas de la prostitución, que son la antítesis de Santa Rosa, pero no profundiza en las causas ni en las relaciones entre el bohemio y Margarita o Manón. Como Colmenares pinta la oposición entre la virgen casta y la prostituta cargada de los prejuicios decimonónicos sobre la mujer santa y la viciosa, preferimos la visión poética de Catalina Recavarren porque aporta mayor riqueza sugestiva y ambigüedad socio-cultural al tema y a los protagonistas de la prostitución.

Catalina Recavarren Ulloa de Zizold empezó a escribir poesía desde 1925. En plena ebullición de su oficio publica *Vórtice-vértice* (Versos de *1935-1936*) un libro que ofrece cambios fundamentales en la concepción poética sobre el cuerpo de la mujer y sus deseos en el Perú, que podrían colocarla a Recavarren entre las escritoras canonizadas del postmodernismo en América del sur porque no sólo desafiaron un arte que se concentró en las necesidades y aspiraciones de los hombres, sino que se posicionaron como sujetos autónomos de discursos literarios en los que las mujeres hablan con voz firme de las interrelaciones humanas desde sus perspectivas y experiencias propias como mujeres. Ellas son: Alfonsina Storni, Delmira Agustini y Juana de Ibarbourou.

El impacto afectivo que produce un poema paradigmático de *Vórtice-vértice* de Recavarren se inicia en la pintura de la portada hecha por Víctor Morey que brinda un cuadro de mujeres hermosas, desnudas, con larga cabellera, los ojos alzados hacia arriba y el cuerpo en pleno vuelo hacia una montaña divina en cuya cima se encuentra una gran cruz. Una de las mujeres ha llegado a la meta y pone su pie delante del símbolo cristiano. He escogido un texto fundamental, "La mujer de todos", porque gira alrededor de las pulsiones sado-masoquistas libidinales y de la apropiación física del cuerpo femenino.

El poema "La mujer de todos" contrasta con la imagen primigenia e idealizada del arte plástico de Morey y aborda, mas bien la situación precaria y marginal de la prostituta que expone su cuerpo en los puertos al mejor postor, radicalizando la postura artística frente a una sociedad que de manera hipócrita genera una doble moral. En efecto a través de la mirada crítica, un sujeto poético femenino testimonia, en primer lugar, sobre los deseos carnales de los hombres y, en segundo lugar, sobre el espectáculo trágico de la apropiación física del cuerpo de una mujer que se dedica a la prostitución.

¡Vértigo… Vértigo… Vértigo!
El Amor o la Parodia: igual será.
La mujer de todos y de nadie
sólo debe reír y besar.
¡Máscara… Máscara… Máscara!
El Amor… ó la Mentira; igual será

una vez que entregó el *alma* la escupieron.
Hoy da el cuerpo y le pagan algo ya. (7-8)

Una hablante femenina presenta la escena dramática en versos trimembres marcando el ritmo del desposeimiento en tres golpes secos. Enumera con énfasis en el primer y quinto versos dos elementos cruciales, el primero es el efecto de la acción y el segundo es la teatralización del contacto físico y barato que oscila entre dos polos: el de la Parodia y la Mentira que sostienen al Amor. La mujer, un objeto apropiado sexualmente, pierde valor humano en ese canje interminable en el que "da el cuerpo" a cambio de dinero. Como actriz social finge estar enamorada del que compra un servicio y continúa en el "vértigo", metáfora de la pérdida de la conciencia y de los sentidos y también metáfora de la alienación de sí, porque los usufructuarios la usan y abusan, la penetran y la vacían de toda significación, provocando en ellos, aversión y violencia y en ella, postración.

Desde la primera estrofa del poema se ofrece una conexión entre el arte y la sociedad, entre el ser femenino y los individuos masculinos, pero también arguye sobre la prostitución como fenómeno colectivo en el que la mujer actora adopta múltiples formas de ser, parecer y sentir para complacer al otro que le compra satisfacción sexual. Las ambivalencias temáticas sobre la relación humana en el acto de la prostitución se marcan de dos maneras: la primera con la presencia de los puntos suspensivos y la segunda con la conjunción disyuntiva "o" que denota en este caso una falsa alternativa, y la conjunción copulativa "y" que une dos hechos contradictorios o dos acciones sucesivas. Además nos permite elaborar sobre el sentido de la apropiación y de la usurpación física del cuerpo de la mujer.

La teoría feminista de Colette Guillaumin en *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature* (1992) afina el concepto del usaje físico que aplicamos a la prostitución. Guillaumin sostiene, "Usaje físico expresado aquí en su forma la más reducida, la más sucinta: el uso sexual. Sólo el usaje físico es posible cuando el encuentro es fortuito y no existen lazos sociales estables. No es de la sexualidad de lo que se trata, ni de sexo, es simplemente el uso; no se trata de deseo, es simplemente del control como en el caso de la violación" (23).[2] En el usaje sexual de la prostitución media el pago con moneda, lo que determina que el cuerpo de la mujer se vuelve una posesión material, una simple propiedad y es en tanto bien desechable que, una vez usado, se lo desprecia y abandona.

La hablante femenina en el poema de Recavarren luego de presentar, primero, el contexto peruano en el que se realiza la prostitución y el mercado de bienes simbólicos en los cuales la mujer es una mercancía de intercambio y, segundo, a los protagonistas que lo ejecutan, apela de manera elocuente a las madres que valoran la moral cristiana,

Ah, vosotras, las Bienaventuradas
que tenéis un Hijo y un Hogar:
no comprendéis *la virtud* de la que ignora
en qué lecho se acostará.
Puertos… Puertos… Siempre puertos
Puertos huraños, sin muelle en qué atracar,
y la barca del Ensueño perdido
en cualquier poste cercano amarrar…

2 La traducción del francés al español es mía.

A veces: los brazos fuertes del Hombre
que pudo ser el bendito Amor.
Otras veces: los balbuceos del Viejo
que se atora con migajas de Pasión.
Ah, vosotras, las Bienaventuradas
que tenéis un Hijo y un Hogar:
¡rogad á vuestro Dios por la que, un día,
se podrirá en una cama de hospital..! (8)

Impacta que el sujeto poético imbuido de los principios cristianos al referirse con la perífrasis a "La mujer de todos y de nadie", se dirija a las amas de casa y les hable de "*la virtud"* sin denunciar una falta o un pecado. Al contrario entiende los riesgos y desafíos, se siente afectada por la condición de esa mujer e insta a las oyentes a tener compasión por ese ser destinado a morir de manera cruel, con el cuerpo podrido y en completo desamparo.

Tres lugares destacan en el poema con su propio simbolismo. En el Hogar, el espacio familiar puro de seguridad, el cuerpo de la madre engendra al Hijo y lo protege. En los puertos, las zonas de tránsito, zonas prohibidas del espacio público nacional, el Hombre joven y el Viejo comercian con el cuerpo femenino que se apropian, someten, abandonan, enferman y destruyen por las noches. Desde la perspectiva de la hablante, ambos seres masculinos defraudan el sueño de la prostituta de ser amada y correspondida. El joven fuerte sacia su instinto libidinal y el viejo satisface su incontrolable necesidad exponiendo la virilidad como una aptitud sexual que ejerce la violencia para imponerse. Parece que la "virtud" de "La mujer de todos" se realiza cuando sale sola a la calle, hecho prohibido para las mujeres honorables de esa época, y va al puerto en donde se agencia para autofinanciar su vida, pero también su destrucción.[3] Al respecto, la historiadora María Emma Mannarelli realiza en su obra, *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos* (1999), un estudio de las significaciones que se daban a la calle en oposición a la casa, que pone de manifiesto los esfuerzos de las escritoras peruanas para debatir sobre la salud y la enfermedad de las mujeres. El libro se extiende a las tres primeras décadas del siglo XX, delimita los límites movedizos entre lo privado y lo público y la manera como se quiso en la capital peruana controlar "el cuerpo, y el de las mujeres en especial" (20). Mannarelli sostiene, "La persuasión médica invirtió su energía en orientar a las mujeres hacia la domesticidad, y a alejarlas de las calles y de su presunta barbarie" (84). Finalmente, de acuerdo a la hablante poética de Recavarren, en el hospital, ámbito de la muerte y no de la salud o de la recuperación física, lo que queda del cuerpo traficado y contaminado sexualmente se convierte en cadáver, en deshecho.

A través de la representación abyecta del cuerpo servil de la mujer que se entrega y produce asco al hombre que lo ocupa y escupe, se subraya el dominio poderoso de la pulsión sexual masculina y el efecto de desposesión mental de la mujer. En la lógica de la conquista amorosa y de la violencia simbólica, Pierre Bourdieu en su obra *La domination masculine* (1998) recuerda que "el acto sexual en sí mismo es concebido por los hombres como una forma de dominación, de apropiación y de "posesión" (36).[4] De su lado, Recavarren expone sin tapujos

3 De acuerdo a María Emma Mannarelli en su obra, *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos* (1999), "A pesar de los cambios, el sistema del honor seguía ofreciendo pautas de conducta y las calles no eran apropiadas para la mantención de la reputación femenina" (33).

4 La traducción del francés al español es mía.

el tema de cómo la prostituta se vuelve objeto sexual, no moraliza ni culpa. El poema sirve como tribuna social y espiritual desde la cual apela para que el grupo femenino se religue con la divinidad y se dé cuenta del problema desde el punto de vista de la mujer, objeto de estigma, condena social y un asunto que concierne a todas las mujeres. En lugar de la crítica acerba, la hablante propone la compasión y el rezo colectivo. Este lazo poético y de género permite que las oyentes a las cuales va dirigido el llamado reconozcan a las jóvenes segregadas por estar contaminadas y odiadas por la sociedad y asuman su responsabilidad ética y humana ante las mujeres prostitutas.

La escritora Recavarren conmueve al lector con su poema "La mujer de todos y de nadie", porque sigue la trayectoria ideológica y crítica del texto canónico en forma de redondillas de la "Sátira filosófica" (1680) conocida por el verso, "Hombres necios que acusáis", de la monja jerónima Sor Juana Inés de la Cruz que postula, basándose en los escritos de San Pablo, la igualdad espiritual de hombres y mujeres ante la divinidad; pero sobretodo rebate el tabú de la prostitución y el misoginismo de la doble moral en las familias cuando pregunta,

> ¿O cuál es más de culpar
> la que peca por la paga
> o el que paga por pecar?

Tanto la poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz como la peruana Recavarren se dieron cuenta de qué manera el erotismo masculino se sirve del dinero y el valor comercial para ejercer su poder fálico sobre la mujer y reducirla mejor a ser un simple objeto de canje. Al respecto resulta elocuente el comentario del antropólogo Bourdieu, "Es evidentemente por el hecho de que la vagina continúa siendo un fetiche y tratado como sagrado, secreto y tabú, que el comercio sexual queda estigmatizado tanto en la conciencia común como en las leyes del derecho lo que impide que las mujeres puedan escoger y dedicarse a la prostitución como a un trabajo" (2002, 31).

Recavarren, mediante su texto patético y su urgente imperativo solidario a las mujeres, crea una nueva esperanza para que las mujeres intercedan por la que se pone la máscara de la feminidad, se convierte en mercancía del dominio violento masculino y se sacrifica como chiva expiatoria en el lecho de la historia fálica. El intercambio financiero del cuerpo de la mujer prostituta cosifica y ningunea a la persona humana, se opone a la reproducción biológica de la especie al interior del matrimonio consagrado por la Iglesia, pero sobretodo muestra la estrecha relación entre el poder, la violencia y la sexualidad. La higienista Alvarado implementó en 1940 la primera jornada anti-venérea para educar a la población de Lima sobre la transmisión sexual de la enfermedad y la necesidad de la limpieza. Con el mismo tono elocuente del llamado de la ensayista María Jesús Alvarado, la última parte del texto poético de Catalina Recavarren descifra en forma de oración la práctica mercantil de la sexualidad en la que parte de las jóvenes peruanas carentes de todo recurso material entregan su cuerpo por un pedazo de pan.

En su libro *Mujeres que se prostituyen. Género, identidad y pobreza en el Perú* (2000) Lorena Nencel hace un estudio sumamente interesante en el que retraza las etapas en la historia nacional para regular o abolir la prostitución: la primera de 1858 a 1909, la segunda de 1910 a 1930 y la tercera de 1931 hasta el 12 de agosto de 1956 cuando se cierran los establecimientos del Jirón Huatica, el "distrito de luz roja" (31-62). "La mujer de todos" corresponde probablemente a esta última etapa en la que el gobierno intenta cercar los límites

de los prostíbulos a una zona única. La postura posmodernista de Recavarren exige el control de la prostitución, mientras que la de Alvarado más bien se sitúa en la abolición radical de la pobreza y de la prostitución de las mujeres.

La escritora Recavarren explora las posibilidades de un arte poético en el que la imaginación y el poder de la conciencia femenina elaboran discursos singulares que pintan sin tapujos a la prostituta, objeto sexual que por sus condiciones socio-económicas de marginalidad hace parte de la capa postergada de la sociedad peruana. A pesar de su convicción católica entiende la necesidad de formar una alianza colectiva de género entre las mujeres. Su postura liberal y humanista la distingue a Recavarren, primero, de la actitud laica y anti-clerical de Mercedes Cabello de Carbonera que cuestionaba la manipulación educativa católica de las jóvenes y, segundo, de la actitud temerosa pero curiosa de Delia Colmenares. De su lado, Alvarado ofrece una visión positiva y moderna de la pedagogía del trabajo y de la ética social para cambiar la realidad nacional de las jóvenes prostitutas instándolas a servirse de sus fuerzas para sobrevivir en una sociedad que las cosifica y detesta como a Eva tentadora.

Finalmente Recavarren se expresa en el campo artístico de la poesía peruana con un tema candente y prohibitivo para los practicantes católicos, sino es para que moralicen, y resulta una innovación estética que traduce la apropiación del género como vector de afirmación y su pasaporte de ingreso en la cultura moderna. En la década de los treinta del siglo XX, la escritora postmodernista Catalina Recavarren abre los horizontes de la actividad poética al asunto espinoso y controversial de la prostitución y crea, con otras intelectuales que la precedieron, las condiciones que romperían poco a poco el silencio acerca de los tabúes sexuales del mundo patriarcal. En palabras de Flora Tristán se podría decir que el hecho de hablar de un problema internacional que incumbe a todo el mundo, es ya "portador de esperanza" (13).

Bibliografía

ALVARADO RIVERA, María Jesús. "Salvemos a las Golfas." *El Comercio* (7-10-1914).

ALLISON, Esther Margarita. "Belisa". *Alba Lírica.* Lima: s.n., 1935: 20.

BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine.* Paris: Seuil, 1998. (El prefacio es de septiembre 2002).

CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Blanca Sol. (Novela Social).* Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1889. 2da edición.

COLMENARES (DE FIOCCO), Delia. *Meteoros.* Lima: Lit. Tip. T. Scheuch, 1926.
_____ *Las confesiones de Dorish Dam.* Lima: Imprenta de Aguirre, 1926.
_____ *Puñales de oro (Sinfonías).* Lima: Sanmarti y Compañía., 1943.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. "Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan." *Obras completas*. Prólogo de Francisco Monterde. México D.F.: Porrúa, 2001: 109.

GUILLAUMIN, Colette. *Sexe, race et pratique du pouvoir, L'idée de nature.* Paris: côté-femmes éditions, 1992.

MANNARELLI, María Emma. *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos.* Lima: Flora Tristán, 1999.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Herencia*. [1895]. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.

MORALES, Eva. "Ella, -la ingenua de todos los caminos". *Libro del camino.* Lima: Empresa Tipográfica Unión, 1919.

NENCEL, Lorena. *Mujeres que se prostituyen. Género, identidad y pobreza en el Perú.* Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana, 2000.

PUGA DE LOSADA, Amalia. "El mantón chinesco". *Las mejores poesías.* Barcelona: Editorial Cervantes, Colección de las mejores poesías, 1925.

RECAVARREN ULLOA DE ZIZOLD, Catalina. *Vórtice-vértice (Versos de 1935-1936.)* Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch S. A., 1936.

TRISTÁN, Flora. *La emancipación de la mujer o el testamento de la paria.* [1845]. A. Constant. Ed. Traducción de M. E. Mur de Lara. Lima: Editorial P.T.C.M., 1948.

Sexo y sensibilidad: Recorridos temáticos y discursivos por la narrativa femenina en *La Amortajada, Cambio de Armas* y *La Nave de los locos*

Adriana Martínez-Fernández
Michigan State University, Estados Unidos

La narrativa femenina del siglo XX, a pesar de su gran variedad, se ha asociado de manera más bien estereotipada y constante con el discurso "rosa" o paródico y con los temas amorosos y familiares. Por ello es que tiene tanta importancia el análisis crítico de textos que ejemplifiquen instancias contrarias a esta generalización y de ahí surge la motivación para el presente trabajo. *La Amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, *Cambio de Armas* (1982), de Luisa Valenzuela y *La Nave de los Locos* (1984), de Cristina Peri Rossi se han escogido porque muestran recorridos disímiles por campos tópicos y discursivos que, no obstante su distancia temporal, se asemejan en su mirada contestataria al universo femenino. A través de una relectura detallada de estos textos, pretendo explorar cómo con su tratamiento directo de espacios tales como la sexualidad femenina, de cotos tradicionalmente masculinos como la reflexión sobre la muerte, la violencia y el exilio, y de tonos discursivos emocionalmente neutros, estas narrativas descubren maneras alternas de conceptuar la sensibilidad femenina.

En este tenor, la segunda novela de la chilena María Luisa Bombal, *La Amortajada*, marca un hito en la literatura latinoamericana, tanto por su aventajada exploración de la feminidad tradicional dentro de la institución del matrimonio como por su estructura formal, casi posmoderna, planteada desde el momento en que el lector identifica a la voz narrativa principal como un cadáver. Otras voces y perspectivas participan en lo que a menudo se vuelve un diálogo de sordos con la muerta, a través de los recuerdos de su vida y su camino hacia una unión final con la tierra simbólica[1].

Evidentemente influenciada por el surrealismo, la autora explora diferentes facetas de la interioridad femenina, tales como el despertar erótico y la desilusión amorosa, de manera incrementadamente onírica. Bien señala Marjorie Agosín la función trasgresora de este texto de Bombal más allá del criollismo imperante en su tiempo (Agosín, 1995: 251), subrayando tanto su lenguaje poético como la inusual caracterización de la mujer como verdadero sujeto.

1 No se debe olvidar que si bien esta obra puede situarse teóricamente dentro de un proto-feminismo, el regreso de la narradora-protagonista Ana María a un plano terrenal concurre con el consabido arquetipo femenino de la Madre Naturaleza.

Asimismo, es de notarse el acercamiento sin rodeos a los temas de la sexualidad femenina, con lo cual la autora se adelanta a su época. Incluso se toca el tema del aborto, siendo ésta una de las pocas pero decisivas ocasiones en la novela cuando la protagonista Ana María tiene el control de su cuerpo, tanto al retrasar su aborto cuando aún tenía esperanzas del regreso de su huidizo amante Ricardo, como al provocarlo indirectamente con su sonambulismo.

Ahora bien, el espacio textual más importante en la exploración de la psique femenina es dedicado a la representación crítica del matrimonio de la muerta y de las expectativas sociales que conlleva este rol tradicional, notando la omnipresente "dominación sentimental" de la mujer por el hombre. Aquí, Bárbara Ichiishi concurre al notar que existe una importante pérdida de identidad para Ana María cuando se casa, debido al control que ejerce la mirada masculina sobre ella (Ichiishi, 1989: 21). El vaivén emocional plasmado en la relación de la protagonista con su marido Antonio refleja lo que parece ser un irónico abanico de posibilidades ofrecidas por el matrimonio a las mujeres: desde la inicial indiferencia de Ana María y el ambivalente descubrimiento del placer sexual hasta el dolor ante el alejamiento definitivo del marido y la subsiguiente soledad, rabia y odio que le quedan a la esposa despechada.

Muy reveladora resulta la siguiente cavilación de la protagonista: "¿porqué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?" (Bombal, 1984: 142) Esta debatible condición "natural" femenina encuentra su contraparte en la idea que esta sujeción es activamente mantenida por el lado masculino de la ecuación, que requiere conservar este control emocional de la mujer para continuar su supremacía bajo el esquema patriarcal. *La Amortajada* representa el bando "perdedor" de esta lucha de poder no sólo a partir de mujeres sometidas, sino a través de personajes masculinos que fracasan en su subyugación, tales como el enamorado rechazado, Fernando; el hijo que "secuestra" a su hermosa mujer, Alberto; o el padre Carlos, quien pretende dominar la espiritualidad de Ana María. Sus infructuosos intentos *vis-à-vis* las mujeres concurren en esta compleja representación de las relaciones entre los sexos con la atracción de la protagonista por la vulnerabilidad masculina, la cual problematiza aún más las cuestiones de dependencia psicológica e identidad sexual.

Por otro lado, notamos que, incluso al final, cuando la muerta se da cuenta que se le ha acabado el odio a su marido y con ello los lazos a este mundo, esta imagen no deja de mostrarla "en función de" el hombre. Al lector le queda -por el tono anhelante de una muerte "definitiva"- la impresión de la desaprobación autorial de este *status quo*. Al respecto, Ichiishi argumenta sobre la connotación positiva de la muerte como liberadora de todo deseo (Ichiishi, 1989: 18). Con todo, no hay que olvidar que la última reflexión sobre su vida se la dedica Ana María a su cuestionamiento de lo divino, preparándonos para su meditación de tono existencialista sobre la naturaleza de la vida y la muerte. Al respecto, Agosín interpreta este final como la mayor manifestación de lucidez por parte de este personaje que empieza, aunque tarde, a funcionar como individuo pleno (Agosín, 1995: 255).

Obviamente, tomando en cuenta su contexto temporal, en *La Amortajada* no se encuentra una postura claramente feminista en cuanto a planteamientos ideológicos, pero se debe reparar en la presencia constante del cuestionamiento de la institución patriarcal, representada como ávida de control en cuanto a los sentimientos de la mujer. Por otro lado, la visión de Bombal no establece las dicotomías de género sexual en una lucha abierta, sino más bien las plantea en los derroteros del silencio y las incomprensiones mutuas. La autora chilena construye una

novela llena de silencios, intersticios, claroscuros y sentimientos cruzados, con un tono despejado, desapegado emocionalmente. Siendo que algunos temas son estereotípicamente femeninos, se destaca entonces lo que podría verse como un habla no femenina, donde se expresa tanto el deseo de la mujer como la voluntad de control del cuerpo femenino, aun si es más allá de la muerte.

La muerte como sombra y la violencia como eje temático caracterizan a la colección de cuentos *Cambio de Armas*, de la bonaerense Luisa Valenzuela, la cual lleva patentemente la marca de la dictadura militar que sufrió Argentina de 1976 a 1983. En particular, los cinco cuentos compendiados en este volumen giran en torno a las relaciones amorosas entre hombres y mujeres al filo de la clandestinidad y la violencia. Desde perspectivas siempre femeninas, las narraciones exploran las convergencias entre lo personal y lo político, así como los sacrificios y descubrimientos que éstas implican. Entre sus elementos simbólicos más notorios se encuentran el espejo y la mirada, relacionados intrínsecamente con la exploración de la identidad femenina.

El primer cuento, "Cuarta Versión", transcurre en un país que no se nombra y por lo mismo hace el referente al caso argentino aún más claro. Es una especie de testimonio ficcionalizado, en el cual la voz narrativa en primera persona va recopilando, imaginando y recreando la historia de amor de Bella y su embajador, desde sus frívolos inicios hasta su trágico final, intercalándose con el relato omnisciente centrado en la protagonista. De particular interés resultan las sutilezas de una toma de conciencia de la protagonista más de hechos que de palabras. En todo momento se debe notar la relevancia de la reconstrucción de la historia por parte de mujeres y personajes marginales tales como los refugiados en la embajada.

En la segunda narración, "La palabra asesino", el enfoque es más intimista y las reflexiones sobre la intersección entre la violencia y el deseo están más expuestas. De alguna manera, se busca comprender los aspectos oscuros de uno mismo a partir y a través del otro, del objeto del deseo. Las preguntas fundamentales que suscita el texto bien pueden ser si el saber se logra conseguir sobre la destrucción y si la violencia de nombrar tiene como raíz el deseo. ¿Se estará buscando representar cómo se deposita la violencia y/o el deseo en el otro, al nombrarlo? En última instancia, es la protagonista la que "le advierte [al hombre, al asesino]: No te busqués en los espejos, búscate por dentro" (Valenzuela, 1982: 75). Le queda al lector, pues, la tarea de desentrañar el *locus* más fidedigno de la identidad de los personajes, tanto masculinos como femeninos.

"Ceremonias de rechazo" retoma la metáfora del espejo y la cuestión de la identidad en una narrativa amorosa quizá un tanto más convencional, en la cual la mujer logra liberarse de una relación incierta con un amante clandestino en la que siente que se ha perdido a sí misma. A través de rituales de purificación que evocan máscaras y caras, jardines y la aceptación gloriosa pero abyecta de sus propios deshechos, la protagonista Amanda encuentra finalmente que su reflejo -la mirada contemplativa- "le devuelve las formas y le confirma el canto" (Valenzuela, 1982: 101).

En el cuento "De noche soy tu caballo", la confirmación del propio ser se extiende para abarcar la realidad inmediata, ya que la protagonista no sólo logra crearse como *sujeto-que-desea* sino que además *(re)crea* un momento de ensoñación con tal fuerza que lo vuelve verdadero. Introduciendo el tema de la tortura a la vez que se repite el del amor secreto a un enigmático revolucionario, la narración toma elementos del realismo mágico y de la santería/

macumba para enmarcar el poder de los sueños y del deseo. Aquí, la mujer retratada pasa de una cierta infantilización por parte de su escurridizo amante a una enunciación poderosa de su fortaleza interior, capaz de trastocar irremediablemente las fronteras entre lo real y lo imaginario.

Finalmente, "Cambio de armas", el cuento que titula la colección, compendia los temas de identidad, poder, violencia y pasión ya resaltados. Tomando como base la continua tortura a la que la protagonista está sometida por el hombre que la ha despojado de su pasado y sumergido en un presente falso de olvido, la narración revierte los signos tradicionales de masculino y femenino, víctima y victimario hasta llegar al climático y abierto final. Como en los cuentos anteriores, el saber se convierte en instrumento de poder, de dolor, pero también de resistencia y de auto-afirmación. La metáfora de las armas amplía sus significados, confirmando la posición ambivalente y precaria del hombre que supuestamente controla a la mujer, ya que sus desesperadas estrategias para obligarla a quererlo y su temor a los recuerdos de ella indica una manifiesta reversión en esta dialéctica del poder. Mientras la tensión narrativa se va desvelando, el lector se cuestiona sobre las posibles analogías que se pueden hacer más allá del contexto específico de la represión militar. Así, el cuento también apunta a una probable interpretación más centrada sobre los peligros y las reapropiaciones de la memoria -histórica, incluso- además de resaltar los juegos de poder inherentes a toda relación entre hombres y mujeres.

Las consideraciones críticas a esta obra de Valenzuela arrojan elucubraciones tan complejas como los cuentos en sí. Por ejemplo, María-Inés Lagos-Pope apunta que las mujeres de *Cambio de Armas* están liberadas sexualmente, disfrutan de independencia económica y sostienen relaciones fuera del matrimonio (Lagos-Pope, 1987: 72), muy al contrario de Ana María en la obra anterior. Sin embargo, Lagos-Pope también nota que el espacio de la mujer sigue siendo la casa (Lagos-Pope, 1987: 80). De una manera u otra, los personajes femeninos siempre están esperando al hombre alrededor del cual gira su vida, una crítica similar a la que se le hace indirectamente a la protagonista de *La Amortajada*.

En un plano más detallado, Laura García-Moreno considera que el texto de Valenzuela es revolucionario por crear una dinámica de ambigüedad y ambivalencia sobre la identidad del otro femenino, centrada al mismo tiempo en el contexto político que se está denunciando. En *Cambio de Armas*, existe de manera patente una relación compleja entre lenguaje, violencia y género (García Moreno, 1991: 12). Refiriéndose al feminismo francés, García-Moreno encuentra que en estos cuentos no está la "écriture femenine" de Irigaray y Cixous, sino más bien una alternativa a las relaciones lingüísticas, eróticas y políticas que aprisionan a hombres y mujeres (García-Moreno, 1991: 17). Esta autora también nota que, para las mujeres, la lucha más difícil se encuentra en "la convicción aprendida que una relación de dominancia es indispensable en la construcción de la identidad[2]" (García-Moreno, 1991: 19). Por su parte, Rosemary G. Feal va aún más allá en esta exploración del ser femenino al localizar tanto instancias de subversión por parte de las mujeres en los distintos cuentos, como una perturbadora complicidad masoquista, en la cual ellas, como sujetos subalternos, participan de su propia dominación (Feal, 1996: 171).

Independientemente del grado de sujeción o rebeldía interior de los personajes femeninos en *Cambio de Armas*, es evidente que la (re)presentación que de ellas hace Valenzuela se

2 Esta cita está en inglés en el original. La traducción es mía.

lleva a cabo en un plano que confronta binarismos sexuales en todo momento. Por otro lado, el tratamiento explícito de la sexualidad femenina y el tono directo, casi brutal de la narración, se suman en su subversión a la cruda discusión textual sobre la violencia, la re-escritura histórica y el poder, cotos y formas usualmente asociados al autor masculino.

Otra temática pocas veces asociada a la escritura femenina, al menos desde una perspectiva canónica, es la del exilio[3], foco de la novela *La Nave de los Locos*, de la uruguaya Cristina Peri Rossi. Una de las particularidades más atrayentes de esta obra es que se basa en dos metáforas centrales, ambas iconográficas: el "Tapiz de la Creación" de la catedral de Gerona y la alusión del título a un oscuro método de tratar con la locura, antecedente de la institución mental y representado pictóricamente desde El Bosco. Estas imágenes un tanto inquietantes se entretejen con el hilo narrativo del viaje, condición esencial de las expulsiones, alienaciones y búsquedas existenciales representadas en el texto. Por otra parte, es bastante notorio que las características recién mencionadas sitúan de inicio a esta original narración dentro de la ficción posmoderna. Según Raúl Rodríguez-Hernández, entre los postulados posmodernos de Peri Rossi en esta obra se encuentran el cuestionamiento del valor absoluto, unívoco, del sujeto -concebido como masculino, falogocéntrico- y la desconfianza tornada en parodia de ciertas "grandes narrativas" (Rodríguez-Hernández, 1994: 123).

El primer simulacro de una "categoría trascendental" lo hallamos en la metáfora del viaje. El trotamundos incesante, personificado en el hombre que tan acertadamente se ha llamado a sí mismo Equis -"Extranjero. […] Desentrañado: vuelto a parir" (Peri Rossi, 1984: 10)- manifiesta una compulsión a la repetición no sólo en lecturas sino en experiencias de vida. Así, se descubre el sino del desarraigado, en lo que se asemeja a la condena de Sísifo: la pérdida constante (de la patria, de lo familiar, del hogar) se convierte en la pesquisa eterna (de orden, de realidad, de conexiones humanas).

En cuanto a los aspectos formales, se debe reiterar que la imagen como tal tiene un lugar preponderante en la novela, no solamente a través de la paulatina deconstrucción del tapiz ya mencionado, sino en el acercamiento particular de Equis al mundo siempre transitorio que lo rodea. Entrelazados con los cuadros visuales y mentales del protagonista, notamos asimismo la importante función simbólica de sus sueños, los cuales se desempeñan repetidamente como guía y aliento en su viaje de búsqueda. Otro elemento narrativo relevante es la intertextualidad; y las sombras de *El Quijote*, *Rayuela* y la obra borgiana, además de varias referencias fílmicas, se dejan sentir de forma implícita y explícita en la novela, no sólo como focos de referencia culturales sino filosóficos. Igualmente, la literatura le sirve al protagonista como reflejo vital, a la par que se constituye como punto de conexión entre seres sensibles que se enfrentan a las insensateces del mundo, como es el caso de Morris ante la locura institucionalizada del Gran Ombligo y la Editorial Albión.

En general, el acercamiento político de la obra es metafórico, aunque el capítulo que recuenta las condiciones de los desaparecidos en la fábrica de cemento sirve para anclar la narración a la crítica social con su descripción de los horrores de las dictaduras militares latinoamericanas. Quizás el subtema de la locura, presente a través de personajes que van desde lo alucinado a lo excéntrico, pueda también ofrecer resonancias socio-políticas con la imagen de un mundo que ha perdido la razón y que causa la cruenta condición del exilio y la

3 Está claro que esta visión no consideraría la variedad de narrativas de viaje escritas por mujeres en el siglo XIX y XX como literatura de exilio, pero nuestra opinión ciertamente diverge de ésta.

violencia. A la par podemos preguntarnos si las novelas de errancia funcionan como síntomas de momentos de transición, reflejando entonces, como se postula en *La Nave de los Locos*, identidades fragmentadas en su desplazamiento: "Todos somos exiliados de algo o de alguien. […] En realidad, ésa es la verdadera condición del hombre" (Peri Rossi, 1984: 106). Si es así, bien podríamos unirnos a la visión de la expatriación en esta obra que sostiene Parizad Dejbord[4], en la cual ésta no es sólo negativa, ni unidimensional, sino que "significa diferencia u otredad" (Dejbord, 1997: 354) y representa a todo lo heterogéneo, lo ambiguo.

Esta misma indeterminación se extiende a las identidades sexuadas en la novela. Aquí, Leah Fonder-Solano (2003) alude a las trasgresiones efectuadas en el texto de Peri Rossi por el travestismo, la ambigüedad y la actuación, basándose en la idea del *performance* de género de Judith Butler. Por su parte, Lucía Guerra-Cunningham enfatiza cómo las acciones de Equis niegan el centro y su imposición de una identidad formada a base de binarismos en lo masculino/femenino (Guerra-Cunningham, 1989: 70). Si bien en *La Nave de los Locos* no parece haber una intención de plasmar un feminismo estridente, en la representación de los personajes masculinos y femeninos ciertamente se lee un tratamiento igualitario que se extiende a la apreciación más allá de la edad y del género, como es el caso de Morris y Percival o de Equis y las mujeres mayores que sucesivamente le atraen[5].

Tampoco son casuales las referencias a Adán y Eva en el texto ni en el comentario escalonado del tapiz de Gerona, ya que este "mito fundacional" de las relaciones entre los sexos en Occidente se subvierte en varias situaciones primordiales en el libro. Estas incluyen las alternativamente estereotipadas o novedosas visiones infantiles del mito, las relaciones y las meditaciones de Equis sobre las mujeres, y finalmente, su comprensión del sacrificio de su virilidad como requisito indispensable para encontrar el amor que tanto ha rastreado. Al respecto, Rodríguez-Hernández arguye que en la castración metafórica de Equis se encuentra un desafío posmoderno, una propuesta y una defensa de la alteridad, de la androginia. (Rodríguez-Hernández, 1994: 133) Por último, la contribución crítica de Z. Nelly Martínez argumenta que este "otro" deseo ambiguo coloca al protagonista en un espacio indeterminado, plural, al amparo de las meta-narrativas (Martínez, 1997: 275), donde él descubre "dos mundos simultáneos, [...] dos discursos, pero indisolublemente ligados" (Peri Rossi, 1984: 195).

Parece que una de las conclusiones más claras a las que llega el lector de *La Nave de los Locos* es que en materia de género, las consideraciones posmodernas de Peri Rossi remueven constantemente las expectativas sociales. Como un aspecto adicional que confunde la(s) sexualidad(es) denotadas en la novela, se puede señalar la importante aparición del espacio del aborto hacia el final de la obra, intercalado con el *horror* de los campos de concentración nazis y de la infibulación africana. Aun con esta postrera visión negativa, no se debe olvidar que el tratamiento de la sexualidad en este texto continúa con su aproximación formal, liberadora -en lo difuso, en lo cambiante- que se enfrenta a una hegemonía homogenizadora. Con ello, el libro propone, como lo hace con la temática del exilio, una perspectiva que apoya la diferencia, yendo más allá de las oposiciones tradicionales que demarcan lo masculino de lo femenino.

---

4 Para Dejbord, *La Nave de los Locos* rompe con la literatura tradicional del exilio: no hay testimonio, se evitan las referencias geográficas y el discurso del llanto (Dejbord, 1997: 353-4).

5 Aquí, Lucía Guerra-Cunningham nota en particular la relación sexual de Equis con la mujer gorda, la cual trasgrede el orden fálico "y la posición de la mujer como objeto de dominio por un acto de armonía trascendental" (Guerra-Cunningham, 1989: 71) .

Si bien los tres textos escogidos recorren caminos desemejantes por los universos recién aludidos, podemos argüir que todos comparten una mirada pionera para concebir la narración escrita por mujeres. Una de las divergencias más notorias entre las obras es que, mientras que *La Amortajada* y *Cambio de Armas* se avocan de forma más exclusiva al análisis de experiencias "de mujer", *La Nave de los Locos* investiga lo femenino a través de los ojos de un hombre marginal. En cuanto a sus propuestas comunes, se aprecia que, aun sin endosar feminismos contestatarios ni orgánicos, los tres libros ciertamente confrontan el *status quo* patriarcal latinoamericano, ya sea mediante la presentación claustrofóbica de la experiencia femenina que hace Bombal, la reversión alternante y simultánea de roles de género en los cuentos de Valenzuela o el espacio equívoco de la identidad sexuada que construye Peri Rossi. Sin embargo, debemos tener cautela con la idea moderna de "progreso" al intentar aplicarla a las obras. Tomando en cuenta los diferentes contextos socio-históricos, resulta bastante obvio que cada una muestra una evolución disímil en su acercamiento al proceso escritural -si bien más cercana en el caso de Valenzuela y Peri Rossi-. De ahí que, formalmente, veamos no sólo "otra manera de ser", sino "otra manera de escribir" como mujer, en el estilo surrealista de la chilena, la crudeza de la argentina y la posmodernidad de la uruguaya. De tal modo, temática y discursivamente, las tres autoras abren surcos para la concepción de lo femenino desde América Latina, tanto en escritura como en representación.

Bibliografía

AGOSÍN, Marjorie. "María Luisa Bombal o el lenguaje alucinado." Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures, 48:4, 1995 Winter, págs. 251-56.

BOMBAL, María Luisa. *La última niebla. La amortajada.* Barcelona: Seix Barral, 1984.

DEJBORD, Parizad. "Nuevas configuraciones del exilio en *La nave de los locos*, *Solitario de amor* y *Babel Bárbara* de Cristina Peri Rossi." Revista Hispánica Moderna, 50:2, 1997 dic., págs. 347-62.

FEAL, Rosemary Geisdorfer. "The Politics of 'Wargasm': Sexuality, Domination and Female Subversion in Luisa Valenzuela's *Cambio de Armas*," en (pp. 159-88) Terry J. Peavler y Peter Standish (ed. and introd.), *Structures of Power*. Albany, NY: State U of New York Press, 1996.

FONDER-SOLANO, Leah. "Erotismo, actuación y la construcción de identidad: *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi." Ciberletras, 10, 2003 Dec. www.lehman.cuny.edu/ciberletras/

GARCÍA-MORENO, Laura. "Other Weapons, Other Words: Literary and Political Reconsiderations in Luisa Valenzuela's *Other Weapons*." *Latin American Literary Review*, 19:38, 1991 July-Dec, págs. 7-22.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. "La referencialidad como negación del paraíso: Exilio y excentrismo en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi." Revista de Estudios Hispanicos, 23:2, 1989 May, págs. 63-74.

ICHIISHI, Barbara F. "Death and Desire in *The Shrouded Woman* by María Luisa Bombal." Latin American Literary Review, 17:33, 1989 Jan.-June, págs. 17-28.

LAGOS-POPE, María-Inés. "Mujer y política en *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela." Hispamerica: Revista de Literatura, 16: 46-47, 1987 Apr.-Aug., págs. 71-83.

MARTÍNEZ, Z. Nelly. "Cristina Peri Rossi's *The Ship of Fools*, or the Garden of Forking Desire(s)," en Richard A. Young (ed. and preface), *Latin American Postmodernisms*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 1997.

PERI ROSSI, Cristina. *La nave de los locos.* Barcelona: Seix Barral, 1984.

RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ, Raúl. "Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi. Revista Canadiense de Estudios Hispanicos, 19:1, 1994 Fall, págs. 121-35.

ROJAS-TREMPE, Lady. "Apuntes sobre *Cambio de armas* de Luisa Valenzuela." Letras Femeninas, 19:1-2, 1993 Spring-Fall, págs. 74-83.

VALENZUELA, Luisa. *Cambio de armas.* Hanover: Ediciones del Norte, 1982.

VII
Discursos de género y práctica histórica: disensiones y consensos

Militancia política. Violencia y exilio

Nomadismo y la escritura de las mujeres

Ficción histórica peruana: Las escritoras comprometidas[1]

Thomas Ward
Loyola College, Estados Unidos

Tal vez no hubiera comenzado a trabajar en la novela histórica femenina si Gloria da Cunha no me hubiese invitado a colaborar en el tomo sobre *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Después de aquella empresa, he tenido tiempo para investigar y meditar más sobre este cautivador género literario. Tengo una gratitud enorme a Gloria ya que me enfatizó la importancia de la investigación archivística, porque de otra forma seguimos con el mismo canon, con los mismos escritores, guardando el mismo silencio a las autoras de antaño. En el presente ensayo quisiera subrayar a algunas escritoras que presenté en el original (Ward, 2004: 271-305), agregando a otras y sus textos, pero también organizando la materia de una forma diferente destacando tres categorías de ficción histórica peruana concentrándome en dos generaciones discernibles, una que coincide más o menos con el romanticismo y otra que coincide más o menos con el modernismo.

Elemental a la novela histórica europea es una acción que acontece antes de la vida de la escritora que la compone. Según Seymour Menton, esta lejanía temporal es esencial para crear la ficción histórica (1993: 15-16). Tiene sentido. Lo que pasa en la vida de una narradora puede haberle afectado. Pero lo que viene antes de su nacimiento es lo que pertenece *totalmente* a la historia. De esta manera, es posible acudir a los temas abordados con más objetividad. Torres-Pou, partiendo de una lectura de Anderson Imbert, aplaude esta lejanía cronológica de la novela histórica para que no la "confundamos con las testimoniales, con las memoriales e incluso con las novelas de ambientación histórica" (2002: 10). Esta delimitación histórica es fundamental pero problemática para la literatura andina cuando se toma en cuenta la fórmula establecida de inventar personajes que se mueven en un trasfondo poblado por verdaderas figuras de la historia. Las obras nacionales que interpretan la colonia entran mejor en el paradigma ya que los sucesos del pasado se han preservado en los documentos, pero como se verá, las que se remontan al Tahuantinsuyo tienen que acudir a las tradiciones orales que varían de lugar a lugar, de época a época, de interpretación a interpretación, aún cuando todas, obviamente, tengan lugar antes de las vidas de las autoras.

Para el siglo XIX, hay tres clases de ficción histórica, la más remota es de ambiente prehispánico, la intermedia de ambiente colonial, y la más inmediata es la referida a las

1 Agradezco la beca para una ayudante de investigación concedida por el Center of Humanities, Loyola College, primavera de 2006. La ayudante, Hanna O'Neill, fue insuperable en el proyecto de escaneo para recuperar la ficción femenina de las revistas decimonónicas.

primeras décadas después de la Independencia. Y las autoras del siglo XX y XXI, por un ángulo histórico de mayor amplitud, gozan de más sustancia republicana siempre que ocurra antes del despertar de sus conciencias. La recuperación de este pasado en las narraciones históricas sirve para incorporar a mujeres y andinos a la nación. Por lo tanto no se inventa la nación; simplemente se reúnen sus elementos constituyentes de una forma que se privilegia o no, un sector sobre otro. La meta, como sostiene Thurner, es hacer de los antiguos sujetos coloniales verdaderos ciudadanos de la República (2003: 141).

La mayoría de los hombres del siglo XIX solían ser empresarios, políticos poetas, ensayistas, historiadores, o académicos; no mostraron una preferencia por la novela (Tauzin-Castellanos, 1995: 163; Torres-Pou, 2002, 2), y menos por la novela histórica[2]. Clorinda Matto de Turner hablando de su época corrobora que "todavía la novela trascendental, la novela para el pueblo y para el hogar, no tiene ni prosélitos ni cultivadores" (2006: 137). Matto y otras escritoras, especialmente las activas entre 1850 y 1950, son las que trataron de remediar este vacío cultivando la ficción histórica. Sobresalen las *Tradiciones cuzqueñas* y *Índole* de Matto, "La quena" y "El ángel caído" de Juana Manuela Gorriti, "La hija del cacique" y "Andrea Bellido" de Carolina Freire de Jaimes, *Jorge, el hijo del pueblo* de María Nieves y Bustamante, *Roque Moreno* de Teresa González de Fanning, *Coloniaje romántico* y *Tiempos de la patria vieja* de Angélica Palma, *El voto* de Amalia Puga de Losada, y *La Perricholi* de María Alvarado. La segunda mitad del siglo XX se caracteriza por una marcada escasez de obras literarias de mujeres que apelan a la historia. Al culminar el siglo Lucía Fox, quien sí había publicado algunas tradiciones y leyendas en los lustros anteriores, ofreció al público una verdadera joya, *Las semillas de los dioses*, fortaleciendo aún más la tradición de la novela histórica en el Perú.

No es tan difícil explicar el interés limitado por las leyendas, tradiciones y novelas históricas en el Perú, ni por qué fueron las mujeres quienes más se acercaron a estos géneros con la notable excepción de Ricardo Palma, amigo de varias de ellas. Un atributo de la tecnología, telégrafos y litógrafos, luego radios, televisores y computadoras, consiste en fomentar una especie de euforia sobre la modernidad dejando atrás el interés por la historia. Fueron las mujeres a quienes les estaban cerradas las puertas laborales y el acceso a la tecnología quienes ocuparon un espacio atecnológico, más natural para acudir al pasado con el fin de reparar un presente defectuoso. Ellas pensaban establecer un orden al caos político de la primera mitad del siglo XIX para que la segunda fuese más organizada, pese a la guerra con Chile (1879-1883) cuyo antitóxico podría encontrarse en la estabilidad doméstica del hogar. Además, la ficción histórica de posguerra rectificaría la pérdida de los tesoros de la Biblioteca Nacional, saqueada por las tropas chilenas, recuperando el pasado y, a la vez, tomando en cuenta la heterogeneidad del país. La estética doméstica oficialista del XIX que aceptó a las mujeres como escritoras las dejó libres para novelar, y como se dieron cuenta de que sus experiencias rara vez se representaban en el discurso oficial (Urraca, 1999), buscaron en los anales las causas de su aislamiento social y político, para analizarlas, insertándolas en el discurso nacional.

Durante el romanticismo peruano se destacan tres géneros que manifiestan un gran interés

2 De verdad solo pudimos pensar en contados autores peruanos que han cultivado la novela histórica, Fernando Cabieses y su *Los dioses vinieron del mar*, Enrique Rosas Paravicino y su *Ciudad Apocalíptica*, Guillermo Thorndike con *1879* y *La batalla de Lima*, Francisco Carillo con *Diario del Inca Garcilaso*, Fernando Iwasaki con *Neguijón*, y claro, Mario Vargas Llosa con un trío de novelas, *La guerra del fin del mundo*, *La fiesta del chivo*, y *El paraío en la otra esquina*. En 2006 Santiago Roncagliolo publicó *Abril Rojo* en España y México.

3 Hablar de Gorriti en el Perú (como lo hace Lichtblau [1959: 43-44, 86] también) es tan lógico como hablar de

por la historia: la novela, la leyenda y la tradición. En Europa, la novela histórica encuentra su más importante representante en el ciclo *Waverley* de Sir Walter Scott de quien viene la idea que la acción debe desenvolverse antes de la vida del autor. En España, Gustavo Adolfo Bécquer publicó sus *Leyendas* en la década de los sesenta. Dos lustros después, la española María del Pilar Sinués de Marcos publicaría su leyenda original "Santa Teresa de Jesús" en *El correo del Perú*. La leyenda becqueriana y la novela histórica inglesa se confundían en el Perú con la tradición oral andina para inaugurar un nuevo género híbrido: la tradición que combina elementos de refranología, cultura, anécdota e imaginación. Ricardo Palma, el escritor romántico más alabado del Perú, vincula sus *tradiciones* directamente con Scott (además de Dumas y Fernández González), afirmando que la tradición no es nada menos que una "novela en miniatura". Por su combinación de historia, ficción, leyenda y poesía, él reconoce que el nuevo género es híbrido (1954: IX-X). Las leyendas y tradiciones románticas son antídotos nacionalistas a un ámbito todavía transatlántica en su orientación cultural. Representan esfuerzos nobles para recuperar la historia, desnudarla para que todos la vean, recordándoles a los lectores el sentido de la nación. Desde la *Revista de Lima* hasta bien avanzado en el tiempo, se puede documentar la *tradición* en varias encarnaciones. Para los Andes, es preciso conceder a las *leyendas* y *tradiciones* tanta importancia como a la novela histórica. Son formas andinas de aquel género europeo, esto sí especialmente cuando el pasado ficticio no es un "pasado" experimentado por la autora.

Temas prehispánicos

No son abundantes las autoras del siglo XIX que hayan escrito sobre el Tahuantinsuyo. Aunque los decretos de San Martín y Bolívar eliminaron la mita y proclamaron que los indígenas eran ciudadanos, la atención prestada al indio se limitó mayormente a cómo integrarlo a la vida republicana, la injusticia en algunos casos, o el interés en los tesoros incaicos. El Perú de aquella época se diferenció de México de donde vino la primera novela histórica latinoamericana. Se trata de *Xicoténcatl* (1826), obra de un autor anónimo, la que se ocupa de la "República de Tlaxcala" en la conquista de México. No existe libro de este tipo en el país andino hasta el año 2000 con *Las semillas de los dioses* de Lucía Fox. Lo que tiene el Perú antes de la Guerra del Pacifico son sus tradiciones y leyendas.

No se puede entender la historia en una *tradición* de argumento prehispánico con la "objetividad" que los eruditos pretenden para la historiografía occidental. Primero, los quechuas no separaban lo legendario de lo histórico, y segundo, los españoles se empeñaron en borrar los antepasados andinos de su discurso. No obstante esta salvedad, la historia incaica tiene tanta importancia como la colonial en la reconstrucción de la nación luego de expulsar a los peninsulares en las primeras décadas del siglo XIX.

Después de Palma, la tradicionista de más peso fue Clorinda Matto de Turner (Cusco: 1854-1909). Redactó dos tomos de *Tradiciones cuzqueñas* y otro de *Leyendas y recortes*. Son escasas las *Tradiciones* que se refieren al Tahuantinsuyo por lo cual éstas no son representativas del conjunto. La cuzqueña, al igual que Palma, prefirió los temas coloniales sobre los incaicos. Sin embargo éstos tienen valor porque ofrecen una ventana a un pasado prehispánico dignificado con los obrajes logrados por los soberanos andinos aún cuando no caben dentro de la fórmula scottiana de Anderson Imbert.

Entre las tradiciones de esta índole destacan las que explican las formaciones geológicas, "Un diablo tísico" y "La peña del castillo" (1884: 31-33, 165-171). En esta oportunidad, nos limitamos a discutir aquélla que se refiere a la construcción de una acequia que daba de beber a los buenos vecinos de la ciudad imperial de Cusco. En el proceso de levantarla se interpone una divinidad, Corca Apu que exige del curaca una doncella de la casta incaica a cambio de permitir la construcción de tal alfagra, mandato que cumple el representante del Inca, hecho que permite llevar el proyecto a cabo. Andando el tiempo el Apu descubre que la doncella no es de las mamaconas ni mucho menos. En su furor convierte al curaca en montaña y cuelga a la pobre chica de un árbol. Ésta, sin embargo, invoca el espíritu de Pachacamac quien la libera convirtiendo al mismo Corca Apu en gran peñón.

Hay tres aspectos dignos de comentar acerca de esta tradición: la lejanía en el tiempo que ofusca la "historicidad" del acontecimiento, la rectificación del abismo temporal entre Tahuantinsuyo y la República, y la apreciación feminista del pasado para criticar el tratamiento que la mujer recibe en el presente. Cuando Matto habla del soberano, no puede darnos su nombre y admite que se trata de "uno de los Incas, aunque no sabré decir con fijeza cual de los antecesores de Atahuallpa" (1884: 31). Podemos suponer que es la lejanía histórica, la pérdida de los conocimientos del *quipucamayoc*, y la destrucción de los anales incaicos por parte de los españoles que causa esta imprecisión, lo cual no comenta Matto. Sin embargo, ella trata de excavar los "hechos" del pasado para vincularlos con el presente. Cuando ella narra cómo los soberanos andinos "trabajaban por sí mismos a favor de los pueblos" quiere enviar una indirecta al "Presidente" de la República y su "ministro" (1884: 31). Compara una construcción llevada a cabo con "los diez mil indios con sus respectivos Curacas", con los obrajes "que hoy demandaría proyectos, comisiones, vista de ojos, ingenieros norteamericanos" sin olvidar los ingresos necesarios del guano (1884: 31). Al incorporar el pasado en el presente Matto sana la nación herida por el coloniaje elogiando el pasado andino que compite en valor hasta con la tecnología yanqui. El colapso temporal conduce a otra conclusión más implícita y sutil. En aquel momento pretérito la doncella Illa Suya puede implorar "el auxilio de Pachacamac" quien muestra misericordia ante ella, protegiéndola, una circunstancia muy diferente de la vulnerabilidad que las mujeres republicanas padecían ante su poder religioso: los clérigos lujuriosos, tema que Matto ataca de frente en *Ave sin nido* e *Índole*. Contextualizando "Un diablo tísico" con estas dos novelas implica una crítica de la sociedad republicana. Por lo tanto, acudir a un Pachacamac bueno y amigo de las mujeres es una forma de defender a la mujer de los abusos clericales y asimismo una forma de asignar valor al pasado andino en la magna tarea de liberar la nación de prejuicios culturales importados de España.

Repitiendo los gustos del siglo XIX, las escritoras del XX han preferido el ambiente colonial sobre el del Tahuantinsuyo. Una excepción a esta regla es un cuento de Zoila Aurora Cáceres (Lima: 1877-1958), una ensayista que también cultivó la autobiografía y la ficción, sin mostrar interés por las novelas históricas. En 1929 publicó *La princesa Suma Tica, "narraciones peruanas"*, una colección de relatos que tienen lugar en el presente. Sin embargo, el primero es una leyenda en la tradición decimonónica. Se trata de la princesa Suma Tica y su esclava aymara. Las dos mujeres gozan de una belleza sublime y la ñusta, envidiosa de la hermosura de su sirvienta, denuncia la "traición" de su enamorado quien se condena a muerte. La esclava llora su pérdida, dejando el Cusco, aunque, antes de morir, ella dialoga con una divinidad que proclama un hechizo. Más tarde Suma Tica se enamora de un hombre. Pero ella es ñusta y él sólo cazador. Recordando el tema del amor frustrado del drama anónimo

Ollantay, el amor de Suma Tica es prohibido. Al final el cazador muere. Otra vez la princesa Suma Tica envidia a su esclava porque está muerta y ya no sufre. Las conclusiones que Cáceres ofrece son polifacéticas y significan, "…la herencia de una civilización muerta, símbolo de la tentación del pecado para el católico, del dolor y del amor para el zagual andino, de la esfinge para el pensador, del genio maléfico para el supersticioso, de la desgracia para el amedrentado" (1929: 37-38). Conclusiones de esta índole sugieren una desconfianza ante el mundo andino y subrayan la cultura eurocéntrica de la autora, la que se evidencia en su novela modernista *La rosa muerta* (1914). Esta perspectiva europea resulta seguramente de sus prolongadas estancias en Francia, Italia y Alemania (1905-1914). Puede ser que por esta clase de eurocentrismo que otras autoras del siglo XX igualmente no tuvieran inclinación para explayarse sobre el Tahuantinsuyo.

Temas coloniales

Si bien la acción de las novelas de Matto de Turner despliega durante el siglo XIX, sus tradiciones, como ya queda indicado, se remontan en su mayoría a la colonia cuzqueña. Tratan de la Inquisición, las iglesias, los conventos, los monasterios, los padres, los frailes, las monjas, el materialismo de la Iglesia, los chismes, la justicia, el amor imposible, la rebelión de José Gabriel Condorcanqui, Simón Bolívar y la Independencia. Puesto que ya consultamos a sus tradiciones en lo referente a lo incaico y que le dedicaremos más atención en la sección republicana, dejaremos para otro momento este corpus importante de prosa histórica. En esta ocasión nos contentaremos con decir que la crítica social que tanto caracteriza las novelas naturalistas de Clorinda Matto se suaviza en sus *Tradiciones*.

Carolina Freire de Jaimes (Tacna: 1844-1916) es una autora injustamente perdida entre los pliegos. Sus poemas, ensayos y leyendas son frecuentes en las revistas *El Correo del Perú*, *La Revista de Lima (segunda época)*, y el suplemento "La Revista de Lima" del periódico *La Patria*. Sin embargo, como asienten Castañeda Vielakamen y Toguchi Kayo, ella cumplió sus deberes literarios durante la década de los setenta con un "dinamismo nunca antes visto" (2003: 111). Entre sus obras, contamos con "Ccora Campillana. Romance histórico del tiempo de la Conquista", "La hija del cacique: Leyenda americana", "Muerta para el mundo" y "Andrea Bellido: La heroína de Huamanga". Si las últimas tres son leyendas según las normas de la época, la extensión de "Ccora Campillana" sugiere la posibilidad de ser novela. Hace falta dedicar una atención prolongada y detallada a esta distinguida escritora tacneña, madre del autor boliviano Ricardo Jaimes Freire. En esta oportunidad compararemos dos de las susodichas leyendas, la primera asociada con las primeras incursiones europeas en tierras que más tarde se llamarán "Sudamérica" y la segunda con el último estertor del poderío español en el continente. Esta "leyenda americana", "La hija del cacique", se trata de Paraguazú, la hija del cacique Tupinambás y sigue la biografía de esta heroína brasilera con una excepción. Un portugués (gallego en la historia) Diego Álvarez Correa naufraga en las costas del reino de Tupinambás y es salvado por la hija de éste y los dos se enamoran inmediatamente. Este encuentro de transculturación muestra cómo la cacica se hace europea cuando el matrimonio viaja a París logrando una audiencia con la reina Catarina de Médicis pero también cuando don Diego sugiere a su esposa la idea de volver al Brasil (¡porque no le gusta laborar!), idea que ella acepta. Dado que Tupinambás ya había muerto, Álvarez Correa y Paraguazú (ahora llamada Catalina) se convierten en los reyes de las tierras paternales de ella, el pueblo de Velha. El tema de la belleza de amor se convierte en tragedia cuando Pereira Coutinho, el

gobernador de una de las 12 capitanías hereditarias, codició las tierras de Velha y se sublevó a los portugueses para apropiarse de ellas. Como respuesta a la amenaza Paraguazú "lanzó un grito de guerra" a los suyos quienes atacaron a los portugueses de la capitanía. La tragedia consiste en que los tupinambás confundieron a Álvarez Correa con Pereira, matando al primero en su error. Este acontecimiento fatal parece ser invención de Freire de Jaimes ya que Paraguazú supuestamente vivió largos años más con su esposo en Velha. Muerta o no don Diego en las crónicas y en esta leyenda, doña Catalina de Álvarez fundó la primera iglesia en el pueblo (¿1582?), Nuestra Señora de Gracia. Esta leyenda entonces debe considerarse más como historiografía que como ficción pese a la libertad que la autora tomó con el destino del marido. "La hija del cacique" vincula a los Tupinambás con el Perú durante "el tiempo de los Incas" (1873: 215) y demuestra como Catalina "se fue civilizando", arguyendo que, ella llegó a ser buena cristiana y fundadora de Iglesia, implicando la posibilidad de un futuro homogéneo basado en las raíces más heterogéneas, los indígenas de la selva y los portugueses de Europa.

La naturaleza de la leyenda "Andrea Bellido", ésta ambientada en la época de la Independencia, es otra en que Freire de Jaimes cambia los pormenores de la historia, modificando la edad y el estado civil de la "heroína de Huamanga" agregando a su materia narrativa personajes ficticios. Este relato sirvió como punto de partida para el único libro que Freire publicó en su vida, su obra de teatro *María de Bellido* la cual forma una trilogía de dramas históricos junto con *Pizarro* y *Blanca de Silva*. Se podría decir que este relato es la romantización de un hecho histórico, el fusilamiento de María Andrea Parado de Bellido (1777-1822). En la versión de Freire, la quechuaparlante tiene la edad de los novios y un prometido Felipe López integrado a las huestes patriotas. La tensión narrativa comienza cuando un gallardo criollo don Fernando de Silva va a su casa para pedirle a su padre la mano. El padre le dice al español que la chica no le quiere y éste con sentimientos de ultranza espera fuera del portal donde "permaneció mucho tiempo meditando en su venganza" (1873: 546). Desde las sombras ve a un joven andino aguardando debajo de una ventana a la cual acude la bella Andrea, de "los rasgos más bellos y correctos", (1873: 545). Ella le confía al muchacho una carta que contiene información "interesante" sobre las tropas reales y le pide que se la lleve a su amado Felipe. El chasqui se despide de ella y es sorprendido en la calle por el español quien, sospechando una carta de amor, mata a su rival con una puñalada. Al leer la misiva se da cuenta de que su verdadera naturaleza tiene poco que ver con el amor y la entrega a las autoridades que detienen a la muchacha, ofreciéndole varias oportunidades de cantar, las cuales ella rechaza hasta que es fusilada en la plaza de la ciudad. En este momento, "casi al mismo tiempo que la primera detonación, sonó otra, y una bala fue a herir a en la mitad del corazón a don Fernando de Silva" (1873: 551). Era López, el novio de María vengándose al vengador.

Esta es una versión romantizada de la historia en que una María Parado de 45 años se involucra en la guerra de la independencia no por el amor juvenil sino porque su hijo la inspiró. Haciendo más joven a la protagonista e inventando un triangulo amoroso y con el personaje ficticio de don Fernando, Freire compone un cuento de amor con raíces en los sucesos pero cuya meta no es seguir la historia al pie de la letra sino comentar el heroísmo de los quechuaparlantes y en especial el de Parado de Bellido. En vez de narrar la historia a secas su meta consiste en crear las emociones necesarias para cerrar el abismo entre los republicanos criollos y los quechuaparlantes patriotas implicando la posibilidad de un destino común.

Juana Manuela Gorriti (Salta, Argentina: 1819-1892) nos dejó una verdadera joya histórica, "La quena" la cual supera otra leyenda, "El postrer mandato". A diferencia de las obras históricas que tratan sobre la conquista como "El postrer mandato" y las novelas como *Guatimozin* (1846) de la cubana Avellaneda, la acción de este relato transcurre en plena colonia. Por su lugar de enunciación, por su temática, por sus personajes, y por la ausencia de elementos argentinos en varios relatos, se nota lo peruano en la ficción que Gorriti redactó durante su período de mayor producción. Sería entonces una injusticia no comentar "La quena" aquí[3] con la salvedad de que no figuran verdaderos personajes históricos como en las novelas de Scott, sino que éstos se convierten en condes y gobernadores genéricos, haciendo la crítica social más general.

"La quena" se publicó muy temprano: por entregas durante el año 1848 en el periódico limeño *El Comercio*[4]. Tanto Palma coma Riva-Agüero reconocen su importancia para el romanticismo peruano (1971: 17; 1962-97: I, 216)[5]. Es un romance, entonces, cuya aparición coincide con las primeras leyendas y tradiciones. Se trata de una *novelle* histórica que explora la intensa complejidad étnica de la sociedad virreinal. El argumento se centra en dos enamorados, Rosa y Hernán, ella una criolla de las capas superiores de la sociedad, él un caballero, aunque mestizo, fruto de un amor entre una princesa incaica y un conde español. Los padres de él nunca se casaron destacando la falta de estima y respeto que los españoles, en este caso un funcionario del gobierno ultramarino, guardaban para las andinas, aun las de las capas superiores de la sociedad, las que guardaban el secreto de los tesoros incaicos. Por lo tanto, el amor entre los padres de Hernán resultó ser un amor irrealizable y Hernán es el único vástago de aquella relación. Como los padres de Hernán, éste y Rosa padecen de un amor prohibido. La historia se convierte en una cadena de amores imposibles entre dos razas que habitan la misma tierra. Aunque los dos jóvenes se aman apasionadamente, la familia de ella quiere arreglarle un matrimonio con el oidor Ramírez. Además de las tres almas enamoradas, existe otro factor. La esclava Francisca, quien por una suma de dinero para comprar su libertad, hace creer a la pareja que ha ocurrido una infidelidad, separándolos y arrojando a Rosa a los brazos de Ramírez, formando un matrimonio frío y sin amor. Después, al hacerse religioso Hernán, se recalca la pérdida de la gloria de los incas (se extingue el secreto de sus tesoros subterráneos). Asimismo se subraya la dificultad del amor interracial, sin olvidar el factor imprevisto de la clase esclava en la sociedad, la cual busca su libertad a todo costo.

Con esta tragedia en prosa, Gorriti expone las distintas fuerzas sociales y raciales de la colonia que impactarían más tarde en la república independiente poniendo de manifiesto lo que más tarde Cornejo Polar llamaría "la heterogeneidad socio-cultural" de la nación. Teniendo en cuenta el ambiente criollo y conservador del siglo XIX, Gorriti se adelantó a su siglo recreando lo que Denegri llama una "subcultura literaria" que sin el "armazón romántico

---

Matto en la Argentina, como lo hace Zanetti en "*Búcaro Americano*: Clorinda Matto de Turner…". Las fronteras para las mujeres fueron mucho más porosas que para los hombres. Véase por ejemplo Pratt, 1993: 51-62 y Martin, 2004: 439-446.

4 Fue recogida en *Sueños y realidades*. Consultaremos la edición de 1907, v. I: págs. 25-87.

5 Más tarde Riva-Agüero cambiará de parecer. Comenta con Unamuno la calidad inferior de las obras de Gorriti. Véase Pacheco Vélez, 1993: 164 y 186-222. Se puede encontrar apreciaciones positivas sobre "La quena" en Iglesia, 1993; Denegri, 1996: 92-97 y Vergara, 1996 277-82.

6 La Academia de Castell-dos-Rius tuvo importancia histórica durante los años 1709 y 1710. En la redacción de

convencional" no hubiera encontrado lectores (1996: 92). Ella agrega que con el lenguaje y la trama románticos Gorriti pudo "reescribir la historia desde el punto de vista de los silenciados por el discurso oficial" (1996: 95). En esto consiste la importancia de Gorriti, una prosa fácil y placentera de leer que subversivamente comenta las distintas culturas subalternas que habitan el suelo peruano. Exploraremos con mayor precisión el tratamiento que hace de la servidumbre negra en la sección que se ocupa de la vida republicana.

Entre cinco novelas, Angélica Palma (Lima: 1878-1935) ofreció dos que acuden a un ambiente histórico como recurso literario: *Coloniaje romántico* y *Tiempos de la patria vieja*. Aquélla ganó el premio del Certamen Literario Internacional celebrado en Buenos Aires en 1921, publicándose dos años después en España. El marco de esta *Novela de evocación histórica* es el virreinato del Perú durante el reinado del borbónico Felipe V y se abre mostrando el duro tratamiento que se daba a las esclavas cuarteronas y zambas. Sobre este escenario se desarrolla la trama principal al aparecer la protagonista Violante, mujer noble, jovencísima y soltera, quien casan por obligación con un hombre que no conoce, el marqués de la Vega del Genil, de mediana edad, formando un matrimonio infeliz (1923: 20). Su madre no sufre por ella, enfatizando más de una vez la importancia de ser "hija sumisa y mujer honrada" (1923: 25). Palma censura aquel ambiente para la mujer cuando lo asemeja a la tragedia barroca de Calderón de la Barca, *El médico de su honra*. Hay numerosas alusiones en las que ella se siente reprimida, que "los que ejercían autoridad sobre ella" toman decisiones "sin consultar su opinión" (1923: 75, 71). Contra su voluntad, la pareja lleva una vida recluida hasta que comienzan a frecuentar las veladas académicas del virrey, don Manuel Oms y Santa Pau, el marqués de Castell-dos-Rius[6]. Pese a la elevada intención de las reuniones, asisten a ellas, "barbilindos y damiselas con los cascos un tanto a la gineta" (1923: 62) abriendo oportunidades para la mala conducta, las cuales el narrador sugiere pero de las cuales la protagonista no aprovecha, a pesar de lamentar su condición: "¡Oh! Si el marido que la obligó a aceptar su madre hubiera sido también joven, compañero y no tutor" (1923: 75).

Al cerrar la acción novelesca (1923: 88-105) doblan las "campanitas místicas" y "un compañero de Cabildo" viene a casa para conversar con el marqués sobre un asunto "grave". Simultáneamente, el "firmamento" se pone "oscuro" señalando el desenlace que no desemboca en ningún adulterio como se espera sino en la muerte del virrey, que con la tenebrosidad ambiental, simboliza una época depravada representada en las veladas. Lo tétrico se acentúa en aquel momento y vemos a Violante "huyendo, sin saber de qué", echándose en la cama donde un murciélago golpea contra su "hombro desnudo". El argumento del relato llega a su fin cuando ella grita y se desmaya. La clave de su significado se encuentra en una especie de epílogo donde vemos al marqués y su esposa después de cuatro lustros, ahora con su primogénita que celebra los esponsales. Si bien el marqués había querido casarla con un viudo acaudalado, prevaleció la voluntad de Violante que permitió que la hija se uniera a un hombre de su elección. Es decir, la autora muestra el cambio operado en la familia con respecto a la libertad de la mujer pero sólo después del fin del oscurantismo virreinal del marqués de Castell-dos-Rius, "tan a tiempo" como suspira la protagonista. La muerte del virrey, entonces, sugiere la eliminación del "coloniaje", de las normas patriarcales que permitían dominar a las

esta novela, Angélica Palma puede haber servido de las actas de estas reuniones, las que su padre publicó en 1899 bajo el título de *Flor de Academias* (véase Romero de Valle, 1966: 9-10).

7 Cuentan entre los del siglo XIX Juan Antonio Lavalle y Ricardo Palma, y entre los del XX Eduardo Galeano y

mujeres. El tratamiento cruel de los esclavos que se muestra al principio de la novela no queda resuelto en su conclusión. ¿Sería un descuido de la autora o significaría que el maltratamiento continuó desapercibido por los criollos al finalizar el virreinato decadente?

María Alvarado Rivera (Chincha: 1878-1971) publicó *La Perricholi, novela dramatizada* en 1946 aunque anteriormente había sido emitida por radio en 1936 y 1937. Esta obra romántica recrea la controversial vida de Micaela Villegas (1739-1819) quien fuera la mejor intérprete de las comedias del Siglo de Oro durante las últimas décadas del Perú colonial. La belleza de esta comediante mestiza quien mostró verdadero talento y gracia para encantar al público limeño, llamó la atención del anciano virrey, don Manuel Amat y Junyent, y ambos se enamoraron. El escándalo de la nobleza criolla no se hizo esperar sólo por las relaciones extramatrimoniales, sino por la envidia que sentían hacia Micaela, mujer más hermosa que las damas de clase alta que no se portaba de acuerdo según su humilde condición social. El apasionado y complicado amor de la pareja resultó una oportunidad para que condes y marquesas arruinaran la carrera de una Micaela nada hipócrita, y para que desterraran al viejo virrey, hechos históricos que cierran el primer tomo de la radionovela.

La segunda parte reconstruye la vida del hijo, fruto de la unión entre el virrey y Micaela, Manuel Amat y Villegas, joven malcriado, y más tarde mujeriego. Éste se enamora de Marianita Vergara y Leiva, pero Micaela prohíbe estos amores. Cuando los enamorados se fugan para forzar la boda, la vieja actriz, todavía bella y famosa, busca los favores de la policía para detenerlos y para mantener al hijo en la cárcel. Manuel finalmente cede a la presión materna; renuncia al amor que siente por Marianita para casarse con la preferida de su madre. Al final de la novela se revela que Manuel vive una vida limpia aunque sin la pasión desenfrenada que lo unía a Marianita.

Como ya es común en las reconstrucciones históricas de figuras femeninas controversiales, María Alvarado, por un lado, quiere desmentir con la suya las leyendas históricas alrededor de Micaela Villegas al mostrarla como una mujer altiva pero no interesada, como habitualmente se la describía[7]. Las actitudes negativas que Alvarado trata de corregir sobreviven hasta el siglo XX. Por otra parte, la autora muestra que la vida de la Perricholi no terminó cuando el virrey Amat regresó a España sino que vivió muchos años más. Estos años son los que constituyen el segundo tomo de la radionovela. Por lo tanto, la obra permite evidenciar que el destino de Micaela Villegas no se vincula únicamente al de un hombre, ya que tiene una vida productiva y fructífera, aún siendo madre soltera. La Perricholi, a pesar de la poderosa fuerza de la nobleza criolla y frente a un hijo mujeriego, puede mantenerse leal a sus convicciones, aunque revele que había absorbido los dictámenes de la sociedad al negarle al hijo su verdadero amor, como le había ocurrido a ella anteriormente.

Al iniciar el tercer milenio el Perú por fin recibe su *Xicoténcatl*, es decir la primera novela histórica sobre la conquista de los Andes. Nos referimos a *Semillas de los dioses* (2000) de Lucía Fox (Lima: 1928) que recrea con elementos esotéricos las épocas de la conquista y la

---

Thorton Wilder quienes la pintan como codiciosa, vanidosa y materialista.

8 La obra de Cabieses, *Los dioses vinieron del mar* (1972) no se ocupa de la conquista hasta los últimos capítulos. La interesante novela de Fernando Iwasaki, *Neguijon*, apareció en 2005 y será un buen punto de comparación con la novela de Fox ya que también esta ambientada en los siglos XVI y XVII y asimismo aporta un mundo de magia, con alquimia y la búsqueda la piedra filosofal.

9 Según señala el crítico Riva-Agüero, esta novela se compuso imitando la tradición de los *Episodios Nacionales*

colonia[8]. La autora efectúa una eficaz combinación de figuras históricas y personajes de ficción ya que vemos a Colón, Cortés, Malinche, los Pizarro, los Garcilaso de la Vega (padre e hijo), Almagro y varios otros junto a dos indígenas acriollados, Pedro y Francisco quienes siendo oriundos del Caribe pasan por México llegando a Cusco y Tinta donde conocen a los personajes principales de la conquista. Las décadas se convierten en siglos y los descendientes y amigos de Pedro y Francisco traspasan por la época de Guamán Poma a quien conocen, llegando a tener contacto con la Perricholi y Túpac Amaru II.

Esta novela constituye una saga familiar si la familia incluye amantes y amigos espirituales y revela las distintas maneras de resistencia al colonialismo. Conocemos a las varias generaciones de mujeres adaptadas a matrimonios arreglados y a personas quechuas, aymaras y amazónicas ajustadas a los caprichos de encomenderos, corregidores y aventureros. Los eventos que estos personajes atestiguan se determinan, al menos para los protagonistas Francisco y Zaira, por la astrología, los horóscopos, el misticismo cristiano, la religión incaica, y hasta el islam escondido tras el cristianismo nuevo de Zaira. La vida de ésta alcanza más de dos siglos, extendiéndose desde la amistad de Pedro y Francisco que conocieron a la Malinche en México, hasta llegar al fin de la novela, después del triste fin de Túpac Amaru II.

Elemento esencial de este mundo es la trayectoria del mito de Inkarrí que Fox adopta a su trama novelesca. Tradicionalmente el origen del mito de Inkarrí se asocia con Atahuallpa, "cuyo cuerpo decapitado", explica Kapsoli, "se reencontraría con sus miembros subterráneamente hasta hallar su cabeza para generar el *Pachacútec* o la liberación" (1999: 13-14). En la novela el Inca decapitado es Túpac Amaru I, cambio que resulta importante porque establece una trayectoria directa entre el primer y el segundo Túpac Amaru con quien termina la narración. Esta "épica" nacional que presenta Fox resulta de intensivas investigaciones históricas y antropológicas (1995) y de un concepto esotérico de los acontecimientos en la conquista. La obra constituye un valioso esfuerzo para combinar la historiografía escrita con la cosmovisión andina en una divertida narración novelesca.

La vida republicana

Donde hubo un verdadero florecimiento de la prosa histórica con auténticos personajes reales es con las escritoras que se ocuparon primero de las guerras de independencia y luego de las primeras décadas de la nación republicana, conquistada la emancipación política pero inconclusa todavía la liberación cultural. Si en el ya comentado *Coloniaje romántico* la emancipación de la mujer puede verse como una alegoría de la autonomía nacional, en *Tiempos de la patria vieja*, Angélica Palma se enfoca, siguiendo el modelo scottiano, en el impacto de la guerra de la Independencia en el ámbito familiar[9]. La novela tiene como marco histórico la época inmediatamente anterior a la batalla de Ayacucho. El conflicto recreado es el problema político que surge entre don Rodrigo de Hinostroza, español viejo y sus hijos peruanos (1926: 13). El padre se alista en las tropas realistas mientras que el hijo Fernando lo hace en las fuerzas de Bolívar. Otro foco de desavenencia familiar se origina alrededor del deseo de la hija Rosario de casarse con Juan María Aguilera, rebelde vinculadísimo con la causa libertaria, relaciones a las que el padre se opone tenazmente. Juana Rosa, la madre, por su parte, se

de Benito Pérez Galdós (1962-97: II, 509), hecho que quizás explique ciertas escenas en Cádiz, Puerto de Santa María y Sevilla.

10 El tema de la esclava alcahueta se repite en una novela semihistórica de González de Fanning, con la Juana de *Indómita* quien facilita los amores entre su ama Rosa y su enamorado Edgardo (1926: 21, 22-23).

encuentra en una situación muy difícil, entre sus hijos independentistas y su marido realista, mientras que la esclava Chomba, obviamente, favorece todo lo que reprueba el padre, especialmente el amor entre Rosario y Aguilera, a quienes sirve de celestina[10].

Los dos hijos comparten el fervor revolucionario de Aguilera: Fernando por patriotismo y Rosario por amor (1926: 93) de modo que las acciones de los dos hermanos, amor y guerra, representan a la nación peruana en proceso de reconfigurarse. La contienda, entonces, era "entre conocidos", como afirma el general Sucre, pero paradójicamente como responde un republicano, también era "por conocernos" (1926: 144). Finalizada de la batalla de Ayacucho, derrotadas las tropas realistas, el viejo don Rodrigo cruza las líneas del enemigo para ver a su hijo herido en combate. La reunión es tierna si bien padre e hijo no pueden hablar de política. Éste se recupera mientras aquél se enferma, simbolizando el debilitamiento del poderío peninsular en el Perú. Al final el patriarca decide regresar a España afirmando: "Ni mis hijos son para mí, ni mi patria es su patria" (1926: 160). Al viejo no le queda nada más en la nueva nación asociada con el amor, la libertad, la lozanía, la juventud. El romance se cierra con la imagen de don Rodrigo que desaparece mientras que en el Cabildo de Ayacucho "se agitaba a los vientos, alta y triunfal, la bandera de la República" (1926: 161). La expulsión de los españoles en una novela netamente peruana representa el triunfo de lo peruano en la literatura nacional.

Entre 1886 y 1904 Teresa González de Fanning (Nepeña: 1835/6-1918) publicó cinco novelas, por lo menos una de ellas histórica, *Roque Moreno*, que recrea las fuerzas de la independencia, con sus patriotas que buscan venganza contra los godos y sus esclavos que se sublevan contra todos, funcionando como el motor de la acción. En esta novela se oponen, mediante el simbolismo de los nombres, dos tipos sociales para destacar sus diferencias. Por un lado se halla Roque Moreno, quien a pesar de ser mulato, tiene más de trescientos esclavos que viven en paupérrimas condiciones (1904: 11). Por otro, en cambio, se muestra a don Justo de la Vega Hermosa, un español que trataba tan bien a la servidumbre que "más era un patriarca que un amo" (1904: 17). La mayor parte del argumento se concentra en Roque y sus esfuerzos por apoderarse del oro perteneciente a Justo, cuyo comportamiento es muy puro. Mas este simbolismo no funciona en términos absolutos. El mulato no representa maniqueamente el mal cien por ciento ya que posee ciertos principios morales que le hacen ayudar al español en ciertas ocasiones.

Al final, ambos mueren, don Justo por ser godo y Roque asesinado a manos de un esclavo al que había tratado mal (1904: 51-52) y ninguno de los dos termina con el oro. La autora parece indicar que este régimen debía morir para dar paso a uno nuevo que se indica con el triunfo de la Independencia. La narración también aporta una ideología feminista ya que los hombres son los que cometen los crímenes y las mujeres, como la esposa de Roque, doña Chavelita, es una figura que en el plano público encarna la verdadera civilización, la moral, sin dejarse penetrar por pensamientos codiciosos, aunque en ciertos momentos débiles se siente atraída a don Justo por sus maneras y carácter bondadoso. La novela, publicada un año antes del *Carácter* de Riva-Agüero, revela un hispanismo descarado que puede explicarse por el momento que tomaba forma según el *Zeitgeist*. También trata de reproducir aquellos

11 Se habla de otro título, *La sombra de Morán*, que parece haberse perdido.

años terribles y heroicos a la vez cuando los esclavos toman la decisión de asesinar a sus respectivos amos para llegar a Lima y "suplantar al presidente General Gamarra" (1904: 50). Por los papeles de hombres y mujeres, de blancos y negros, la novela es un laboratorio interesante para ver la mutua fecundación de raza y género.

Amalia Puga de Losada (Cajamarca: 1866-1963) es quizá la menor del círculo de Gorriti, declamando su primer poema a los 13 años (Yeager, 1990: 365). Ella fue una autora prolífica aunque ha quedado casi olvidada. Entre su variada producción nos interesa aquí *El voto*, que como *Tiempos de la patria vieja* y *Roque Moreno* es novela histórica sobre la época de la Independencia, esta vez situada en la provincia natal de la autora, Cajamarca, "cuando ni si quiera se sospechaban los medios modernos de locomoción" (1923: 34-35). El argumento es sencillo: en una familia dividida entre realistas y patriotas durante la gran empresa de Bolívar, un hijo, Fernando de Mollinedo, de 20 años, se había alistado en las huestes del Libertador. Al triunfar las fuerzas de éste, Mollinedo regresa a su tierra natal, Cajamarca, donde ya había fallecido su padre, y profesado de monja su hermana, doña Catalina. Fernando poco a poco trata de integrarse de nuevo en la vida republicana de Cajamarca, tonificando la huerta de su padre. En el despliegue de la materia novelesca, Fernando reavive su amor juvenil a Agueda Gómez quien rechaza sus muestras de cariño. En el desenlace, se revela la razón, "ya no me pertenezco" (1923: 52), exclama la joven quien como la hermana de Fernando entrará al claustro. Fernando respeta su decisión pero abandona Cajamarca para integrarse al ejército de Gamarra en el sur de la República. ¿Qué significa la novela? Catalina y Agueda entran en el convento por vocación sirviendo de antídoto al anticlericalismo creciente del final del siglo, tema hecho famoso en *Aves sin nido* de Matto de Turner. *El voto* así acude al pasado menos tecnológico para proponer la necesidad de preservar el aspecto espiritual de las mujeres en una sociedad cada vez más materialista.

Con la llegada de San Martín a Lima comenzó, aunque tentativamente, la vida republicana en el Perú. Con él también llegó su ministro Monteagudo, quien más tarde se asoció con Bolívar y quien aparece como personaje secundario de "El ángel caído" (1862), relato que Juana Manuela Gorriti publicó en la prestigiosa *Revista de Lima*. Enmarcada en la época bolivariana de la historia peruana, esta valiosa novela ofrece una teoría sobre el asesinato de Monteagudo, tema que, a través de los años, ha generado muchas conjeturas. La peripecia del ministro se confunde con la trama principal de Andrés, un esclavo que había crecido entre blancos pero que, al hacerse hombre, fue separado forzosamente de las mujeres blancas. El rechazo de la sociedad le lleva a convertirse en *cimarrón*, trayectoria común, según Blanchard, entre los esclavos rebeldes durante aquella época (1992: 95-125). Para vengarse, persigue y viola a las criollas, entre ellas a Carmen, su amiga juvenil que lo despreció. Por tres días la viola. Destruida moral y físicamente, Carmen, según las normas sociales, es admitida en un convento, mientras él recibe la pena de muerte. Como centro de la trama secundaria se halla el controversial ministro Bernardo Monteagudo cuyo asesinato ha sido causa de diversas especulaciones, según Ricardo Palma, porque no se saben las verdaderas razones del homicidio, si fue venganza de los españoles vencidos, por orden del propio Bolívar, o el acto de un esposo ofendido, a pesar de que se lo atribuye al negro claro Candelario Espinoza (1883: 77). También Gorriti proporciona su versión al hacer que el cimarrón Andrés, en complicidad con Candelario, mate a Monteagudo por ser uno de los enamorados de Carmen. De este modo, Gorriti interviene en la reescritura de los sucesos al proponer que el ministro fuera asesinado por un negro enamorado de una mujer blanca con la cual, según las normas de la sociedad de la época, no podía vivir. El crimen, de esta manera deja de ser simplemente político o

apasionado y se convierte en un acto para castigar a toda la sociedad criolla racista en esta novela publicada siete años después que el presidente Ramón Castilla abolió la esclavitud. Por aquello, tres lustros después de abrir un camino en las letras peruanas para que los negros encuentren una voz en "La quena", Gorriti lo fortalece en "El ángel" con ladrillos para cementar la protesta contra la injusticia.

El tema de la religión visto en *El voto*, adquiere la forma del anticlericalismo en *Aves sin nido* de Clorinda Matto que llega a ser novela histórica en el sentido de que la acción transcurre durante la presidencia de Manuel Pardo cerca de 1875, tres lustros antes de que lo escribiera. Mucho más histórica en el sentido de Scott es *Índole* cuya acción transcurre en el año 1858 durante la guerra civil entre el general Vivanco y el mariscal Castilla quien figura en la novela como personaje. El pueblo ficticio de Rosalina queda cerca de Arequipa, foco del conflicto. Con *Índole*, Matto adelanta la crítica del clero que inauguró en *Aves*, mostrando la destrucción que los sacerdotes pueden hacer en la sociedad desde el confesionario. El clérigo en esta novela es el padre Isidoro Peñas que se entromete en los negocios de dos amigos Valentín y Antonio, tratando de conquistar la esposa de éste, creando una red de desconfianzas en el matrimonio y en la amistad. Cuando el marido ultrajado va en busca del presbítero, éste ofrece sus servicios de capellán al batallón castillista, dando de su propio bolsillo para cubrir la planilla de los soldados. Los oficiales le recomiendan al general Castilla quien al establecer la legalidad de su gobierno, le ofrece una prebenda al capellán quien "tomaba colación en el coro de una de las catedrales de la república, señalado como persona de campanillas" (2006: 137). Matto inserta su discurso anticlerical en la historia de Arequipa para mostrar cómo los intereses creados en los Andes protegen a los "malos sacerdotes", destacando su falta de vocación y de patriotismo, condición en los peruanos que resultó fatal en la Guerra del Pacífico. Matto no fue la única novelista en interesarse en la guerra civil entre Castilla y Vivanco en Arequipa.

Jorge, el hijo del pueblo (1892) de María Nieves y Bustamante (Arequipa: 1865/71-1947/8) es la única novela que se conserva de su obra[11], siendo superior a las de sus antecesoras y contemporáneas en extensión, complejidad, contenido histórico y mérito artístico, representando la unión feliz de historia y trama novelesca. El contexto histórico es el Perú recién liberado por argentinos y venezolanos y sumergido en el caos de las guerras civiles que mantenían en opresión a la gente como el antiguo régimen transatlántico. Su acción transcurre en Arequipa entre los años 1851 y 1857, es decir seis años antes de la ambientación temporal de *Índole*. El relato de Nieves y Bustamante posee asimismo un epílogo en el que se muestra la vida de ciertos personajes catorce años después de los eventos novelados. La narración se inicia cuando el gobierno central de Lima intenta imponer al presidente Echenique a una Arequipa que favorece al general Vivanco. Los dos volúmenes de esta novela relatan, como fondo, las conspiraciones y batallas entre la resistencia arequipeña a Echenique, y luego al general San Román, el representante del mariscal Castilla. Se observa la división entre los personajes de alta alcurnia y los "hijos del pueblo", los cholos, aunque ambas partes sufren por igual los estragos de la guerra y las intrigas del edecán del general Vivanco, Alfredo Iriate. Éste desprecia a todos, desde la aristocrática doña Enriqueta hasta Jorge, "hijo del pueblo".

Como en las obras anteriores, es obvia la denuncia de la autora a las conspiraciones y

conflictos impulsados por hombres, militares o políticos. El caso más sobresaliente es el de Iriarte ya que su comportamiento afecta a la mayoría de los personajes. Por ejemplo, destruye moralmente a Guillermo de Torre, padre de Jorge, cuando al hijo le entrega una carta que indica el rechazo de su padre por ser mestizo, misiva de la cual el padre se había arrepentido tras profundas reflexiones. Este acto también lleva a la destrucción moral y física de Jorge al resultar herido por unos soldados a insistencias del traidor Iriarte. Del mismo modo destroza el corazón de dos señoritas aristocráticas; Elena muere de un corazón roto y la otra termina de novicia. Iriarte se casa con la primera cuando la madre de ella le impone este matrimonio infeliz, apartándola siempre de Jorge, un amor imposible debido a su humilde posición social. Nieves y Bustamante confecciona su romance con etapas sucesivas de *suspense*. Jorge, que no sabe del matrimonio de Elena con Iriarte, descubre que Guillermo de Torre es su padre, dándole un apellido de abolengo. Esto sólo le importa en cuanto pueda casarse con la bella señorita. Cuando declara su amor, le informan que está casada, aviso que lo deja en un estado letárgico. Más tarde enteramos que la boda de ella fue una farsa, que el "sacerdote" fue un amigo del sardónico Iriarte. Pero ni Jorge ni Elena saben de esto. Estos enredos dan a la obra de Nieves y Bustamante un alto valor artístico que coincide con una justa crítica social.

Como era característico del romanticismo, y exceptuando a la aristocrática doña Enriqueta, todos los personajes femeninos son puros, angélicos y virtuosos, con almas superiores, como también lo era Jorge. Al igual que sus antecesoras, Nieves y Bustamante describe a las mujeres como víctimas pasivas de los hombres criollos y, a pesar del romanticismo espiritual, existe cierto realismo en esta presentación ya que en el siglo XIX las mujeres no tuvieron tanta experiencia fuera del ámbito doméstico, permaneciendo en muchos casos lejos de la corrupción política y de la violencia bélica que contaminaban a los hombres.

Mientras las latinoamericanas de la primera mitad del XX se desinteresaron del subgénero de la ficción histórica (da Cunha 2004: 15), las peruanas, en cambio, seguían cultivándolo. De hecho con tres escritoras, Angélica Palma, Amalia Puga, y María Alvarado, la novela sobre el pasado se establece firmemente en la historia literaria del Perú. Nos queda preguntar por qué las tradicionistas y novelistas peruanas se interesaron más en la colonia y en el siglo XIX que en el Tahuantinsuyo. Nos parece que la colonia fue un punto de partida. Tenía todos los elementos que más tarde iban a definir la nación. Por la heterogeneidad de Gorriti y Fox, por el grito contra el oportunismo político de Nieves y Bustamante, por la actitud reformista de Matto, por la defensa feminista de González, Palma y Alvarado, por el esoterismo y la fantasía en Fox, una multiplicidad de voces se inserta en el discurso novelesco. El período de dominación española y las primeras décadas de la república formaron un lugar seguro para efectuar esta gran empresa sin fomentar la discordia con el *establishment*. La historia fue una gran herramienta en la búsqueda de una heterogeneidad justa y armónica.

Obras citadas

ALVARADO RIVERA, María J. *La Perricholi, novela histórica dramatizada en treinta jornadas*. 2 tomos. Lima: Imprenta R. Lulli, 1946.

AMÉZAGA, Juana Rosa de. "El Señor del Mar". *El Correo del Perú*, tomo 3, año 4, 1874, Nº 46, pág. 367b-c.

BERG, Mary G. "Writing for her Life: The Essays of Clorinda Matto de Turner", en *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*.

Ed. Doris Meyer. Austin: University of Texas Press, 1995.
_____"Introducción", en *Indole* de Clorinda Matto de Turner. Buenos Aires: Stockcero, 2006.

BLANCHARD, Peter. *Slavery and Abolition in Early Republican Peru*. Wilmington: SR Books, 1992.

CÁCERES, Zoila Aurora. *La princesa Suma Tica, "narraciones peruanas"*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1929.

CASTAÑEDA, Esther & Elizabeth TOGUCHI. "Las románticas en un semanario del siglo XIX: *La bella limeña* (1872)". *Ajos y Zafiros* 5, noviembre de 2003, pp. 109-117.

CORNEJO POLAR, Antonio, *Escribir en el aire, ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

DA CUNHA, Gloria. "La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas", en *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Ed. Gloria da Cunha. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004.

DENEGRI, Francesca. *El Abanico y la Cigarrera, La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Centro Flora Tristán/Instituto de Estudios Peruanos, 1996.

FOX, Lucía. *Leyendas de una princesa india*. E Lansing: Shamballa Publications. 1979.
_____*Semillas de los dioses*. E. Lansing: La Nueva Crónica, 2000.
_____*Perú: escritura y subversión*. E. Lansing: Editorial La Nueva Crónica, 1995.

FREIRE DE JAIMES, Carolina. "La hija del cacique. Leyenda americana". *La Revista de Lima, "La Patria"*, año 1, tomo 1 (1 de abril de 1873, tercera entrega), pp. 215-221.
_____"Andrea Bellido: La heroína de Huamanga. Episodio de la Guerra de la Independencia". *La Revista de Lima, "La Patria"*, año 1, tomo 1 (1 de abril de 1873, octava entrega), pp. 545-551.
_____"Ccora Campillana. Romance histórico del tiempo de la Conquista". *La Revista de Lima, "La Patria"*, año 1, tomo 2 (15 de agosto de 1873), en la segunda entrega, págs. 107-114; en la tercera, págs. 155-160; en la cuarta, págs. 195-201; en la quinta, págs. 273-280; en la sexta, pp. 327-343.
_____"Muerta para el mundo". *El Correo del Perú*. Número extraordinario/Número de prima (diciembre de 1875).
_____*María de Vellido: Drama histórico en cuatro actos y en verso*. Tacna: Imprenta de "La Revista del Sur", 1878.

GONZÁLEZ DE FANNING, Teresa. *Roque Moreno*. Lima: Tipografía "El Lucero", 1904.
_____*Indómita*. Lima: Tipografía "El Lucero", 1904.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. "Educación católica". *Páginas libres* y *Horas de lucha*. Ed. Luis Alberto Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976.

GORRITI, Juana Manuela. "La quena", *El comercio*, 1848.
_____"El ángel caído". *Revista de Lima*, 5, 1862, pp. 787-92, 827-32, 864-71, 899-903, 939-44, 979-86; 6, 1862, págs. 22-32, 107-10.

_____"El postrer Mandato". *El Correo del Perú*, año 3, tomo 3, Número extraordinario (31 diciembre de 1873), pág. XIX.
_____*Sueños y realidades*. Buenos Aires: Casavalle; Segunda edición. 2 tomos, Buenos Aires: Biblioteca de la Nación, 1907.

IGLESIA, Cristina, ed. *El ajuar de la patria, Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*. Buenos Aires: Feminaria, 1993.

KAPSOLI, Wilfredo. "La conversión evangélica" en *Modernidad y pobreza urbana en Lima*, ed., Wilfredo Kapsoli. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1999.

LICHTBLAU, Myron I. *The Argentine Novel in the Nineteenth Century*. New York: Hispanic Institute, 1959.

MARTIN, Leona S. "Nation Building, International Travel, and the Construction of

the Nineteenth-Century Pan-Hispanic Women's Network". *Hispania*, 87.3, Sept. 2004, págs. 439-446.

MATTO DE TURNER, Clorinda. *Tradiciones cuzqueñas. Leyendas, biografías y hojas sueltas*. Tomo 1, "Prólogo" de Ricardo Palma. Arequipa: "La Bolsa", 1884.
_____*Tradiciones cuzqueñas, crónicas, hojas sueltas*. Tomo 2, "Prólogo" de J. A. de Lavalle. Lima: Imp. de Torres Aguirre, 1886.
_____*Aves sin nido*. Lima: Imprenta de Carlos Prince, 1889.
_____*Índole*. Lima: Tipo Litografía Bacigalupi. Eición de Mary G. Berg. Buenos Aires: Stockcero, [1891] 2006.
_____*Leyendas y recortes*. Lima: Imp. "La Equitava", 1893.
_____*Herencia*. Lima: Imp. Masías, 1895.

MENTON, Seymour. *Latin American Historical Novel*. Austin: University of Texas Press, 1993.

NIEVES Y BUSTAMANTE, María. *Jorge, el hijo del pueblo*. Arequipa: "La Bolsa"; Tercera edición. Arequipa: Tip. Portugal - Santo Domingo, 1947.

PACHECO VÉLEZ, César. *Ensayos de simpatía. Sobre ideas y generaciones en el Perú del siglo XX*. Lima: Universidad del Pacífico, 1993.

PALMA, Ricardo. *Tradiciones* [seis series]. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince, 1883.
_____"Prólogo". *Las tradiciones cuzqueñas* de Clorinda Matto de Turner. Cuarta edición. Cuzco: Universidad Nacional del Cuzco, 1954.
_____*La bohemia de mi tiempo*. Lima: Librería y Distribuidora Bendezú, 1971.
PALMA Y ROMÁN, Angélica. *Coloniaje romántico; novela de evocación histórica*. Barcelona: Editorial Cervantes, 1923.
_____*Tiempos de la patria vieja; novela histórica*. Buenos Aires: Ediciones de "Nuestra América", 1926.

PRATT, Mary Louise. "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX". *Revista de*

Crítica Literaria Latinoamericana 38, 1993, pp. 51-62.

PUGA DE LOSADA, Amalia. *El voto: novela inédita*. Lima: La novela peruana, 1923.

RIVA AGÜERO, José de la. *Obras completas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1962-1997.

ROMERO DE VALLE, Emilia. *Diccionario manual de literatura peruana y materias afines*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1966.

SINUÉS DE MARCOS, María del Pilar. "Santa Teresa de Jesús, leyenda original". *El Correo del Perú*, tomo 3, año 3, 1873, Nº 41, págs. 326c-328a; Nº 45, págs. 359c-361a, Nº 47, págs. 375c-376b; año 4, 1874, Nº 6, págs. 42c-43c; Nº 10, págs. 74b-75a; Nº 12, págs. 90c-91b; Nº 14, págs. 106b-107a.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. "La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 42, 1995, pp. 161-187.

THURNER, Mark. "Peruvian Genealogies of History and Nation", en *After Spanish Rule: Postcolonial Predicaments of the Americas*. Eds. Mark Thurner & Andrés Guerrero. Durham: Durham University Press, 2003.

TORRES-POU, Joan. *Aproximaciones a la narrativa femenina del diecinueve en Latinoamérica*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, Hispanic Literature, 68, 2002.

URRACA, Beatriz. "Juana Manuela Gorriti and the Persistence of Memory". *Latin American Research Review* 34.1, 1999, pp. 151-173.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto. *La literatura peruana del siglo XIX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

WARD, Thomas. "Perú y Ecuador", en *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Ed. Gloria da Cunha. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2004.

VERGARA, Magda. "In Defense of Motherhood, Juana Manuela Gorriti's Ambivalent Portrayal of a Slave Woman in *La quena*". *Romance Notes* 36.3, Spring 1996, pp.277-82.

YEAGER, Gertrude M. "Women and Intellectual Life of Nineteenth-Century Lima". *Revista Interamericana de Bibliografía* 40.4, 1990, pp. 361-393.

ZANETTI, Susana. "*Búcaro Americano*, Clorinda Matto de Turner en la escena femenina porteña", en *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Ed. Lea Fletcher. Buenos Aires: Feminaria, 1994.

Destino del género en la escritura autobiográfica de Flora de Oliveira Lima[1]

Teresa Malatian
Universidad Estadual Paulista, Campus de Franca, Brasil

No es desconocida la importancia de los textos autobiográficos (diarios y cartas) escritos durante la Primera Guerra Mundial, que constituyen un conjunto documental relevante de escrituras portadoras de boatos, leyendas heroicas o aterradoras que surgieron y circularon, relatando el gran traumatismo que fue el conflicto armado. Por su enorme amplitud en términos de países afectados, por las pérdidas impuestas y por la duración inesperadamente larga, la guerra dejó recuerdos de gran intensidad emocional, de difícil administración y expresivas pasiones colectivas vinculadas a la vida cotidiana. (Prochasson, 1998:112).

Entre esos registros se encuentra el Boudoir Diary, escrito en 1915 por Flora de Oliveira Lima, esposa del historiador y diplomático brasileño Manuel de Oliveira Lima. Habiendo desempeñado durante gran parte de su vida la función de secretaria de su marido, ella acompañó su trayectoria y compartió posicionamientos políticos por él asumidos, participando de grupos de intelectuales, diplomáticos y políticos en Brasil y en Europa en el contexto de la belle époque. Sin embargo, se nota en su diario la presencia de una narradora con interés propio, que construye una interpretación femenina de muchas de esas vivencias. No se trata solamente de una narrativa de la vida de Flora sino también de los acontecimientos de la vida de la pareja, registrados a través del filtro selectivo de la narradora. En él se impone la preocupación con la imagen pública al desvelar la vida íntima y, con la seguridad de que ese registro sería leído un día, el diario fue conservado, entre los papeles de la pareja, hecho que revela la construcción intencional del yo.

Este trabajo parte del presupuesto de que las memorias en sus diversos registros (orales, escritos, fiestas, monumentos, gestos, rituales) reúnen recuerdos construidos por un grupo, expresando valores y reglas de acción portadoras de relaciones de poder material y simbólico. En este sentido, los diarios constituyen un “capital de recuerdos” y traducen una dimensión temporal, espacial y social de una cultura. El análisis de un documento íntimo como el Boudoir Diary contribuye por lo tanto para la comprensión de los procedimientos de apropiación selectiva del pasado y sobre todo del presente de los narradores, considerando que los diarios presentan una orden, cuya coherencia aparente remite a la organización de los grupos y a los cuadros que sustentan el conjunto, dándoles un sentido.

---

1 Trabajo elaborado con apoyo de FAPESP y presentado con auxilio de FUNDUNESP.

Son, los diarios femeninos, archivos en general poco preservados, expuestos a la destrucción aún durante la vida de sus autoras, y sin embargo, de gran interés para la Historiografía por la riqueza de sus contenidos. En Francia, por ejemplo, en el siglo XIX e inicio del XX, esos registros íntimos eran comunes y hacían parte de la cultura de las jóvenes, siendo recomendados por profesores y educadores como una forma de control de sí. Los diarios escritos en aquella época constituyen no sólo productos de la moral vigente, sino que indicadores de contestación y emancipación de las mujeres mediante prácticas de elaboración del yo. Tales características de su producción justifican la ausencia de temas como la sexualidad, las mudanzas físicas, las emociones fuertes, las pasiones, de modo que esos registros atendieron a una función social específica, que consistía en disciplinar a las jóvenes para hacerlas buenas esposas y madres cristianas, según los códigos de la época.

Así como la correspondencia personal, tales documentos privados son construidos según normas específicas. Un estudio del diario de Flora evidencia el uso de códigos victorianos burgueses de relaciones entre lo público y lo privado, lo colectivo y lo individual, lo ostensivo y lo íntimo, lo masculino y lo femenino, combinados en un juego de encubrimiento/revelación, normativos de la construcción y presentación de una imagen personal, adecuadas al concepto de privacy (Perrot, 1991: 10-11). Se comprende así la sugestiva adecuación del tipo de soporte elegido para el registro, un cuadernillo impreso cuyo título de inmediato remite al espacio íntimo del tocador, la saleta reservada a un mundo esencialmente femenino, destinado al retoque personal de la mujer, en el que el espejo tiene papel fundamental.

Iniciado en Londres y acabado en Worcester, Massachussets, EE.UU, el diario está enteramente escrito en inglés, por razones no explicadas por la autora. La elección propone la ambientación del personaje y la construcción de un yo adecuado a la fase de su vida, después de la jubilación del marido del servicio diplomático y del establecimiento de la pareja en Londres, en 1914, donde esperaba residir definitivamente. O aún más, la afirmación de una identidad estructurada en su educación inglesa, señal de refinamiento y superación del medio intelectual tímido del ingenio donde naciera y viviera la infancia y la juventud.

El diario empieza, como muchas veces ocurre, con una determinación de año nuevo y la información de no haber sido esa la primera vez en que Flora hacia tal iniciativa. Esta información permite elucidar aspectos de la estructura de la narrativa, que parece recuperar informaciones anteriormente registradas. ¿Qué es lo que habría motivado la escritura de ese diario? Varios datos permiten construir un contexto motivador en el cual la guerra, la constatación de la transitoriedad y la fragilidad momentánea y la posibilidad omnipresente de la muerte son evidentes. El inicio de una nueva fase de la vida con el establecimiento de la pareja en Londres fuera prácticamente abortado en razón de los posicionamientos políticos pro Alemania que había asumido su marido durante la guerra. Esos elementos están allí presentes, pues el texto tiene inicio con la referencia a la pérdida del trasatlántico H.M.S. Formidable por Inglaterra, evento que merece la pregunta inicial de Flora: “How long will it last?” Por detrás de esta pregunta, subsiste oculta la indagación: ¿Qué quieres tú, lector, que te cuente de mi vida?

Al escribir su diario, Flora no solo se insertó en las prácticas de registro del yo vigentes desde el siglo XIX; dio igualmente continuidad a una tradición memorialística de la familia, según los hábitos de la oligarquía azucarera de Pernambuco. La característica propia de Boudoir Diary consiste en no atenerse a una crónica de familia o a una genealogía y en

construir un relato autobiográfico que condensa la historia de una vida narrada en primera persona, insertada en un grupo específico de la diplomacia y de la intelectualidad radicada en Londres, aunque con raíces en diversos países.

El matrimonio constituyó un momento de ruptura con la sociedad de origen, dando, para la profesora Flora, la oportunidad de una nueva vida en el exterior, con viajes, fiestas, actividades intelectuales y políticas. No existen registros memorialísticos acerca de su encuentro con el joven Oliveira Lima. El matrimonio, ocurrido en enero de 1891, no fue más que un arreglo, sin gran exaltación, no faltando a la trama la habitual, la conspiración familiar para aproximar a los jóvenes.

La búsqueda de la unión de fortunas o de situaciones iguales regía los matrimonios arreglados de la época y en ese sentido la dote de la novia era decisiva por permitir que la joven pareja mantuviese un estilo de vida según su posición de origen, aunque los rendimientos no fuesen lo suficiente para tanto. Sin dote, la joven corría el riesgo de permanecer soltera, futuro que estaba delineándose para Flora. Aún no siendo rico, Oliveira Lima había heredado del padre comerciante algunos bienes y la prometedora carrera iniciada en la diplomacia. Por su parte, la novia traía para la sociedad matrimonial el capital simbólico de los vínculos sociales y políticos con la poderosa oligarquía azucarera, además de la formación adecuada al papel de esposa de joven diplomático.

Flora tenía en la ocasión veinte y ocho años de edad, cuatro más que su novio. A partir del matrimonio, su vida transcurrió casi toda en el exterior del país, con algunos períodos de visita a su tierra natal. ¿En qué medida la vida de Flora, tal como registrada en el diario, atendió al destino de género? Su diario, complementado por su correspondencia, constituye un precioso documento para el análisis de los papeles que desempeñó en cuanto ama de casa, secretaria del marido y autora de textos propios, sobretodo su correspondencia personal, en la cual se puede vislumbrar formas de aceptación, de transgresión o de superación; fisuras e intersticios en los códigos correspondientes a los papeles de género. En este sentido, el diario puede ser el punto de partida para la comprensión de la situación de la mujer y de los papeles sexuales en un determinado espacio de sociabilidad, sus patrones de comportamiento, códigos morales, sentimientos, emociones, valores. Por último, el diario expresa un intento de construcción de una personalidad independiente, de un pensamiento autónomo y de una redefinición de los papeles sociales. En este caso, "destino de género" se refiere a las "funciones relegadas tradicionalmente a las mujeres y generalmente circunscritas a la esfera de la reproducción (cuidado con la casa, los hijos, el marido etc)" (Freitas y Cunha: 36).

Flora fue una mujer privilegiada en cuanto al nivel de instrucción, si consideráramos la sociedad brasileña de la época, y mismo la vida en las familias abastadas del medio pernambucano[2] de donde ella salió. En ese, la instrucción femenina se limitaba a la lectura, la escritura, el conocimiento de las cuatro operaciones, de la doctrina cristiana y la práctica de trabajos con la aguja. Ante la falta de escuelas, muchas jóvenes recibían instrucción en sus propias casas, ministrada por sus padres o hermanas mayores, por sacerdotes o profesoras privadas (en general europeas). Colegios femeninos eran raros en la época y el acceso a la enseñanza de nivel superior, inexistente para las mujeres. Algunas seguían cursos en las Escuelas Normales y se preparaban así para el magisterio de primeras letras, que era ocupación

2 N.T. el que nace o relativo al estado de Pernambuco, provincia situada a noreste de Brasil.

típicamente femenina. Flora tuvo una trayectoria adecuada a este modelo, hasta su matrimonio. De ahí en adelante surgió la necesidad de reelaborar sus valores y normas, de reinterpretarlos para adecuarse al papel de esposa de diplomático.

Su desempeño en la vida intelectual del marido, a pesar de poco reconocido, se refleja en las relaciones que ella estableció con respecto a los papeles esperados, el modo cómo los desempeñó y en la construcción que hace de sí en el relato. ¿La primera cuestión es saber cuándo exactamente Flora empezó a ser la secretaria del marido? Según declaración propia, el primer libro de Oliveira Lima, *Pernambuco, su desarrollo histórico*, publicado en 1895, cuatro años después de su matrimonio, ya le fue dictado por el historiador. Desde entonces, esa colaboración no cesó más de crecer y de consolidarse en una empresa familiar de gran producción intelectual, instalada en la época de la escritura del diario en la privacidad del home londrino relativamente abastado, como se puede verificar por la existencia de criados domésticos (cocinera, mayordomo). La adaptación a este nuevo papel que no estaba previsto por los códigos de conducta de las mujeres de su medio social, destinadas al círculo de la reproducción y la contribución de Flora para el proyecto familiar constituyen una nueva expectativa, ya que crece la presencia en los salones a la administración doméstica, ambas muy importantes para la conservación del prestigio social del marido.

Poco a poco, esa aceptación aparentemente sumisa de su papel de auxiliar del marido se va haciendo presente en la narrativa del diario. A medida en que los conflictos afectaban la vida de la pareja en ese tumultuoso año de 1915, las tensiones en torno de los papeles iban haciéndose más nítidas, como por ejemplo en este pasaje:

> Nuevamente, esta mañana Emmie estaba muy nervioso, reclamando que yo no tengo tiempo suficiente para su dictado. Yo fingí que estaba lastimada porque él no había apreciado mi esfuerzo en hacer lo mejor para ayudarlo y él se quedó con pena. A veces cuando él empieza a trabajar, se siente un poco perdido con tantas cosas que quiere decir, ya que su cabeza está saturada de todo lo que él leyó sobre diferentes asuntos, y de las deducciones que saca de todo eso y naturalmente él tiene alguna dificultad en colocar sus ideas juntas, especialmente cuando dicta. Es muy diferente y más fácil cuando él escribe. Supongo que debe ser la sugestión de la pluma. Pero, después que él empieza, el dictado corre muy fuertemente, casi como si él lo estuviese hablando. Y entonces, él se queda satisfecho, un hombre muy diferente (27 de marzo).

Queda en evidencia en los registros la tensión entre los quehaceres domésticos, sus propios intereses (escribir sus propias cartas) y el trabajo de secretaria: la construcción del yo camina para una identidad dividida entre los papeles tradicionales de ama de casa que debería encargarse de la administración doméstica, acompañar la vida social del marido y auxiliarlo en la producción intelectual. En este aspecto, la colaboración con el marido historiador constituía un trabajo que interesaba mucho a Flora, y que sentía placer en revelarse una interlocutora a la altura de su proyecto como escritor. Esa posición era facilitada por el tenor de la colaboración que ella le daba en todo: estaba enterada de toda su correspondencia, comentaba el tono de las cartas recibidas, sus opiniones a respecto de los correspondientes, muchas veces recibiendo el dictado de las respuestas.

Trabajaba también en la catalogación de los libros de la biblioteca, ofreciendo al lector de su diario detalles magníficos sobre el modo cómo el tiempo era ocupado por la pareja. Era un trabajo conjunto, así definido: “we worked”, por lo tanto su contribución era constantemente

valorizada en los registros y aunque aparentemente como subalterna, se mostraba indispensable al escritor y convertía su producción intelectual en bien compartido de la empresa familiar. Si en determinado momento la sobrecarga de trabajo acabó convenciendo a la pareja en conseguir una segunda secretaria para ayudar al escritor, Flora resistió a la pérdida de ese papel privilegiado reservándose el derecho de ser "naturalmente la primera", por sus conocimientos de gramática, ortografía y, no menos importante, de inglés. Este no constituye un detalle irrelevante, pues, de hecho ella siempre usó "nosotros" al referirse al trabajo intelectual realizado en conjunto. ¿Hasta dónde llegaba su participación en él? ¿Sus opiniones eran oídas?

Todo lleva a pensar que el Boudoir Diary expresó grandes resistencias al papel femenino que alejaba la vida de las mujeres de las tentaciones literarias. Más que exponer un conflicto, el documento es la construcción vivenciada de un yo literario que encontró ese camino para expresar su posición frente al trabajo intelectual, complementada por una escritura propia de documentos íntimos, sobre todo de cartas. El diario consiste en una declaración del modo como Flora vivenció e interpretó el matrimonio, que no le dio hijos. Vivió en Europa en una época en que ocurrían avances femeninos en la vida pública, las suffragettes participaban en campañas públicas de gran repercusión y la emancipación de la mujer era pauta de discusiones.

Aunque no se pueda ver en ella una militante feminista, construyó en su diario un yo cuestionador de los papeles tradicionales relacionados al destino del género y al mismo tiempo adoptó una actitud defensiva frente un lector que pudiese cobrarle la sumisión al papel de ama de casa portadora de las virtudes domésticas, de ahí su empeño en conciliar en el relato los dos papeles. En esto, seguramente, el matrimonio tuvo un papel decisivo pues, Oliveira Lima, a pesar de haber nacido en el Estado (provincia) de Pernambuco, donde residiera hasta los seis años de edad, era europeo por formación, habiendo residido la mayor parte de su vida en Europa y Estados Unidos de América, hecho que posibilitó el establecimiento de una relación conyugal muy diferente de aquella vigente en el mundo patriarcal del ingenio, diferenciación sustentada por la diferencia de edad que daba a Flora una cierta ascendencia sobre él.

Flora tenía sus correspondientes amistades femeninas, de la pareja y familiares, práctica usual entre mujeres de su medio social, que mantenían intensa actividad epistolar. Para ella, el tiempo disponible para esa actividad nunca parecía suficiente, se quejaba de no conseguir escribir sus propias cartas, debido al trabajo con "Emmie", expresando la necesidad de una vida más autónoma. Sus quejas sobre la imposibilidad de atender a todos los compromisos, así como su auto recriminación sobre el hábito de escribir largas cartas ("como si estuviese hablando") pueden ser decodificados como una valorización de sus relaciones personales y la afirmación de su importancia. La mayor afirmación en este relato es el gran placer que ella sentía en recibir cartas y por lo tanto la necesidad de construir una individualidad, en la que el trato con las letras, considerado oficio masculino, tendría un lugar significativo. Lo mismo se podría decir de su interés por la política y de su implicación en ese campo.

En este sentido, los registros elegidos para análisis permiten verificar las relaciones de género construidas durante la guerra de 1914-1918. La pareja vivió entre 1914 y 1915 en Londres y sufrió las consecuencias de las posiciones germanófilas asumidas por Oliveira Lima en la prensa, sobre todo en los artículos "Ecos de la Guerra" publicados en el periódico O Estado de São Paulo, en Brasil, los cuales le causaron problemas políticos en Inglaterra, donde fue impedido de regresar después de la estadía en los Estados Unidos de América, en

1916. Con la constante sospecha de la policía, la casa vigilada, muchas relaciones con extranjeros, la pareja enfrentó ese período conturbado con intensa producción intelectual, inserción en redes de auxilio a refugiados políticos y movimientos pacifistas. Flora revela en sus registros la oscilación entre la admiración incondicional al marido, en una clara postura de pareja, y el intento de ofrecer al lector con quien dialoga, una imagen de independencia de opinión. Sus comentarios sobre la guerra, que abren el diario, se mantienen a lo largo de todo el registro, y avisa al lector de ese compromiso compatible con el aumento de la participación política de las mujeres en Europa y particularmente en Londres, donde el derecho de voto era reivindicado: "desde que estalló la guerra, casi todo que él [Oliveira Lima] hace está relacionado con eso. "Ecos de la Guerra" es otra gran lucha en la que Alemania entró arrastrada por la acción combinada de la diplomacia inglesa y francesa de los últimos 15 años" (10 de febrero).

La casa de los Olivera Lima en Londres era un local de reunión de un grupo amplio, de origen diversificado, constituido por intelectuales y diplomáticos, que mantenían con ellos lazos de amistad desde el período en que residían en Bélgica (1908-1912). La pareja poseía relaciones consideradas valiosas para los que allí buscaban intermediación para sus problemas, sobre todo para conseguir empleos para los extranjeros impedidos de regresar a su país. Contactos con el cuerpo diplomático brasileño también daban garantías de cierta protección y facilitaban la vida de muchos. El círculo de amigos ofrecía soporte psicológico mutuo en aquellos tiempos de guerra, amparando a los deprimidos y a los privados de contactos con su país, con sus familiares. En este particular, el diario es minucioso en la presentación de las relaciones, con la indicación clara de que si pertenencia o no al grupo, los diálogos mantenidos, las opiniones políticas.

En este ambiente, la relación de Flora con las experiencias de la guerra se apoyó sobre todo en los contactos establecidos con el grupo de diplomáticos e intelectuales, fuera de las diferentes experiencias personales de la vida cotidiana en Londres. Su mayor y constante interlocutor en ese aspecto era el marido y los artículos que él escribía para la prensa brasileña. Flora valorizaba esos textos sobre todo porque abordaban diferentes aspectos de la problemática: internacional, legal, comercial, histórica: "Ellos son particularmente interesantes para mí porque por su intermedio yo tengo una buena idea sobre lo que está ocurriendo sin el incómodo de leer los periódicos. Es un medio fácil de estar informada sobre este gran evento de la historia de la humanidad, la guerra que parece visar la destrucción del trabajo que representa veinte siglos de civilización cristiana" (6 de marzo).

Sin embargo, en seguida a ese registro sus apuntes se reportan nuevamente a la guerra para marcar posición personal, evidenciando así el compromiso con la construcción del yo y por lo tanto de una imagen a ser transmitida a un hipotético lector. En la secuencia, registraba: "Yo estaba leyendo esta tarde, tras la salida de M. para el Record Office, un número del periódico socialista Labour Leader y también notas triviales sobre la guerra por Bernard Shaw. Aquellas son mis ideas".

Varios temas ayudan a tejer la tela de esos registros diarios sobre la guerra: las noticias sobre los actos bélicos como el naufragio de barcos, el bombardeo a Londres, las llamadas atrocidades alemanas, las dificultades de abastecimiento, las sospechas de adhesión al enemigo de Inglaterra. Todo el tiempo Flora se mantiene germanófila asumiendo claramente la misma posición del marido y haciendo una lectura de las noticias y de sus vivencias a partir de este

prisma. La guerra invade su vida, ocupa su correspondencia (sujeta a la censura, como de costumbre), motiva las conversaciones con las visitas y las relaciones de amistad. Particularmente interesantes son las descripciones de los bombardeos a Londres, en que la observación a la distancia de los daños causados por las bombas se mezclan con el temor y la fascinación, sentimientos de venganza y de arreglo de cuentas: "Londres vive ahora en el terror de las bombas de los Zeppelines que son esperados para presentar sus saludos a los habitantes de la Gran Metrópoli en cualquier momento. El pueblo inglés, gracias a su posición geográfica y a su poderosa marina, nunca pensó que sus hogares podrían correr peligros de ningún tipo, no importando lo terrible, lo cruel y lo sangriento de la guerra y el hecho que los empujase contra otras naciones. Aún cuando ellos empezaron esta lucha contra Alemania ni por un momento pensaron que podrían ser atacados en Inglaterra y en Londres. Se puede ver un gran cambio en su modo de considerar las cosas desde el primer ataque sobre Dover y otros puntos. Ellos perdieron mucho de su arrogancia, lo que dio lugar al miedo" (22 de enero).

En abril Flora registra otro ataque alemán sobre diversas ciudades de la costa este de Inglaterra como "sensacional news". Por haber sido lanzadas muchas bombas sin causar daños, ella consideraba que los alemanes podrían estar experimentando la distancia con el propósito de volar y "dejar sus tarjetas de visita" para avisar que un día irían de hecho bombardear Londres sin que fuesen molestados en "su obra de destrucción" (16 de abril).

No obstante, a medida en que se intensificaban los bombardeos, que Londres era vista cada vez más cerca, Flora pasó a temer por su vida, registrando el primer daño causado por los zeppelines a esa ciudad, con diversos incendios en las cercanías de su casa. Comenta incluso la censura que la prensa estableció sobre el noticiario de esos eventos, para evitar alarmar a la población, resaltando que nadie en Londres pensaba que esa nueva etapa de la guerra fuese posible, pues hasta entonces el conflicto estaba en el mar y en las trincheras en el continente.

Insertadas en la batalla de la información y de la publicidad, las anotaciones diarias de Flora se enfrentaron con el discurso dominante de ambos lados de la guerra, portadores de representaciones que se cristalizaron y fueron utilizadas a lo largo del conflicto por los contemporáneos, tales como la exaltación del sacrificio, la idealización de las condiciones de vida en el frente de batalla y la demonización de los enemigos. Producido por individuos e instituciones, como el ejército, los políticos, las autoridades religiosas, ese tipo de discurso se difundió ampliamente desde el inicio de la guerra por medio de la prensa, del cine y de la propaganda, sobrepasó la mera intención publicitaria y fue también portador de convicciones intensas e históricamente arraigadas. El discurso dominante tuvo mayor recepción que las fronteras del territorio en guerra para alcanzar el otro lado del Atlántico, los que se sentirían tocados por sus argumentos, que lo recibieron y se acercaron de modo peculiar. Esa estrategia no excluyó evidentemente la práctica de las informaciones y noticias falsas que circulaban con el objetivo de mantener el optimismo, de ambos lados envueltos en el conflicto. La censura y la auto censura constituyeron procedimientos básicos en estas batallas de informaciones que excluían las "malas noticias" del campo de visibilidad de los implicados y sus aliados. (Ferro, 190).

En este contexto la prensa desempeñó un papel fundamental ya sea por la difusión de las noticias o por la toma de posición de la opinión pública entre los adeptos a los "aliados" y a

los “alemanes”, sin que se pueda olvidar a los pacifistas. Se puede afirmar que la victoria del nacionalismo militante fue precedida y acompañada por la gigantesca red de publicidad destinada a la exaltación de los ánimos y alimentada por intelectuales en diversos vehículos de comunicación, siendo que la prensa fue un recurso decisivo en la movilización de individuos y Estados en el esfuerzo beligerante.

Si los alemanes descalificaban a Rusia primitiva, a Francia decadente y a pérfida Albión, en cambio recibían adjetivos que los identificaban como hunos, bárbaros destruidores de la civilización europea. Más allá de la supremacía política, económica y militar, estaba en juego la “kultur” que fundamentaba el nacionalismo alemán construido bajo la concepción de la superioridad de un pueblo capaz de expresar en los campos literario, filosófico, artístico, científico, realizaciones superiores a los del pueblo francés y al pangermanismo. Uno y otro lado – aliados e imperios centrales – apoyarán sus argumentos en tres puntos principales, a saber: “la causa defendida era justa, la derrota llevaría al triunfo del Mal, la victoria era cierta” (Ferro, 186).

En ese contexto importa saber cómo el Boudoir Diary se posicionó frente al discurso dominante. En él los noticiarios de los periódicos, bajo censura, fueron vistos con desconfianza y las mentiras propagadas por la prensa sobre las victorias de los ejércitos ingleses y de sus aliados pasaron a ser desacreditadas (27 de agosto). En ese clima, ocurre el único relato de observación directa de Flora al bombardeo efectuado por los zeppelines en el Nortwest y en London Bridge, afectando a Holborn, Liverpool street y Marble arch. En su casa, todos se refugiaron en el sótano por considerar el lugar más seguro, siendo que Oliveira Lima y el mayordomo corrieron a la calle para ver el ataque y consiguiendo así ser testigos de la caída de algunas bombas en las proximidades de la casa. Al día siguiente, Flora fue a ver personalmente los estragos, registrando el número de 20 muertos.

Los registros sobre los ataques de los submarinos alemanes contra los barcos de pasajeros o mercantiles tienen su punto culminante con el espectacular naufragio del trasatlántico Lusitania causado por los submarinos alemanes. Preocupada con el viaje que iba a hacer a los Estados Unidos de América, así como con la llegada de su hermana a Londres para encargarse de la casa, Flora urdió comentarios angustiados sobre la tragedia, procurando los culpables. Coherente con su posicionamiento germanófilo, intentó eximir a los atacantes atribuyéndole al almirantazgo inglés la liviandad de no haber considerado las advertencias hechas con antelación de diez días por el enemigo. La dimensión de la catástrofe (1550 personas muertas) la llevó a insistir en la responsabilidad del almirantazgo inglés por menospreciar la capacidad de los submarinos alemanes y ludribriar su poder de provocar cualquier estrago a aquellos grandes barcos, tan perfectamente protegidos por la escuadra británica. Seguro que aquellos pasajeros norteamericanos tenían más confianza en la protección británica que en cualquier otra cosa en la tierra y consiguieron solamente reír de los avisos dados por la Embajada Alemana en Washington y por los amigos alemanes en Europa, entonces, pagaron con sus vidas su fe en Inglaterra (7 de mayo).

El punto crucial de la posición de Flora sobre el discurso dominante se nota en las noticias sobre las atrocidades alemanas, ampliamente utilizadas por la contra propaganda de los aliados. Impedida de verificarlo personalmente, incrédula de las noticias llegadas por la prensa bajo censura, Flora se informaba con los amigos y conocidos para sacar en limpio esas historias. Su esquema de referencia oscila entre creer en las noticias sobre relaciones amistosas entre

los soldados ingleses y alemanes en las trincheras, con la tregua para la Navidad de 1914 y la duda sobre la capacidad que los alemanes tendrían para cometer actos deshumanos. Entre los soldados que confraternizaban saliendo juntos de las trincheras, dándose las manos, fumando cigarrillos y las noticias de violaciones, crueldades a seres humanos y animales, Flora se angustiaba sin saber dónde obtener informaciones seguras. Ni siquiera su marido podía socorrerla pues en ese caso, parece que las fuentes de informaciones eran las mismas: amigos intelectuales y diplomáticos, refugiados, heridos hospitalizados, ningún testigo de los actos criminales.

En esas batallas de la memoria, versiones concurrentes atendían los intereses de los diferentes grupos implicados en la guerra. Flora recusó dar a los boatos más crédito que al de las "histories de paysans" destinadas a probar la crueldad de los alemanes: descuartizar animales vivos, prisión de sacerdotes ancianos, violencia contra mujeres y niños. Ella se negaba a admitir la veracidad de esas noticias, considerándolas "absolutamente increíbles". (10 de enero) Chocada con el modo como los ingleses encaraban la guerra, procuraba en la lectura de los periódicos franceses (L´Humanité) y alemanes, la comparación con los periódicos ingleses que fundamentase una actitud más crítica frente al noticiero y constató, sorpresa, que las victorias inglesas eran también celebradas por los alemanes como suyas (3 de marzo).

En su intento de controlar la memoria y de construir un relato adecuado al grupo en el que participaba, Flora procuró otros testimonios autorizados sobre la guerra con personas con quienes convivía en su día a día, como prestadores de servicios. Con las visitas, con los amigos reunidos en la casa de Wetherby Gardens, South Kensington, la guerra era asunto ineludible y separaba a los amigos en campos opuestos, según su posición en relación a las potencias beligerantes. En esos diálogos, Flora intentaba comprender los motivos de la guerra, urdiendo a cada momento explicaciones plausibles: la guerra podría haber sido evitada, no había motivo para que existiera, se trataba de una guerra comercial, producto de las diplomacias secretas. Lo más lejos que llegó en esas conjeturas fue afirmar que la guerra fuera motivada básicamente por la oposición entre la república y la monarquía: De hecho, el radicalismo juntó las manos por toda Europa para abrumar de esta forma al gobierno que había hecho de Alemania el único país donde un progreso sin paralelo había salido de una sólida organización (6 de junio). Se olvidaba que en el liderazgo de los lados opuestos había dos monarquías, la británica y la alemana.

La opción por el lado alemán causa sorpresa pues la pareja había escogido fijar residencia en Inglaterra, donde la estabilidad política se asentaba en un sólido parlamentarismo y la familia real simbolizaba la unidad nacional. Su posición sugiere influencia de la fascinación que Alemania ejercía sobre muchos intelectuales en la época, incluso en Brasil, y no puede separarse del gran progreso material que aquel país alcanzó, y en el desarrollo científico (en la historia, la construcción de un paradigma) desde la guerra franco prusiana. Tales opciones hicieron que Flora polarizase la guerra como evento trabado apenas entre las dos potencias, ignorando las alianzas, el imperialismo y los cambios ocurridos a lo largo del conflicto, entendiendo la guerra como una lucha desigual entre Alemania y los "Aliados". Ni siquiera sus amistades con los belgas exilados y el hecho de haber residido en Bélgica de 1908 a 1912 consiguieron disuadirla de sus convicciones germanófilas tras la invasión de Bélgica en 1914, que motivó el éxodo de la población civil. Su lectura del conflicto estaba inmersa en la rivalidad anglo alemana y pautada por la estructura de los "faits divers", lo que le daba una

aprehensión de la realidad según el modelo reconocido por el grupo y por lo tanto indicativo de su identidad, en el cual la cultura y el progreso de Alemania deberían preservarse de las contra-memorias.

Festejó victorias alemanas, como la toma de Varsovia: "Varsovia debe caer en manos de los alemanes o titanes como ellos pueden ser llamados" (30 de julio). Esa conquista fue conmemorada por ella con la degustación de un vino especial con amigos, celebrando el avance de la "nación [que] estaba enteramente derrotada, aplastada por el poderoso enemigo y clamando por paz" (1 de agosto). Cuando los periódicos informaron la caída de Varsovia, registró: "así los alemanes celebraron el primer año de la gran guerra" (7 de agosto). Al mismo tiempo que optó por el lado alemán, en una actitud peligrosa para quien vivía en un país del grupo de los Aliados, se comprometió con los esfuerzos pacifistas adoptando una posición humanitaria y lamentando la pérdida de miles de vidas y la estupidez humana, que consideraba sin esperanza cuando ésta asume el carácter colectivo y pierde los límites: "De otro modo, cómo se puede explicar una guerra como esta en la cual el 99% de los que están combatiendo desesperadamente no tienen la menor idea, estoy segura, de sus razones, buenas o malas, que los condujeron a esta condición de meros animales salvajes llenos de sed de sangre cuando no están impelidos por el odio y en su mayoría llevan vidas comunes como criaturas afectuosas, pacíficas" (9 de mayo).

Sin embargo, participó de reunión de la Internacional Women´s Congress, que trabajaba por la paz y se comprometió en la Permanente Peace Association, proporcionando listas de brasileñas que podrían ser invitadas para organizar una rama brasileña de la asociación en Rio de Janeiro, escribiéndoles y enviándoles una copia del periódico "Towards Permanent Peace". Acompañó y registró diversos comicios pacifistas en Hyde Park, evocando valores cristianos y humanitarios. Con tales informaciones y aún más familiarizada con la actividad de su marido en la prensa, se permitía emitir opiniones sobre los "Ecos de la Guerra", por él escritos y que consideraba los mejores artículos, demasiado buenos para que fuesen publicados en periódicos brasileños, y le aconsejaba intentar su publicación en periódicos de Sudamérica, especialmente en Buenos Aires, cuando "O Estado de São Paulo", presionado por corrientes pro aliados, redujo a la mitad la colaboración de Oliveira Lima para que abandonase la posición germanófila. Informaba a los lectores haber sido llamada a oír la lectura de algunos artículos de su marido, sobre las responsabilidades de la guerra, ante el amigo Bandeira de Melo, con la finalidad de que opine al respecto, "porque podría tener una idea sobre el conjunto". Consideró los artículos espléndidos y muy convincentes, y lamentó que no fuesen publicados, incomparables a todo lo ya escrito sobre la guerra: "Ellos son tan imparciales, tan plenos del perfecto sentido de justicia que no pueden tener sino satisfacción al leerlos".

A medida que se aproximaba la fecha de su viaje a los Estados Unidos, más se angustiaba por la paz, la cual pensaba que no era deseada por los aliados, interesados, solamente en llevar adelante su obra de destrucción (7 de septiembre). Sin duda pesaba en esta actitud las dificultades que Oliveira Lima estaba encontrando en Londres, donde su mayordomo y cocinera eran alemanes. Ellos recibieron diversas visitas de Scotland Yard para el esclarecimiento de la vida de esos empleados.

En Boston, donde la pareja se estableció durante el período en el que Oliveira Lima dictó un curso en Harvard (1915-1916), continúan en pie las mismas estructuras del registro, con la diferencia de que el desenraizamiento provocado por la distancia de la casa y por la residencia en un hotel, así como la distancia del escenario de la guerra, aliviaron el riesgo de vida que

corrían en Londres. Sin embargo, se mantuvo el posicionamiento germanófilo que continuaba creando problemas de relación con los Estados Unidos y que acabó impidiendo que la pareja entrase nuevamente a Inglaterra.

La opción del tema de la guerra como director de la narrativa es de extrema importancia para el sentido que la autora dio a su autobiografía y a la construcción de su yo, sea para la preservación de este documento en la vida del matrimonio, y sobre todo para la vida del marido, lo que tuvo duras consecuencias por su posición germanófila. La carga emocional de ese evento no está apenas colocada en los riesgos y privaciones ocurridos durante el conflicto, sino en sus desdoblamientos posteriores, como en la prohibición del regreso a Inglaterra y la necesidad de reencaminar la vida que culminó con el establecimiento de la pareja en Washington, donde terminaron sus días, él en 1928, ella en 1940. En ese sentido el diario contiene el deseo de justificación no sólo frente a sus contemporáneos, sino también para la posteridad, posibilidad en que Flora poseía una aguda percepción y expectativa. Se coloca pues intencionalmente tanto en la elaboración como en la preservación, por su utilidad, de una historia del yo que es también la historia del otro, de la pareja, donde el yo se confunde y se pierde.

En su condición de mujer, Flora acabó escribiendo sobre el llamado "lado menor" de la historia, una historia vista desde la retaguardia, por medio de lecturas, de relatos de terceros y reducidos testimonios directo de las batallas. ¿Era posible otra posición?

Es la construcción del yo de una mujer que por su nacimiento y el medio social en que vivió estaba destinada al mundo privado de la maternidad, del hogar, de las tareas domésticas, y como mucho como compañera del marido en la intensa vida social del mundo de la diplomacia. Sin embargo, Flora superó ese destino de género al asumir un lugar distinto al de la ama de casa tradicional. Lejos de poseer una personalidad débil y apagada, tuvo un papel intelectual y político importante en la carrera del marido, compartiendo con él espacios públicos y privados, donde era de gran visibilidad, acompañándole siempre y participando de sus inquietudes. En ella la "virtud doméstica", que era valorizada tanto por el medio donde nació, la oligarquía pernambucana, cuanto la Inglaterra victoriana, del período al que se refiere el diario, encontró escasa resonancia. Flora no se restringió al circuito social doméstico, del trato de los criados y de la recepción a los amigos del marido, sino que ejerció sobre éste gran influencia, aunque no hubiera producido una obra visible, además de los papeles íntimos, de los cuales el Boudoir Diary es el ejemplar más significativo. Aunque exhibiese con orgullo su casa, su *home* bien situada, amueblada, organizada y frecuentada, esencial para el mantenimiento de la sociabilidad, su vida integró a la señora del hogar de la familia patriarcal del noreste brasileño con la colaboradora del trabajo intelectual de su marido, a pesar de haber ejercido aparentemente el papel subalterno en la relación.

Ella mantenía una posición bastante independiente, renegando del papel de mujer pasiva, dócil, asumiendo nuevos papeles para los que no fue destinada. Así, la falta de dote fue ampliamente compensada por la suma de capital simbólico traído por la educación que recibiera y que la habilitó a desarrollar tal papel. Su grado de independencia era grande, pues salía sola a la calle, tenía amistades personales, mantenía correspondencia privada y el yo que consiguió construir indica la búsqueda constante de opinión propia. Todo apunta a que encontró en las prácticas epistolares y en el diario canales de expresión para su deseo de escritura no autorizada por las relaciones de género con todas sus implicaciones, en una vida marcada por la memoria

de la diplomacia y del ingenio. Los límites de esa situación pueden ser claramente encontrados: a pesar de haber sido colaboradora del marido en la producción intelectual, su trabajo nunca fue reconocido como tal. Su condición de mujer afirmada en palabras y actos, revela su verdadera faceta en las relaciones de género.

Bibliografía

FURET, François. Le passé d'une illusion. Paris: Robert Laffont/Calman-Lévy, 1995.

BIRNBAUM,Jean. A guerra da memória. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 16/4/2006. p.10.

FERRO, Marc. História da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Lisboa: Edições 70, s/d.

FREITAS, Anamaria Gonçalves Bueno de; CUNHA, M. Amália de Almeida. Dimensões da condição feminina no final do século XIX, nas páginas do Diário «Minha vida de menina" (1893-1895). Horizontes: Bragança Paulista, n. 19, jan/dez. 2001, p. 29-41.

GAY, Peter. O cultivo do ódio – a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PERRONE, crid1418

PERROT, M. (org.). História da vida privada da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, v.4

PROCHASSON, Christophe. Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 21/1998. www.crid1418.org.

La prosa periodística de Alfonsina Storni por los derechos civiles de las mujeres. Alfonsina Storni y el campo intelectual

Stella M. Longo
Universidad de Saboya, Francia.

Alfonsina Storni (1892, Sala Capriasca, Suiza; 1938, Mar del Plata, Argentina) se expresa como periodista en variados medios de prensa[1] y radio en un momento especial de la historia intelectual argentina, caracterizado por cambios fundamentales en la vida política y por una áspera polémica en la que participaron diferentes actores sociales cuyo objetivo era definir la identidad y diseñar la sociedad de la Argentina. Naturalmente, no dejaría de plantearse en este debate el "problema de la mujer".

Estudiaremos en nuestro trabajo las opciones ideológicas argumentadas por Storni en los artículos en que analiza la situación real de las mujeres en la sociedad patriarcal, el movimiento feminista, la inserción de las mujeres en el mercado de trabajo y la legitimidad de la reivindicación de los derechos civiles. Del conjunto de los artículos de Storni, hemos seleccionado los artículos cuya exposición se acerca al ensayo, dotados de sólida y rigurosa argumentación y que pretenden terciar en la polémica ideológica del periodo sobre las mujeres. En ellos reconocemos dos características: la primera, la exposición razonada que se aparta voluntariamente del modo conversacional e intimista y que la escritora adoptó a veces como estrategia[2] discursiva; la segunda, el planteo sin rodeos de la emancipación moral, económica y política de la mujer.

La producción de Alfonsina Storni

La producción literaria de Storni se extiende fundamentalmente durante dos periodos. El primero entre 1916 y 1926 (publicación del primer libro La inquietud del rosal y de las

1 Relacionada con revistas literarias: "Mundo Rosarino", "Monos y Monadas", "La Nota", o periódicos: "Insurrexit", "Mundo Argentino", "La Nación", etc.

2 Coincidimos con Alicia Salomone en que "en el plano de la expresión, y por ende en el del contenido, (las mujeres de los años veinte) suelen echar mano de los géneros menores (…) pasan casi de "contrabando" al terreno del pensamiento (...) Storni (...) haciendo reacentuaciones (sic) paródicas o irónicas de los discursos masculinos, plantea sus ideas". No aceptamos la consecuencia de Salomone "(esta) heterogeneidad de estrategias (...) (es) la lengua cotidiana, intima, paródica, desplazando lo político, social de los territorios oficiales de la expresión." Muchas de estas crónicas intimistas han sido estudiadas por Alicia Salomone y Graciela Queirolo. Optamos por el discurso feminista de Storni que gana espacio en el campo intelectual por los contundentes argumentos políticos, sociales y filosóficos razonados que estructura la expresión.

3 En 1880 se contabilizaban 1.770 conventillos en Buenos Aires; en 1887, 2.835 y en 1904, 2.462 en 1904.

primeras colaboraciones literarias en Fray Mocho, Caras y Caretas, El Hogar, Mundo Argentino, al que siguen El dulce daño, 1918; Irremediablemente, 1919; Languidez, 1920; Ocre, 1925; y Poemas de amor, 1926). En 1919 se hace cargo de una sección fija en la revista La Nota y más tarde en el periódico La Nación.

Un segundo periodo, entre 1927 y 1938, en el que predomina su trabajo como dramaturga (escritura, formación, puesta en escena): "El amo del mundo", 1927; "La debilidad de mister Dougall", 1927 (jamás representada e inédita hasta el 2002); "Dos farsas pirotécnicas", 1932 ("Cimbellina en 1900 y pico..." y "Polixena y la cocinerita"). Durante estos diez años también escribió seis piezas de teatro infantil y dirigió la puesta en escena de algunas con sus alumnos del Teatro Infantil Labardén. Escribió también crónicas e impresiones de viaje, a Europa, "Diario de navegación" y "Kodak", en La Nación, 1930; al sur de Argentina y Chile, "Carné de ventanilla", en La Nación, 1937; "Film marplatense", en Crítica, 1936. La producción poética se limita a "Mundo de siete pozos", 1934 y "Mascarilla y trébol", 1938.

Los artículos seleccionados pertenecen al primer periodo 1916 – 1926, momento jalonado por acontecimientos ideológicos y jurídicos muy significativos para la cuestión femenina.

El campo intelectual: democratización, complejidad, protagonismo social femenino, reacción ideológica del nacionalismo oligárquico

La política, la sociedad y la cultura de la Argentina entre 1916 y 1926 se caracterizaron por la democratización relativa del sistema político, por cambios en la estructura social y en el campo intelectual y por la sistemática reacción de la oligarquía conservadora para conservar la influencia ideológica e institucional.

El resquebrajamiento del régimen conservador, patente desde el comienzo del siglo XX (condiciones de vida miserables, proliferación de conventillos[3]; incremento de las huelgas y organización combativa de la clase obrera[4] y, consecuentemente, violenta represión del Estado que se dotó de leyes represivas[5] para asegurar el control social) desemboca, en 1912, en la Ley Sáenz Peña[6] que, más tarde, en 1916, permitiría al Partido Radical acceder al Gobierno nacional.

La política económica radical mejoró la redistribución de los ingresos y amplió el funcionamiento democrático pero no afectó sensiblemente al segmento social que conservaba la base (agropecuaria, financiera e industrial) del poder económico y que se veía a si mismo

---

Aproximadamente el 70 % de los habitantes eran inmigrantes, que formaron el proletariado industrial urbano, base del movimiento obrero, influenciados primero por el anarquismo, más tarde también por socialistas y/o sindicalistas.

4 En 1901, fundación de la Federación Obrera Argentina (FOA); en 1904, de la FORA (Federación Obrera Regional Argentina, anarquista). Alfredo Palacios es electo diputado socialista por la Capital Federal; en 1905 alzamiento cívico-militar radical.

5 Ley de Residencia de 1902 y la Ley de Defensa Social de 1910.

6 Ley que aseguró acceso al voto y a la representación a la población masculina mayor, nativa o de extranjeros naturalizados.

7 Desde 1870, la clase dirigente argentina no sólo consideraba "natural" el hegemónico liderazgo que ejercía, también a ella le cabía la definición de los rasgos de identidad de la nación. Todo esto en virtud de razones "naturales" (hijos originales, antiguos, nativos del entorno rioplatense, impregnados del verdadero espíritu de

como el grupo al que cabía la definición de la identidad[7].

Evidentemente, las oscilaciones que vivió la democratización política de la Argentina tuvieron repercusiones en el ámbito de la cultura. Se amplia rápidamente, por razones sociales, el campo cultural: los intelectuales son más numerosos y presentan perfiles diferenciados respecto a los del periodo anterior. El grupo de dirigentes es, consecuentemente, ideológicamente variado. Muchos de los nuevos intelectuales incorporados al campo cultural constatan, además, que los cambios acaecidos en el contexto político y social han vuelto obsoletos o inoperantes los discursos que orientaban al cuerpo social.

Uno de esos "discursos", por ejemplo, el "emitido" por la institución universitaria, será, a partir de 1918, absolutamente reconsiderado. El movimiento de la Reforma Universitaria[8] lograra cambiar el funcionamiento, la estructura y el roles de la Universidad.

Muchas mujeres multiplican, también en este lapso, los interrogantes acerca de la legitimidad de otro mensaje orientador, el que definía los roles sociales y privados femeninos.

Por un lado, los discursos que relegaban a la mujer a la esfera de lo privado, del hogar, de la crianza, habían sido ya puestos en jaque por los cambios estructurales del mercado de trabajo. Si bien la legislación desde 1869 (y hasta 1926) fijaba límites estrictos para la actividad

---

la tierra) y culturales (depositarios exclusivos de un patrimonio histórico común, heredado desde la emancipación -o desde antes- de costumbres, raza, religión y, ¿por que no?, de propiedades). Este sentimiento se articula en discurso hacia 1890/1900: una ideología nacionalista, programática en el orden social, firmemente católica e frecuentemente hispanófila. Alimentado por la encíclica De Rerum Novarum, el nacionalismo católico del conservadurismo da respuestas a las inquietudes y exasperaciones que experimenta el grupo dominante respecto a los cambios del entorno nacional e internacional. Frente a la nueva estructura demográfica y a la presencia de ideologías subversivas acarreadas por la inmigración en la Argentina, el nacionalismo católico respondía con un proyecto social: mejorar el nivel de vida de los obreros pero reemplazar con valores espirituales, el "materialismo" de la modernidad. Alternativa moral posible y aceptada por muchos agentes sociales gracias a la intervención moderadora de la iglesia. Esta institución ofrecía una doble garantía: "pacificaba" y humanizaba el conflicto social y, simultáneamente, restablecía gracias a los valores cristianos la unidad e identidad nacional que la inmigración y los conflictos de clase amenazaban. En segundo lugar, frente a la predominancia que adquirían los Estados Unidos en el orden internacional, este nacionalismo de élite finisecular se opuso al expansionismo norteamericano (materializado desde mediados del siglo XIX en México, Centroamérica, Cuba) y a su intento panamericanista, adhiriendo de forma militante al pan hispanismo o al pan latinismo. No dudaron en instrumentalizar los justificados sentimientos y argumentos anti norteamericanos de numerosos intelectuales latinoamericanos, para propagar la pretendida ética anti materialista y para reivindicar a la tradición hispánica, católica y espiritualista como esenciales a la identidad latinoamericana.

8 La Reforma Universitaria, movilización insurgente de la mediana burguesía en ascenso, democratiza las estructuras universitarias y responsabiliza a la institución respecto a la formación idónea del nuevo grupo dirigente de profesionales, altos técnicos y élite intelectual, en todo diferente al del periodo 1880/1916. En el movimiento coexistieron tendencias moderadas, liberales reformistas, y radicales, maximalistas y marxistas influenciadas por los recientes acontecimientos de Rusia y de Alemania. Anotemos que algunos de sus dirigentes se orientaron mas tarde hacia posiciones fascistas. El movimiento estudiantil de 1918 cordobés primero, argentino y latinoamericano después, respondía a una conciencia nueva de las jóvenes generaciones de clases medias que rompía definitivamente con la universidad del pasado. Conciencia preocupada por un conocimiento profundo de la realidad americana y por el rol que en ésta le cambia cumplir. Además de los cambios democráticos que produjo en la estructura universitaria, se mejoró la calidad de y se modernizó la enseñanza y, gracias a la extensión universitaria, se reforzaron los vínculos entre la universidad y la nueva sociedad que se estaba constituyendo.

9 Según el censo de 1914 en la industria manufacturera trabajaban 352.999 mujeres sobre un total de 841.237.

10 Enviamos a las nota 14 y 16.

femenina, esto no había impedido una crecida inserción de las mujeres en el mercado laboral y en el campo sindical, político e intelectual. La industrialización argentina había incrementado el trabajo fabril femenino[9] y, consecuentemente, las mujeres intervinieron tempranamente en el movimiento sindical: en 1903, en el Primer Congreso de la UGT participó la Unión Gremial Femenina, y se nombró en la Junta Directiva de UGT a Cecilia S. de Baldovino; en 1906, se declaró la huelga de fosforeras, y éstas fundaron en 1909 su Asociación., etc. Las anarquistas, predominantes en el movimiento obrero politizado, fundaron en 1904 el Centro Femenino Anarquista "Louise Michel".

Asimismo el discurso tradicional, había sido puesto en tela de juicio desde 1900/1910 por los primeros movimientos feministas[10]. La polémica sobre el lugar de las mujeres en el ámbito público y privado se generaliza: las contradictorias y galantes opiniones sobre la cultura de mujer que se leen en la encuesta de la revista Nosotros de 1913, se vuelven tomas de posición ásperas hacia 1919.

Entre las dos guerras, el movimiento de protesta feminista conoce un auge inusitado, la presión aumenta con la fundación, en 1919, del Partido Feminista de las doctoras Lantieri y Moreau, y la discusión sobre los derechos de la mujer concierne al conjunto del los hombre y mujeres notables en la Encuesta Feminista Argentina del mismo año. En 1920, la Unión Feminista, organiza un simulacro de elecciones en la ciudad de Buenos Aires para obtener los derechos políticos de las mujeres. Los miembros de estos movimientos de clase media (socialistas, radicales y liberales reformistas) fueron muy dinámicos en la vida cultural de Buenos Aires y plantearon las cuestiones tales de los derechos civiles y políticos, de la organización de la familia, de la situación de los hijos legítimos y de la prostitución en el debate público.

Finalmente estas movilizaciones por cambios legislativos y con objetivos educativos logran en 1926, la modificación del Código Civil. En 1924, Mario Bravo y Juan B. Justo (socialistas) presentan el Proyecto "Derechos civiles de la mujer soltera, divorciada o viuda" que es debatido durante dos años. Aprobado por el Senado, se convierte en Ley 11.375 el 14 de septiembre de 1926. Se reconocía la igualdad de capacidad para ejercer todos los derechos y funciones civiles entre hombres y mujeres, ya sean éstas solteras, divorciadas o viudas. Para las casadas, se levantaban gran parte de las restricciones que el Código imponía pero todavía no se le otorgaba plena igualdad civil. Con la ley 11.357, las incapacidades de derecho que pesaban sobre la mujer soltera quedaron totalmente suprimidas.

Desde el catolicismo y el nacionalismo conservador tanto el movimiento universitario como el movimiento feminista fueron resistidos con virulencia. Tomás Casares, en *Criterio* imputaba al reformismo "acaparar y envenenar un problema universitario, cuidándose muy poco de las cuestiones universitarias y de los asuntos culturales (...) (éste) Trató de incorporar los claustros universitarios a una determinada política social, o mejor dicho antisocial, pues todos los socialismos son específicamente gérmenes de disolución en cuanto doctrinas de odio (luchas de clases) y nidos de violencia (revolución social)" (Casares, T., 1928: 48).

En cuanto al feminismo, múltiples fueron los obstáculos que opuso el nacionalismo

11 En 1932 en el Congreso se debaten los derechos políticos de la mujer, pero la ley es rechazada en el Senado.

12 Se planteaba lograr los derechos civiles y políticos de la mujer; aumentar las leyes protectoras de mujeres en la industria, la agricultura o el servicio doméstico; proteger a la maternidad y al menor; incrementar el desarrollo

conservador y ultra católico a la modificación del Código Civil reclamado por las mujeres. Cuando el nacionalismo conservador reanudó con el poder político con el golpe militar de 1930, censuró, durante la década infame, el pensamiento progresista y reformista de las mujeres citadas y la Iglesia Católica acentuó el control ideológico y cultural. Por un lado, sobrevino el terrorismo ideológico que hizo retroceder, pero sólo por un momento, al movimiento feminista; por otro, la clase dirigente, no sólo se opuso a la obtención de los derechos políticos para las mujeres[11] sino que, a través del Proyecto de 1936 (que reformaba integralmente el Código Civil) intentó modificar la ley 11.357 e impedir que la mujer casada gozara de los derechos civiles otorgados en 1926.

El proyecto de 1936 retrotraía a la mujer a un estado de incapacidad, o de menor de edad, no pudiendo disponer de su persona ni de sus bienes y dependiendo para todo del padre, del marido o del hijo. También fueron mujeres (Victoria Ocampo, Susana Larguía y María Rosa Oliver) las que, en marzo de 1936, encabezaron la oposición y fundaron la Unión Argentina de Mujeres para impedir la promulgación de la ley citada. Las mujeres, de diferentes clases sociales, agrupadas en la UAM formaron subcomisiones y filiales en ciudades del interior, se movilizaron, imprimieron panfletos[12], presionaron. La UAM triunfó y el proyecto de reforma fue anulado.

La irrupción de las mujeres en el ámbito público y las crónicas de Alfonsina Storni

Nuestro estudio se articula alrededor de tres artículos de Alfonsina Storni, escritos entre agosto y octubre de 1919. En estos se analizan, por un lado, el progresivo protagonismo de las mujeres en el espacio publico: la inserción en el mercado laboral y el movimiento feminista; por otro la reforma de un Código Civil anacrónico que las incapacitaba civil y políticamente. Storni redacto otros trabajos sobre estos temas que iremos citando e integrando a nuestra exposición. Hemos elegido este conjunto de artículos por el grado de argumentación razonada que los caracteriza, por la proximidad en que fueron elaborados y porque dos de ellos fueron objetos de una difusión pública paralela a la colaboración en La Nota y Revista del Mundo.

1 *El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina*: el feminismo en la Argentina

En la Revista del Mundo, en agosto de 1919, Storni publica *El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina* (Storni, 2002: 791-800).

Feminismo y evolución

Storni elige la perspectiva evolucionista para afirmar que el feminismo forma parte de los cambios históricos necesarios, que responden a los fines que fija la evolución de la vida

cultural y espiritual de la mujer; luchar por la paz mundial; prevenir la prostitución.

13 Storni incluye estadísticas de trabajo masculino y femenino. Aparentemente del censo de 1914, notamos diferencias en las cifras: maestras 21.961; las parteras, 2.140; las empleadas de comercio 9.240; las telefonistas 1.101.

cósmica, terrestre y humana: “nos toca vivir un accidentado momento de transformación social (...) se apagan una a una, las luces de una larga civilización”. Por lo tanto es el feminismo un movimiento social e ideológico que “no me causa otra impresión que la de asistir a un aspecto más de aquello permanente, y (...) sus incidencias, cósmicas, originales, sublimes o ridículas, no me preocupan ni me conmueven (...)”.

Storni, poco antes, en *Un tema viejo*, de abril de 1919, publicado en La Nota (Storni, 2002: 814) había argumentado la necesidad del feminismo “como toda transición colectiva” en una polémica con Carlos Gutiérrez Larreta, que lo había presentado como una veleidad femenina. “Hablar de feminismo y separarlo del conjunto de las cosas, como una cosa aislada, sin relación, como una arbitrariedad del capricho femenil, me parece disparatado”; es un movimiento de ideas exclusivo de la modernidad, y una demostración mas de “este descalabro (...): el dogma católico esta en bancarrota; la civilización esta en bancarrota; todo lo construido de veinte siglos hasta hoy se viene abajo estrepitosamente”.

Filosofía feminista y estructura social argentina

Volvamos al artículo de agosto 1919, asignado al feminismo su lugar necesario en la historia y en la modernidad, y “porque no estoy entre los que se resisten al feminismo, he de ocuparme, a grandes rasgos, de este movimiento en nuestro país”.

Storni interpreta al movimiento feminista como un síntoma de “la elasticidad del pueblo nuevo que tenemos” opuesto al “mundo seudo colonial”. En este prevalecía la filosofía de las esferas diferentes entre los sexos:

> “rigurosa separación de sexos; el pudor de la niña exigía también la limitación de sus juegos (...) solo se atendía a la belleza del rostro, a la ingenuidad, a la pureza espiritual. Educada (...) para el matrimonio, sin aptitudes para crear su propia vida, la mujer vivía del reflejo, bajo la sombra masculina”.

Esta sociedad fue desarticulada por el dinamismo económico y los nuevos valores culturales que introdujeron las mujeres de la inmigración “de hogares nuestros, de origen extranjero, arrancaron las primeras mujeres que fueron a las universidades, que impulsaron la enseñanza, que se asentaron en los empleos administrativos”. El feminismo corresponde a la nueva sociedad que se esta constituyendo “lejos de aquel dormido mundo pseudo colonial (...) limitado para el espíritu curioso (...) que (...) crece en valores morales”.

Las mujeres en el espacio público laboral

Storni establece un hecho material, social, el de la inserción de las mujeres en el mercado de trabajo y explica sus consecuencias ideológicas: el trabajo produjo cambios en la conformación del ser femenino, y la realidad laboral jugo también un papel de fundamental importancia en la polémica pública sobre las mujeres.

El primer triunfo femenino fue conquistar el mundo del trabajo “han invadido todos los campos de la actividad masculina”[13]. Un verdadero logro, primero, porque el trabajo, que

14 En la Argentina, tres grandes grupos de mujeres bregaron por obtener tanto mejoras sociales como derechos civiles y políticos de las mujeres. Primero, el de las que gozaban, de hecho, de ciertos derechos y poseían capital cultural y profesional. La inserción social les permitía plantear sus reclamos más o menos pública y/o

bien podía responder a la necesidad no se limitaba a satisfacerla sino que, en el espacio publico laboral, "(ellas) ensayaban su propia vida, sostenían a sus hogares, ejercitaban la responsabilidad y afirmaban su carácter". En segundo lugar, porque el fenómeno tuvo repercusiones en el campo de las ideas e hizo que la cuestión femenina, que define como "la necesidad de emancipar a la mujer, de mejorarla intelectualmente, de ponerla, moral, civil y políticamente en el mismo plano que el hombre" se debatiera y que fuera considerada por diferentes programas políticos.

Storni, un año después, en los artículos *Las heroínas* (Storni, 2002: 897-901); *Acuarelistas de pincel menor* (Storni, 2002: 901-905), de abril de 1920; y en *Las mujeres que trabajan*, (Storni, 2002: 821-823) de junio de 1920, todos publicados en La Nación, estudia esta inserción femenina en el espacio laboral. Señala, en los de abril, ocupaciones femeninas originales: lustradora de muebles, constructoras de jaulas, carboneras, zurcidoras, acuarelistas. En el de junio analiza por sectores el mercado de trabajo, nota que son 505.491 las mujeres trabajan sobre un total de 1.132.352 personas, que 200.000 carecen de profesión determinada, que 79.781 trabajan como personal domestico, 6.000 en la educación, mas de 2.000 en la salud, 70.000 en la industria, 11.711 en el comercio, 668 son telefonistas, pocas hay en la letras y las ciencias ("la sexta parte del total de los cultores de las letras y ciencias") y 1.078 en las bellas artes.

El movimiento feminista argentino

Storni continúa *El movimiento hacia la emancipación* con la historia del movimiento feminista y la de las primeras batallas para obtener los derechos civiles femeninos.

Se concentra en el feminismo de mujeres de la clase media urbana[14], motivadas por el reformismo social y la moralización de la nación. En el trabajo *Derechos civiles femeninos*, analizado mas adelante, expresa "este movimiento, justo es decirlo, está hasta ahora en los círculos intelectuales". En efecto, este grupo oriento decididamente la polémica a través de un movimiento asociacionista variado y democrático, de su influencia en los partidos políticos, y por su condición de periodistas y profesionales de prestigio.

institucionalmente. Un autoproclamado feminismo que solicitaba mayor inserción pública y que se justificaba por el papel de ayuda social que podía tener la mujer en razón de su natural abnegación y generosidad (Congreso Patriótico de Señoras de 1910).

Segundo, mujeres que tenían conciencia de la exclusión social y política, a través de la explotación de clase y de la experiencia de la pobreza. Mujeres anarquistas, que desde el movimiento obrero, se distanciaron a veces del feminismo, pero que expresaron opiniones de sesgo feminista: entre 1896 y 1897, publicaron en Buenos Aires *La voz de la mujer*, periódico cuyo lema era: "Ni dios, ni patrón, ni marido". En éste criticaban tanto la explotación capitalista como las relaciones con los hombres de su clase. Rol fundamental de la mujer era, sin embargo, cuidar la salud física, espiritual e ideológica de sus hijos. Se movilizaron por la legislación protectora del trabajo femenino (1907, legislación sobre la jornada y el tipo de trabajo femenino; y 1924, legislación prohibiendo despido por embarazo y creación de guarderías en empresas de más de 50 obreras). Anarquista fue el periódico "Nuestra Tribuna" (1922-1925) escrito y dirigido por mujeres, y el Centro de Estudios Sociales Femenino (1924).

Tercero, el grupo de mujeres notables, militantes políticas con influencia, periodistas del que habla Storni que continuaban la acción emprendida desde principios del siglo XX (ver nota 16).

15 El censo de 1914 contabiliza 59 médicas, 6 abogadas, 41 periodistas y 1.502 profesoras secundarias.

16 El 25 de septiembre de 1900 Cecilia Grierson, primera médica diplomada en el país, crea el Consejo Nacional de Mujeres de la Republica Argentina, desde donde se promueve la protección a la maternidad, una política sanitaria y de asistencia social y se plantean los derechos civiles de las mujeres. Preocupadas tanto por "la

Mujeres con nivel de educación medio o universitario[15], militantes políticas que fundaron numerosas organizaciones feministas[16]. De estas ultimas Storni menciona sólo a tres: el Centro Feminista de 1906 (sic) de Alicia Moreau y Elvira Rawson de Dellepiane y relata la hostilidad que produjo en el medio y que obligo a cambiar de nombre. Temprano incidente que no impidió que, en 1910, la Asociación de Universitarias Argentinas realizara el Primer Congreso Feminista Internacional que planteó la modificación del Código Civil y la nivelación jurídica "de los dos individuos sociales que se constituyen en formadores de la familia". Finalmente cita a la Liga para los Derechos de la Mujer y del Niño, fundada en 1911 por Julieta Lantieri y cita la participación de Carolina Muzzilli[17], su amiga. Nada dice, en cambio, de la estructuración entre 1912 y 1916 del Movimiento Feminista del radicalismo, partido que había accedido al poder en 1916.

No escapa a Storni que en el periodo de entreguerras, las experiencias de las mujeres a nivel internacional y la democratización política local produjeron un recrudecimiento y un cambio en el feminismo, y establece un corte temporal antes y después de 1916/1919. La participación social de la mujer durante y después de la guerra europea, las "ideas democráticas intensificadas en todo el mundo", así como otros argumentos con los que Storni guarda distancia "la creencia, falsa o verdadera, de que la voluntad y la idiosincrasia femeninas serían capaces de oponerse a las futuras guerras", impulsaron al feminismo.

Storni establece en el presente de su articulo, "tenemos (...) asociaciones feministas (...)

---

elevación de la mujer" como por "formar jóvenes obreras hábiles, instruidas y morales". Estas mujeres, una elite intelectual de educadoras y profesionales, se organizaron y extendieron su acción, bastante próxima de la beneficencia, al ámbito público, su ideario reformista pretendía la humanización y la justicia dentro del sistema.

Desde el socialismo, en 1902, Fenia Chertkoff crea el Centro Socialista Femenino y la Unión Gremial Femenina que encararon campanas a favor de los derechos civiles y políticos de las mujeres, en contra de su explotación social y sexual, por condiciones de protección laboral, por un mayor acceso a la educación para las trabajadoras. Otras organizaciones, la Asociación de Universitarias Argentinas (1904), el Centro Feminista de Libre Pensamiento, la Liga Feminista Nacional de la Republica Argentina y el Centro Feminista (1905) de Elvira Rawson. también defendieron los derechos femeninos desde comienzos del siglo XX.

17 Carolina Muzilli (1889-1917) dirigente socialista, redactó en el Partido Socialista un programa de reivindicaciones específicas femeninas. Discrepa con las feministas de orientación burguesa y reformista "Yo llamo feminismo de diletantes a aquel que sólo se interesa por la preocupación y el brillo de las mujeres intelectuales. Es hora de que el feminismo deportivo deje paso al verdadero que debe encuadrarse en la lucha de clases. De lo contrario será un movimiento 'elitista' llamado a proteger a todas aquellas mujeres que hacen de la sumisión una renuncia a sus derechos a una vida mejor. Abomino de la humildad por e1 simple motivo de mi apoyo a quienes exigen los bienes que les corresponden simplemente por vivir en un país donde se recita que todos son iguales ante la ley". Periodista en "La Vanguardia" denuncio el régimen patriarcal y la explotación obrera, y demostró la influencia nefasta de la Iglesia Católica "la mujer es la víctima propiciatoria de la religión. Gracias a su dominio absoluto, ejercido a largo de muchos años, ha conseguido aherrojar el espíritu femenino... Desde la primera comunión, pasando por el confesionario, se convierte en sierva del hombre que le ha elegido como esposa pero que jamás le permitía intervenir en el accionar de quienes aspiran a obtener reformas legales económicas de su sexo". Dirigió "Tribuna femenina", desde donde bregó por el divorcio, por mejoras en el trabajo fabril femenino, por la higiene social, contra la explotación del trabajo infantil, por la enseñanza integral de las escuelas públicas y sostuvo el pacifismo durante la guerra mundial. La amistad vinculó a Storni con Muzzilli, hasta la prematura muerte de la socialista en 1917.

18 Que contó entre sus adherentes a Alfonsina Storni, Adelia Di Carlo y Emma Day.

19 En 1902, el diputado Luis María Drago revisa los derechos civiles femeninos respecto al régimen de los bienes matrimoniales "los esposos pueden hacer las convenciones matrimoniales que juzguen convenientes para la administración y gobierno de sus bienes". El proyecto fue nuevamente presentado por Drago en 1904, en él se estipulaba además que "eran bienes de la mujer todo lo que ganara con su profesión o trabajo durante

en toda la República (...) concurrentes al mismo fin, ofrecen diferencias en su manera de realizar la propaganda y encaminar la acción". Cita la Unión Feminista Nacional (Dra. Alicia Moreau), la Asociación Pro Derechos de la Mujer[18] (Dra. Elvira Rawson de Dellepiane), y el Partido Político Feminista (Dra. Julieta Lantieri Renshaw) que Storni reconoce como la más avanzada institución feminista. En efecto la Dra. Julieta Lantieri y la Dra. Alicia Moreau a través del Partido Feminista proponían la igualdad civil para ambos sexos y la igualdad de derechos entre hijos legítimos e ilegítimos.

Derechos civiles y políticos de la mujer

Storni termina introduciendo el tema del que se ocupa pormenorizadamente en los trabajos que analizaremos a continuación: la incidencia directa del feminismo y la influencia del socialismo para cambiar la legislación, vigente en 1919, en materia de derechos civiles de la mujer. Detalla cómo el protagonismo del movimiento feminista y la influencia política de algunas mujeres en el sistema plural de partidos políticos articulado a partir de 1916, condujo desde temprano a tratar la situación de la marginalización civil de las mujeres casadas. Cita los primeros intentos de reforma del Código Civil que comienzan en 1902[19] y que "no paso de proyecto", y termina citando el que presenta en ese mismo 1919 el Dr. Enrique del Valle Iberlucea, de inspiración socialista y que planteaba integralmente dicho problema.

2 Los derechos e incapacidades de las mujeres

Storni se consagra al tema de los derechos civiles de las mujeres en dos artículos que escribe para la Revista La Nota. En el primero, del 22 de agosto de 1919, *Derechos civiles femeninos* (Storni, 2002: 860-864), analiza pormenorizadamente el Proyecto del Dr. del Valle Iberlucea; en el segundo, del 10 de octubre de 1919, *A propósito de las incapacidades relativas de la mujer* (Storni, 2002: 882-887) trata el anacronismo del Código Civil y denuncia la filosofía moral que encubría las incapacidades que pesaban sobre la mujer. Los analizaremos cronológicamente.

2.1 22 de agosto de 1919, *Derechos civiles femeninos*

El artículo constituye su respuesta al pedido cursado por Miguel Font, organizador de la Encuesta Feminista Argentina de 1919, para que se expresara, junto a otros intelectuales,

---

el matrimonio" y le otorgaba a la mujer plenas facultades de administración y disposición de los bienes propios sin necesidad de autorización marital y aún contra la voluntad del cónyuge. En 1905, el diputado Juan A. Argerich elevó otro proyecto sobre la división de herencias en caso de disolución de la sociedad conyugal por muerte de uno de los cónyuges, que afectaba el régimen de bienes gananciales vigente. En 1909, Argerich insistió con este proyecto. Por su parte, en 1907, en 1913 y en 1915, el diputado socialista Alfredo Palacios presentó proyectos sobre derechos civiles de la mujer, que habían sido elaborado en el Centro Feminista.

20 La Encuesta Feminista Argentina fue una iniciativa del Dr. Miguel Font: en septiembre de 1919 envió un cuestionario a distintas personalidades y la recibieron, entre otros, Alfredo Palacios, Rodolfo Senet, Leopoldo Lugones, Luis María Drago, Alfonsina Storni, Alicia Moreau, Herminia Brumana. Sólo una minoría estuvieron a favor de la intervención de la mujer en asuntos políticos y generales. Ésta exigía la reforma de la legislación para que se estableciera el goce de los derechos civiles, la igualdad ante la ley para ambos sexos.

21 También en 1919, Rogelio Araya (radical) presentó el proyecto "Emancipación civil de la mujer" (idéntico a los del socialismo de 190/ y de 1913) motivado por "el profundo malestar creado por esta situación de desigualdad en que se encuentra la mujer con relación al hombre y el feminismo a veces planteado agriamente, es un problema de actualidad que exige solución justiciera. Adelantémonos al estallido de las pasiones y

acerca de "lo que debía ser el feminismo en este país"[20]. La respuesta de Storni fue publicada, en 1921, entre las opiniones favorables a la reforma del código civil en *La Mujer. Encuesta Feminista Argentina*.

En la primera mitad de *Derechos Civiles*, Storni trata dos problemas de estructura de la conciencia ideológica. Primero, analiza qué conciencia política se manifiesta en la practica del voto masculino, segundo, qué ideología subyace en el mantenimiento de leyes vueltas obsoletas por el cambio histórico.

Política criolla: el nivel cívico

Storni comienza planteando la imposibilidad en la Argentina de "hablar seriamente de la emancipación política de la mujer" ya que tanto la mayoría de las mujeres como de los hombres adolecen de un retraso moral porque "permanece viviendo espiritualmente una vida colonial, aunque económicamente sea un factor útil". Ejemplo de esta deficiencia es el comportamiento del votante, del ciudadano: "Probado está que el hombre, en nuestro país, vota por la agrupación de su simpatía, con un fin inmediato de mejoras económicas, ya sea por medio del favor oficial o de la paulatina transformación de las leyes que a la vida económica importan".

Storni vuelve sobre este asunto el 12 de septiembre del mismo año, en la misma revista, en *Votaremos* (Storni, 2002: 869-871).Con áspera ironía aconseja a una señora asistir a un mitin político a "respirar aires de civismo". Prosa sin concesión: los discursos son "cháchara" ruidosa, la reunión "un mundo artificial de engaños, astucias, falsedades y mezquinos intereses" y el ciudadano:

> "Si, señora; usted llegara también a ciudadano. Será igualada con gran terror al analfabeto nacido hombre, al orillero, que se alimenta de la limosna del comité, al pobre peón, que va a votar en masa, al empleado que quiere conservar su puesto, al individuo que se abstiene. (...) Su escasa cerebración (sic) la desligue de la habilidad ciudadana de las multitudes modernas".

Volviendo a *Derechos Civiles*, Storni que desconfiaba asimismo de la posible moral cívica de las mujeres era tajante "Dar hoy el voto a la mujer, sería agregar la completa inexperiencia a la rutina estulta (sic), sería sumar ineptas a ineptos".

No renegaba, a pesar la deficiencia de la moral cívica, del rol de formativo de la democracia y de los derechos políticos. Esta práctica implicaba un ejercicio de la conciencia que le hacía esperar que "la nuevas generaciones prometen entrar a la vida política con otra capacidad intelectual".

Prueba de esta confianza es su artículo en La Nación del 5 de diciembre de 1920 *Un simulacro de voto* (Storni, 2002: 970-973) en el que saluda y analiza la organización de un simulacro de participación política de la mujeres en las elecciones municipales de la ciudad de Buenos Aires, en el mes de noviembre de 1920, por parte de la Unión Feminista. Este ensayo deseaba comprobar el interés de las mujeres por los derechos políticos y observar la

---

busquemos dentro del respeto y amor que debemos a la mujer las soluciones que aseguren la felicidad del hogar y la tranquilidad social." (DSCD, julio 17 de 1919). Ese mismo año, Carlos F. Melo, también radical, proyecta una Reforma del Código Civil sobre la condición legal de la mujer soltera o casada.

orientación partidaria. Nota Storni, a partir de los resultados, que "si se concediera el voto a la mujer, no se haría mas que duplicar los votos actuales sin alterar su proporción" y que, aún en países adelantados, los mecanismos y el poder político sigue monopolizado por el hombre. En ese sentido "El voto de la mujer (...) no supone, pues, una conquista material de verdadero peso. Es sí, una conquista moral".

Razones del anacronismo legal

Storni plantea otro problema, que es previo al del voto femenino, el de resolver las incapacidades civiles que afectan, por ley, a las argentinas, acabando con una legislación obsoleta que respondía a principios ideológicos superados "cuando las mujeres tenían vergüenza de saber cosas útiles o no necesitaban saberlas, o mejor dicho, creían no necesitarlas".

Recordemos que el Código Civil Argentino había sido elaborado por el Dr. Dalmacio Vélez Sarsfield, y aprobado en el Congreso en 1869. El Art. 55 inciso 2º del código fijaba la incapacidad jurídica de la mujer casada; que quedaba bajo la representación necesaria de su marido. La mujer no estaba autorizada jurídicamente ni a administrar ni a disponer de sus bienes, ya fueran propios o adquiridos durante el matrimonio. Tampoco podía realizar contratos, ni estar en juicio, ni disponer de los bienes a título oneroso o gratuito, sin la licencia del marido. En efecto, el cónyuge era el administrador legítimo de todos los bienes del matrimonio. Respecto a la mujer soltera y mayor de edad, ésta era plenamente capaz de hecho, pero estaba afectada por algunas incapacidades de derecho: no podía ser ni tutora, ni curadora, ni testigo.

Storni explica la supervivencia de esta ley por razones ideológicas y describe la conciencia de legislador actual. Establece tres rasgos distintivos. Su terquedad para admitir el cambio histórico, prefiriendo el error evidente al obcecarse en "regir la vida manteniendo la letra de una ley, que los hechos están haciendo saltar de su centro a cada rato". La cobardía, el temor de la conciencia masculina ante las posibles expansiones humanas en el devenir. Finalmente, la pereza ideológica e intelectual:

> "(...) la mayoría de los seres viven de prestado; (...) difícilmente se ponen con la conciencia y el cerebro desnudos frente a los hechos, a dejarse impresionar por ellos. Reciben a los hechos con el mundo que les han fabricado las cosas prestadas y casi nunca entienden".

Para Storni, esta inercia legislativa recubre una ideología de la inmutabilidad, reacia al cambio. Propone la autora principios legislativos dinámicos cuyo resultado sean una ley "movible, capaz de sufrir todas las ondulaciones de la vida (...): sólo así merecería la ley, la adhesión de las mayorías".

La significación del Proyecto de del Valle Iberlucea

Señalemos que en 1919, por primera vez en la Cámara de Senadores se discutieron proyectos sobre la cuestión de los derechos civiles de las mujeres, el del senador socialista Enrique del Valle Iberlucea, pero que no será considerado. En su primer artículo declaraba que las mujeres tenían el pleno goce de los derechos civiles para el ejercicio de profesión, industria y cargos civiles. En el segundo, estipulaba la abolición de la incapacidad legal de la mujer casada. No sólo se aconsejaba la celebración del contrato nupcial antes o después del

matrimonio, sino que el proyecto disponía una escritura pública para garantir el derecho de la mujer frente a eventuales abusos del marido que la llevaran a elegir un régimen poco conveniente. También legislaba la cuestión de la patria potestad de la madre sobre sus hijos naturales (ya tratada en el proyecto socialista de Palacios de 1907 redactado por el movimiento feminista)[21].

Storni analiza, en primer lugar, la filosofía de la familia que inspira al Proyecto "establecer a la familia no sobre la absoluta voluntad y responsabilidad paterna, sino sobre el equilibrio de dos voluntades, padre y madre, y también de las dos responsabilidades". Luego comenta los artículos explicando por qué éstos aseguran los derechos civiles femeninos: la igualdad entre los cónyuges, el régimen de la separación de bienes, etc. No deja de consignar "que estas disposiciones tiene su contrapeso, pues la mujer, al adquirir privilegios, debe contribuir por igual a sufragar los gastos de la familia".

Finalmente dedica un gran párrafo al tratamiento que el Proyecto da a la madre soltera que "no tiene protección alguna de la ley, ni del concepto publico, ni de la tolerancia social". Storni analiza los problemas de conciencia individual que la condición de madre soltera suscita tanto en ésta como en los otros: la falsedad, los subterfugios, la culpabilidad y la desesperación en ella; la falta de escrúpulos y la incuria en el padre exento de responsabilidades afectivas o económicas; la hipocresía, la cobardía y la crueldad de las mujeres y del medio social. El fundamento de tanto prejuicio "es un resabio del Cristianismo mistificado; vienen estas cosas desde muy lejos; están metidas pobremente en nuestras conciencias. Esto (...) es una de las cosas mas nauseabundas del momento actual de nuestra vida". El Proyecto repara, al menos, el aspecto material de la manutención del niño "la mujer puede reclamar contra el padre; exigirle una pensión, obligarle a sufragar gastos de enfermedad".

Termina Storni señalando que este Proyecto y el movimiento de opinión que lo acompaña "hace creer en que, civilmente, la mujer ha de emanciparse en breve en nuestro país".

2.2 10 de octubre de 1919, *A propósito de las incapacidades relativas de la mujer*

Comenzar aboliendo la incapacidad

En 1919, en uno de los actos organizados por la Unión Feminista Nacional, fundada ese año por Alicia Moreau, hablo Alfonsina Storni acerca del tema de la incapacidad relativa de la mujer y otro de los disertantes fue el senador socialista Enrique Del Valle Iberlucea.

A propósito de las incapacidades relativas de la mujer, es el segundo trabajo que Storni dedica a las inhibiciones legales que padecían las mujeres, y comienza analizando el anacrónico Código Civil y la filosofía moral que encubrían estas prohibiciones civiles que pesaban sobre la mitad de la población.

22 En 1918, desde el funcionalismo político Carlos Ibarguren establece que la "evolución de la sociedad ha ido más ligero que los cambios en las formas políticas..." y sostiene la inoperancia de la democracia, la incapacidad del régimen liberal para resolver los conflictos sociales y políticos que acarreaba la modernidad. El equilibrio social exigía intervenciones más vigorosas que la democratización política concedida por la dirigencia del régimen. En 1919, frente a la conflictividad social, ciertos nacionalistas conservadores derivan hacia posiciones mas extremas y fundan la Liga Patriótica Argentina. Hacia los anos veinte, le cabrá a Leopoldo Lugones y a Manuel Gálvez, precisar la proposición revolucionaria del grupo: el modelo corporativista. Julio y Rodolfo Irazustra, Ernesto Palacio y Juan Carulla, editan el periódico nacionalista La Nueva República, y propagan el

Storni reconoce que el tema de los derechos civiles es “bien burgués”, “bien moderado” pero insoslayable en el caso de la Argentina que cuenta con una legislación fosilizada que “permanece impenetrable desde hace varias décadas”, con un código que corresponde a “estados sociales desaparecidos”. Informa sobre algunas de las incapacidades que afectaban a las mujeres, sin detenerse demasiado; en cambio, analiza e interpreta el significado del acto de legislar sobre las mujeres.

El ordenamiento legal es un hecho ideológico, un texto que encubre principios y valores: “que la mujer no pueda ser testigo en los instrumentos públicos probaría que se la sospecha incapaz de una autodisciplina severa, de un acto acabado de lealtad”. En el caso argentino, la influencia política en los actos legislativos de los hombres, de la “mentalidad masculina” fue absoluta; en consecuencia, la legislación ignoro un hecho “la transformación de la mujer en un ser más útil, más responsable, más severo. Y en todas formas, en el concepto publico y privado, en la sanción social y en la letra de la ley nos castigaron”.

Storni desenmascara, con amarga ironía, el mecanismo de la represión masculina que esta distribución del par capacidad / incapacidad acarrea para las mujeres en las distintas esferas del comportamiento. Siempre se benefician los hombres que reparten (y que se auto asignan este poder) las incapacidades / capacidades femeninas. De esta manera, la represión masculina legisla la “incapacidad” de la mujer para administrar lo material, pero no vacila, en cambio, en decretar la gran capacidad que la mujer tiene para administrar su “honor”, sus sentimientos. Consecuencia “a mayor conciencia del delito corresponde mayor castigo, y todo castigo en las fallas de esta administración, cae sobre la mujer”. La autora denuncia que para reforzar la represión sobre el alma femenina, los hombres no han dudado en instrumentalizar el cristianismo, ideología que estos “han torcido, enmarañado, explotado”.

La ley impugnada por Storni respondía por lo tanto a un prejuicio indigno y “(la mujer) viene soportando una sanción artificial que la ha señalado casi siempre como la prueba viva del deshonor, la fuente malsana del pecado, y el individuo zoológico que soporte, en determinados casos, la maternidad como una vergüenza”

Para reparar la anomalía de la desigualdad institucionalizada los hombres debían comenzar por restituir los derechos de las mujeres para “ayudar de buena manera a la transformación de la mujer”. Ésta se iniciaría con el reconocimiento legal de la igualdad de derechos y obligaciones:

“Por algo hay que empezar: la supresión de las incapacidades legales que afectan a la mujer ya es un paso; nuestra voz debe llegar hasta el Congreso, donde están quienes nos representan y exigir con toda la entereza y tranquilidad con que saben hacerlo los pueblos dignos esta primera prueba de que la civilización es un hecho, esta sanción de la ley, que ya tendería, en lo que abarca, a devolver a la mujer, su condición primitiva de ser nacido libre y, sobre todo, muy capaz de hondas noblezas, de extremas dulzuras, de férreas disciplinas como lo han probado siempre que se les ha hablado en serio, que se ha creído en ellas, como lo han demostrado en los momentos mas amargos que los hombres sufrieron”.

Terminar aboliendo los prejuicios

Asimismo, la igualdad implicaba una transformación de fondo de la ideología de ambos sexos, la problemática debía replantearse en el terreno de la verdad y practicando los valores

espirituales “que la civilización ha dado al hombre”. Para Storni la desigualdad “afecta a los dos componentes de la familia” y así como ésta pervierte la construcción moral de la mujer “favoreciendo en ella la tendencia al ocio, a la vida social, a la frivolidad”, favorece en el hombre “la codicia, la falsa autoridad, la disipación”.

Afecto, respeto y entendimiento eran los valores necesarios para superar cierta ideología masculina profunda cuya mirada y discursos ataban la imagen de la mujer exclusivamente al objeto del deseo sexual:

> “¿como no hemos de querer que la vida de nuestro espíritu ocupe un plano luminoso y que se nos olvide (...) en toda esa cosa turbia, dislocada, contradictoria, cruel, que hace de la mujer el ídolo y el demonio, la causa de todas las locuras masculinas y de todos sus desprecios?”.

Afecto, respeto y entendimiento debían transformar a la mujer para que fuera la amiga del esposo, para que “comparta con él todas las responsabilidades de la familia, capaz de hacerse cargo de los hijos si él desaparece”.

Storni no vaciló en este artículo en plantear la necesidad del cambio de legislación respecto a la madre “fuera de la ley”. Si la madre soltera resultaba, sin dudas, la víctima pública, legal del prejuicio generalizado en su contra; también era, en lo privado, la víctima en la cual se encarnizaba el prejuicio de muchas mujeres “virtuosas”. Storni se dirige a éstas aconsejándoles ácidamente: “mirar la vida con claridad desde los planos superiores del pensamiento: la honestidad es una cosa íntima e intangible, ni la ley la aprisiona, ni el concepto público, por vil que sea, la destruye”.Contra el prejuicio Storni reclama una “primavera espiritual”, una conciencia liberada y autónoma: “llegarse la alma desnuda del hombre, despertarlo de su mal sueño (...) mírate, te crees libre y estas cargado como un pobre esclavo. Estas cadenas que no ves pero que arrastras, son las ideas inútiles con que otros hombres te maniatan”.

Conclusión

Los trabajos periodísticos de Storni analizados, que corresponden a su primer periodo de producción, entre 1916 y 1928, coinciden con los de

> Una generación cultural latinoamericana que habrá de sustituir al “modernismo”, “simbolismo y “parnasianismo” novecentista, desplegando su acción en torno a un programa nacionalista que interpreta las demandas de los ascendentes sectores medios (...) expresan la conjunción de una burguesía industrializadora, los varios estratos de las clases medias y las reclamaciones del proletariado reciente.

Estos intelectuales, hijos de la democratización de la década de fines del diez y del veinte, reconsideran los cien años de la historia y de la cultura argentina y/o latinoamericana, para responder sobre la identidad, el futuro y la inserción internacional de las jóvenes naciones. Los resultados de esta reflexión y de esta acción, que se materializan hacia mitad de la década del veinte, son estimulantes: Reforma Universitaria, estudios globales sobre la literatura y la cultura, decidida renovación de la expresión literaria (emergencia de la literatura urbana con Roberto Arlt, del teatro experimental, etc.), elaborada conciencia de la autonomía lingüística (en la sólida argumentación de 1927 de Jorge Luis Borges en su ensayo El idioma de los argentinos), reconocimiento de los derechos civiles femeninos, etc.

Simultáneamente, en el campo cultural, otro grupo, mas o menos heredero (crítico o apologético) del "antiguo" régimen oligárquico, adopta un ideario nacionalista cuyas raíces pueden rastrearse en el de la oligarquía del siglo XIX. Lo refuerza paulatinamente con un ideario ultra nacionalista, ultra católico, ultra conservador cada vez integral a medida que la democratización avanzaba en la conciencia de las clases medias. Estos intelectuales multiplican estratégicamente sus mensajes cuando el gobierno de Irigoyen entra en crisis[22]. Durante las dos décadas en las que la elite oligárquica conservadora estuvo alejada del poder político, observamos que su ideología, a pesar del deslizamiento extremista que conoce, se propaga influenciando incluso la opinión de otros sectores intelectuales. En 1930, con la ruptura del orden institucional este sector dominante volverá a encontrar su hegemonía ya fuera del sistema democrático.

Es importante resaltar la responsabilidad con que Storni se integro a este complejo campo cultural argentino, ampliado democráticamente también gracias a la voluntad de las mujeres por ocupar el ámbito público. En literatura, periodismo, vida intelectual y profesional las mujeres demostraron la legitimidad del aporte feminista. Storni, consciente del desequilibrio entre la aceleración de la historia y la caducidad de los discursos institucionalizados que pretendían seguir orientando al nuevo cuerpo social femenino de la nación deja claro, en su labor periodística, que la mujer no estaba ya dispuesta a tolerar los caducos límites intelectuales sociales y políticos y que se encaminaba decididamente al logro de su emancipación.

Bibliografía

STORNI, Alfonsina. Obras. Poesía. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Losada, 1999.
_____Obras. Prosa: Narraciones, periodismo, ensayo, teatro. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Losada, 2002.

Sobre Alfonsina Storni

ANDREOLA, Carlos Alberto. Alfonsina Storni, vida, talento, soledad. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.

DELGADO, Josefina. Alfonsina Storni. Una biografía. Buenos Aires: Planeta, 1991, 204 páginas Delgado, Josefina, Alfonsina Storni. Una biografía esencial. Buenos Aires: Planeta, 2001.

DIZ, Tania. "Nosotras y la piel", Revista 9 perros, año 1, 1. Centro de estudios y crítica

nacionalismo integral, proyecto de un orden e integración nacional. Los argumentos tradicionales (catolicismo, raíces latinas) se "modernizan" progresivamente con los que brindan las experiencias de España (Primo de Rivera), Italia (Mussolini) o Alemania.

Literaria, Rosario, 2001.

FONT, Miguel. La mujer. Encuesta Feminista Argentina. Buenos Aires: 1921.

GHIANO, Juan Carlos. Poesía argentina del siglo XX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1957.

GALAN, Ana Silvia, y GLIEMMO, Graciela. La otra Alfonsina. Buenos Aires: Aguilar, 2002.

GIORDANO, Verónica. "Los derechos civiles de las mujeres y el proyecto de reforma del código civil: el acontecimiento, la estructura, la coyuntura" http://iigg.fsoc.uba.ar

GLIEMMO, Graciela, "Alfonsina Storni: el cerebro y la pasión": Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.

GOMEZ PAZ, Julieta, "La prosa de Alfonsina Storni". Buenos Aires: La Prensa, 23 de octubre de 1988.

QUEIROLO, Graciela, "El trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires". Revista CEHIM. Año I, 1, 2004. http:// www.filo.unt.edu.ar
_____"Género y modernidad en Alfonsina Storni
_____"Modernidad y mujeres: las crónicas de Alfonsina Storni y Roberto Arlt":2002 http://lasa.international.pitt.edu
_____"Diálogos acerca de lo femenino: Victoria Ocampo y José Ortega y Gasset". Caber Humanitis, 23, 2002. http: // www.cyberhumanitatis.uchile.cl/

MIZRAJE, María Gabriela, "Alfonsina Storni. Escándalos y soledades":Argentinas de Rosas a Perón. Buenos Aires: Biblos, 1999.

MUSCHIETTI, Delfina, "Las estrategias de un discurso travesti. (Género periodístico y género poético en Alfonsina Storni)". Dispositivo, Vol. XV, 39. Michigan: 1990.

NALÉ ROXLO, Conrado - MÁRMOL, Mabel. Genio y figura de Alfonsina Storni. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1966.

NARI, Marcela M.A, "Feminismo y diferencia sexual. Análisis de la Encuesta Feminista Argentina de 1919".Boletin del Instituto de Historia Argentina y Americana. FDE. Buenos Aires, 1995

RAMA, Ángel. Los gauchipolíticos rioplatenses. Vol. 1.Buenos Aires: CEAL, 1994.

SALOMONE, Alicia, "Voces femeninas/feministas en el discurso intelectual: Alfonsina Storni y Victoria Ocampo" http://168.96.200.17/ar/libros/lasa98/Salomone.pdf
_____Modernidad en otro tono: escritura de mujeres latinoamericanas, 1920-1950. Editorial Cuarto Propio. Chile, 2004.

VEIRAVÉ, A., "Feminismo y poesía: Alfonsina Storni". Historia de la Literatura Argentina, Capítulo 34. Buenos Aires: CEAL, 1980.

Discurso y maternidad: Entre mandato y (des)obediencia Poetas latinoamericanas a comienzos del siglo XX[1]

Gilda Luongo - Alicia Salomone
Universidad de Chile

Todas íbamos a ser madres

Producción simbólica y reproducción sexual en nuestra cultura occidental, son dos lugares que han confluido permanentemente en las discusiones y teorizaciones sobre la construcción de la diferencia genérico-sexual. El debate teórico que subyace en esta dicotomía tiene un lugar preponderante en América Latina a la hora de analizar sentidos y desplegar interpretaciones a partir de *praxis* y textos de cultura. La teoría feminista, en sus elaboraciones, ha puesto de relieve el ámbito de la reproducción como aquel espacio que, vinculado al cuerpo de las mujeres, sostiene y sustenta la identidad de sexo-género. Desde la noción de diferencia[2], esta teoría ha evidenciado cuán relevantes han llegado a ser las resignificaciones deconstructivas relativas a la reproducción y por extensión al lugar de la maternidad, entendidas ahora como producción afectivo-sexual (Jonasdótir, 1993). Al binarismo producción-reproducción, el pensamiento feminista lo analizó en coexistencia con otras dicotomías: el cruce con el par público/privado y el de cultura /naturaleza, entre otras. Estas tramas de significación nos han permitido reconstruir ciertas huellas tatuadas como territorios simbólicos en varones y mujeres, y también nos han posibilitado examinar y relevar las improntas en los estructurantes psíquicos de las sujetos, en relación con la construcción de subjetividades a partir de la incardinación de la(s) maternidad(es) en el cuerpo de las mujeres[3].

En este marco, el *corpus* textual plural con el que trabajaremos en esta indagación: a saber, los discursos sociales sobre la configuración de la maternidad, la creación poética de

---

1 Este trabajo se inserta en el desarrollo del Proyecto Fondecyt 1040702, "Recepción crítica de escritoras latinoamericanas (1910-1950): análisis del discurso crítico y de su relación con los discursos sociales que configuran identidades sexo-genéricas", del cual Alicia Salomone y Gilda Luongo son Investigadora Responsable y Coinvestigadora respectivamente. Asimismo, se integra en el Proyecto DI-CSOC 04/29-2, "Escenas de modernidad. América Latina, 1910-1950", que dirige Alicia Salomone.

2 Sobre feminismo de la diferencia, consultar: Luisa Muraro, "El orden simbólico de la madre", en *El orden simbólico de la madre*, horas y HORAS, Madrid, 1994; Adrienne Rich, *Nacida de Mujer. La crisis de la maternidad como institución y experiencia*, Noguer, Barcelona, 1978; Luce Irigaray, "A propósito del orden materno", en *Yo tú , nosotras*, Madrid, Cátedra, 1992; y "El cuerpo a cuerpo con la madre", en *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*, laSal - edicions de les dones, Barcelona, 1985.

3 Al respecto, ver: Julia Kristeva. *Stabat Mater*. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987.

mujeres a comienzos del siglo XX y el discurso de la crítica literaria sobre estas producciones textuales, devienen territorios de lenguaje que nos permiten desplegar los modos heterogéneos y complejos que informaron (e informan) nuestro devenir mujeres y varones en la cultura latinoamericana. Sobre estos textos disímiles, y sobre la continuidad de la mirada inaugurada por la teoría y el pensamiento feminista, nos preguntamos por los sentidos que asume la maternidad en el discurso social epocal. Estos sentidos hegemónicos, a su vez, serán puestos en perspectiva respecto de las matrices de significación que emergen en la escritura de mujeres: matrices plurales, heterogéneas, polifónicas, que evidencian diversos movimientos de significación desplegados, dialógica y tensionadamente, frente a las codificaciones de los discursos normativos. Uno de esos movimientos es el que se evidencia como un intento contradiscursivo o de resistencia, asumiendo diferentes modulaciones que pretenden deconstruir el ideologema de una maternidad impuesta como norma naturalizada. Escrituras en la que, por nuestra parte, leemos el inicio de elaboración de un posible *orden simbólico de lo materno* que será retomado décadas después, es decir, en nuestra actualidad. Otros posibles movimientos se escenifican más cercanos a la docilización y la obediencia, configuraciones que la crítica literaria ha destacado favorablemente en la textualidad de las mujeres. Pero incluso esos lugares proponemos revisarlos desde una lectura sospechosa y compleja acerca de este mismo tópico, hipotetizando que aquellas decibilidades también podrían ser observadas al modo de estrategias de un *como si*. De este modo, buscamos poner en evidencia la importancia y complejidad que ofrece el eje semiótico de la maternidad y de lo materno, en su cruce inevitable con el par público/privado y la ideología de la domesticidad imperante (Scott, 2000), en la producción cultural y artística femenina en América Latina. Sobre todo, deseamos enfatizar su relevancia a comienzos de la primera mitad del siglo XX, cuando en ese eje cuaja una polisemia de índole estética y ético-política que intenta fracturar y reconstruir los sentidos binarios que se condensan en relación a la retícula conceptual de lo maternal.

Mujeres-Madres: cuidadoras/cuidadas protectoras/protegidas

Los discursos sociales de comienzos del siglo XX condensaron y establecieron los lineamientos valóricos y éticos que han determinado el lugar de la maternidad para las mujeres en nuestra cultura. Podríamos decir que ellos cristalizaron la identidad sexo-genérica femenina *en* y *desde* la construcción de la maternidad. Sin embargo, esta trama simbólica, tan bien armada desde los discursos médicos, religiosos, legales, políticos y educativos, asoma su fractura *en* y *a través de* las creaciones artísticas de mujeres, pues, con Julia Kristeva, podríamos decir que el lenguaje artístico posibilita poner en juego el deseo reprimido respecto de una experiencia que no tiene lenguaje[4].

Los discursos médicos resultan fundacionales para entronizar la función materna de las mujeres[5]. Desde la simbólica médica, producida en su gran mayoría por varones, se diseñaron

4 Cuando Kristeva elabora el lugar de la maternidad como aquel que consagra la femineidad, considera asimismo que ésta puede ser analizada como una fantasía del adulto, hombre o mujer, respecto de un continente perdido, y que, por otra parte, se trataría de la idealización de una relación ilocalizable que nos une a ese continente y que correspondería en este sentido a una idealización del narcisismo primario. Si seguimos las elaboraciones psicoanalíticas respecto de este estado vemos que alude, fundamentalmente, a un estado anterior a la formación del yo, por lo tanto vinculado a la vida intrauterina (Kristeva, 1987).

5 Respecto de los discursos sociales sobre la maternidad, ver: Lavrín, Asunción, “Puericultura, salud pública y maternidad”, “Feminismo y sexualidad: una relación incómoda”, “El control de la reproducción: escrutinio de

una serie de políticas públicas, a cargo también de varones, que situaron a las mujeres en una sola vía: la de la delicada misión de una maternidad *educada*, *limpia* y *sacra*. Para acceder identitariamente a este lugar y cumplir adecuadamente la función social preasignada, las mujeres debían llegar a ser ese espacio / cuerpo en el que todas las demandas y ordenamientos necesarios para ser naciones de progreso tuvieran lugar: ellas debían ser las protectoras protegidas o las cuidadoras cuidadas. De este modo, una cantidad de signos de lo femenino fueron tramados desde los diversos órdenes sociales y discursivos. Uno de ellos corresponde al binarismo moral buena / mala - mujer, que subyace en la seductora elaboración de Kristeva a partir de la Madre Virgen: un signo que condensa una serie de actitudes y comportamientos que remiten al paradigma mariano desde cuatro vertientes: la Madre-Inmaculada, es decir limpia, sin mancha; la Madre-Reina, que pareciera sustentar un poder benigno, diverso del que detenta el padre, pero sin competir con él; la Madre-Dama, punto de mira del deseo y las aspiraciones amorosas de los hombres; y, por último, la Madre-Esposa-Hija que, como trilogía, viene a completar el espacio que la cultura del humanismo cristiano occidental requería para impulsar una idea de progreso que diera lugar a la "sagrada familia"[6].

Este signo mujer-madre, en su anchura, viene a corresponder al modelo sustentado desde la modernidad, proyecto que demandaba, para su completud, que la mitad de la humanidad tomara su lugar y accediera a integrar este sistema (Salomone *et al.*, 2004), aceptando, como señala Kristeva, las condiciones de un intercambio simbólico desigual que, a cambio del sacrificio propio, obtendría la gratificación y el gozo de una maternidad totalizante y míticamente consagrada. Modelo de maternidad que fue el pilar sobre el que se sustentó la división público / privado en la primera mitad del siglo XX en América Latina. La importancia de la maternidad para construir el sistema sexo-género (Rubin, 1996: 35-96) no permitía dejar cabo suelto y para ello fue preciso que confluyeran en ella una multiplicidad de discursos y *praxis*, desde los aparatajes médico, jurídico, político, educativo, filosófico o religioso, hasta los dispositivos que imponía la emergente cultura de masas.

Según la historiadora Asunción Lavrín, incluso el movimiento feminista del Cono Sur no pudo sino plegarse a esta cruzada que levantó una maternidad normativa como el eje fundamental de la cultura de esos años. Y, al respecto, señala:

> "… la legislación de los años treinta fue el broche de oro de varios decenios de promoción de la maternidad, con apoyo de las higienistas, feministas, socialistas y aun anarquistas. 'La maternidad en razón de su función social no sólo debe rodearse de una aureola de dignidad y respeto, sino que, aun más, el Estado debe auxiliarla en caso de estrechez económica'." (Lavrin, 2005: 164).

Lavrín, siguiendo al filósofo uruguayo Carlos Vaz Ferreira, usa el nombre de "feminismo compensatorio" para denominar al movimiento de mujeres feministas que, según la autora, también quiso hacer suya esta construcción obligada de la maternidad, dado que el progreso y la construcción de las Naciones-Estados se depositaba en el seno materno, en lo maternal.

---

las relaciones entre los sexos" en *Mujeres, Feminismo y Cambio Social*, Santiago, DIBAM, 2005, pp. 131-245. También: María Ema Mannarelli. *Limpias y Modernas*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1999.

6 Al respecto, ver: Juliette Mitchell. *Psicoanálisis y Feminismo. Freud, Reich, Lang y las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1982.

7 A partir de las ideas de Marc Angenot definimos *discurso social* como la totalidad de la producción semiótica de una sociedad, lo que abarca no sólo los discursos que emanan de los distintos campos de la praxis social

No obstante, estamos seguras de que las mujeres de estas décadas echaron mano de varias estrategias, originadas en la incomodidad y el malestar de género. Este es un saber que ha acompañado a las mujeres de todas las épocas porque los dominios y las hegemonías androcéntricas nunca han dado tregua fácil, ni cómoda, a los movimientos de transformación cultural liderados por mujeres. Las que hemos llegado décadas después a estas disputas, bien lo sabemos, y por ello es que nos instalamos en el convencimiento de que la genealogía de resistencia femenina, aunque mayormente gris y fracturada, resulta necesaria.

Ahora bien, en este panorama discursivo de cristalización de lo femenino en lo materno normativo, ¿qué podía hacer / decir la crítica literaria, entendida también como un discurso social?[7] Sin duda, el único modo de lectura que podía instaurar era aquel que coincidiera con esta *magna* composición socio-cultural. El ejercicio crítico de varones, sin embargo, se vio sobrepasado por la creación de poetas, narradoras y ensayistas que se atrevían a situar su elaboración de lenguaje en el polo de la producción artística y creaban, sin duda, desde un ámbito que las desinstalaba de las normativas simbólicas. Ello, ya fuera porque deconstruían ese lugar o porque *hacían como si*, es decir, porque representaban o escenificaban ciertas *performances*, aunque no siempre con la claridad que esperaban los sancionadores del buen gusto. Entonces, las "raras" requerían juicios y adjetivaciones que posibilitaran la circulación y consumo de sus textos sin que ellos alteraran excesivamente el ordenamiento del sistema sexo-género[8].

Los ejes que extrapolamos de la elaboración kristevana calzan perfectos con las operatorias de lectura que desplegó en esos años la crítica literaria. La fratría de varones críticos deseaba leer desde la fantasía del lugar de lo materno femenino y amplificaba este preciso lugar en las escritoras. Más aun, en muchos casos, instalaba como justificación de su creación la esterilidad biológica. El crítico chileno Julio Saavedra Molina señala, a partir de Gabriela Mistral - poeta de instinto contrariado, según él -, el drama de dolor y locura de las mujeres estériles. Señala Saavedra:

> "¿Quién no las ha visto, inconsolables, ilusas, terribles de empecinamiento, hacer antesala en las oficinas de todos los ginecólogos? ¿Esperar, con fe redoblada, de manos de éste la concepción que no les dio el médico anterior? ¿Entregar su cuerpo a las más inconcebibles pruebas como en el éxtasis de un sagrado rito? Y cuando ya no hay más esperanzas, cuando las arrugas asoman a las sienes llegar a la estoica serenidad en que se declara, húmedos los ojos, '¿ya no seré madre?'. ¿Quién no las vio de hinojos ante una *Mater Dolorosa*, con la vista perdida en la eternidad, el rostro lívido, las manos crispadas, martirizarse en la expiación de imaginaria culpa, para aplacar el cielo? ¿Quién, si las buscase, no las vería poblando los manicomios?" (Saavedra Molina, 1958: LXXIII).

---

sino también esa resultante sintética que define las maneras de conocer y significar lo conocido: es decir, *lo decible* y *no decible*. El discurso literario constituye una parte de esa discursividad mayor y, en esa perspectiva, puede ser analizado desde las relaciones de sincronía e intertextualidad que establece con otros discursos. Ver: Marc Angenot, *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1998.

8 Ver: Gilda Luongo, "Esencializar/travestir: la producción crítica sobre la escritura de mujeres en la primera mitad del siglo XX en América Latina"; "Leer el cuerpo de la lengua mistraliana: la crítica epocal"; "La recepción de María Luisa Bombal Crítica (des)autorizada: Latcham/Alone"; "La legitimación del exceso: recepción crítica de Brunet y Mistral."; "Crítica: sobre prohibición y placer/'el vicio impune' y 'la tentación funesta' ". Ponencias inéditas de la autora. Sin publicar.

9 Saavedra Molina afirmará que Gabriela Mistral ha sido la única capaz, entre las poetas, de crear "una poesía

Locas, culpables, extáticas, escenificando el masoquismo, las mujeres poetas no madres, como Gabriela Mistral, serán señaladas como las más dotadas para la creación lírica puesto que logran poner en sus textos el dolor y el drama de la no-maternidad[9]. Como señala Kristeva, de la *Mater Dolorosa* sólo accedemos al pecho y a los ojos. Leche y lágrimas son los signos que invadirán Occidente desde el siglo XI en adelante. Y como señala la misma teórica dando una vuelta de tuerca a estos mismos signos, leche y lágrimas son metáforas del no lenguaje, de una semiótica que la comunicación lingüística oculta, de lo no verbal, modalidad significante más próxima a los denominados procesos primarios. Sólo que no podíamos pedir que la crítica de varones pudiese leer en estas figuras algo más que el mismo ordenamiento de donde emergen como petrificaciones, estereotipos y calces normativos.

Desear fuera de la ley

"Inconmensurable, ilocalizable cuerpo materno"
Julia Kristeva

Los textos poéticos de las escritoras de la primera mitad del siglo XX se instalan menos incómodamente en los contextos culturales, dado que la expresión lírica, según la crítica epocal, era un lugar amigable que se disponía para acoger la sensibilidad femenina. Resultaba, entonces, menos sospechoso que una mujer escribiera poemas antes que ensayos y novelas, en los que las reglas propias del género discursivo imponían el predominio de un discurso racional. Sin embargo, cuando estas creaciones poéticas rozaban zonas de bordes, fronterizas, silenciadas, entonces la crítica abría los brazos en gesto de impaciencia porque ya no se podía leer como siempre. Varias de las escritoras estudiadas por nosotras se arriesgaron en estos campos minados de fronteras y bordes y, en lo que sigue, intentaremos demostrar cómo ciertas creaciones poéticas subvierten el lugar del discurso de la maternidad, tal como fue instalado para construir el territorio de la sagrada femineidad, complejizando la trama genérico-sexual de nuestro continente.

Dulce María Loynaz, poeta cubana (1902), prolífica en su escritura lírica, se desplazó por líneas de creación diversas que no dejaron de indagar el lugar de las mujeres y de lo femenino. Si bien las lecturas críticas de la obra de la autora tienden a situarla desde los patrones sexo-genéricos inscritos en el ordenamiento social, existe en su obra la presencia de imágenes femeninas que pueden ser leídas desde patrones alteradores de la heteronormatividad.

Uno de sus poemas, "Canto a la mujer estéril"[10], causó inquietud en la crítica de la época por su audaz construcción que descentra el orden femenino epocal. Calificado de poema "raro", y "curioso" por Fina García Marruz, o también de texto "pobre" por Marylin Bobes, el poema puede ser leído hoy en clave de anticipación respecto del tono epocal existente. En este poema extenso e intenso, la poeta cubana elabora una trilogía entre vida-muerte y creación a propósito de esa esterilidad biológica. En él la muerte, como en la escritura de muchas mujeres creadoras en América Latina, se vuelve nido y cuna de una otredad que remite de

propiamente femenina", "ninguna ha hecho oír la voz del instinto materno, del instinto de la especie." (Saavedra Molina, 1958: LXXII).

10 Ha sido en las últimas décadas que este poema ha sido retomado y considerado desde otra lectura por la crítica. Ver: Pedro Simón (editor). *Dulce María Loynaz. Valoración múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

11 Sobre esta hipótesis, ver: Adrián Baeza. *"Más sabes que el blanco ciego". Pacto de lectura pedagógico con*

igual modo a la experiencia femenina, pero atisbada desde un orden diverso que el mandado, ordenado e impuesto. Señala en una de sus estrofas:

> "Y cómo pierde su filo, como se vuelve lisa
> y cálida y redonda
> la Muerte en la tiniebla de tu vientre!...
> ¡Cómo trasciende a muerte honda
> el agua de tus ojos como riza
> el soplo de la Muerte tu sonrisa
> a flor de labio y se la lleva de entre
> los dientes entreabiertos!..." (Loynaz, 1993:74).

El poema afirma a la mujer estéril como "Eva sin maldición" y en esta afirmación, rompe el paradigma tradicional para asentar a la creadora desde un deseo diferente y transgresor que impulsa mirar, en el continente femenino, la maternidad desde la diferencia, aquella que alude a que el significado es construido a través del contraste, implícito o explícito. Es decir, remite a la afirmación de la idea de que una definición positiva se apoya en la negación o represión de algo que se representa como antitético a ella. La imagen que condensa la figura de la mujer estéril se enuncia a modo de conjuro en la siguiente estrofa del poema:

> "¡Púdrale Dios la lengua al que la mueva
> contra ti; clave tieso a una pared
> el brazo que se atreva
> a señalarte; la mano oscura de cueva
> que eche una gota más de vinagre en tu sed!...
> Los que quieren que sirvas para lo
> que sirven las demás mujeres,
> no saben que tú eres
> Eva…
> Eva sin maldición,
> Eva blanca y dormida
> en un jardín de flores, en un bosque de olor!…" (Loynaz, 1993:77).

El poema finaliza con tres versos que afirman, exultantes, la identidad materna de esta mujer:

> "¡No saben que tu guardas la llave de una vida!...
> ¡No saben que tú eres la madre estremecida
> de un hijo que te llama desde el Sol!...(Loynaz, 1993: 77).

La esterilidad es rota cuando la hablante en un tono expresivo y exaltado asienta el no saber respecto de la Otra maternidad que emerge. Hay quienes quedan fuera de esta revelación. La maternidad aparece como luminosa y radiante puesto que el hijo habita en el "Sol". La misteriosa instalación de la voz del hijo que llama remite desde nuestra interpretación a un lugar de creación elevado, distante y pleno de vida, sólo que es un espacio radical en su diferencia. Este lugar es, sin duda, la escritura. Esta noticia aparece como una sabiduría oculta a los ojos de cualquiera que cohabita con esta mujer creadora. La complicidad de la hablante con la mujer estéril hace posible el reconocimiento de una identidad negada y señalada como mancha, como falta. Atisbamos en este cierre del poema la instalación de un aposible y deseada genealogía entre mujeres respecto de la ideación y el pensamiento. Nuestra relectura

del poema resulta iluminada a partir de la noción de "escritura femenina" que tomamos de las feministas francesas de la diferencia. Sin duda hay en este poema una vertiente de búsqueda en la especificidad femenina, pero que intenta fracturar y deconstruir el lugar identitario designado heteronormativamente desde el androcentrismo regulador e invisibilizador de la diferencia sexo-genérica.

Alfonsina Storni (1892-1938), en Argentina, en 1916, por su parte, inaugura una voz disidente desde el feminismo, y en su trilogía sobre "la loba" ("La loba", "La muerte de la loba" y "El hijo de la loba", de *La inquietud del rosal*), elabora la opción por una maternidad "sin ley", la que pudiendo invisibilizarse, mediante el recurso del aborto, elige exponerse públicamente. El poema de Storni, enunciado desde la voz de una narradora-testigo que se hermana con la sujeto de quien se habla, no sólo denuncia las consecuencias sociales a que se enfrentan las mujeres que optan por ese camino de autenticidad. Por otra parte, contribuye a descentrar la imagen hegemónica de la madresposa-inmaculada, evidenciando la hipocresía implícita en esa simbología mediante el contraste entre la subjetividad rebelde de la loba y la docilidad acomodada de que hacen gala la mayor parte de las mujeres. Así, desde un tipo de enunciación que recurre a la rabia y rebeldía contra un orden socio-cultural que intenta someter toda posibilidad autonómica en la mujer, la hablante lírica del poema recorta a una sujeto que se sitúa a distancia de esa feminidad obediente, a la que metaforiza paródicamente con la imagen de un rebaño de ovejas asustadas, mientras que una sujeto *otra* emerge en la figura de una loba que defiende con dientes afilados la vida de su hijo y la propia opción vital que ha asumido. Una opción que, como ella bien sabe, forzosamente la aísla del mundo y le impone, de forma casi inevitable, la desesperanza frente a la posibilidad de acceder a un vínculo amoroso con un otro/varón que probablemente reprobará sus actos y su modo de configurar la propia subjetividad.

"Yo soy como la loba. Ando sola y me río
Del rebaño. El sustento me lo gano y es mío
Donde quiera que sea, que yo tengo una mano
Que sabe trabajar y un cerebro que es sano.
[…]
El hijo y después yo y después… ¡lo que sea!
Aquello que me llame más pronto a la pelea.
A veces la ilusión de un capullo de amor
Que yo sé malograr antes que se haga flor" (Storni, 1999: 87) .

Para concluir quisiéramos hacer una referencia a Gabriela Mistral (1889-1957), una figura que fue monumentalizada a partir de una serie de imágenes asociadas a la maternidad normativa: como mujer deseosa de ser madre y como aquélla a quien esa frustración primera habría llevado a volcar su deseo en hijos ajenos mediante la profesión docente. Hoy sabemos que la historia es muy otra: que Gabriela fue madre, incluso biológica, aunque ello no trascendió públicamente; que perdió a su hijo Yin Yin siendo éste adolescente, en trágicas circunstancias; y que su visión sobre la maternidad modula y cambia al calor de sus experiencias vitales y de los trayectos estéticos y ético-políticos que ella va desarrollando. Si lo que muestran sus primeros poemas, en particular los compilados en *Desolación* (1924), es la recurrencia a esas configuraciones de lo materno en unción con lo sacro que tanto alabó la crítica de su época:

"El mar sus millares de olas
Mece divino.

Oyendo a los mares amantes
Mezo a mi niño.
[...]
Dios Padre sus miles de mundos
Mece sin ruido.
Sin tiendo su mano en la sombra
Mezo a mi niño" "Meciendo" (Mistral, 1997:179).

en *Ternura* (1926) ya emergen imaginarios que, como ha señalado Jean Franco (1997), escapan del modelo tradicional y armonioso de la canción de cuna, para instalar un decir extraño, donde se cuela lo trágico y aún lo desencajado en relación al sentimiento materno:

"Mujeres locas
no griten y sepan:
nacen y no crecen
el Sol y las piedras,
nunca maduran
y quedan eternas.
En la majada
Cabritos y ovejas,
maduran y se mueren:
¡malahaya ellas!

¡Dios mío, páralo!
¡Que ya no crezca!
Páralo y sálvalo:
¡mi hijo no se me muera!" ("Que no crezca", Sección III: La desvariadora) (Mistral, 1989, 120-121).

Estas anticipaciones encuentran un desarrollo posterior en ciertos poemas de *Tala* (1938), particularmente en "Todas íbamos a ser reinas" de la sección *Saudades*, donde, a través de la historia de cuatro niñas, Rosalía, Efigenia, Soledad y Lucía, sabemos de los destinos trágicos que les esperan a estas (y otras tantas) muchachas del Elqui, atrapadas en las redes de la pobreza, el abandono y el desamor. Horizonte del cual sólo logra apartarse Lucía, creando a través del lenguaje ese mundo del deseo que se erige como posibilidad alternativa frente a una realidad dura y engañosa, montada sobre simbologías estériles y opacas ("todas íbamos a ser reinas ... pero ninguna fue reina..."):

"Y Lucía, que hablaba a río,
A montaña y cañaveral,
En las lunas de la locura
Recibió reino de verdad.

En las nubes contó diez hijos
Y en los salares su reinar,
En los ríos ha visto esposos
Y su manto en la tempestad" (Mistral, 1994: 99-101).

El recorrido de las figuras de madre en la escritura de Gabriela Mistral deriva de un punto a otro y nunca concluye, pero sin duda esta reflexión tiene una referencia importante en el

Poema de Chile, ese extenso poema iniciado en 1938 y nunca acabado. Este texto, sobre el que la crítica ha indagado poco, se abre a significaciones de la maternidad inéditas, que se desmarcan del determinante biologista en la relación madre/hijo para anclar el vínculo en una dimensión proyectual, eludiendo por otra parte las definiciones identitarias estrictas en la relación que une a los actantes. Este vínculo particular se concentra en el proceso iniciático que la hablante-fantasma, acompañada de Gea en una suerte de triangulación feminocéntrica y no edípica[11], induce en un niño indio atacameño; un sujeto al que ella (s) introducirá (n) en el saber "trascordado": un tipo de conocimiento que le permitirá al niño aprender recordando, saber sintiendo. La hablante y Gea, entonces, asumiendo alternativamente funciones maternas y paternas, incorporan al niño a la cultura pero desde un aprendizaje que reniega del modo instrumental del racionalismo, destinado a dominar la naturaleza, para intentar un camino *otro*. Así, mediante aquel saber *trascordado* (*incardinado*, diríamos nosotras desde el feminismo), ellas le mostrarán una vía de armonía e integración, que posibilitará religar al sujeto consigo mismo y con los otros (as), revinculándolo también con un espacio al que no se visualiza ya como una otredad amenazante, sino como un lugar en el que los humanos, en tanto seres capaces de escuchar, comprender y respetar los ritmos del mundo, podrán hallar un sitio de protección y de acogida.

"Bajé por espacio y aires
y más aires, descendiendo,
sin llamado y con llamada
por la fuerza del deseo,
y a más que yo caminaba
era el descender más recto
y era mi gozo más vivo
y mi adivinar más cierto,
y arribo como la flecha
éste mi segundo cuerpo
en el punto en que comienzan
Patria y Madre que me dieron.
[...]
Iba yo, cruza-cruzando
matorrales, peladeros,
topándome ojos de quiscos
y escuadrones de hormigueros
cuando saltaron de pronto,
de un entrevero de helechos,
tu cuello y tu cuerpecillo
en la luz, cual pino nuevo" (Mistral, 1996: 37-38).

Bibliografía

ANGENOT, Marc. *Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias*, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1998.

Poema de Chile de Gabriela Mistral, Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2006. En: www.cybertesis.cl

BAEZA, Adrián. *"Más sabes que el blanco ciego". Pacto de lectura pedagógico con Poema de Chile de Gabriela Mistral*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2006. En: www.cybertesis.cl

FRANCO, Jean. "Loca y no loca. La cultura popular en la obra de Gabriela Mistral", en: Gastón Lillo y J. Guillermo Renart (editores). *Re-leer hoy a Gabriela Mistral. Mujer, historia y sociedad en América Latina (Simposio de Ottawa)*. Ottawa: University of Ottawa – USACH, 1997.

IRIGARAY, Luce. "A propósito del orden materno", en *Yo tú , nosotras*. Madrid: Cátedra, 1992.

_____ "El cuerpo a cuerpo con la madre", en *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona: laSal - edicions de les dones, 1985.

JONASDÓTIR, Ana. *El poder del amor.* Madrid: Cátedra, 1993.

KRISTEVA, Julia. *Stabat Mater. Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1987.

LAVRIN, Asunción. *Mujeres, Feminismo y Cambio Social*. Santiago de Chile: DIBAM, 2005.

LOYNAZ, Dulce María. *Poemas escogidos*. Madrid: Visor Poesía, 1993.

LUONGO, Gilda, "Esencializar/travestir: la producción crítica sobre la escritura de mujeres en la primera mitad del siglo XX en América Latina", manuscrito inédito.

____ "Leer el cuerpo de la lengua mistraliana: la crítica epocal", manuscrito inédito.

____ "La recepción de María Luisa Bombal Crítica (des)autorizada: Latcham/Alone", manuscrito inédito.

____ "La legitimación del exceso: recepción crítica de Brunet y Mistral", manuscrito inédito.

____ "Crítica: sobre prohibición y placer/'el vicio impune' y 'la tentación funesta' ", manuscrito inédito.

MANNARELLI, María Ema. *Limpias y Modernas*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1999.

MISTRAL, Gabriela. *Desolación*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 5ta edición, 1997.

_____ *Poema de Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 1996.

____ *Tala*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 3ra. edición, 1994.

____ *Ternura*, Santiago de Chile: Universitaria, 1989.

MITCHELL, Juliette. *Psicoanálisis y Feminismo. Freud, Reich, Lang y las mujeres*. Barcelona: Anagrama, 1982.

MURARO, Luisa. "El orden simbólico de la madre", en *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y HORAS, 1994.

RICH, Adrienne. *Nacida de Mujer. La crisis de la maternidad como institución y experiencia*. Barcelona: Noguer, 1978.

RUBIN, Gayle."El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo", en: Marta Lamas (editora), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*. México:

Miguel Angel Porrúa, 1996.

SAAVEDRA MOLINA, Julio. “Gabriela Mistral: su vida y su obra”, en: Gabriela Mistral, *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar, 1958.

SALOMONE, Alicia, LUONGO, Gilda, CISTERNA, Natalia, QUEIROLO, Graciela y DOLL, Darcie. *Modernidad en otro tono. Escritura de mujeres latinoamericanas: 1920-1950*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.

SCOTT, Joan. “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Georges Duby y Michelle Perrot. *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2000.

SIMÓN, Pedro (editor). *Dulce María Loynaz. Valoración múltiple*. La Habana: Casa de las Américas, 1991.

STORNI, Alfonsina. *Obras. Poesía*. Tomo I. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Mujeres, modernidad y construcción de la Nación

Roberto Castelán Rueda
Rector del Centro Universitario de los Lagos.
Universidad de Guadalajara, México

La construcción de la nación en América Latina se dio a la par que los movimientos revolucionarios conocidos como guerras de independencia.

Estos movimientos trajeron como consecuencia la aparición de nuevas formas de sociabilidad, la aparición de un nuevo espacio público en el que poco a poco se fue desarrollando la opinión pública la que a su vez, trajo consigo nuevas formas de hacer política.

Los actores políticos colectivos fueron cediendo el paso a actores individuales que respondían cada vez menos a los lazos de solidaridades antiguos tales como la familia, el compadrazgo, la pertenencia a un cuerpo y la territorialidad. Para ello se hizo necesaria la invención del ciudadano, una forma moderna de representar a la sociedad cuya figura iba a convertirse en la más grande invención social y política de la primera mitad del siglo XIX latinoamericano.

El ciudadano se convirtió en la piedra de toque para cualquier referencia social y política y en la figura central para la construcción de las nuevas naciones. Construir al ciudadano, definir sus alcances y sus límites fue la mayor tarea que emprendieron las elites que surgieron victoriosas después del retiro de los ejércitos españoles.

Francois-Xavier Guerra quien realizó excelentes análisis sobre este periodo, dice al respecto lo siguiente:

Para estudiar al ciudadano hay que colocarse en un doble registro: el cultural, para descifrar esta figura compleja, y el histórico, para asistir a su génesis y a sus avatares. […] ser y sentirse ciudadano no es algo "natural", sino el resultado de un proceso cultural en la historia personal de cada uno y en la colectividad de una sociedad (Guerra, 2002: 33).

Guerra resalta en primer término, incluso por encima del análisis histórico, el registro de la construcción *cultural* del ciudadano como una forma para descifrar la complejidad de las condiciones bajo las cuales fue creado.

Evidentemente, esta construcción cultural del ciudadano escapa a los análisis históricos en los que se basa la historia política, más centrados en el estudio de las formas políticas con que se fueron estructurando las nuevas naciones americanas: constituciones, estados, patrias, etcétera, que en la sutileza de la lenta marcha de las transformaciones culturales.

La dificultad que encierra el minucioso análisis de la "historia personal de cada uno y en la colectividad de una sociedad", invita a la teoría de las representaciones sociales, a la historia de las mentalidades o cultural, a sumarse al trabajo de interpretación de la historia política para lograr discernir la complejidad en la cual se desarrolla el binomio individuo-colectividad.

Al ser una invención social, el estudio del ciudadano moderno se vuelve más complejo y se resiste a las interpretaciones, muy limitadas de la historia política, la cual no profundiza en los registros culturales y simbólicos que hacen posible la aparición del ciudadano.

Aunque si bien es cierto, Guerra advierte que "Es este proceso de invención el que hay que estudiar, atentos a sus ritmos, a las rupturas y permanencias […]" (Guerra, 2002: 34), en la mayoría de los casos el estudio de estos ritmos, rupturas y permanencias se centra casi exclusivamente en las estructuras políticas, marginándose el estudio de los imaginarios, las prácticas culturales y las aspiraciones individuales de aquellos actores que sin saberlo, transitan de un antiguo régimen hacia nuevas formas de organización política que lo convierten en el actor principal.

Otros autores se han referido a la nación decimonónica como la "forma ideal" de organización social y política, es decir, como un estado ideal que las nuevas naciones pretendían alcanzar a través de la elaboración de constituciones y otorgándole al ciudadano derechos elementales que lo convirtieran en un ciudadano universal.

Esta "forma ideal" de organización social y política consagraba en la mayoría de las nacientes constituciones la igualdad política como uno de los mayores anhelos históricos que por fin se encontraban al alcance de la mano. A este respecto, Francois-Xavier Guerra afirma que: "Lo que buscaban era crear primero, por la Constitución, una nueva comunidad política, igualitaria y soberana, una nueva sociedad regida por principios nuevos […]" (Guerra, 2002: 53), lo cual, según el mismo autor, pone a los países del aire hispánico, en ventaja respecto a la mayoría de los países europeos:

Como hemos visto, triunfan entonces, con mucho avance sobre la mayoría de los países europeos, los principales elementos constitutivos de la política moderna: el fin definitivo del absolutismo, la noción contractual de la nación y su soberanía, la necesidad de apelar a estos últimos conceptos para legitimar todos los poderes, una concepción igualitaria y prácticamente universal de la ciudadanía, las elecciones modernas […] (Guerra, 2002: 58).

Sin embargo, cuando Guerra se refiere a "una concepción igualitaria y prácticamente universal de la ciudadanía", inmediatamente salta a la vista que, para transformar el "prácticamente" en "totalmente" universal, falta la inclusión de la mujer en esta "concepción igualitaria".

Ahora bien, ¿se puede hablar de una "concepción igualitaria y prácticamente universal de la ciudadanía […]", cuando ésta no incluye a las mujeres?

El problema reside en que los estudios sobre la historia política de las nuevas naciones hispanoamericanas caen en el mismo error propio de las elites masculinizadas de la primera mitad del siglo XIX: consideran que la exclusión de las mujeres del espacio político en donde se está definiendo la ciudadanía es un asunto menor.

Desde cualquier punto de vista, es erróneo hablar de "una concepción igualitaria" cuando ésta no incluye a quienes representaban a la mayoría de la población que se podía considerar como ciudadano.

El mismo Guerra reconoce que el proceso de creación de la ciudadanía responde a una lógica de exclusión, sin embargo, esta no parece influir mucho para considerar que "se ha alcanzado casi totalmente la igualdad" (Guerra, 2002: 44):

La ciudadanía aparece así como el círculo más restringido dentro de una serie de círculos concéntricos y cada vez mas excluyentes […] El cuarto, los ciudadanos –los titulares de los derechos políticos- capaces de elegir y ser elegidos, *lo que excluye a las mujeres*, los menores de 21 años, los extranjeros que no posean carta especial de ciudadano y las castas […] (Guerra, 2002: 44)[1]

Por lo menos resulta extraño que un análisis a las estructuras políticas de la mitad del siglo XIX considere como un proceso completamente normal la exclusión de la mujer de sus más elementales derechos políticos y reduzca esta exclusión a un "casi totalmente" cuando se refiere a los alcances de la igualdad política en la pretendida "forma ideal" de las naciones decimonónicas.

Los análisis de la construcción política de las nuevas naciones hispanoamericanas de la primera mitad del siglo XIX, sin partir exclusivamente de una perspectiva de género, deberían contemplar en sus interrogantes el conocer por qué las elites que estaban inventando al ciudadano excluyen explícitamente a las mujeres de todos sus planes políticos.

La exclusión de la mujer de los derechos elementales del ciudadano no es una cosa menor y no se puede responder a ello con que así era la mentalidad de la época sin que se aclare qué se entiende por mentalidad de la época y por que ésta excluía precisamente a la mujer.

Si bien, "el sentirse ciudadano no es algo natural", tampoco el sentirse excluido de un proceso de invención del ciudadano lo es. No es natural que las mujeres sean intencionalmente excluidas por las elites masculinas encargadas de construir la nación. Evidentemente este reflejo de una práctica cultural corriente en la época, le resta mucho a los pretendidos avances en la construcción de la modernidad política al generar profundas desigualdades sociales inclusive al interior de las familias, sobre todo si consideramos que las mujeres representaban hacia 1813, más de la mitad del padrón.

La desigualdad hacia la mujer no es exclusivamente política, sino que esta se convierte en el reflejo de viejas prácticas culturales que sometían a las mujeres reduciéndolas a la categoría de menores de edad necesitadas de la tutoría del padre, el esposo o los hermanos.

El problema reside en la persistencia de los imaginarios colectivos antiguos que resistieron a los más fuertes cambios de las estructuras políticas novohispanas.

No es suficiente señalar el desfase entre los tiempos cortos (propios de los movimientos políticos) y los tiempos largos (propios a las prácticas culturales), para explicar la ruptura de muchas de las antiguas prácticas políticas y su contradicción con la persistencia de ciertas prácticas culturales.

1 Cursivas mías.

Los historiadores políticos o culturales deben analizar los elementos de las causas profundas que motivan ese desfase e intentar explicar el por qué una sociedad sometida a cambios drásticos en su estructura política, no se preocupa por revisar las estructuras que compone a la parte más tenue de su tejido social: la familia.

Si bien la forma de organización familiar se usa como referente de las prácticas políticas en la primera mitad del siglo XIX, no deja de llamar la atención la poca importancia que se le presta en el discurso político de los ilustrados novohispanos a las jerarquías de poder que se establecen en el seno de las familias.

Si el imaginario subyacente de la época piensa a las sociedades constituidas como grandes comunidades, en donde la base es la familia, no deja de llamar la atención el por qué ese imaginario subyacente, que está sometido a cambios drásticos en los elementos que conforman su mentalidad e identidad colectiva, como la orfandad ante la falta del rey, por ejemplo, sigue pensando en la jerarquía familiar como una estructura natural que no puede, ni debe, ser sometida a cambios: Según el mismo Francois-Xavier Guerra,

El discurso explícito y el imaginario subyacente a muchas disposiciones legales muestra que los hombres de esta época piensan la sociedad como constituida por comunidades y, especialmente, por la primera de todas: la familia. La utilización corriente de "jefes de familia" para designar a los ciudadanos lo muestra con claridad. *La exclusión de las mujeres y los domésticos del voto, funda en su supuesta ausencia de voluntad autónoma*, equivale a decir de otra manera que están inmersos en una comunidad con vínculos tan fuertes que la voluntad del jefe de familia expresa la de todo el grupo. De hecho, más que el individuo, la base de la nueva representación es la familia, no sólo como comunidad de sangre, sino como *domus*, el conjunto de las personas que, por vivir bajo el mismo techo están bajo la dependencia de su cabeza. (Guerra, 2002: 48)[2].

¿Por qué si la mentalidad de la época cuestiona a la autoridad del rey, del virrey y demás autoridades novohispanas, la autoridad del jefe, de la "cabeza" de familia escapa a esos cuestionamientos? ¿En donde se genera la diferencia entre ambos espacios de autoridad?.

¿Cómo es que un espacio sólidamente forjado a través de siglos de certidumbre comienza a experimentar la sustitución de las representaciones del poder y el otro espacio, el familiar, que aún no se definía como privado, resiste y no se ve cuestionado en sus formas de representación jerárquicas?

La "supuesta ausencia de voluntad autónoma" a la que están sometidas las mujeres en el régimen familiar, sirve, de acuerdo con Guerra, como punto de partida para justificar su exclusión del mundo de la política y posicionar a éste como un espacio eminentemente masculino.

Las nuevas naciones surgidas como sinónimos de la emergencia de la modernidad, con la invención del ciudadano como estandarte, no solo no cuestionan las viejas formas de organización familiar basadas en la exclusión de las mujeres, los menores y los domésticos de las tomas de decisiones, sino que por el contrario, toman a éstas como ejemplo para reforzar el papel dominante del "jefe de familia" tanto en el espacio privado, como en el público.

Las jóvenes naciones se comienzan a organizar a partir de concepciones cívicas y étnico

2 Cursivas mías.

genealógicas, las cuales coinciden en un punto de partida considerado como natural por ambas: la exclusión de la mujer de la toma de decisiones políticas, específicamente aquellas derivadas del derecho al sufragio, y la creación del espacio público como un espacio masculino.

De esta forma, en donde la exclusión de la mujer es vista como una práctica natural que generada en el espacio de la intimidad familiar se extiende al espacio público, se puede comprender mejor el por qué la masculinización de las elites políticas y por qué el naciente ciudadano universal y su voto, también son masculinos.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la creciente hegemonía del ciudadano expresada en su voluntad política individual, ajena a las antiguas relaciones jerárquicas, fue el origen de la constante inestabilidad política debido a los intentos de los antiguos cuerpos por recuperar su perdida hegemonía.

Al respecto, Guerra tiene razón cuando señala que:

El carácter abstracto de la ciudadanía moderna hará que estos intentos duren en general poco, y que se vaya imponiendo de manera gradual el sufragio universal propiamente dicho *con la admisión al voto de los domésticos, primero, y de las mujeres, después*, permaneciendo siempre incierto y variable el criterio de la edad. (Guerra, 2002: 59)[3] .

Sin embargo, Guerra peca de optimismo cuando se refiere a la manera gradual en que se fue imponiendo el sufragio universal en las nacientes sociedades hispanoamericanas, ya que, al menos para el caso de México, las mujeres tuvieron derecho al voto hasta 1953, es decir, casi 150 años después del inicio de las gestas independentistas que marcaron la irrupción de la modernidad política y la creación de un nuevo espacio público.

La condición de dependientes de un "jefe" masculino tanto en el espacio privado como en el público, es decir, la total "ausencia de voluntad autónoma" a la que fue sometida la mujer por el discurso de la modernidad política, tuvo la suficiente fuerza social, cultural y por supuesto política, para que la condición de sumisión de la mujer no fuera asociada con un defecto de la naciente modernidad política.

En un tiempo de constantes cambios, de interminables debates que ocuparon todo el naciente espacio público, el discurso sobre la mujer se mantuvo en los mismos registros y resulta extraña la escasez de plumas y opiniones que se ocupasen del tema como parte de la agenda política para la invención del ciudadano.

La imagen de la mujer continúo asociada a su permanente religiosidad, a la infelicidad que vive al lado de sus esposos, sobre todo si son indios, como lo señala este texto del canónico Pedro de Fonte en el que se refiere a la situación social de los indios en vísperas de las guerras de independencia:

Están sus familias en la mayor indigencia, siendo necesarias la autoridad de los magistrados y precaución de sus amos para detener alguna cantidad de lo que ganan y entregarla a una infeliz esposa, rodeada de hijos y miseria. (Brading, 1996: 289).

Para este hombre de iglesia, la mujer sólo responde a su natural vanidad y ambición, aun a costa de traicionar a los suyos:

3 Cursivas mías.

Tampoco las mujeres americanas auxiliarían, antes bien servirían para impedir cualquier proyecto oculto y contrario a la buena causa, e ideas adoptadas por los patriotas europeos; pues de los procesos instruidos contra los díscolos, turbadores de la quietud pública, resulta que las mujeres, desviándose señaladamente del afecto natural que producen el parentesco y paisanaje, han denunciado y declarado espontáneamente contra los que han creído delincuentes en esta materia; lo cual considerarse puede como una consecuencia del aprecio decidido con que miran a los europeos ya sea por vanidad, ya sea por la preferencia que les dan, cuando tratan de elegir marido que haya de ser buen esposo y buen padre de familia (Branding, 1996: 292-293).

Señalada por la traición desde tiempos de la mítica Malinche, la mujer no podrá escapar a su natural vanidad que las hace ver en los europeos un mejor esposo y un mejor padre de familia que los americanos. Esta actitud la hace completamente ajena a cualquier sentimiento de patriotismo o identidad, ya que para ellas resulta relativamente fácil desviarse "señaladamente del afecto natural que producen el parentesco y paisanaje".

Tanto para los españoles como para los ilustrados novohispanos, la mujer, sólo puede ser patriota si ayuda al hombre, o si se convierte en correa de transmisión, a través de la educación de los hijos, de ese sentimiento de patriotismo.

O portadora o seguidora, la mujer nunca va a poder ser patriota por sí misma. Su propia naturaleza y su condición social carente de voluntad autónoma, reclaman del tutelaje del hombre para poder expresarse bajo cualquier circunstancia.

Aún aquellos ilustrados novohispanos tenidos como más liberales como José Joaquín Fernández de Lizardi, no pueden ver a la mujer separada de su ancestral condición de reproductora, esposa fiel y correa de transmisión de la voluntad del hombre.

En las "Conversaciones del Payo y el Sacristán" publicadas el 22 de octubre de 1824, ante la duda de una joven mujer frente a la decisión de contraer matrimonio, Lizardi, a través de la figura del Sacristán, le aconseja:

> Sacristán: ¿Yo enojarme por eso? Ni por pienso; antes estoy muy contento por tu resolución. Cásate, hija, cásate, y echa por ahí una chorrera de muchachos, que sean artistas y labradores, comerciantes y mineros, sabios y soldados, y en una palabra, hombres útiles a la sociedad. Sí, Rosita, sé fiel a tu marido, ámalo mucho, cuida y educa tu prole en el santo temor de Dios; inspírale buenas costumbres y mucho amor a su patria y a su libertad, y tú serás una mujer útil al Estado; harás la felicidad de tu marido y de tus hijos y, adornada de sólidas virtudes, esperarás la muerte con tranquilidad y te irás al cielo con túnico, tápalo y zapatos de raso. (Lizardi, 1973: 191).

La utilidad del modelo de mujer pensado por los ilustrados novohispanos, se representa de una manera muy clara en la cita anterior. La mujer solo es útil si tiene "una chorrera de muchachos" que desarrollen alguna actividad de utilidad para la sociedad.

Para ser útil al Estado deberá educar a esa "chorrera de hijos" en la religiosidad, las buenas costumbres, el amor a la patria y a la libertad. La naturaleza de la mujer se basa en hacer felices al marido y a los hijos. Cumplida esta encomienda terrenal, disfrutará de toda la felicidad que el cielo le ofrece.

Muy probablemente Lizardi pensaba en las palabras de Jenofonte (430-355) quien recomendaba a la mujer ser "diligente, virtuosa y modesta. Consagra toda tu solicitud y tu dedicación a ti misma y a tus hijos como a tu hogar, y tu nombre será estimado honorablemente", o en San Agustín, para quien según Bechtel, "el matrimonio queda justificado por tres funciones, *proles, fides, sacramentum,* que él llama "los tres bienes". *Proles*: para traer hijos al mundo. *fides*: por la fidelidad que debe unir a los esposos entre sí y apartarlos de concupiscencias externas. *Sacramentum*: por el sacramento divino que hace el matrimonio indisoluble. (Bechtel, 2001: 45).

Ajena por naturaleza a las actividades masculinas que ocupaban el nuevo espacio político, a la mujer se le asignó como compromiso en la construcción de las naciones hispanoamericanas el papel de reproductora de hombres patriotas y transmisora de los valores que los hombres americanos tenían como fundamentales.

La existencia de la mujer solo tiene sentido social, familiar y político a través de esas funciones y siempre bajo el estricto tutelaje del padre o el esposo. Su condición dependiente le prohíbe tomar cualquier tipo de decisiones que conciernan a su persona en su comportamiento social o público, pudiendo ocasionar éste problemas a quien la considere como un sujeto independiente.

Por supuesto, la misma legislación de la época, fundamentada en los principios del derecho canónico aplicable en España y sus territorios de ultramar siempre consideró a la mujer, en desventaja con respecto al hombre aun en la aplicación de los castigos.

Por ejemplo, para castigar el adulterio, la legislación española establecía diferentes formas de penalizarlo, dejando claro que, aun con la oposición del marido, la mujer podría ser acusada por el padre, el hermano, el tío paterno, el tío materno y otros, siempre reafirmando la potestad masculina sobre un delito que prácticamente solo era atribuible a las mujeres.

La ley era muy clara al diferenciar el derecho entre hombres y mujeres:

Por el derecho civil, la mujer no puede acusar criminalmente al marido […], ya que en la mujer adúltera es más grave el adulterio que en el marido, a causa de la incertidumbre de la prole y de la suposición de un parto ajeno; finalmente, porque la mujer debe mayor reverencia al marido, como a su cabeza, que el marido a la mujer. (Murillo, 2005: 145).

También Fernández de Lizardi, al redactar un proyecto para una "Constitución política de una república imaginaria", se encarga en el artículo 43 de enfatizar sobre el carácter dependiente de la mujer el cual le impide contraer deudas u otro tipo de responsabilidades:

> Artículo 43, condición
>
> *Cuarta.* En ninguna casa de juego se permitirá jugar a hijos de familia, a dependientes, que manejen intereses ajenos, *ni a mujeres casadas sin licencia de sus maridos*, siendo de la responsabilidad de los dueños de casas el reintegro de las cantidades que perdieron estos individuos en caso de reclamo. (Lizardi, 1973: 430)[4] .

También en el mismo proyecto de Constitución, Fernández de Lizardi no olvida incluir la protección al pudor, el cual las mujeres siempre se encargan de poner en riesgo:

4 Cursivas mías

> Artículo 45. El que se presente a más de andrajoso, deshonesto, especialmente las mujeres, de modo que su vista ofenda al pudor inocente, será conducido a la cárcel, de donde no saldrá hasta no haberse vestido con la mitad de los gastos de su trabajo […] (Lizardi, 1973: 430).

La propia naturaleza de las mujeres las vuelve mas propicias a ofender el pudor, por lo que es deber del estado imponer sanciones ejemplares a través de la prisión y el trabajo.

Una mujer dedicada al vicio merece una especial atención debido a que además de haber fracasado en su misión en la vida como madres y esposas fieles, contribuyen a la ausencia de mano de obra en los servicios domésticos, sobre todo si son las conocidas como plebeyas.

En la Decimaoctava Conversación del Payo y el Sacristán publicada en el 1º de junio de 1825, Lizardi manifiesta su preocupación por el gran daño social que pueden hacer las mujeres dedicadas al vagabundaje y propone leyes especiales para ellas:

Sacristán: No solamente hemos de hablar de los vagos, también contra las vagas es menester hacer leyes. Entre las mujeres, especialmente las plebeyas, hay un vagabundaje escandaloso. Todos los días se encuentran por las calles multitud de haraposas que parecen manojos de apio, borrachas a miles, y muchachas prostituidas antes de tiempo, y no se encuentra una criada que sirva. Esto quiere decir, que están mas bien halladas con la holgazanería miserable que con el trabajo socorrido. Preciso es ponerlas en cintura. Escriba usted.

> *Artículo 50.* Toda mujer vaga si fuere soltera y se encontrare en las pulquerías o tabernas, tirada o escandalizando en las calles, será conducida a la cárcel, donde trabajará en moler y guisar para los presos, y allí permanecerá hasta que encuentre dónde servir. (Lizardi, 1977: 432).

Ante la ausencia de un marido que la guíe y cuide, las mujeres desprotegidas, especialmente las plebeyas, solo tienen como única posibilidad de llevar una vida decente el ponerse al servicio de alguna familia.

A pesar de su conocido liberalismo, Lizardi no se plantea el que las mujeres también pueden optar por aprender un oficio que les permita hacer una vida como jefas de familia por la sencilla razón de que nadie podía imaginar a una mujer independiente.

Se parte de la idea de que las mujeres que ejercen la prostitución y se dedican a la "holgazanería" como señala Lizardi en su proyecto de Constitución, lo hacen por una inclinación natural que las lleva a rechazar el único trabajo al cual pueden tener acceso que es el ponerse al servicio de una familia decente.

Curiosamente, los ilustrados novohispanos, como lo ejemplifica el caso de Lizardi, cuando piensan en leyes referentes a las mujeres, solo imaginan formas de sujeción y de castigo para sancionar su mal comportamiento.

La mujer "que también es ciudadana" como el propio Lizardi lo consigna, solo es sujeta a derecho para ser orientada y sancionada en beneficio de su sexo, del pudor y de la forma de organización social.

Para Lizardi y su proyecto de Constitución, los únicos derechos de las mujeres se reducen a mostrar los símbolos distintivos de su ciudadanía, la cual en términos de una práctica política

real, no le servían para nada.[5]

Bibliografía

BECHTEL, Guy. *Las cuatro mujeres de Dios, la puta, la bruja, la santa y la tonta*. Argentina: Ediciones B., 1985.

BRANDING, David. *El Ocaso novohispano: testimonios documentales*. México: INAH-CONACULTA, 1996.

FERNANDEZ de Lizardi, José Joaquín. *Obras, V- Periódicos.* México: UNAM, 1973.

GUERRA, Francoise-Xavier. "El soberano y su reino, reflexiones sobre la génesis del ciudadano en América Latina" en: *Ciudadanía política y formación de las naciones*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MURILLO Velarde, Pedro. *Curso de derecho canónico hispano e indiano, Vol. IV*. México: El Colegio de Michoacán-Facultad de Derecho (UNAM), 2005.

5 De los honoríficos distintivos de los ciudadanos
Artículo 10. Las señoras, que también son ciudadanas, usarán los días comunes cintas en el brazo, y en los de gala banda atravesada y plumajes en el peinado. (Lizardi, 1973: 419).

Cartas de Cristina desde la cárcel
Identidad, militancia y memoria

María Herminia Di Liscia
Universidad Nacional de La Pampa. Argentina

Introducción. Sobre el tema y su abordaje

Si la mayoría de las experiencias de las mujeres aún se encuentran ocultas y recién están saliendo a luz en estos últimos años, más aún lo están las de las militantes encarceladas durante mediados de los ’70.

La convocatoria de este Simposio resultó atrayente para incursionar en un área de producción de sentido de la palabra (que estamos trabajando en una investigación[1]) con la particularidad del género epistolar.

Cartas de una presa política pampeana a quien conozco, incluidas en una Antología[2], fue el primer indicio para comenzar a construir nuestro tema/problema. La revisión de los periódicos locales de la época nos mostró además, la publicación de una carta abierta de presas políticas de la cárcel de Devoto en la que se denuncian los tratos y vejámenes recibidos[3].

Una larga entrevista y varios intercambios informales con Cristina aportaron aspectos centrales de su historia y de su vida en la cárcel. Pero lo más importante fue descubrir que se conservaban más cartas, a las que se accedió varios meses después.

Como en toda investigación social con enfoque cualitativo, se establece y alimenta una relación entre las dos partes –investigadora /investigada- que tiene diferentes características y alcances. En este caso, esta relación se vió potenciada desde el inicio por varios aspectos: la simetría de generación, de pertenencia universitaria, de lugar, de conocimiento de personas y sucesos locales me ha producido a lo largo de este tiempo, sensaciones contrapuestas. Por una parte, sin dudas, la posibilidad de indagación y comprensión más completa sobre detalles y características del acontecer de esos años, vocabulario y reflexiones en una dimensión y “frecuencia” compartida. Por la otra, como tantos otros/as con los que compartía la utopía de otro proyecto de sociedad, el sentimiento de culpa de habernos salvado de la represión. En

---

1 Nos referimos al proyecto de investigación en curso bajo mi dirección: “Memoria, género e identidades colectivas. Voces e imágenes de mujeres”. Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de La Pampa.

2 Cartas marcadas. Antología del género epistolar (Datos en Bibliografía).

3 Ver Nota Nº 11.

4 Prólogo a “Ese infierno” (Datos en Nota Nº 5)

palabras de León Rozitchner[4]: "Nuestras sobrevivientes viven bajo este mismo insistente e implacable interrogante: ellas obsesionadas, se siguen preguntando –y será una pregunta que las acompañará toda la vida- con la necesidad de comprender lo incomprensible: el misterioso designio de haber transitado también ellas los límites del horror y haber quedado vivas cuando muchos miles fueron muertos". Las cartas de Cristina avivaron en mí la pregunta, como sin duda lo hacen muchos y muchas, cuál fue el misterioso designio por el que otros/as no fuimos encarcelados.

Cuando Cristina me entregó sus cartas, jamás pensé que fueran tantas. Y que me diera las originales. Sentí una gran conmoción pues lo primero que pensé fue que si fueran mías no las daría. Pero yo no estuve en la cárcel. Pareciera que transmitir lo que ahí se ha vivido es más fuerte y más valioso que guardar la intimidad. O que la intimidad –para quién estuvo en la cárcel- está constituida por otros significados.

Paradójicamente, las mujeres que ancestralmente hemos estado asociadas al espacio privado (donde la intimidad es lo más recóndito) son las que han comenzado a sacar a la luz sus documentos íntimos, a mostrar sus cartas, a animarse a recordar y construir las memorias de la represión en Argentina.

Documentos elaborados por Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas en 1985 compilaron testimonios -que son mayoritariamente femeninos- de los regímenes carcelarios entre 1974 a 1984. Otros ejemplos son las historias en el encierro de Hilda Nava de Cuesta, la obra colectiva de las sobrevivientes de la ESMA y la de Estela Vallejos[5]. La edición en estos últimos meses de "Nosotras, presas políticas 1974-1983", que contiene la historia de la represión argentina a través de recuerdos y de más de quinientas cartas de presas políticas y "Memorias de una presa política" de La Lopre (seudónimo de cinco mujeres que editan cartas y un diario de Graciela Loprete, ya fallecida) aportan a la construcción de un área de análisis que no era tenida en cuenta en la militancia setentista: política, subjetividad y género.

Hablar con Cristina, pero sobre todo leer sus cartas –hasta la sensación de tocarlas- han representado trances emocionales profundos en los que he revivido mi propia historia y la de mis compañeros/as y amigos/as encarcelados/as y desaparecidos/as.

Algo tan convencional como las fechas, la referencia temporal, al estar introducidas por las palabras "Villa Devoto" o "Devoto", "Pabellón"..., hacen dar vuelta todos los significados. ¿Dónde estaba yo ese día, qué hacía? he pensado en cada jornada de trabajo al comenzar a leer cada una de las cartas[6].

Esta ponencia es un abordaje preliminar en el que se exploran algunos aspectos de la construcción de la identidad de una presa política tomando como fuente principal algunas de las cartas enviadas a sus padres durante los dos años en que estuvo en prisión.

5 Nos referimos a: Gorini y Castelnuovo, 1986: Lili, presa política, Buenos Aires, Antarca, a Actis, M.; Aldini, C.; Gardella, L.; Lewin, M.; y Tokar, E. (2001) "Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA" Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 2001 y a Vallejos, Estela, 1989: Por amor a la libertad, Buenos Aires, Dialéctica.

6 En esta autointerrogación, recuerdo exactamente la requisa a la que fui sometida en un colectivo en el que viajaba el día que fue asesinado el Comandante del Tercer Cuerpo de Ejército y que Cristina comenta en una de sus cartas (Ver Anexo, Fragmento Nº 1).

7 También otras cartas de presas políticas (Ver el CD de: Nosotras, presas políticas, datos en Bibliografía)

La cotidianeidad y las relaciones de género en el afuera y el adentro dan cuenta de tensiones y negociaciones. La autocensura casi obvia de estas cartas no impide advertir rasgos sobre la necesidad de la "construcción de otro mundo" dentro del espacio del encierro. La categoría de género resulta imprescindible para interpretar sus experiencias de vida hace treinta años y hoy. Al convocar su memoria presente es posible hacer interactuar las identidades de mujer y militante y su memoria con la de quien escribe este trabajo.

Sobre el corpus de análisis

Una carta semanal –por lo menos– era la costumbre de Cristina. Si bien no se cuenta con todas, gran parte se guardaron y conservaron celosamente.

Seguramente a fin de controlar la recepción de todas y cada una, las numeraba (aunque encontramos numeraciones repetidas)[7]. En muchas de ellas se observan dos sellos, uno dice: CENSURADA y el otro: SUP.DECRETO 2023/74[8].

Escritas con pequeña letra, en papeles de diferentes tamaños y a veces acompañadas de dibujos coloreados, contamos con 64 cartas escritas a su familia, la primera fechada del 21 de julio de 1976 y la última del 20 de diciembre de 1977, dos días antes de salir de la cárcel. La primera está numerada como 29 y la última numerada con el 93, luego hay dos más. También hay 37 cartas dirigidas a su novio, la primera – del 21 de enero de 1976- lleva el número 13 y la última el 42 es del 6 de junio de 1976. Hay meses en que hay tres y cuatro cartas por semanas.

El estudio e interpretación del corpus total excede las posibilidades de una ponencia, por lo que el análisis en esta oportunidad se centrará en algunas de las dirigidas a sus padres, sobre todo las cartas publicadas, la primera que se conserva y las últimas escritas antes de recuperar su libertad.

Sobre Cristina

Nació en Rivadavia, provincia de Buenos Aires, Argentina, el 3 de marzo de 1952. Vivió posteriormente en Fortín Olavarría y luego en Trenque Lauquen. Su padre era arrendatario de un campo, su madre hacía tareas domésticas y también trabajo en el campo.

Hija única, hizo el secundario en Trenque Lauquen (provincia de Buenos Aires) y luego se trasladó a Santa Rosa (provincia de La Pampa) a estudiar Profesorado en Historia y Geografía en el Instituto del Profesorado, dependiente en ese momento de la universidad provincial que al poco tiempo fue nacionalizada.

Participaba de grupos de jóvenes en la JUC (Juventud Universitaria Católica). En sus palabras: "*en aquel momento la Iglesia católica dio una militancia impresionante porque*

---

tienen numeración, seguramente fue una regla que fueron enseñándose entre ellas.

8 "Este Decreto estaba compuesto por un conjunto de normas que limitaba aún más nuestras condiciones en la cárcel: restringía el ingreso de libros (que hasta ese momento era irrestricto), las publicaciones, las horas de recreo y las horas de visita" (Nosotras, presas políticas, 2006: 46).

9 Alusiones a "se nos terminó la crema", "tengo la cara llena de granitos", "me creció mucho el pelo y lo tengo

fue ese el camino. Y una vez que vos te contactas con el barrio, la sensibilidad hace que vos digas: esto yo no puedo seguir ayudando, porque esto es un cambio de estructura, es decir, como que te cansas de... Yo creo que si tenes un tipo de masa crítica por lo menos en la cabeza que vos ves. Y además, ayudo muchísimo, ya te digo, la Teología de la Liberación, ayudo muchísimo porque es una opción".

A poco tiempo, su militancia se encauzó en la Juventud Peronista: *"yo no pertenecía a Montoneros, a la estructura, ni nada. Pero sí a la Juventud Peronista"*. Vívía con amigas y fue tomada presa el 19 de noviembre de 1975. Estuvo en la cárcel dos años y un mes, salió en libertad en la Navidad de 1977.

Se casó en 1978. Tuvo 4 hijos que actualmente tienen 27, 26, 23 y 17 años, dos mujeres y dos varones. Su marido es artesano, pintor y encuadernador.

Ha sido docente de escuela primaria en varios establecimientos de Santa Rosa y profesora de historia en colegios secundarios. Milita en el gremio docente y actualmente está a cargo de la Secretaría de Género de la seccional La Pampa de la CTA y sigue dando clases.

Sobre el contexto sociopolítico en Argentina y en La Pampa

La década del '70 se inicia en Argentina con un gobierno militar pero con la herencia y continuidad de la presencia política y social de importantes movilizaciones populares y estudiantiles y de la guerrilla, es decir, con un clima de cambio. Elecciones que dan el triunfo al justicialismo y el retorno de Perón signan estos convulsionados años en los que la militancia de izquierda se concentraba en el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo), de ideología trotkista y Montoneros, además de otros grupos pertenecientes y adherentes al peronismo. Si bien hubo quienes permanecieron dentro del viejo estilo político del peronismo, la mayoría de la juventud militante y una parte importante de los sectores populares, incorporó la crítica radical de la sociedad, condensada en la consigna "liberación o dependencia"(Romero 2001: 201).

Amplios sectores, se unieron al Partido Justicialista en la etapa que se denominó de "montonerización": se abrieron locales partidarios, unidades básicas, se intensificaron las movilizaciones barriales y en las villas. Se formó la denominada "Tendencia Revolucionaria" frente de masas que nucleó además de la JP (Juventud Peronista), al Movimiento de Villeros Peronistas, la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), la Juventud Universitaria Peronista (JUP), la Agrupación Evita de la Rama Femenina (AE) y el Movimiento de Inquilinos Peronistas (MIP).

"Entre 1973 y 1976 la Argentina vivió uno de los períodos más controvertidos y complejos de su historia reciente, aquel que muestra el trágico pasaje de una sociedad movilizada, caracterizada por una firma voluntad de cambio, aunque recorrida por la inquietud social, el autoritarismo y la violencia política, a una sociedad desarticulada, sumergida en una crisis plural, a la vez social y política (Svampa, 2003: 383).

Si bien, como se dijo, las movilizaciones anteriores como el Cordobazo, abrieron esta nueva época, los tres años señalados "encarnan como pocos un punto de máxima condensación de tensiones y contradicciones, ilustradas de manera acabada por el desencuentro que se produce entre la sociedad civil movilizada y el líder recién vuelto del exilio, por la

imposibilidad de implementar con éxito el modelo populista del 'pacto social' así como de encapsular todo ese movimiento social dispar dentro de los tradicionales moldes nacionales y populares; en fin, por la progresiva lógica de exclusión que se va difundiendo en la sociedad argentina y que alcanzaría verdaderos rasgos demenciales durante la última dictadura militar. Por último, la época expresa también el clímax de un *ethos* específico, consustancial a la acción de los actores centrales de la sociedad movilizada de los años setenta, procedentes de las clases medias y de las clases trabajadoras." (Svampa, 2003: 384). Siguiendo a esta autora, este período puede ser analizado en tres momentos diferenciados:

1) La breve presidencia de Héctor J. Cámpora entre el 25 de mayo y el 12 de julio de 1973, momento de gran efervescencia popular en el que los actores principales son la juventud, sectores combativos del sindicalismo e intelectuales ligados a la modernización desarrollista.

2) Presidencia de Raúl Lastiri, nuevas elecciones, triunfo de la fórmula Perón-Perón hasta la muerte del líder. Es la etapa de la guerra interna, enfrentamiento del modelo nacional-popular, la disputa entre "la patria peronista y la patria socialista". El peronismo ocupa la totalidad de la escena social.

3) Presidencia de María Estela Martínez de Perón, rápida desarticulación de las fuerzas sociales anteriormente movilizadas. La crisis generalizada deviene en la etapa de agonía y disolución del modelo populista. Los actores que cobran centralidad son el sindicalismo peronista tradicional y sectores de extrema derecha liderados por el ministro de Bienestar Social, José López Rega. Hay un avance de los militares en el poder y una estrategia de "relegitimación" a partir del combate a la "subversión".

La acción terrorista del Estado, con aparatos parapoliciales, cuadros de grupos fascistas del peronismo y sectores sindicales, operaban bajo el rótulo de la Acción Anticomunista Argentina (Triple A).

Diversos hitos como asesinatos, secuestros y copamientos a unidades militares marcaron la violencia de la época. El paso a la clandestinidad fue la táctica de las dos principales organizaciones. El ERP había instalado desde 1974 un foco guerrillero en Tucumán. Creció también la represión clandestina, que se encargó de intelectuales, estudiantes, obreros, militantes de villas o barrios que habían acompañado la movilización pero no habían pasado a la clandestinidad. "Desde febrero de 1975, el Ejército, convocado por la presidenta, asumió la tarea de reprimir la guerrilla en Tucumán. El genocidio estaba en marcha" (Romero, 2001: 204).

Una inflación desmedida y la "corrida del dólar" fueron los efectos más evidentes de la crisis económica conocida como el "Rodrigazo". Rotos los pactos económicos y sociales, y luego de la renuncia López Rega los militares ya no respaldaron al gobierno. El golpe de Estado fue el 24 de marzo de 1976.

"En nuestro país, gran parte de los militantes políticos, ingresaron a la política entre 1959 y 1969, esto es, al amparo de la Revolución Cubana y el calor de la movilización iniciada por el Cordobazo. En sólo diez años el horizonte de los posibles históricos pareció ampliarse aceleradamente. En ese contexto, la violencia se fue dotando de una eficacia mayor, pues ya no emergía como algo eventual, ritualizado en el activismo en las 'riñas' entre patotas sindicales, sino como el eje de una práctica organizada y sistemática para la toma del poder.

Más aún, bajo un régimen autoritario y represivo, la violencia aparecía cargada con un suplemento de legitimidad. Era la 'violencia desde abajo', una respuesta a la 'violencia del Estado'. En otros términos, la posibilidad del cambio revolucionario formaba parte del sentido común de importantes sectores progresistas de la sociedad argentina. Pero había también otras formas de acción y movilización que se articulaban con la afirmación de la necesidad del cambio revolucionario: las manifestaciones, las pintadas, la acción barrial, la militancia en las villas. Combinados, estos repertorios de acción fueron definiendo los marcos sociales y culturales a partir de los cuales toda una nueva generación de militantes se dotó de una identidad política" (Svampa, 2003: 433).

Hasta hace muy poco, no había estudios sobre La Pampa que hubieran encarado la polémica década del '70. Una reciente investigación periodística da cuenta de que "En La Pampa las repercusiones de la gran ola de protestas que sacudía al país llegaron atenuadas pero dejaron su marca" (Asquini, 2005: 18). Una mirada muy descriptiva da cuenta de luchas gremiales, de la mítica huelga de Salinas Grandes, la organización de diversos sectores por la recuperación de los ríos y la movilización estudiantil por la nacionalización de la universidad. El trabajo político en unidades básicas, partidos políticos, barrios, gremios, espacios culturales como peñas y diversos grupos fue el reflejo de una cultura de participación y confianza en el cambio social acorde a las vanguardias nacionales.

En la capital pampeana se formó una comisión de Lucha contra la Legislación Represiva, actuaban activamente la UTA, el partido demócrata Cristiano, la UMA (Unión de Mujeres Argentinas), centros de estudiantes universitarios y varios gremios como bancarios, canillitas, molineros, fideeros, telegráficos, periodistas, etc.

"Por las calles de Santa Rosa, a mediados de noviembre del '75, los patrulleros de las fuerzas de seguridad empezaron a circular con excitación buscando, entre los vecinos, a los señalados como 'subversivos'. Con las listas de los sospechados en mano, se pusieron en marcha los operativos conjuntos entre el ejército y las Policías realizados en forma simultánea con otros lanzados en distintos puntos del país. (...) Profesores de la Universidad, médicos del hospital y algunos militantes de izquierda fueron blanco de los procedimientos montados en noviembre para combatir a los 'guerrilleros' locales (...) sólo algunas voces aisladas se levantaron para denunciar los atropellos" (Asquini, 2005: 361). El jefe de los operativos fue el tristemente célebre Coronel Camps.

Sobre las características del género epistolar

Tomar cartas como fuente de una investigación implica realizar algunas consideraciones sobre esta particular forma de comunicación y escritura. Más que los rasgos lingüísticos, nos interesan sus posibilidades para relatar experiencias en un contexto sociopolítico específico dentro de la institución carcelaria.

En cualquier carta, lugar y tiempo de emisión y lugar y tiempo de recepción no son los mismos. Además, el ámbito de recepción está marcado por una cierta inseguridad, ya que quién la envió no conoce exactamente cómo será recibida. Estos aspectos sin duda están potenciados en cartas desde una cárcel. No sólo quién está adentro sino también quien recibe está sujeto a múltiples interferencias y condicionamientos: fechas de entrega, rumores, lecturas

previas, violaciones.

Toda carta, por otra parte, nos da la idea de un mundo privado que sólo será compartido con una sola persona: el/la destinatario/a. "La carta surge del corazón del propio yo, es una puerta que, una vez abierta por la persona que no corresponde, no puede volver a cerrarse del todo; es el hilo del que se tira y que, si no se suelta, permitirá conocer demasiado de la persona que la envía" (Cartas marcadas, 1998:109). Esta condición en la carta desde la cárcel no existe.

Sobre el adentro y el afuera en las cartas de Cristina

Frente a lo que podría esperarse de una carta que ya se sabe va a ser leída por otros es decir, un estilo de escritura casi aséptica, con formalidad, para no mostrar la intimidad frente a extraños, (que no son cualquier extraños, sino quienes maltrataban, violaban, mataban, torturaban) las cartas de Cristina están impregnadas de calidez, sentimientos y relatos minuciosos de su cotidianeidad soportada. Sin duda esto implicaba un trabajo diario de superación de los desánimos y dolores a fin de tranquilizar a los seres queridos.

¿Desnudar la intimidad frente a los represores posibilitó que luego estas cartas fueran mostradas a otras personas? Esta pregunta surge al interrogarme cómo ha sido la entrega de estas cartas hacia mí. También fueron leídas por sus hijos. Ahora las estoy leyendo yo y esta lectura no ha sido una tarea de comienzo y fin, sino que tiene fases, procesos, idas y vueltas.

Los momentos de escritura de una carta representan un espacio personal, íntimo, momentos en que se escinde con la rutina para dedicarlo al otro/a. Cristina es detallista en contar hasta cómo está escribiendo: *"les escribo acostada, boca arriba"* y mostrando la necesidad de comunicarse permanentemente*: " me alegró mucho recibir la carta de ustedes, hacía varios días que esperaba carta", "no quiero dejar pasar hoy sin escribir, aunque no sé cuándo les llegará", "hace varios días que viene la cartera y espero carta de papá, papito, escribime, necesito tus palabras".*

"Tanto más visible, dramático es el contraste entre el ritmo habitual de vida y el momento de escritura de la carta cuanto más exigentes, alienantes, son las circunstancias que rodean al escribiente" (Cartas marcadas, 1998:110). Así, la carta es un signo de vida, expresa la existencia de una voz, de un cuerpo que si bien es privado, está violado en esa privacidad. Hipotetizo que las cartas de presas/os políticas/os pueden ser leídas como formas de resistencia, como demostraciones hacia sí misma de la existencia propia y no sólo como comunicación hacia el exterior.

El cuerpo encarcelado se evidencia en referencias físico/biológicas[9] que si bien aluden a necesidades o nimiedades cotidianas, dan cuenta de un existir, de un vivir. Cada carta, además, puede ser considerada la expresión de una cierta estabilidad –después de un tiempo se va borrando la confianza en la salida- que tiene que ver con el paso del tiempo y con plantear a quienes están afuera, algo así como: "así son las cosas", "ya vendrán tiempos mejores" como también el anuncio, a veces jubiloso, otrora atribulado de ciertos acontecimientos claves del afuera de la prisión (noticias dadas por las visitas de su abogado, el golpe de Estado, la notificación de salida).

lindo", etc.

10 Guillermo el nombre de su padre, Bocha el sobrenombre de su novio.

Toda carta contiene formas discursivas codificadas, aspecto que puede advertirse en todas las de Cristina a su familia que comienzan *"cómo están, yo estoy muy bien..."*y luego el matiz se desgrana relativizando esa primera consigna.

Los códigos que Cristina conserva y realimenta carta a carta (pedido de noticias de parientes, vecinos y amigos; reclamo de libros; recreación de anécdotas familiares) pueden interpretarse como marcas que remiten a historias anteriores y que se utilizan también para hacer ver (¿e intentar sentir?) que no todo es diferente. Si bien los límites entre afuera y adentro son evidentes, hay una vida adentro que merece ser contada y no sólo negativamente (y esto no exclusivamente para no entristecer a quienes están afuera), se crea una comunicación compartida del vivir entre el adentro y el afuera.

Por otra parte, hay un necesario aprendizaje de nuevos códigos, "palabras y gestos que antes carecían de significación adquirirán el valor de contraseña, de clave fundamental para sobrevivir en ese espacio" (Nari y Fabre, 2000: 32) en el que deben reproducirse y recrearse los que remiten al afuera, y esta función la cumplen las cartas. Escribir y recibir cartas desde la cárcel implica la incorporación –para quien está adentro pero también para el/los de afuera- de nuevas palabras (celadoras, requisa, pabellones, visitas de contacto, calesita, calabozo) y otras de uso común cobran nuevos significados.

En el tiempo que Cristina estuvo adentro se produjo una modificación en las posibilidades epistolares: se prohibió escribir a quienes no fueran familiares directos, por lo que las cartas eran encabezadas con: Vinculo comprobado, seguido del nombre de los padres. ¿Cómo comunicarse con su novio? Ella lo resolvió así: *"Mamá, no sé si Uds. recordarán que en la última visita yo les expliqué lo de la correspondencia, bueno por eso le voy a pedir que me escriba papá Guillermo Bocha"*.[10] *"Bueno, ahora no puedo escribirle a mi novio, vos mamá mandale todas vuestras cartas (a partir de esta) a su casa, así aunque mal no sea sabrá como estoy. Desde ya lo sigo amando, que su última carta (la Nº 29) que pude recibir me hizo llorar, la acaricié mucho ¡claro! Fue lo primero que recibía en casi 20 días, sin cartas es terrible la situación que nos hacen vivir..."*

Sobre la cárcel "vidriera" de Villa Devoto

Villa Devoto inauguró sus "servicios" para presas políticas en 1973. Luego de la liberación de presos políticos del gobierno de Cámpora de ese mismo año, recomenzó el apresamiento y fue aumentando el número de mujeres en esa institución hasta que llegaron a ser alrededor de mil doscientas, ya que se nucleo a mujeres detenidas por razones políticas de las unidades penitenciarias de todo el país. Al estar situada en la Capital Federal, esta cárcel fue utilizada por la dictadura para mostrar una imagen de legalidad frente a los organismos internacionales de derechos humanos, razón por la que quienes estuvieron allí la denominaron "cárcel vidriera".

"En ese contexto la realidad del penal encerraba una clara dicotomía: en lo formal era una cárcel con celdas prolijamente pintadas de celeste y personal que nos trataba de 'señoras' y

11 En La Arena, diario de Santa Rosa, se publicó el 31 de diciembre de 1975 una nota sobre las detenciones en La Pampa seguido de una extensa carta enviada por presas políticas de Villa Devoto alojadas en la Planta 6 del establecimiento en la que se denuncia el régimen inhumano al que están sometidas. Cristina no tuvo noticias de la misma estando adentro, tampoco se sabe quién la envió al periódico.

12 Varias obras que reseñan la vida de guerrilleras en América Latina dan cuenta de esto. También se plantea el

de 'usted'. Pero, en realidad, se trataba de un sórdido y persistente régimen opresivo cuya máxima expresión fue la sentencia de las autoridades del Servicio Penitenciario Federal cuando nos dijeron: 'De aquí saldrán muertas o locas'"(Nosotras, presas políticas 2006: 21)[11].

Una vez producido el golpe de Estado, el régimen carcelario se torna más asfixiante. "Durante el período más duro (de mediados de 1976 a 1979) tenían que estar 22 horas adentro de sus celdas. El penal utilizaba diversas estrategias persecutorias: la requisa, la calesita y el calabozo. La requisa era un procedimiento por el cual se revisaban las celdas exclusivamente para identificar posesiones prohibidas. Las presas eran obligadas a desnudarse y ponerse de espaldas con las piernas abiertas para verificar que no escondieran nada entre sus ropas. La calesita era un mecanismo de rotación para evitar el desarrollo de vínculos entre ellas. El calabozo implicaba aislamiento y en muchos casos, la pérdida de las visitas de los familiares (...) sólo podían recibir correspondencia de la familia nuclear y todas las cartas eran abiertas y censuradas" (Nari y Fabre, 2000: 74-75).

"Yo tenía claro que se pasaban trece rejas" me dijo Cristina y escribió en una de sus cartas *"soñamos que aún nuestras casas tiene rejas por todos lados, y puertas cerradas"*. La cárcel tiene muros, límites físicos, seguramente un cierto olor, un color que imagino gris, de tristeza, de cerramiento. Todo esto se proyecta, y mucho más, en el plano simbólico marcando otros límites. Es el espacio de lo reglamentado. "Los lugares se distinguen por lo que está y no está permitido, lugares donde se puede circular y donde no. Un espacio continuamente vigilado y observado que permite disponer de las personas y someterlas a una relación de vulnerabilidad. Un lugar delimitado, lugar restrictivo, donde se pueda ejercer un control exhaustivo y permanente sobre las personas y sus actos. En el tiempo carcelario el afuera se desvanece y el adentro se expande. Los límites del encierro pretenden hacer desaparecer aquello que no contienen. La prisión intenta anular la dialéctica interior-exterior propia del espacio. Que sólo el adentro exista (...) Lo anterior, lo del mundo del afuera, sólo existe como pérdida. (...) La coerción, ininterrumpida y constante, como la describe Foucault, constituye un importante mecanismo de disciplinamiento" (Nari y Fabre, 2000: 26).

Las cartas muestran persistentes intentos de contruir una cotidianeidad interior, esto posibilita reconstituirse como sujetos sociales y recrear una identidad. Construir una cotidianeidad significa armar ciertos espacios confiables, establecer vínculos, incorporar nuevos conocimientos sobre la nueva realidad para sobrevivir. Cristina cuenta la llegada de nuevas presas, también el temor cuando se van, ya que no se sabe qué hay afuera o si habrá un afuera.

"Yo estoy bien, contenta y tratando de habituarme a vivir en Pabellón junto a 20 chicas más, que es muy distinto a vivir en la celda" (...) "el 3 de agosto tuvimos requisa y fuimos sancionadas y yo con otras chicas fuimos llevadas a celda de castigo y ahí no recibimos ni escribimos cartas, lo único que al terminarse la sanción te entregan las cartas, por eso recibí esas dos cartas al mismo tiempo" escribe Cristina el 18 de agosto de 1977. Puede advertirse que la dureza de la vida adentro es transmitida casi sin queja, en un tono informativo, no con mucho detalle.

Sobre el género y la identidad de una militante. Ayer y hoy de Cristina

En los años '70 el feminismo en Argentina constituía una recortada militancia e ideología

de pequeños grupos. Ni siquiera la palabra "género" era utilizada. Profundos cambios en los que se articulaban los compromisos personales de una forma de vida, la creación de un *ethos* tan especial, el del "hombre nuevo" para tantos/as, no nos incluían. Las mujeres, con nuestras problemáticas específicas, seguíamos siendo invisibles.

Ser militante significó asimilarse a un único modelo, inscripto en una caracterización masculina. El orden patriarcal atravesaba no sólo los segmentos tradicionales y reaccionarios de la sociedad, también las organizaciones más progresistas. En la práctica concreta, las concepciones acerca de la política, inclusive de la militancia de izquierda, reprodujeron ideas y actitudes de subordinación de los varones militantes sobre las mujeres, encasillándolas en determinadas tareas, marginándolas de otras, en definitiva, menoscabando una participación igualitaria en las posibilidades de ser artífices del cambio social[12].

Convocar la memoria de Cristina hoy, activar su reflexión, nos posibilita esta re-visión del pasado, treinta años que permiten ensanchar la mirada, los espacios y hacer visible, desde otro lugar, su experiencia y la de sus compañeras: *"Y que ahora, una descubre qué es lo cultural, qué es lo natural, esta cuestión, estos conceptos, el género, que vienen del feminismo recién ahora, inclusive, yo lo veo con más claridad todavía y por eso puedo hacer este análisis. (...) Nosotros no éramos un movimiento de liberación de tipo feminista, era de tipo nacional, popular, político. Y en aquel momento, claro, no se veía así, como ahora, pero ahora por lo que tengo leído, también hubo mucho sometimiento en las organizaciones políticas de las mujeres. Pero, igualmente, éramos unas avanzadas respecto de otras..."*

La militancia –censurada en sus expresiones político-ideológicas- dentro de la cárcel, puede insinuarse en el ejercicio de la reflexión, de la fortaleza para soportar: *" (...) cuando me llevan, me llevan a mí y a Bocha, yo estaba con Bocha; y después a él lo largan, que sentí un gran alivio...(...) yo dije: "yo soy una militante y hay que bancársela"; ese espíritu estoico que también te mete la religión. "Y bueno, acá hay que bancársela".*

No contamos con las cartas de Cristina de los primeros meses en los que tal vez podría advertirse la etapa de formación de su identidad dentro de la cárcel, con expresiones de desaliento, fluctuaciones en su ánimo. Por el contrario, a partir de julio de 1976, en las cartas se expresa, reproduciendo mandatos ancestrales de género y a la vez, paradójicamente contenidos de la militancia setentista *"Yo siempre... lo social y lo político estuvo primero que mi persona"*, Cristina piensa en los que están afuera.

Además, los presupuestos de género femenino referidos a lo colectivo y relacional (Hernando, 2000) no dejan de interpelar a familiares, amigos y conocidos. Así, escribió: *"mi ánimo necesita ser recreado y fundamentalmente por la gente que está afuera"*. Pensar en los de afuera suponía también mostrarse y "presentarse" con aspectos lo más similares posibles a las imágenes guardadas por los otros: *"(...) nosotros nos pintábamos, íbamos a las visitas arregladas, las compañeras no. Yo no soy de las que más me arreglo mucho, pero esas pautas de demostrar que estás bien a los familiares, que estás entera, era una cosa muy marcada entre un grupo y otro. Es muy interesante algún día poder estudiar esto..."*

Esta identidad militante que subyugó contenidos de la diferencia genérica y de autonomía,

"machismo" de los trabajadores y militantes en la consideración de sus compañeras (Ver Pozzi, Pablo y Schneider, 2000).

en el marco de una pretendida igualdad en los ’70, se expresa en el re-pensar de esta mujer en el presente. Los contenidos relacionales, sin embargo, siguen vigentes y se perciben en la necesidad de reflexión conjunta de quienes fueron presas y militantes políticas, construcción de identidad a la que se aspira colectivamente.

Esta presentación preliminar deja un conjunto de interrogantes y temas que no han sido abordados. Entre ellos, la construcción de un espacio femenino en la prisión versus lo masculino representado por lo represivo, lo militar, lo carcelario y el resguardo y la alimentación de contenidos de género.

Cuando se habla de memoria aludimos a los procesos de creación de sentido que los/as actores/actrices han dado sobre el pasado, a los pactos instituidos sobre la significación de lo ocurrido (Jensen, en Guardia: 2005). Sin embargo, el recuerdo no es aleatorio, es individual y colectivo a la vez. Las cartas de Cristina constituyen una interpelación no sólo hacia su memoria sino también sobre la memoria colectiva de esos años y los significados de género actuales y de la época. Escribirlas significó el vínculo constante con la superación del encierro. Leerlas hoy significa continuar en la búsqueda de conocernos como género femenino, de resistir las injusticias y avanzar en nuestras luchas.

Bibliografía:

ASQUINI, Norberto, 2005: Crónicas del fuego. Luchas populares, peronismo y militancia revolucionaria en La Pampa de los ’70. Santa Rosa: Ediciones Amerindia.

CANO, Gabriela y RADKAU, Verena: *Lo privado y lo público o la mutación de los espacios (Historia de Mujeres, 1920-1940)*. En: Vania Salles y Elsie Mc Phail, 1994: *Textos y Pre-textos. Once estudios sobre la mujer.* México: El Colegio de México.

Cartas marcadas. Antología del género epistolar. Selección, póslogo, notas y propuesta de trabajo: Prof. Mara L. Bannon y Prof. Eduardo Muslip. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998

CERRADA JIMENEZ, Ana y SEGURA GRAÍÑO. Cristina, editoras, 2000: Las mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida. Madrid: AEIHM.

DI LISCIA, María Herminia: Memorias de la Huelga de Salinas Grandes. En: Convergencia. Revista de Ciencias Sociales. Facultad de Ciencias Políticas y Administración pública, UAEM (México) y Revista Argentina de Sociología. Año 12, Nº 38, mayo-agosto de 2005. pp. 133-153

FOUCAULT, Michel, 1995: Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Barcelona: Siglo XXI.

GOFFMAN, Erving, 1981: Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales. Buenos Aires: Amorrortu editores.

GUARDIA, Sara Beatriz (Compilación y edición), 2005: *La escritura de la Historia de las Mujeres en América Latina. El retorno de las diosas.* CEMHAL, Lima, Perú.

HERNANDO, Almudena, 2000: Poder y autoridad en las mujeres. En: Cerrada Jiménez y Segura Graíño, editoras, 2000: op. cit.

JAMES, Daniel, 2003: Nueva Historia Argentina. Tomo 9: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976). Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

JELIN, Elizabeth: El género en las memorias de la represión política. En: Mora, Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Nº 7, octubre 2001.

JELIN, Elizabeth y KAUFMAN, Susana: Los niveles de la memoria: reconstrucción del pasado dictatorial argentino. En: Entrepasados. Revista de Historia, Año X, Nº 20/21 de 2001, pp. 9-34.

JENSEN, Silvina: Reflexiones sobre el lugar de las mujeres en la memoria del exilio. Las exiliadas argentinas en Cataluña. En: Guardia, Sara Beatriz: op. cit.

LA LOPRE, 2006: Memorias de una presa política 1975-1979. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.

NARI, Marcela y FABRE, Andrea (compiladoras), 2000: Voces de mujeres encarceladas. Buenos Aires: Catálogos.

Nosotras, presas políticas 1974-1983. Obra colectiva de 112 prisioneras políticas, 2006. Buenos Aires: Nuestra América.

PERUCHENA, Lourdes y CARDOZO, Marina: Yo soy la misma libertad. La construcción de género y la memoria de las presas políticas uruguayas. En: Guardia, Sara Beatriz: op. cit.

POZZI, Pablo y SCHNEIDER, Alejandro: Resistencia, cultura y conciencia: el proletariado de las catacumbas. En: Camarero, Hernán; Pozzi, Pablo y Schenider, Alejandro, 2000: De la Revolución Libertadora al menemismo. Historia social y política argentina. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi

ROMERO, Luis. 2001: Breve historia contemporánea de la Argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SVAMPA, Maristella: El populismo imposible y sus actores, 1973-1976. en: James, Daniel: op. cit.

Fragmentos seleccionados

Fragmento Nº 1

"yo tengo miedo y desconcierto, porque el día que no se quién diablos asesinó al Jefe de Policía Federal, la Subadjutura (es decir, la jefa de celadoras) nos vino a decir que porque afuera habían matado a ese policía, a nosotros se nos sacaba cartas, diario, visitas y entonces le preguntamos si cada cosa que ocurría afuera se nos iba a tomar con nosotros y nos dijo que sí, esto es terrible, porque no tenemos ninguna clase de garantías personales y sólo Dios Nuestro Señor nos amparará, yo sé que esto les va a doler, a mí también me duele, me preocupa, pero tengan fuerzas, yo quiero que ustedes estén fuertes para darme valor a mí ¡¡los extraño!! Los quiero mucho y tengo ganas de abrazarlos fuertes. Pero yo me conformo sabiendo que están cerquita mío, los 3, están unidos junto a mí en este dolor y me acompañan. (...) Otra cosa es que según me dijo un cura es que los obispos se están ocupando de los presos políticos, por eso les pido que vayan a ver a... y que él los acompañe a ver al Obispo

de 9 de julio y que él trate de hacer algo, lo mismo con ese señor de América. El abogado no volvió ¡claro! No tiene qué decirme. Además el asunto de las libertades se enfrió bastante y en cuanto a las posibilidades de que vuelvan a poner en vigencia las opciones y asi salir del país, parece que va para largo y está verde. Pienso que mi situación deberá arreglarse algún día pero ya se va haciendo largo" (...) (Carta Nº 29, 21 de junio de 1976, Devoto).

Fragmento Nº 2

¡Hola viejitos míos! ¿Cómo están? Espero y deseo que bien. Yo muy bien. Esperándolos ansiosamente. Mis hermosos padres, los estoy esperando porque ya les he enviado 5 telegramas, diciéndoles que vengan pronto a verme y los 2 últimos informándoles que el día jueves 24 de noiembre, vino un coronel creo de apellido Ruarte, me imagino que es el mismo que estuvo con vos papá y me mostró un documento firmado por el Comandante del 1er. Cuerpo Gral Suárez Mason donde decía que cesaba mi arresto a disposición del PEN. El Sr. Me dijo "esto va al Estado Mayor y espués se publicara en el Diario su libertad, e inmediatamente Ud. quedará libre" Libre, se imaginan! ¡Libre!. Esto fue el 24 de noviembre. El Sr. me dijo que la libertad se efectivizaría dentro de algunos días. Que no me pusiera nerviosa, pues ya era un hecho. Yo todavía no lo puedo creer (...) Dios todopoderoso ayúdame en estos momentos. (...)Estoy en otro pabellón, el 31, en un régimen con beneficios tales como 3 veces a la semana 2 hs. de recreo en un patio al aire libre y demás días 1 hora. (...) Podemos hacer gimnasia, tejer, bordar, coser. Sí, estoy en el Pabellón 31 del 1er. Piso. Si uds. cuando vienen le dicen que estoy sancionada, asesorense bien, porque tal vez la sección visita estoy asentada en el pabellón 36 y ya no es así, el 36 está sancionado, (...) el 31 es un régimen de beneficios.

Tanto es así que casi seguro que el 23 de diciembre del 77 va a haber 1 visita de contacto, en un patio de creo con los padres y madres juntos, es decir, estaríamos los 3 juntos abrazados en el patio ¡hermoso! Pero espero que para esa fecha estemos los 4 abrazados ustedes, Bocha y yo. Les digo esto pero no está confirmado (...) (Domingo 4 de diciembre de 1977, Devoto. Vinculo comprobado: Padre: Guillermo , Madre: Luisa .

Fragmento Nº 3

¡Hola!¿Cómo están? Espero y deseo que bien. Yo muy bien. Contenta... Por las novedades, o mejor dicho, la "gran noticia" de que el Comandante del 1er. Cuerpo ha pedido mi cese de arresto a disposición del PEN, y lo que solo resta es esperar...Por supuesto, yo todavía estoy aquí y recién cuando tenga mis dos plantas del pie pisando la vereda de la calle: diré estoy libre. Pero creo que se ha abierto un gran panorama y estoy más cerca que antes de eso que se llama libertad, eso que significa estar físicamente junto a los seres que uno quiere. Además estoy contenta por haberlos visto a ustedes ¡hacía tantos meses que no los veía! Me pareció mentira y por eso la primera visita (un sábado) estuve algo distraída, porque tenía ganas ¡no sé de qué!: de abrazarlos, no puedo; de besarlos, no puedo; de grabarme en mi retina y en mi imaginación vuestros rostros..." (Carta fechada el 20 de diciembre de 1977, Devoto, Vínculo comprobado: Padre: Guillermo , madre: Luisa)

“Escribiré mañana o el domingo”. Migración, género y territorio. Las cartas de *Tante Joséphine*: sobre su abordaje en la investigación del pasado de la pampa territoriana (1930)

Ana María Lassalle – Paula Lassalle
Facultad de Ciencias Humanas, UNLPampa, Argentina

Dentro de las escrituras ordinarias nos centraremos en aquellas producidas por mujeres en estado de *migrancia* que, según Carolina Quignolot-Eysel, es a la vez migración y *errance* subjetiva. Centraremos el análisis en las cartas que *tante* Joséphine remite desde un Mazamet con sus usinas de deslanado arrasadas por la crisis del ’30. El “género” epistolar deviene un género de pasaje hacia un mundo nuevo. Las cartas propician la recuperación del paraíso familiar ya mistificado por la distancia y, construyen para la remitente una nueva e inacabada identidad femenina. Este epistolario es atravesado por ejes históricos que intervienen el relato subjetivo de su vida.

Nos proponemos socializar un posible abordaje metodológico para este tipo de fuentes que articulan el conocimiento del universo femenino con la indagación acerca de la vida cotidiana de los inmigrantes del *far west*[1] pampeano en su etapa territoriana.

Género y experiencia migratoria:

La fuente que vamos a presentar –un conjunto de cartas enviadas desde Francia a la familia Amat instalada en Telén (c. 1890), en los confines del caldenar de la entonces Gobernación de La Pampa Central, Argentina- es particularmente rica porque permite cruzar las categorías de género y de migración.

La historia de género y la historia de las migraciones son temas candentes hoy en la investigación histórica del pasado regional pampeano. Sin embargo, ambas categorías rara vez habían sido reunidas en un mismo trabajo. Hay que considerar la posibilidad de combinar las nociones de los dos campos para producir resultados desde esta mirada con el apoyo de fuentes pertinentes.

A través del género podemos releer y reflexionar sobre las categorías y temas de la historia de la inmigración en el territorio pampeano. La experiencia inmigratoria es estructurada también por el género y no toma la misma forma para hombres y mujeres.

1 Así denominado en las fuentes de la época.

Las imágenes y representaciones sobre los pueblos migrantes son "genéricas" tanto porque la mirada sobre ellos los distingue en función del género como porque *migrantes* y *migrantas*[2] no narran los mismos relatos ni conservan la misma memoria de la experiencia inmigratoria.

Esta distinción opera sobre la esfera política y jurídica. Los dispositivos legales, textos reglamentarios y administrativos discriminan entre *ellos* y *ellas*, siendo el status y las posibilidades de acción de ambos muy distintas. Las formas de compromiso y la participación activa dentro de la sociedad civil de los migrantes se declinaban según modalidades específicas seguidas del género.

La migración transformaba el medioambiente material e institucional de las relaciones de género y tendía, a la vez, a develar sus implícitos, deviniendo en un poderoso actor de su transformación.

La migración como productora de escritura:

Las cartas de los inmigrantes cumplían una función social vital para el sostenimiento de la empresa migratoria. Además de alimentar la memoria las cartas son condición de los mecanismos de *producción*, reproducción y estrategia de mantenimiento de las corrientes migratorias. Otra función que cumplían estas misivas era la de socializar la información privada acerca de los países receptores. Las cartas, frecuentemente, eran publicadas en los periódicos regionales como fuente de información veraz. Se transformaban así en herramienta propagandística. El texto escrito se convertía en relato oral y, por esa vía, formaba "opinión pública".

La escritura migrante de *tante* Joséphine:

Hoy día se constata en Europa y en occidente, la existencia de una escritura femenina producto de la inmigración y cada vez más mujeres migrantes eligen el acto de escribir y de hacer literatura. Autoras contemporáneas como Zoe Valdez y Farida Belghoul en Francia o Bharati Mukherjee en Inglaterra (Quignolot-Eysel : 1999), son representantes de este fenómeno creciente y descendientes directas de muchas *tante (s) Joséphine (s)* en un largo y sinuoso camino, primero de escrituras ordinarias previas a las escrituras literarias femeninas del presente, pero ambas producidas desde la subjetivización de la experiencia migratoria y el cruce de culturas.

En la escritura *migrante* y *nómade* femenina, en nuestro caso de estudio, a través de las cartas enviadas en sentido inverso oceánico (de Francia a un *far west* bien sudamericano) observamos la construcción de un yo femenino, definido primero por las etapas biológicas patriarcales: hija, esposa, madre, abuela pero, luego intervenidas por el hecho de la migración de los miembros de su familia que obligan a la *escribiente* a redefinir su *ser* en el mundo. "*Mil besos de su vieja tía que los ama mucho*".

La migración de varios miembros de la familia de Joséphine, aunque ella quede en el lugar de origen, afecta el sistema tradicional de relaciones y prestaciones materiales y

2 Usamos deliberadamente el femenino.

simbólicas en el que se desarrollaba su vida. La ruptura de este universo trae una doble posibilidad: la de convertirse en un sujeto *deseante* (a partir de la carencia que enfrenta Josephine) y en un sujeto *activo* (ella debe proveerse los medios de subsistencia en ausencia de los otros). Y, la escritura se convierte en una herramienta vital objetiva y subjetiva.

La experiencia migratoria de los *otros* se le presenta en forma irrevocable y demanda una adaptación psicológica urgente por parte de Joséphine, que elabora a partir de la escritura de sus cartas. *"Esperaré sus noticias con impaciencia y rogaré al buen Dios hasta que hayan llegado. Una vez más buena travesía y buena salud, que mi pequeña Margarita no me olvide, pues yo pensaré a menudo en ella"*.

Estas le sirven de médium (más de lo que sirven a estos *otros* familiares, ahora devenidos "extraños" a causa de la distancia) de construcción de su nuevo lugar en el mundo. La migración es hoy analizada, también, como "un fenómeno generador de modificaciones de orden psíquico".

Esta situación extraordinaria (sin referentes anteriores), "extranjera" (el territorio de las relaciones y afectos se vuelve "ancho y ajeno") y productora de aislamiento (los efectos de las inundaciones y la crisis económica del '30), obligan a Joséphine a una adaptación de esquemas conocidos a la situación nueva (la "acomodación") y una adaptación siguiente de los hechos nuevos a los antiguos esquemas (la "asimilación") (Quignolot-Eysel: 1999). *"Desde vuestra partida he estado también algo fatigada pero ahora estoy mejor"*.

Aunque ella no viaje físicamente, el desplazamiento de sus familiares más todo el gigantesco movimiento migratorio europeo, la colocan en un "no territorio", en una zona liminal, afectiva y material que no se sitúa, desde su punto de vista, ni completamente allá ni completamente acá. *"Quisiera estar más cerca de ustedes y más aún verlos más cerca mío pues comprendo que en un hotel por mejor que se encuentren no es como estar en casa"*.

La escritura que desarrolla en las cartas desde su rol de tía-madre, más allá de la correspondencia con sus descendientes y parientes, es un monólogo de su propia subjetividad en tránsito hacia un nuevo paradigma de relación y reciprocidad que está seriamente afectado por la distancia espacial. Distancia que tiene su equivalente emocional. Si leemos bien entrelíneas, hay un llamado dramático en pos de mantener los roles familiares y de reciprocidad e intercambio de prestaciones afectivas y materiales. "*¿Y Uds. como están? Estoy impaciente por recibir v/noticias. ¿Margarita se casó? ¿María está bien? Cuéntame rápido lo que pasa en v/hogar*"

Su tiempo histórico contemporáneo la ha atravesado también de otro modo -el serio paro económico de la región mazametana, producto de la crisis mundial y las inundaciones del Tarn- más las vicisitudes de su edad cronológica. "*En Francia el trabajo va muy mal, tenemos una crisis terrible y no se puede prever cuándo finalizará; no se trabaja, hay muchos desocupados y uno se pregunta cómo terminará esto. Hasta ahora Pierre ha trabajado pero en su última carta me dice que muchos clientes no pagan los documentos"*.

En este punto, seguimos a la autora Caroline Quignolot-Eysel, que descubre en la escritura femenina migrante, dos series de estructuras identitarias superpuestas: la estructura cultural compartida por un grupo[3], en este caso, los pobladores de Mazamet y, la estructura afectiva

3 Este sustrato cultural compartido es visible en las referencias a enlaces, compromisos y formas ritualizadas de la vida intra familiar que subyacen en las "noticias" que se cuentan en las cartas.

personal e individual. Joséphine empieza a objetivar su vida y su situación material en ese verdadero monólogo interior que son sus cartas. *"Por el momento estoy bastante bien pero he pasado un invierno muy malo. Estuve engripada y dos meses sin poder salir lo que fue penoso pues estando lejos del centro para comprar las provisiones sufrí a causa de ello"*.

Insertamos las cartas de *tante* Josephine dentro de aquellas producidas por la migración puesto que ella produce su escritura a partir del fenómeno migratorio y del trastorno que éste impone en su subjetividad femenina. En otro nivel de lectura, podemos detectar claramente la lucha de una mujer mayor por asegurarse su sobrevivencia material y emocional *"mi trabajo es tan largo y mal pagado que no me deja un instante libre"* en un mundo que se volvió hostil e inmenso, con el límite territorial mucho más difuso. *"Estoy resignada a someterme a la voluntad de Dios. Debo convenir que es mi culpa; si hubiese conservado el comercio hoy no tendría necesidad de ellos*[4] *pero no esperaba que la vida se volviera tan dura y creía que con el poco dinero que tenía y mis modestos gustos tendría lo suficiente y, para colmo, perdí 8 gmil francos en Rusia más lo que gasté en educar a Juliette"*. Esta circunstancia coloca a Joséphine en el intermedio entre dos territorios distantes y distintos, en un hueco que provoca esta necesidad de adaptación, que mencionamos anteriormente, a una estructura familiar y social nueva.

Es la situación dislocada la que posibilita el resurgimiento del "deseo" de Josephine, del deseo de vivir bajo una nueva forma que ella misma ignora y va urdiendo a medida que escribe. El estado de necesidad impuesto externamente por la interrupción de los vínculos biológicos y culturales en el espacio, habilita su conciencia del ser, su deseo de vida y una apropiación de sí misma.

La migración no le ha sucedido directamente porque son sus familiares y no ella los que han partido del lugar de origen (su lugar) pero, igualmente, Joséphine confronta diariamente con este territorio "extranjero" que la desasosiega. . *"Antes de partir déjenme desearles una buena travesía como así también mis mejores votos para el Año Nuevo, para ustedes y para todos aquellos que están en América. Abrácenlos a todos por mí"*.

Esta migración no es personal; la hace conciente de una pertenencia a un lugar cultural doble que construirá mediante la escritura. Su escritura surgida de una mirada interior y exterior funciona como un espejo devolviéndole una imagen borrosa. En ella hay una sensación de imperfección de su ser femenino que porta un defecto (la edad, la salud, la soledad tal vez, la impotencia). *"Me siento bien por el momento pero los años comienzan a pesarme. No soy muy valiente por lo que espero no tener que pasar el invierno sola aquí"*.

Esta falta o carencia sólo puede ser calmada con el llamamiento a la unión familiar y la invocación continua al cariño mutuo como tema recurrente en sus cartas "ruego a Aimé que me escriba pronto, me dará mucho placer. Mientras tanto los abrazo a todos muy afectuosamente. Su tía que los quiere con todo su corazón". A su vez, hay una construcción imaginaria de la vida del otro lado del océano, una necesidad de participación, de continuación de los lazos y mantenimiento de una conversación diferida de los temas cotidianos acá y allá. "*Ni bien recibí tu querida carta me apresuré a ir a lo del Sr. Cabrol para decirle que enviara los zapatos. Me dijo que su empleado había estado enfermo y que no había podido hacértelos"*. Así, también sus temas locales llegan hasta el desierto pampeano y se imponen entre sus

4 Se refiere a sus hijos.

habitantes. Lo escrito se convierte en temas de conversación y se difunde de boca en boca. Del caldenar a la Montaña Negra y viceversa.

Con su discurso escrito, Joséphine intenta sin advertirlo, cristalizar un patrimonio familiar que devendrá mítico y que es su única pertenencia, aunque intangible e inasible ya. La migración puede ser directa o indirecta, real o imaginaria pero el tema para el sujeto siempre es la *pertenencia al lugar de origen*. En el caso de Joséphine, hablamos de un lugar en el imaginario -aquel que se quiere fijar por medio de la letra escrita- al que se aferra desde su actual *no lugar* o territorio dislocado. Tanto territorio físico como territorio de su femineidad puesta en movimiento.

De la migración a la *errance* interior:

El recorrido personal de Joséphine, vehiculizado por medio de sus cartas, además de participar de una migración histórica exterior a ella, es una migrancia o errancia personal una vez que se une a la escritura. Ella acusa recibo de un estado simbólico de migrancia que oscila en el intersticio de un doble espacio territorial y cultural.

Esta migrancia interior queda expuesta en la escritura como un vacilamiento, un ligero temblor dentro de la "auto" narración ante la pérdida del origen -en el caso de los que emigran- o la pérdida de la estructura familiar original de los que se quedan, como es el caso de Joséphine. *"Soy incapaz de hacer nada, por ahora no me duele demasiado"*. Como si el *alma* de las personas quedara suelta, vagando o errando en la búsqueda de estructurar la experiencia del estar en el intermedio entre dos territorios que, en realidad, es ninguno. Entonces, la experiencia de la migración se convierte para Joséphine, por medio de la escritura y en medio de un imaginario familiar, en experiencia de la migrancia, aquella en que un sujeto se descubre como habitante de un "no" lugar.

Las llamadas escrituras ordinarias[5], íntimas como aquellas que residen en las cartas de familia, papeles privados o diarios constituyen, en todos los casos, letras no hechas para su exposición pública. Estas son hoy objeto de indagación científica para la antropología, historia y estudios de género, representan una herramienta de conocimiento del yo, una "formidable captura de sí mismo" para el escribiente y la cultura que lo contiene. El acto de escribir inaugura una génesis del yo, la voluntad de construir el uno mismo porque en realidad cuando escribimos no lo hacemos para el destinatario sino para nosotros mismos; es una forma de pensarnos; esta cualidad se exacerba cuando quien escribe ha emigrado y está en un tiempo y un espacio dislocados con respecto a los de su grupo de origen. Además, despliega las relaciones complejas que unen al escribiente con el destinatario.

Por estas características es que la narración en estado de migrancia interior, es una forma de compensar el vacío del intermedio, de instalar un equilibrio precario. La escritura se coloca en el cruce de caminos entre la migración y la migrancia o errancia interior de un sujeto que se ha vuelto *nómade*. En el recorrido escrito de Joséphine seguimos su *tour de force* personal en el que ella misma construye su adaptación a convertir este "entre dos mundos" en su mundo. *"Aimé, te lo ruego, escríbeme y tenme al corriente"*. A vivir y moverse en esta fisura que el hecho histórico de la migración le ha revelado. Y, más lejos aún, lo que ella va

5 Las producidas por personas no profesionales de la letra escrita.

descubriendo es que en esencia, la relación entre su vida y el mundo es inestable, cambiante en movimiento perpetuo. *"He advertido a mis hijos que no podré pasar otro invierno sola. Sin embargo, ¿a dónde iré? ¿A su casa? No, los jóvenes no quieren mas viejos. Se los molesta cuando quieren divertirse. Entonces, ¿dónde ? Al hospital y no les oculto que iría allí con placer más que a la casa de ellos, me harían la vida demasiado penosa"*.

"Si la *migración* es la travesía física de los límites geográficos, la *migrancia* es un estado límite que lleva al sujeto a las fronteras de sí mismo y le conduce al reencuentro del Otro en sí mismo". (Quignolot-Eysel: 1999).

A través de estas cinco cartas, intuimos este pasaje de la migración a la migrancia en Joséphine y palpamos la transformación de su subjetividad femenina y las formas culturales en que ésta se expresa. Con estas cartas apenas vislumbramos el proceso en un presente sincrónico. El tiempo largo de la Historia y de la historia de Joséphine duerme en las piezas faltantes.

Mazamet, la capital del deslanado

Tante Joséphine es, al momento de escribir estas cartas, una habitante de Mazamet, vale decir una *mazémetaine*, situación de por sí interesante para quienes observamos las redes comerciales, políticas y familiares tendidas entre el territorio de La Pampa Central y el sudoeste de Francia.

La fama de Mazamet, una ciudad textil y de curtiembres finas, se acrecentó a partir de su transformación en "centro mundial del deslanado" una original industria monopolizada por la ciudad y su región circundante. El casco urbano está ubicado en los confines de la cuenca de Aquitania y del Macizo Central y sus calles portan los nombres de los lejanos países que hace más de cien años la proveían de cueros de oveja: Melbourne, Tasmania, Adelaida, Montevideo, Buenos Aires. Precisamente, Montevideo y Buenos Aires, con sus casas acopiadoras de lana y sus agentes compradores recorriendo las más remotas estancias eran los puntos obligados de concentración de cueros ovinos provenientes del territorio pampeano.

El deslanado es una operación que permite separar la lana del cuero de oveja sin dañar ninguno de los dos productos. También amasa rápidas, aunque riesgosas, fortunas. Esta nueva industria se desarrolló gracias al aporte de las aguas de los arroyos que bajan de la Montaña Negra, tan puras y exentas de calcáreos que se tornan ideales para el lavado de las lanas. Las usinas se ubicaron bordeando los cursos de agua, trepando las laderas, incrustadas en un paisaje bellísimo. Varias se instalaron en el fondo de la garganta del Arnette y de su afluente, el Linoubre. Negociantes e industriales convirtieron a esta particular actividad, hoy desaparecida -que llegamos a observar en la última usina todavía abierta durante nuestra estadía en la zona en el año 2003- en una explotación ligada a la cadena de producción textil. Rémy Cazals, hijo de Mazamet y apasionado investigador de su historia comenta: "En 1914, Mazamet era la primera ciudad industrial del Tarn, antes que Carmaux, por el volumen de sus negocios y el número de sus obreros" (Cazals Rémy 1995:5) Y agrega: "En 1912 el deslanado mazametano iba a tratar las pieles de 32 millones de lanares y a realizar una cifra de negocios de más de 140 millones de francos". (Cazals Rémy 1995:15).

Los miembros de la familia de *tante Joséphine* desarrollaban diversas actividades, no tanto en las propias usinas de deslanado sino en tareas relacionadas. Y, como muchísimos

mazametanos, se mantenían ligados a la actividad rural que aparece en sus orígenes. Las relaciones de la clase obrera mazametana con el medio rural, posibles por el tipo de actividad y períodos intermitentes de trabajo requeridos por el deslanado, explican en parte (dentro de un panorama muy complejo) la adhesión de sus miembros a los candidatos de la derecha (nobles en su mayoría) y su pertenencia a la iglesia católica. Ello mientras comerciantes y dueños de tejedurías, los "patrones", seguían siendo protestantes y fieles a la tradición implantada desde otrora en ese viejo bastión hugonote.

Mujeres y católicas

¿Con qué argumentos, el partido clerical del Tarn se dirige a las mujeres para animarlas a sostener la fe católica y evitar el triunfo del partido republicano? En el *Manual del elector del Tarn* para las elecciones legislativas de 1902 se condensan algunos de ellos (Rémy Cazals 1995:29)[6]:

> "15) D.- ¿Una mujer se equivocaría si dijera: Las elecciones no me interesan?
>
> R.- Si, se equivocaría groseramente puesto que en Francia, la Religión, la Escuela, el Matrimonio, la Caserna serán, durante toda la próxima legislatura y más allá, lo que serán las elecciones próximas, y la mujer está interesada en que la Escuela y la Caserna sean *católicas*, que el Matrimonio sea *indisoluble*, que la Religión sea en todas partes h*onrada*, *respetada* y *amada*".[7]

En la campaña destinada a obtener el triunfo de Amadée Reille, de su hermano Xavier, el Marqués de Solages y de todos sus amigos, este discurso es el que instalará y difundirá la Liga de las mujeres francesas que impulsa la Baronesa madre mientras llama a evocar a Juana de Arco, la mártir salvadora de Francia. ¡Y, al propio tiempo, convoca a las mujeres a negarse a cumplir con sus deberes conyugales si sus maridos se niegan a votar por los candidatos!

Los Amat de Telén, en la Gobernación de La Pampa Central sin embargo, no se destacaron por un excesivo fervor religioso y abogaban por el respeto a la diversidad de ideas y creencias. En cuanto a *tante Joséphine*, que sin duda escuchó y aquilató los discursos dirigidos a las mujeres mazametanas, escribía: "estoy resignada a someterme a la voluntad de Dios", "rogaré al buen Dios hasta que hayan llegado", etc. Más que devota, parecía necesitar ahuyentar los temores (la muerte, la pérdida de sus seres amados) que por entonces (c. 1930) la embargaban. Sea como fuere, no es posible ignorar los mandatos inocultables que, desde el poder, se dirigían hacia el género instalándose en las conciencias.

Los corresponsales

¿Pero quienes son los destinatarios de las cartas de *tante Joséphine*? Pues bien, las cartas están dirigidas, especialmente, a su sobrino Aimé que emigrara a la Argentina en 1890 junto a su padre, Basile Amat, carpintero especialista en turbinas de madera.

Estos artesanos de la madera que presenciaron al llegar la Revolución del Parque y trabajaron en Buenos Aires en los talleres de los ferrocarriles ingleses se contactaron, de

6 La versión castellana nos pertenece.

7 Se mantiene el subrayado original.

alguna manera, con el *leader* de la colonia francesa del *far west* pampeano, Alphonse Capdeville, desembarcando en Victorica primero (allí instalaron una carpintería) para, más tarde, acompañarlo durante la fundación de Telén (1901). Esta gesta y las peripecias de los Amat fueron ya comentadas por nosotros en un trabajo anterior (Lassalle A.M. et al. 2001).

Ambos, Basile y Aimé, que habían perdido esposa y madre respectivamente arribaron solos a la Argentina. Este no es un dato menor ya que, *a priori*, parece plausible que el rol materno, en lo que se refiere a Aimé, hubiese sido cubierto primero en Francia y luego a la distancia, por *tante Joséphine*. Ello explica el tono afectuoso de sus cartas, la auténtica preocupación por la suerte y la salud de su sobrino y el clima de nostalgia que las impregna. Y la seriedad con que se toma los encargos de Aimé*: "me apresuré a ir a lo del Sr. Cabrol para decirle que enviara los zapatos", "Me apresuro a hacerte llegar el giro para que puedas cobrar el dinero antes de partir"*, etc. Y es casi inocultable el clamor por un pronto reencuentro y a un imposible retorno al hogar y al país de la infancia: *"Quisiera estar más cerca de ustedes y más aún verlos más cerca mío pues comprendo que en un hotel por mejor que se encuentren no es como estar en casa". Tante Joséphine* parece creer que su sola presencia (en realidad la fuerza de su amor) ahuyentará los males que acechan a sus seres amados.

Desde 1890 el tiempo ha transcurrido. Pero esos cuarenta años no han disminuido en nada el afecto que *tante Joséphine* siente por su Aimé y su acrecentada familia. Aimé se ha casado (1892) con una habitante de Les Landes, Marie Labarrère y ha tenido cuatro hijos: Elisa, René, Luisa y Juana Amat. Y al grupo familiar de los pampeanos se han ido agregando otros miembros: la madre de Marie, Marguerite Lafargue y dos yernos no pertenecientes al grupo francés.

Por su parte, *tante Joséphine* ha perdido a su esposo y vive sola. Aunque eso sí, su casa es visitada por hijos y otros familiares y ella misma es invitada a pasar temporadas con unos y con otros.

La crisis del '30

Al momento de escribir a su sobrino Aimé Amat, la Mazamet de *tante Joséphine* está atravesada, como otras regiones del mundo (entre ellas La Pampa), por lo que ha sido denominada la crisis del '30 aunque, como es sabido, el derrumbe de vidas y fortunas no se limitó a ese único año. En Mazamet la crisis trajo aparejados cierre de usinas, tejedurías y curtiembres con una secuela de alta desocupación y desgranamiento poblacional no solo en las actividades urbanas sino también en las rurales. Pero fueron las lluvias torrenciales y las grandes inundaciones de la cuenca del Tarn las que provocaron, tal vez, una de las peores catástrofes con pérdida de vidas humanas de las que se tenga memoria en toda Francia, por otra parte ampliamente descripta en los periódicos de la época reproducidos en la web.

Este contexto histórico de crisis económica e inundaciones afectó la vida personal de los pobladores y ello se traduce, también en cartas como ésta que firmaron los primos mazametanos de Aimé Amat:

> …*"Creo que este año va a ser malo para todos. El trabajo no anda bien, todo el mundo para, unos tras otros. Denise y yo trabajamos en la misma usina. Aimé debe saber donde, en la Capelle, donde estaba la gran rueda, sobre el canal, en la esquina de la*

calle de los Baños, un poco más abajo del lugar en el que Uds. vivían. Tu debes ver eso desde allá mi querido Aimé. Te digo que Denise y yo estamos en la misma usina y los patrones paran también, nos quedan siete u ocho jornadas por hacer, o sea hasta el 14 o 19 de enero; después nada más por hacer y es inútil buscar algo porque no hay nada; no hay casi trabajo y, por el contrario, hay muchos desocupados, no sabemos cuando se retomará.

Queda solamente Hélène que hace trabajos domésticos y que gana una media de 60 a 69 frs. por semana en lo de la dama donde está, esperemos que a ella le dure".

A propósito de esta carta, el especialista e hijo de Mazamet, Rémy Cazals, nos escribe desde la Universidad de Toulouse-Le Mirail aclarando: …*Las fábricas estaban en paro por la crisis mundial. Sobre la situación en Mazamet, puedes leer las paginas 193-214 del libro "Le Jeune Homme qui voulait devenir écrivain"* (Cazals Rémy :1985). *La fábrica mencionada era una "mégisserie"*[8] *en 1930. "Lacapelle" es el apellido del barrio cerca del Templo Nuevo protestante. En ese barrio había tres fábricas de telas o de papel en el siglo 18. Su motores eran ruedas hidráulicas en el canal "de la Nogarède". El apellido "Nogarède" significa: lugar donde hay nogales. Hoy, no hay ni nogales ni fábricas en ese barrio* (…).

Abordaje metodológico

Si bien esta exposición no se propone desplegar en detalle la cuestión metodológica es necesario señalar que ésta se nutre y se sostiene en el conocimiento previo de objetos de estudio contextuales tales como: la colonización francesa de Telén, Pampa Central (s. XX); la familia Amat, (Lassalle, A.M. 2001) la región de Mazamet, el funcionamiento de las redes comerciales entre el sudoeste de Francia y la Argentina, la situación mundial y la crisis de los años '30. A ello se suman los trabajos que venimos desarrollando desde la cátedra y en talleres y otras instancias de capacitación y transferencia de experiencia para la utilización de fuentes alternativas, como el patrimonio íntimo, las fotografías y los escritos ordinarios producidos por los emigrantes a La Pampa. También influenciaron este abordaje las publicaciones de escrituras femeninas de mujeres inmigrantes analizadas y editadas por nosotras -.XIX y XXs.- (Lassalle A.M. 1998) y (Di Liscia y Lassalle 2002). Y, desde luego, la atención prestada tanto a las características del soporte (que de por sí es un artefacto de época de primera generación) como al discurso que sustenta, delimitado y determinado por el tiempo del presente de la narración. Y la historia de vida de los escribientes.

En este caso particular el carácter distintivo de la investigación es determinado por la observación de todas estas partes componentes desde la categoría de género, cuya óptica a menudo es ignorada o considerada irrelevante para los estudios de Historia regional. El entrecruzamiento de género e Historia regional visibiliza la identidad de los pobladores y pobladoras protagonistas de la colonización francesa de Telén al propio tiempo que recupera sus voces y sus intercambios.

8 En francés en el original. Se refiere a una curtiembre de pieles finas.

Las cartas[9]

Mazamet 28 (ilegible) 1929

Mi querido Aimé:

Ni bien recibí tu querida carta me apresuré a ir a lo del Sr. Cabrol para decirle que enviara los zapatos. Me dijo que su empleado había estado enfermo y que no había podido hacértelos. Vino al correo e hizo un giro de 169,10 c.; con los gastos un total de 170 f. Me apresuro a hacerte llegar el giro para que puedas cobrar el dinero antes de partir.

El Sr. Cabrol ha lamentado mucho no haberte podido hacer los zapatos. Estuve muy contenta de… (ilegible) me alegra que los hayan recibido pues comenzaba a inquietarme. La hermana también estará contenta al saber que están satisfechos con él, temía que como el trabajo costaba un poco más caro no les conviniese; la tranquilicé diciéndole que me lo quedaría. Antes de partir déjenme desearles una buena travesía como así también mis mejores votos para el Año Nuevo, para ustedes y para todos aquellos que están en América. Abrácenlos a todos por mí.

No olvides enviarme a tu yerno cuando venga a Francia; estaré encantada de conocerlo y además tendré la alegría de tener novedades tuyas. Me dirás su nombre como también el del marido de Jeanne. Olvidé preguntártelo. Esperaré sus noticias con impaciencia y rogaré al buen Dios hasta que hayan llegado. Una vez más buena travesía y buena salud, que mi pequeña Margarita no me olvide, pues yo pensaré a menudo en ella.

Mil besos de su vieja tía que los ama mucho.

Joséphine

Mazamet 6-12-1929

Querido sobrino y sobrinas,

Me sentía inquieta al no recibir noticias de ustedes y ciertamente no creía que fuese por razones de enfermedad. ¡Qué pena me causó la carta de Aimé donde me informaba que la pobre Margarita había tenido una fuerte crisis de bronquitis! Quisiera estar más cerca de ustedes y más aún verlos más cerca mío pues comprendo que en un hotel por mejor que se encuentren no es como estar en casa.

En fin, ella se siente mejor, esperemos que pronto estará repuesta.

Pero Aimé, te lo ruego, escríbeme y tenme al corriente.

Hubiese sido mejor que pasaran algún tiempo en Béziers, tiene un clima ideal y hace un tiempo magnífico y luego, con mis hijos, que son tan alegres, ella hubiese tenido muchas distracciones y se hubiera recuperado bien. Miren, René tiene también bronquitis y ese clima le es enteramente favorable; como lo han visto, se siente bien.

Ayer André me escribió. Me dice que su padre debe venir a Mazamet el 12 de abril y que vendrá a verme.

Voy a escribirles también para contarles sobre la crisis que tuvo Margarita.

9 Todos los originales están en francés (no en *patois*). La versión castellana es nuestra.

Desde vuestra partida he estado también algo fatigada pero ahora estoy mejor.

Deseo de todo corazón que Margarita se restablezca rápido y que no les inquiete más.

Si no hubiese ido a buscar al zapatero es probable que él no hubiese enviado el dinero. Puesto que tú le habías dado la dirección para enviar los zapatos él hubiese podido enviar la plata.

Reciban todos mis afectuosos besos.

Su tía que los ama mucho,

Joséphine

Envíenme las fotos de Margarita y Alicia. Pierre me dice que recibió una de Margarita y que no sabe donde escribirles. Voy a decirle que ustedes todavía están en Villeneuve.[10] La hermana de Stella está contenta de saber que ustedes quedaron satisfechos con el trabajo.

Mazamet, 10 Mai 1931

(Entre la fecha y el encabezamiento alguien ha escrito, con lápiz negro, una misteriosa definición-reflexión "L'amitié et la gentillesse"). [11]

Mis muy queridos sobrinos:

Me avergüenza que tu carta me haya llegado sin que yo misma les haya escrito pues quería hacerlo hace ya algunos días, me decía "vas a escribir", pero mi trabajo es tan largo y mal pagado que no me deja un instante libre.

Me alegré de tener noticias de ustedes pero las hubiera querido mejores para María. Es de esperar que con el régimen y buenos cuidados terminará por curarse. Pero para lograrlo es preciso que ahuyente sus ideas sombrías y que se diga a sí misma "curaré". En efecto, todos los días vemos personas con el corazón enfermo que viven hasta muy viejos.

Vamos María, coraje y a esperar gozar por largo tiempo del fruto de su trabajo. Me enteré con placer de la feliz curación de Margarita y que todos ustedes están con buena salud. Por el momento estoy bastante bien pero he pasado un invierno muy malo. Estuve engripada y dos meses sin poder salir lo que fue penoso pues estando lejos del centro para comprar las provisiones sufrí a causa de ello. He advertido a mis hijos que no podré pasar otro invierno sola. Sin embargo, ¿a dónde iré? ¿A su casa? No, los jóvenes no quieren mas viejos. Se los molesta cuando quieren divertirse. Entonces, ¿dónde? Al hospital y no les oculto que iría allí con placer más que a la casa de ellos, me harían la vida demasiado penosa. Ustedes han podido juzgar a mis nueras, por eso comprenderán que no exagero. Estoy resignada a someterme a la voluntad de Dios. Debo convenir que es mi culpa; si hubiese conservado el comercio hoy no tendría necesidad de ellos pero no esperaba que la vida se volviera tan dura y creía que con el poco dinero que tenía y mis modestos gustos tendría lo suficiente y, para colmo, perdí 8 mil francos en Rusia más lo que gasté en educar a Juliette. No lamento haber actuado bien. Que sea la voluntad de Dios.

10 Esta carta fue enviada a Aimé y acompañantes mientras estaban de vacaciones en Francia. Es significativo que haya sido llevada a Telén y conservada junto a las otras. La migración ya había dejado, irreversiblemente, la marca de la dispersión en la familia.

11 La amistad y la gentileza.

Pienso verlos a todos ustedes el 4 del mes próximo, el 4 de junio. Todos los (ilegible) pero no vendrán a buscar a Maman y tendré que pagar el viaje. Por eso no me quedaré allí mucho tiempo.

Mis besos más afectuosos a todos, grandes y chicos.

Su tía que los quiere mucho a todos.

Joséphine

Nota: estos últimos párrafos son casi ilegibles porque papel y tinta fueron salpicados (parecen lágrimas) y la tinta azul está en parte corrida, aunque es imposible saber si esto sucedió antes del envío o luego de su lectura.

Mazamet, 2 Août 31

Querido Aimé y querida María:

Hace ya algún tiempo que espero sus buenas noticias sin recibirlas. ¿Qué hacen y cómo están? ¿María está mejor? Así lo espero, pero no estaré contenta hasta no tener la seguridad de ello.

Por lo tanto te pido Aimé que al recibir mi carta me respondas enseguida. Hace ya un mes que regresé a Mazamet. El 4 de junio asistí a la primera comunión de Reine. Tuvimos el placer de reunirnos todos y en buena salud. Julieta también estaba con su marido y sus dos chiquitos que son soberbios y graciosos.

La semana pasada René pasó a verme yendo para Toulouse y me dijo que la novia de André estaba en Béziers con su hermana. Deben venir todos a Mazamet para hacérmela conocer cuando regresen a Montauban, donde se decidirá la fecha del casamiento. Todos están muy contentos.

Me siento bien por el momento pero los años comienzan a pesarme. No soy muy valiente por lo que espero no tener que pasar el invierno sola aquí. Iré probablemente a pasar una parte a casa de Julieta, y a Narbonne pero temo que Pierre y René no se pongan de acuerdo. Por lo que he comprendido René no me dará lo que me da aquí. En fin, veremos de aquí en adelante, pero es muy triste.

Ruego a Aimé que me escriba pronto, me dará mucho placer. Mientras tanto los abrazo a todos muy afectuosamente.

Su tía que los quiere con todo su corazón.

Mazamet, 20 de diciembre de 1931.[12]

Mis muy queridos primos,

Denise comenzó esta carta para Uds., como yo no quise hacerle un borrador la abandonó y como no sabía qué escribir quedó acá. Soy yo pues quien la ha retomado un poco después, **V.**

12 Aunque el autor de esta epístola no es Joséphine sino un colectivo de parientes cercanos, decidimos su inclusión por que a) entre los firmantes se encuentran los hijos de tante Joséphine, b) su contenido ilustra el presente histórico de la narración, c) la carta estaba conservada junto a las otras.

Mazamet, 6 de enero de 1932.

Queridísimos primos,

No se asombren demasiado de recibir noticias mías. Son algo tardías pero lo que tienen de bueno es que son frescas.

Hélène no quiso que este año transcurriese sin escribirles, como el que acaba de pasar. Lo hago entonces con placer, pues uno dice siempre "escribiré mañana o el domingo" y el tiempo pasa y los años también sin hacerlo.

Esperamos que todos gocen de buena salud, es el mejor deseo que podemos enviarles en ocasión del nuevo año que comienza.

Creo que este año va a ser malo para todos. El trabajo no anda bien, todo el mundo para, unos tras otros. Denise y yo trabajamos en la misma usina. Aimé debe saber donde, en la Capelle, donde estaba la gran rueda, sobre el canal, en la esquina de la calle de los Baños, un poco más abajo del lugar en el que Uds. vivían. Tu debes ver eso desde allá mi querido Aimé. Te digo que Denise y yo estamos en la misma usina y los patrones paran también, nos quedan siete u ocho jornadas por hacer, o sea hasta el 14 o 19 de enero; después nada más por hacer y es inútil buscar algo porque no hay nada; no hay casi trabajo y, por el contrario, hay muchos desocupados, no sabemos cuando se retomará.

Queda solamente Hélène que hace trabajos domésticos y que gana una media de 60 a 69 frs. por semana en lo de la dama donde está, esperemos que a ella le dure.

Termino deseándoles una vez más un buen y feliz año. Abracen por todos nosotros a los suyos y a ti mi querido Aimé y a Maria grandes besos a todos. Vuestros primos,

Hélène Denise Marie-Louise André Victor Escafit

André no está todavía listo para convertirse en profesor de escritura.

Mazamet, 12 de marzo de 1932

Mis muy queridos sobrinos,

Hace ya muchos días que aguardo v/buenas noticias y como no las recibo paso a pedírselas. Espero que nada enojoso haya impedido a Aimé escribirme.

Por mi parte respondí enseguida la carta de Aimé del 10 de noviembre que me encontró en Guillan; al mismo tiempo envié una fotografía de los dos chicos de Julieta y, desde entonces, no he recibido nada más.

.....

Soy incapaz de hacer nada, por ahora no me duele demasiado. ¿Y Uds. como están? Estoy impaciente por recibir v/noticias. ¿Margarita se casó? ¿María está bien? Cuéntame rápido lo que pasa en v/hogar. ¿Tienen siempre a la pequeña Alicia? Si están solos ella debe resultarles una distracción, así como los niños de René, el varoncito debe ser ya grande, ¿hay otros?

En Francia el trabajo va muy mal, tenemos una crisis terrible y no se puede prever cuándo finalizará; no se trabaja, hay muchos desocupados y uno se pregunta cómo terminará esto. Hasta ahora Pierre ha trabajado pero en su última carta me dice que muchos clientes no pagan los documentos. En lo de René andan muy bien los engordes, van a Long-le-Saunier en el

Jura. Compró dos camiones, uno para él y otro para André y utiliza otro de un vecino, está contento.

Van a comprometer a André a fin de mes, después de Pascuas, el casamiento tendrá lugar en junio, siempre con la señorita Pelissou de Montauban, ella tiene solo 18 años y retrasaron la ceremonia porque los padres encontraban que era demasiado joven. Vivirán en Beziers, esperemos que se lleven bien pero lo dudo pues María tiene un muy mal carácter.

A la espera de v/buenas noticias los beso a todos, grandes y pequeños muy afectuosamente,

Su tía, Josephine.

Bibliografía

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*, Madrid, Paidós, 1973.

BOUNIOL, Marine. " L'esprit nomade de la lettre ". Comentario bibliográfico sobre DIAZ Brigitte en *Fábula*, www.fabula.org/revue/cr/271.php. 2002.

CACCIA Fulvio. "Las escrituras migrantes entre el exotismo y el eclecticismo", en *Boletín Virtual de la Athabasca University*, en www.athabascau.ca. , 2005.

DIAZ Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade*,Paris, Puf, 2002.

DI LISCIA, M. H. y LASSALLE A. M. (editoras), *Esta es mi vida. No se la deseo a ninguna. A propósito de la 'Narración de mi vida, 1884-1937' de Anaïs Viala.* Santa Rosa, La Pampa, Instituto Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, IESH, FCH, UNLPam, 2002.

HUBIER Sébastien. *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, coll. " U ", 154 p. , 2003.

INSUASTY PLAZA, Norberto. *Qué es la escritura según Roland Barthes?* en www.elabedul.net. 2005.

LAFLECHE, Guy. " Ces lettres de Nouvelle-France, absentes de toute correspondance ", *en Polémiques II***,** www.mapageweb.umontreal.ca/lafleche/. 2005.

LASSALLE, Ana M. "La Marsellesa en el caldenar. Los Amat y el Hotel Francés" en

LASSALLE, Ana M. y LLUCH, Andrea (comp.), *Arando en el desierto. Itinerario fotográfico de la colonización francesa de Telén. Pampa Central, 1900-1914.* Santa Rosa, La Pampa. NEXO/di Napoli. IESH, FCH, UNLPam, 2001.

_____*Arando en el desierto. Itinerario fotográfico de la colonización francesa de Telén. Pampa Central, 1900-1914.* Santa Rosa, La Pampa. NEXO/di Napoli. IESH, FCH, UNLPam, 2001.

QUIGNOLOT EYSEL, Caroline. " De la migration à la migrance, ou de l'intérêt de la psychanalyse pour les écritures féminines issues des inmigrations " , en www.limag.refer.org/Textes/Iti27/Quignolot.htm

SIERRA BLAS, Verónica. "Puentes de papel: apuntes sobre la escritura de la emigración" en *Horizontes Antropológicos*, vol.10, nº 22, Porto Alegre, Universidad de Alcalá, 2004.

El sujeto nómada y la exploración de la memoria en *La travesía* de Luisa Valenzuela

Maria Teresa Medeiros-Lichem
University of Alberta, Canadá

Lo más difícil de la escritura no es la página en blanco
sino el alma en negro. Enfrentarte con tu zona más oscura.
Luisa Valenzuela en entrevista con Guillermo Saavedra (2001,4).

La lectura de un texto de Luisa Valenzuela es un placer que depara sorpresas. Así como ella nos revela que la sorpresa es su "alimento literario" y que "lo que se construye cuando se escribe novela es un laberinto que nos llevará lo más cerca posible del secreto" (2001b, 1), su última novela *La Travesía* (2001) es una invitación a penetrar en el laberinto de su escritura, de emprender un recorrido por la psiquis de una mujer agobiada por el peso de la memoria para llegar al secreto más íntimo de su alma.

En un andar rizomático en el que ansía olvidar un pasado nefasto, la protagonista yerra por caminos insoldables hasta llegar al centro del laberinto donde se iniciará su transformación liberadora. La *travesía* de esta mujer es un viaje interior por la *zona más oscura* de su memoria, por su "pantano interno" (*LT* 115) en el que experimentará un "cambio de piel" (*LT* 115) que eventualmente la liberará de su abyecta sumisión a Facundo Zuberbühler, su ex marido que 20 años atrás le había costeado viajes de investigación por tierras lejanas a condición de que ella le escribiera cartas eróticas detallando sus aventuras sexuales.

Este deambular psíquico que origina una profunda transformación en la conciencia de la protagonista, convierte a Marcela Osorio en un sujeto nómada (*nomadic subject* en la terminología braidottiana) por su capacidad de liberarse del *dogmatismo falocéntrico* que la hostigaba. Su *travesía* la libera de la dominación sexual y subordinación a la mente perversa de Facundo, y esta trayectoria la llevará a recuperar su identidad ultrajada.

En su obra seminal *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* la filósofa feminista Rosi Braidotti define el nomadismo como la "conciencia crítica que se resiste a asentarse dentro de un modelo de pensamiento y comportamiento codificado socialmente" (1994a, 5).[1] El nomadismo como concepto teórico,

1 La cita completa en el original: "The nomadism in question here refers to the kind of critical consciousness that resists settling into socially coded modes of thought and behavior." En adelante anotaré directamente mi traducción de las citas del inglés.

implica un proceso de desterritorialización[2] de un centro vital a una periferia en que el migrante lleva consigo su marca identitaria y en el que elige la meta de su re-territorialización. Este desplazamiento de identidad a nivel subjetivo abre nuevos espacios para indagar migraciones del sujeto femenino y su relocalización. En este contexto, mi exposición interpreta la novela *La travesía* (2001) de Luisa Valenzuela como ejemplo del *nomadismo* braidottiano en la escritura de las mujeres, enfocando al sujeto nómada Marcela Osorio en su tortuoso itinerario por los territorios inexplorados de la memoria.

Por los vericuetos del laberinto

La protagonista que recibe su nombre en la penúltima página de la novela es una antropóloga argentina que (en 1995) enseña en una célebre universidad en Nueva York. Su cómoda rutina se interrumpe cuando el azar la lleva a conocer al artista polaco Bolek Greczynski que hacía unos años había expuesto su obra en Buenos Aires. Este encuentro fortuito repercute en ella como un sacudón sísmico que abre las grietas de un pasado olvidado en el que ella se sumerge "para tratar de empezar a recuperar lo aparentemente irrecuperable" (*LT* 38):

Decide salir a caminar sin rumbo. Camina y camina. Sola. Porque sí, porque se anima. Así se le va escurriendo la noche. Vos lo entendés todo con las patas, le decían de joven, y ella con las patas parecería ahora querer dibujar el mapa de un territorio desconocido: su propia memoria. (*LT* 39)

Un *caminar sin rumbo* por la oscuridad es el inicio de la trayectoria de este personaje *nómada* que le hace retroceder veinte años atrás a Buenos Aires donde su memoria tropieza con "F, su ex - marido secreto" (42). Facundo representa la hegemonía patriarcal y el dominio falocéntrico que somete al sujeto femenino a las fantasías de su mente pervertida obligándola a prostituirse para otorgarle el placer voyeurístico de su aprendizaje sexual. Obligada por un "pacto de silencio" (117), la joven antropóloga sucumbirá durante cuatro años a sus deseos lascivos y le escribirá cartas con minuciosos detalles de "actos inconfesables" (119) que ella no vivió sino que imaginó para complacerlo.

Ella recuerda:

Su lejano, atrabiliario marido secreto y fascinante la había alejado de su lado dejándole apenas el cordón umbilical de las cartas. Cordón unilateral pero cordón al fin, un puente no sólo tendido hacia él sino también hacia sus propias regiones menos transparentes. (*LT* 119-120)

Un concepto básico de la conciencia nómada [*nomadic consciousness*] es el de ser capaz de redimirse de las estructuras monolíticas que oprimen. La protagonista, hastiada de la dependencia servil a un marido violento, interioriza su condición abyecta vinculada a la "la droga de las cartas" (120). El primer paso hacia su autonomía personal será un acto de resistencia que lo ejecuta cuando en Barcelona resuelve dar fin con el vil epistolario:

Empezó a sentir una ansiedad difusa y entonces decidió terminar con el tema de las

2 Caren Kaplan explica este término acuñado por Deleuze y Guattari para referirse al "desplazamiento de identidades, personas, y significados que es endémica al sistema postmoderno" (Mi traducción. 1987: 188).

cartas. Soltar amarras Y ni el síndrome de abstinencia llamado soledad logró doblegar su determinación, y juró que nunca más su pequeñísima y querida Cannon electrónica, y menos aún su pluma, serían usadas para fines espurios. (*LT* 120)

Esta determinación radical de nunca más escribir a F es una *ceremonia de rechazo* al poder obliterante de Facundo. Simbólicamente ella abandona "los oscuros laberintos" (121) del barrio gótico de Barcelona y "cruza[r] la Diagonal como quien cruza una frontera para no volver nunca más al territorio prohibido" (120). No volverá a escribir a F. Y si el contenido de las "misivas de polvo y espanto" (98) tampoco aparece en el texto de la novela, es evidente que han dejado una profunda huella en la psiquis de este personaje femenino.

En términos teóricos del nomadismo, este incidente marca el inicio de su 'proceso de desterritorialización del centro vital' hacia una nueva demarcación territorial en la que el sujeto nómada se desplazará hacia nuevas metas en las que será ella quien bosqueje el mapa de su re-ubicación. Ha sido gracias a un despertar de su "conciencia crítica que se resiste" (Braidotti) que la joven logra despojarse de la obligación funesta que la agobia.

Las cartas secretas que ella había escrito a F yacen ocultas en la en fondo de su memoria, desterradas de su mente, hasta que el amigo Bolek le revela que por una insólita coincidencia (nuevamente el azar), él había tropezado con estas cartas polvorientas deslizadas debajo de la puerta del departamento de la joven en Buenos Aires cuando él preparaba su exposición. Esta circunstancia es la que le provoca el sobresalto inicial cuando ella conoció a Bolek y que desencadenará su *travesía* interior por el laberinto de sus propias pasiones, sus temores, sus *oscuros deseos* en un proceso de liberación y reubicación. En este punto de partida, su condición anímica se refleja en la imagen del *nómada* que se adentra por *arenas movedizas*, como se lee en la novela:

Por todo territorio de *arenas movedizas* hay que irse adentrando muy lentamente, se dice ella en voz alta para calmar las ansias. Alguna vez supo cómo hacerlo. Estudió sobre un pueblo nómade que atravesaba el tembladeral y llegaba ileso a la otra orilla. (*LT* 141)

La protagonista ha llegado al centro de su *tembladeral*, está sola con su secreto. Necesita despojarse de su carga para llegar *a la otra orilla*. En el transcurso de su de-territorialización la heroína pasará por varios rituales siguiendo las huellas de su memoria, en los que irá trazando su propio mapa. El primer intento de confiar su ansiedad a la amiga Greta fracasa porque su relato le llega cuando ésta había muerto. Es solamente cuando logra confesarle a Joe su misteriosa historia secreta con F que por fin articula su trauma e inicia su purificación: "todo empieza a manar como lava de su boca, un vómito más bien o una catarata como si se hubiera roto por fin una represa completamente saturada" (186).

Si la metáfora del cordón umbilical es lo que la mantuvo atada a Facundo, será la figura del hilo de Ariadna lo que la sacará de su laberinto guiada por sus amigos newyorkinos, en especial por Bolek, que posee las cartas que atestiguan su pasado clandestino. El siguiente paso será un descenso al propio infierno de la protagonista, un intento de ahuyentar sus propias brujas en la "Noche de Walpurgis" (253) que ella pasa en el manicomio donde Bolek trabaja armando una instalación artística con los locos. Bolek le reasegura:

> Yo te tengo te sostengo todo a lo largo del camino pero recordá a cada paso que el camino es tuyo. Querés recuperar tu alma —y mira que yo del alma nunca hablo…— y

> yo te apuntalo…y te voy tirando los cabos que necesitas para no perderte. (*LT* 258)

Al descender a los intersticios más ocultos de su intimidad, la mujer empieza a reconocer los *oscuros deseos* que la llevaron a escribir las azarosas cartas. Es Bolek quien la acompaña en esta experiencia epifánica en cuanto la incita a persistir en su búsqueda y a:

> recorrer el camino de retorno donde con cada uno de los episodios de las cartas fuiste abandonando pedazos de la que hubieras podido ser o hubieras querido ser y nunca te animaste. (*LT* 258)

En su proceso de transformación, la protagonista prosigue su *travesía* recorriendo vías imprevisibles, rizomáticas, como cuando se interna en un bosque y "avanza sin brújula" (353), a la deriva:

> Ella cree estar encontrándose cuando quizá esté evitándose por nuevos derroteros desconocidos hasta ahora. Es decir sigue escapando como de costumbre, siete días a la semana….No quiero escapar más.
>
> El camino que sigo es *mi camino aunque no lo conozca*. (*LT* 353, mi énfasis)

Esta caminata aparentemente sin rumbo refleja su búsqueda en "la penumbra de [su] bosque interior" (355), en que atiborrada por el pánico de sentirse perdida y visualizando el peligro de ser devorada por las bestias nocturnas del bosque, ella se imagina engullida:

> Hasta que sólo queda el corazón en su jaula de huesos pelados.
>
> *Esta soy yo*.
>
> Un puro corazón latente, sin antifaz alguno. (356. Mi énfasis)

Ceremonias, rituales y múltiples desplazamientos culminan con un solemne espectáculo, mezcla de ritual de duelo y "catarsis colectiva" (371) en la que se prevée, con gran ceremonia y como ejercicio de purificación, quemar las cartas secretas a vista de todos los personajes de la novela. En el momento crítico, sin embargo, la protagonista las recupera de la boca del horno. Nos vamos acercando al secreto, Jerome quiere saber qué es lo que ella acaba de liberar del fuego: "Cartas, escritas por mí, todas de falsa calentura, mis cartas a Facundo un ex marido secreto que tuve" (390), confiesa a gritos y se siente por fin liberada, transformada:

> En un relámpago percibe que ya no necesita coraza ni armadura ni nada, sólo esta sensación de haber encontrado el propio espacio y de haberlo circunscripto. Todo cuaja. Todo está en su lugar. (*LT* 397)

Al pronunciar el secreto, la protagonista logra emigrar del laberinto de arenas movedizas y liberarse del peso agobiante de su pasado ignominioso. La exploración de su memoria inhibida la lleva al nudo del secreto de su intimidad agraviada, lo que a su vez la conduce al otro Secreto mayor (con mayúscula) y que yace aún más recóndito entre las líneas de esta *Travesía*.

El sujeto nómada Marcela Osorio ha recobrado su identidad y recibe su nombre. Ha demarcado su propio mapa y es capaz de asumir su nueva subjetividad liberada de la 'dominación sexual y subordinación'. Este personaje femenino puede ahora poner fin a su exilio, retornar a Buenos Aires, la meta de su re-territorializacion, porque "sonó la hora de

enfrentar tanto gato encerrado que dejé por allá" (398) y también de iniciar una nueva *travesía*, la de asumir su proyecto individual, su escritura.

Nomadismo y escritura

La interpretación de *La Travesia* como ejemplo del nomadismo braidottiano representado por el *sujeto nómada* Marcela Osorio en su búsqueda de una identidad liberada de constricciones falocéntricas no estaría completa sin una lectura de la novela a nivel estético del proyecto de escritura femenina de Luisa Valenzuela. Si como *nomadismo* entendemos la propuesta epistemológica de elaborar una *subjetividad alternativa* (Braidotti 1994a: 2) o también una redefinición feminista de la subjetividad "repensando las raíces corporales de la subjetividad" y "buscando escapatorias a la visión falocéntrica del sujeto" (1994a: 1), este concepto plantea la elaboración de nuevos parámetros de pensamiento basados en el cuestionamiento del sistema logocéntrico como principio regulador que ha perpetuado modelos asimétricos de dominio. En otras palabras, propone una de-territorialización de los centros del poder, lo que implica una "disolución total de la noción de centro" (1994a:5) y la consecuente subversión de los códigos dominantes. Braidotti explica el nomadismo como "una vertiginosa progresión hacia la deconstrucción de la identidad, una molecularización del yo" (1994 a: 16) y también como "una invitación a des-identificarnos del sedentario monologismo falocéntrico del pensamiento filosófico" (1994a:30). Ella apunta:

> Yo quiero un proyecto creativo, no-reactivo, emancipado de la fuerza opresiva del enfoque teórico tradicional. Visualizo la teoría feminista como el sitio de tal transformación del pensar sedentario logocéntrico al pensamiento creativo nómada. (1994a: 30)
>
> [I want a creative, nonreactive project, emancipated from the oppressive force of the traditional theoretical approach. I see feminist theory as the site of such transformation from sedentary logocentric thinking to nomadic creative thought" (1994a: 30)]

En la teoría de Braidotti, el deseo juega un rol central en la constitución del sujeto en cuanto este deseo "no es únicamente un deseo libidinal, sino más bien *un deseo ontológico*, el deseo de ser, la tendencia del sujeto a ser, la predisposición del sujeto a ser" (Braidotti 1994b: 160. Mi énfasis).

Este *deseo* o aspiración a redefinir la subjetividad femenina desde nuevos parámetros abre múltiples posibilidades a nuevas *figuraciones* o modos de imaginar diferentes marcos de pensamiento, según la noción de Braidotti (1994a: 1). El nómada no es un migrante forzoso, sino más bien "el sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo, o nostalgia por una posición fija" (1994a: 22). Su desplazamiento no tiene una meta precisa y su identidad la construye en un devenir hecho de transiciones, mutaciones y permutaciones.

Llevadas al terreno de la escritura, esas concepciones implican un apartarse de modelos tradicionales, el cruzar fronteras y la elaboración de cartografías nómadas en busca de nuevos derroteros del lenguaje. Para Braidotti, la *escritura nomádica* "añora el desierto: áreas de silencio, en medio de las cacofonías oficiales" (1994a: 16).

En su escritura, Luisa Valenzuela va en pos de esas "áreas de silencio", de lo no verbalizado, va en busca de nuevos niveles de significado, que vayan más allá de la palabra impresa. Sus palabras traspasan las barreras del lenguaje convencional para decir algo más o vislumbrar lo desconocido, lo que ella llama el *secreto*. Según ella, hay novelas que son un "Viaje hacia la

trama, hacia el significado, hacia la revelación de un mundo desconocido" (Valenzuela 2001c: 146). Viaje y escritura están íntimamente ligados, como lo explica en su ensayo "La búsqueda, la escritora y la Tierra sin mal"[3], publicado en *Peligrosas palabras* (2001c):

> Podemos decir que el escritor y la escritora también están buscando una Tierra sin Mal por el simple hecho de enhebrar palabras una tras otra a la espera de alcanzar un significado, una forma de comprensión o de entendimiento que logre ir mas allá del contenido de las frases. A veces la búsqueda nos derriba, nos succiona hacia el mundo subterráneo… (2001c: 145).

Y la autora se pregunta: "¿Qué estamos buscando tan desesperadamente? ¿Vamos a extremos para encontrar qué? ¿Acaso el conocimiento?" (2001c: 146).

Llegar al secreto

En una entrevista acerca de *La travesía*, Luisa Valenzuela dijo:

> Toda novela es un hilo de Ariadna sutilísimo como una baba del diablo. Quien lee la novela acaba por descubrirlo. Es así como podrá salir habiendo rozado el secreto, y poseerá algo nuevo en exclusividad. (2001b: 1).

Un asomo del secreto se percibe en *La travesía* en el diálogo de la protagonista con Jerome cuando, despojados ambos de sus máscaras, él le dice:

> Ver el fondo cuando se trata del secreto….ver el fondo implica más que mirar, implica *ver* y penetrar en lo sagrado. El secreto es siempre bifronte…. lo que oculta no sirve para nada si no se sabe que hay algo allí, ocultado. ¿Me sigues? (*LT* 292).

La trama no nos devela el secreto. La autora juega con sus lectores y nos desafía, con esta insinuación de Jerome a ahondar más en los terrenos subterráneos de su texto. En su libro de conferencias *Escritura y secreto*, Luisa Valenzuela nos advierte:

> Escribir ficción es una búsqueda de tácitos secretos que nos irán acercando al calor del invalorable e inalcanzable secreto…. (Valenzuela 2002: 18-19).

¿Qué secreto? A otro nivel, esta novela puede leerse como una travesía por la psiquis del país en épocas turbulentas de opresión y de desplazamientos múltiples para descifrar el Secreto con mayúscula. Más allá de la historia secreta de Marcela Osorio, *La travesía* deja entrever situaciones de represión incrustadas en su historia íntima. En un contexto aparentemente ajeno a la trama de la novela, surgen marcas de esa realidad ofuscante que ha dejado huellas indelebles en el alma de las personas. Hundido en el fondo de la memoria de Marcela yace el recuerdo de Juancho, el compañero de estudios que un buen día *desapareció* "bajo circunstancias desconocidas" (*LT* 295), sin dejar rastro de su paradero. El nombre de Facundo, que en la novela personifica la violencia patriarcal a nivel erótico y que a su vez representa en nuestro imaginario la *barbarie* decimonona, puede también representar en el plano político al poder arbitrario que ha victimizado a sujetos disidentes o sospechosos en épocas de la dictadura argentina. Al recibir Marcela un "mensaje" del nuevo inquilino del departamento

3 Z. Nelly Martínez, es su excelente artículo publicado en *Letras femeninas* sobre *La travesía* asocia también este ensayo de Valenzuela al carácter nómada de la novela y sus personajes.

de Juancho, la memoria del *espanto* aflora en su mente:

> El torrente de lágrimas sólo se justifica y acrecienta cuando ella por fin vislumbra el horror y cree comprender la desaparición de Juancho, las palabras de F reduciéndolo todo a un improbable viaje. (*LT* 297).

Este es apenas un breve ejemplo de pasajes similares que a lo largo de la novela ponen en relieve, de manera casi imperceptible, episodios dolorosos de la realidad de su país, abriendo grietas en el tejido de la historia de Marcela Osorio. La autora misma sugiere en una entrevista con Guillermo Saavedra que en *La travesía* se leen:

> Cuestiones delicadas que han dejado su marca en la sociedad argentina, como la obediencia debida. Aquello que no se quiere conocer, y, sin embargo, es absolutamente necesario saber para crecer. (Saavedra 2001: 2).

Y al referirse a la crisis actual de la Argentina, la autora está consciente que la *travesía* personal por las *zonas oscuras* de la memoria individual de su protagonista Marcela Osorio corre paralelamente con la doble voz sumergida de la memoria colectiva:

> Si bien la situación económica es atroz y hay mucha gente que está muy mal, creo que hay algo curativo en este momento porque están aflorando todos los horrores de la dictadura y se están reconociendo. Creo que la actitud de ella de ir asumiendo lentamente ese lado oscuro de su pasado está en consonancia con lo que nos está pasando como sociedad. (Saavedra 2001: 5).

Siguiendo las pautas que nos da la autora sobre su arte poética, en *Escritura y secreto* Valenzuela recalca la importancia del Secreto con mayúscula en la elaboración del texto novelístico. Nos dice:

> Escribir no deja de ser una forma de corporizar la nada de la creación, que carecería de armazón y de sustancia de no ser por el inmanente y a la vez sólido Secreto: el misterio, el enigma que sostiene y le insufla existencia. Lo primero fue el verbo. (2002: 63).

Si la *travesía* individual de Marcela Osorio ha sido un "mirar hacia atrás, revolver el montón de escombros para ir encontrando las piedritas que marcarán el camino de retorno" (*LT* 74), y así ir develando el secreto de su "remolino" (74) interno, a nivel político esta obra de ficción de Luisa Valenzuela reproduce centelleos del Secreto con mayúscula, es decir del *enigma* de la realidad argentina, de esa *travesía* del "lento aprendizaje de ir pisando terreno minado" (*LT* 103), que lleva a "enfrentar lo invisible y cubierto por la bruma del miedo" (103). Nos aproximamos al Secretos por la ruta del *camino minado* que brota entretejido en la trama del *aprendizaje* de la protagonista.

Por lo expuesto anteriormente, la escritura de Luisa Valenzuela puede interpretarse en múltiples planos de significado en que lo erótico va íntimamente ligado a lo político, y donde los personajes femeninos juegan un rol determinante en la redefinición del sujeto. Analizada dentro del marco del *nomadismo*, su ficción elabora una *subjetividad alternativa* en la búsqueda de una identidad femenina por territorios inexplorados del ser. En tanto que su estética no responde a un proyecto lineal y fijo, sino que es más bien un "sumergirse en lo desconocido" (Valenzuela 2001c: 150), un sondeo por la "zona más oscura", o una "búsqueda de tácitos

secretos" (2002: 18), su escritura es un deambular *nómada*, como ella misma nos confía que cuando escribe:

> Todo está moviéndose, todo fluye, y *no* me siento capaz de congelar el mundo escribiéndolo mientras viajo. O viceversa. Congelar la palabra subordinándola al otro movimiento, el viaje, privándola de su propio movimiento, su propio viaje. (2001c: 148).

Bibliografía

BRAIDOTTI, Rossi (1994a). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory.* New York: Columbia UP.

_____(1994b). "Toward a New Nomadism: Feminist Deleuzian Tracks; or Metaphysics and Metabolism. En *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy.* Ed. Constantin V. Boundas and Dorothea Olkowski. London: Routledge. 159-186.

KAPLAN, Caren (1987). "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse." *Cultural Critique* 6. 187-198.

MARTÍNEZ, Z. Nelly (2004). "Luisa Valenzuela's *La travesía*: The Vagina Monologues and the Experience of Wholeness." *Letras Femeninas* 30.1: 92-105.

SAAVEDRA, Guillermo (2001). "En busca del deseo". Entrevista con Luisa Valenzuela. Para *La Nación*. Buenos Aires, s/f.

Valenzuela, Luisa (2001 a). *La travesía*. Buenos Aires: Norma.

_____(2001b). "Sobre la travesía" Entrevistas. *La voz interior*: Julio 2001. www.luisavalenzuela.com/ entrevistas

_____(2001c). *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Buenos Aires: Temas.

_____(2002). *Escritura y Secreto.* México: Planeta Mexicana.

VIII
Crítica feminista y canon literario

La mujer en la guerra: Hacia una nueva lectura de poetas cubanas (siglo XIX)

Ana Garcia Chichester
Universidad de Mary Washington, Estados Unidos

[Hace casi cinco años, encontrándome en Lima con motivo del II Simposio de CEMHAL, tuve la oportunidad de visitar un anticuario de libros. Por azar vi allí y compré un librito de poesía de una poeta cubana del siglo XIX, Ursula Céspedes de Escanaverino, cuya obra no me resultaba desconocida aunque no la había estudiado. Mi ponencia es un intento de entender la obra de esta poeta: primero, dentro del contexto de su momento histórico, es decir, la Guerra de los Diez Años o la primera guerra de independencia de Cuba (1868-1878); y segundo, como ejemplo de las tantas producciones culturales que se pierden por tratarse de sujetos que se han quedado al margen de la Historia. Intento, pues, encontrar un espacio para leer la obra de Ursula y de mujeres como ella].

La mujer en la guerra: mi título, a pesar de la preposición ("en") más que participación intenta expresar inclusión. Ni hoy ni antes ha sido posible que la mujer pueda mantenerse al margen de la autoridad militar, de las insurrecciones, de la violencia ya sea la organizada como guerra o la violencia del espacio familiar y privado.[1] La evidencia de los atropellos contra los sectores indefensos (generalmente mujeres y niños) es amplia. La experiencia de estos atropellos ha llevado a que la mujer se organice y emprenda su propia defensa.[2] En Irán, las mujeres organizaron sus propios movimientos de resistencia como respuesta a la misoginia y la violencia de régimen de Khomeini contra el sector femenino (Rajavi). La evidencia de un incremento en la violencia doméstica y el asalto sexual por parte de los soldados que regresaban de la guerra de Serbia contra Bosnia ha sido recogida por mujeres activistas en Kosovo quienes erigieron campamentos de refugio en Macedonia y Albania (Eli). En nuestro hemisferio, la violencia contra la mujer en Guatemala ha llevado a la organización de grupos

1 "In no country in the world are women safe from this type of violence. Out of ten counties surveyed in a 2005 study of the World Health Organization (WHO), more than 50 per cent of women in Bangladesh, Ethiopia, Peru and Tanzania reported having been subjected to physical or sexual violence by intimate partners, with figures reaching staggering 71 per cent in rural Ethiopia. Only in one country (Japan) did less than 20 per cent of women report incidents of domestic violence" (UNIFEM).

2 "The victims in today's armed conflicts are far more likely to be civilians than soldiers. Some 70 per cent of the casualties in recent conflicts were non-combatants — most of them women and children. Women's bodies have become part of the battleground for those who use terror as a tactic of war — they are raped, abducted, humiliated and made to undergo forced pregnancy, sexual abuse and slavery. In Rwanda, up to half a million women were raped during the 1994 genocide. The numbers are as high as 60,000 in the war in Croatia and Bosnia-Herzegovina. Equally, in Sierra Leone, the number of incidents of war-related sexual violence among internally displaced women from 1991-2001 is as high as 64,000" (UNIFEM).

de mujeres que exigieron participar en las negociaciones de paz para que se incluyeran "specific commitments aimed at giving women new opportunities for their social and political participation and access to their rights» [compromisos específicos dirigidos a ofrecerle a la mujer nuevas oportunidades en la participación social y política así como acceso a sus derechos (Méndez; mi traducción)].

Nuestro siglo XIX fue testigo de gloriosas guerras de independencia: todas prometían la creación de nuevas naciones, algunas la liberación de sectores previamente oprimidos, ninguna llegó a incluir como objetivo la defensa de la mujer de los modos de opresión que enfrentaba. Al centro de las transformaciones sociales que conllevan la guerra, la mujer ha tenido que revisar su identidad y reinventarse a sí misma. En tiempos de guerra la mujer se ha visto forzada a cambiar y no cambiar, asumiendo por igual las tareas reservadas a los hombres en tiempo de paz tanto como las que tradicionalmente habían sido suyas (Faust; Young; Prados-Toreira). La cubana Ana Betancourt Agramonte se dirige a la Asamblea Constitucional de Cuba congregada en Guáimaro (provincia de Camagüey) en abril de 1869 poco después del comienzo de la Guerra de los Diez Años. En Guáimaro, "la Asamblea va a la plaza pública, para dar cabida a todos los que quisieran;" allí Betancourt pide la liberación de la mujer (*Granma*). Es, a su ver, el lógico *segundo* paso a la liberación del esclavo africano (que no llega a efectuarse hasta 1880):

Ciudadanos: La mujer cubana en el rincón oscuro y tranquilo del hogar esperaba *paciente y resignada* esta hora sublime en que una revolución justa rompe su yugo, le desata las alas. Todo era esclavo en Cuba: la cuna, el color, el sexo. Vosotros queréis destruir la esclavitud de la cuna, peleando hasta morir si es necesario. La esclavitud del color no existe ya, habéis emancipado al siervo. Cuando llegue el momento de libertar a la mujer, el cubano que ha echado abajo la esclavitud de la cuna y la esclavitud del color, consagrará también su alma generosa a la conquista de los derechos de la que es hoy en la guerra su hermana de caridad, *abnegada*, que mañana será, como fue ayer, su compañera ejemplar (Rodríguez de Cuesta; el subrayado es mío).

El patriota Carlos Manuel de Céspedes celebra el discurso de Betancourt alegando que

"el historiador cubano... dirá cómo usted adelantándose a su tiempo pidió la emancipación de la mujer" (Borges). Pero si el reclamo de Ana Betancourt a la liberación de la mujer provocó mayor comentario por parte de los delegados a la Asamblea, la historia no lo inscribió. La mujer cubana, aquí descrita por Ana Betancourt como "paciente, resignada... abnegada" va a participar en la lucha de muchas maneras. La ideología de la nueva nación va a incluir, en efecto, la liberación de "todos los cubanos"—es decir, blancos, negros y mulatos—sin que se considerara necesario decir "cubanas," como si la diferencia entre los géneros hubiera borrado la activa participación de las rebeldes en la guerra. Ursula Céspedes de Escanaverino no fue ni pacifista ni rebelde. Céspedes fue hija, esposa, madre, maestra y poeta. Difícil hubiera sido adoptar el pacifismo en un país al borde de la insurrección armada. No cuando esa insurrección prometía la creación de una nación nueva, libre del control colonial.

La vasta participación de la mujer cubana a las guerras de independencia ha sido objeto de múltiples estudios, todos los cuales resaltan su fervor patriótico. Las cubanas rebeldes, las llamadas mambisas, participaban en la guerra desempeñando los papeles generalmente reservados a la mujer. En la gran mayoría de los casos las mambisas seguían al esposo, al padre o a los hijos; eran enfermeras, cocineras, sastres sin excluir los casos altamente

comprobados de las que pelearon machete en mano. Las cubanas desempeñaban asimismo la valiosa labor de mensajeras entre la ciudad y la manigua, labor que hubo de ganarle cárcel a un número elevado de mujeres.

No cabe duda que los mismos revolucionarios resaltaron el valor y la determinación de la mujer cubana. Es así que la imagen de la mambisa surge como representación de patriotismo con el fin de promover la causa de la independencia. La imagen de la mambisa rebelde representa el fervor a la visión de Cuba libre como instrumento de conversión: para reclutar más hombres –y alentar a las tropas (Prados-Toreira, Mora Morales).

La situación de la mujer cubana en la isla durante estas décadas de la segunda mitad del siglo abarcaba varias esferas de actividad: la mujer insurrecta que participaba en la lucha armada como parte del Ejercito Libertador o Ejercito Mambí era solamente una parte del escenario; por otra estaba la rebelde que auxiliaba la causa de la independencia en las zonas urbanas y semi-urbanas; en otra esfera y al margen de los espacios públicos se encontraban las condenadas a prisión en las cárceles del país o en la Casa de Recogidas de la Habana, donde "como acto de desprecio y humillación a su condición de patriotas, las mambisas tenían que cumplir su condena ... en un ambiente de corrupción [allí también se habían alojado a enfermas mentales, prostitutas y delincuentes comunes a partir de 1868], falto de las más elementales normas de santidad" (Alvarez 71). Figuras femeninas notables tales como la patriota Concepción Agramonte fueron encarceladas en la Casa de Recogidas de la Habana, donde "no existía separación entre las presas comunes y presas políticas" (Mora Morales 32). Asimismo hubo de sufrir condena Evangelina Cossio Cisneros, encarcelada en la Casa de Recogidas por quince meses hasta su liberación y exilio, ampliamente recogido por la prensa contemporánea (Prados-Toreira; Mora Morales). Adicionalmente, en otra esfera de actividad, se encontraba la situación bastante disímil de la mujer blanca de clase alta. El paradigma *casa/calle*, que denota la distinción entre los espacios en que podían desenvolverse las mujeres y los hombres de la sociedad criolla, dictaba la constancia de la mujer de clase media y alta en el hogar. Desde la perspectiva de género, se puede afirmar que la mujer de la clase alta blanca se desenvolvía en un espacio mucho más reducido que el de la criolla de clase baja o el de la mujer negra libre. Casos de activismo político que ejemplifican esta situación de disparidad entre las clases y las razas incluyen el de Mariana Grajales, madre del general afro-cubano Antonio Maceo y también el de la poeta Cecilia Porras Pita, quien hubo de sufrir seis años de presidio (García de Coronado). Isabel Rubio, quien dirigiera un hospital ambulante durante la segunda guerra de independencia fue sorprendida por las guerrillas del imperio y herida de muerte a mediados de febrero de 1896 (Mora Morales 40). Activistas en el exilio contaban con un gran nümero de compatriotas femeninas que brindaban su apoyo a la causa de la independencia. Resulta claro, como indica Jean Stubbs, que en contraste con las limitadas restricciones sociales a que se veía sometida la mujer negra libre, la mujer blanca disfrutaba de poca libertad de opción: "elite white women had much less manoeuvrability and space than their free brown and black sisters They were, quite literally, confined to the home space" [las mujeres blancas de clase alta gozaba de menos espacio para maniobrar que sus hermanas negras o mulatas. Ellas se encontraban, literalmente, confinadas al espacio del hogar] (Stubbs 310; mi traducción).

El discurso patriótico de las poetas mambisas y las exiliadas alterna con la voz de las hogareñas. Mientras que las primeras exaltan la lucha armada y cantan al futuro de la patria libre, las segundas encubren "bajo imágenes transparentes o en veladas alusiones, para poder

circular entre las mismas trincheras enemigas, su vigorosa esencia de insurrección" (Salazar 30). Pero son estas últimas, es decir, las poetas de la casa, las que dan testimonio de los espacios en ruina: la ruina de los hogares incendiados o abandonados, la ruina de la familia dividida por la lucha, la ruina del propio ánimo y estado del alma, y por ultimo –ya hacia el término del siglo—la ruina de un país arrasado por los efectos de la sublevación. Por su enfoque en el caos en torno a los años de insurrección, este discurso femenino constituye una expresión singular de angustia ante la inminencia de la guerra, expresando al mismo tiempo el padecimiento de las no-combatientes, muchas de ellas mujeres desplazadas de sus hogares y forzadas a emigrar a otras zonas del país o a exiliarse en el extranjero. Estos temas van a constituir el núcleo expresivo de la lírica femenina y es la dimensión específica que aparece en la obra de poetas cubanas de la talla de Ursula Céspedes de Escanaverino (1832-1874).

La biografía de Céspedes de Escanaverino es singular por la gran actividad pública que desarrollara antes del comienzo de la guerra. El 21 de octubre de 1832 nace Úrsula Céspedes y Orellano en la hacienda "La Soledad," próxima a la población de Bayamo, en la provincia de Oriente. Descendiente de acaudalada e ilustre familia, fueron sus padres Don Manuel Céspedes y Barrero y doña Úrsula Céspedes y Orellano. La niña comienza a escribir desde 1845. Sus primeras publicaciones ven luz a través de los periódicos locales: *El Redactor* y *Semanario Cubano* de Santiago de Cuba. Algunas composiciones publicadas fueron reproducidas y editadas en otras revistas y periódicos del país. Alentada por su padre y hermanos, posteriormente colabora en *La Prensa* de la Habana. Entre las revistas y periódicos cuyas páginas incluyeron su poesía se pueden mencionar: *Eco de Villa Clara, La Alborada, El fomento de Cienfuegos, Hoja Económica, La Abeja y Correo de Trinidad.* Úrsula Céspedes firmaba sus obras utilizando los seudónimos de "La calandria" y "La Serrana." En 1854 llega a conocer a Ginés de Escanaverino y Linares, "maestro y humanista" que desempeñaba labores pedagógicas en la ciudad de Cienfuegos. En 1855 colabora con *El Boletín bayamés,* periódico editado por Don Francisco Murtra en la imprenta fundada durante este año. "Ginés de Escanaverino se traslada a Manzanillo y junto a Bartolomé Masó Márquez crean la publicación *El comercio*. Posteriormente el señor Escanaverino se establece en Bayamo y junto al patriota, maestro y humanista José María Izaguirre Izaguirre fundan: *La Regeneración*; página cultural con marcado carácter separatista" (Terga Oliva). Al acontecer la insurrección armada de1868, la familia Céspedes "se implica en la contienda. Los esposos se trasladan para la Habana a fin de escapar de la ruda represión colonial. El señor Escanaverino obtiene la colocación del cargo como director de la escuela superior para varones en San Cristóbal de los Pinos en Pinar del Río y Úrsula en una escuela para niñas" (Terga Oliva).

Un número considerable de poetas cubanas escribían y publicaban en revistas y periódicos durante la segunda mitad del siglo. Bajo el ojo editorial de A. González de Curquejo, los tres volúmenes que comprenden el *Florilegio de escritoras cubanas* (1913) son testimonio de la gran actividad intelectual de la mujer cubana en las últimas décadas del siglo XIX. Se estima que alrededor de 105 mujeres periodistas publicaban entre los años 1814-1912 (el periodo que abarca la antología) lo cual prueba que el auge de la escritura no abatió durante los años de censura o durante las guerras. La obra de Ursula Céspedes correspondió al Romanticismo tardío, identificado al igual como parte del Segundo Romanticismo de la lírica cubana (Rocasolano). Dentro de esta segunda manifestación del Romanticismo cabe asimismo la obra de Rosa Krüger. (1847-1881), Mercedes Matamoros (1851-1906), Sofía Estévez (1848-1901), Catalina Rodríguez (1835-1894) y de Nieve Xenes (1859-1915). Tal encasillamiento ha causado una lectura que limita la expresión de angustia y sufrimiento a una mera

representación de la nostalgia y del *ennui* románticos (Remos),[3] desasociando la voz poética de la historicidad y la temporalidad, como si la sensibilidad femenina se hubiera podido quedar al margen de los acontecimientos de una guerra que consumía al resto de la población. Anota Mirta Yánez que "la acusación de ahistoricidad y de atemporalidad que se le atribuyen a [estas] poetisas" no pasa de nocivo *cliché* "cuando en realidad lo que existe es una permanente vinculación con su tiempo, un registro testimonial y una historia viva y contínua dentro del *corpus* poético cubano" (179). Es decir, impera una relectura de la obra poética de este periodo de transición entre el Romanticismo y el modernismo cubano no como Romanticismo que llega tarde sino como manifestación del momento histórico.

Como bayamesa y miembro de la notable familia Céspedes –se trataban de "primos" Ursula y el patriota Carlos Manuel de Céspedes— Ursula ejemplifica a la criolla de alta alcurnia. Si pasamos revista de su obra temprana (entre 1860 y el Grito de Yara en 1868), observamos los temas de la nostalgia y la soledad como resultado de la contemplación del entorno caótico. En el romance "Horas de soledad" (fechado en 1860), observamos a la poeta joven, observadora, analítica:

aquí enteramente sola,
con mi corazón ardiente
y mi vista observadora;
abismada en reflexiones,
dejo resbalar las horas.
Con sus diversos paisajes,
La naturaleza toda
me acompaña en mis deliquios
y mi análisis provoca; ….(Céspedes 63-64)[4].

La descripción de la naturaleza que da cuerpo al resto del romance es valiosa por la abundancia de imágenes que aluden al caos –se habla de "desordenadas copas" y de "apresurada tropa", "errantes," "tenebrosas." Cuando dice la poeta, "Aquí no tengo adalides /que la campaña abandonan…" la referencia es claramente a las campañas de la lucha venidera. De manera similar, el romance también fechado en 1860 y que lleva por título "La calle," se perfila el mismo análisis critico de la realidad del momento. Aquí la calle es escenario de un mundo al revés:

Y díme, calle, mañana
Cuando rueden sorprendidas
Hacia el abismo las sombras
Ante la luz matutina,
Volverán aquellas gentes,
Tal como ayer discurrían…
……
No, calle, quizás mañana
Por la tierra endurecida

3 Sirva de ejemplo la evaluación de Juan J. Remos en torno a la obra de Céspedes: "El dolor y la naturaleza son los dos temas que llenan su obra. La emoción autobiográfica, típica de la entraña romántica, tenía que ser el saldo poético de una vida que se hace en pleno campo y que ya hecha se desarrolla en incesantes hitos de ansiedad y angustia" (Remos 21).

4 Todas las citas son de la edición de *Poesías* de 1948, a menos que se indiquen otras fuentes.

Con funeral aparato
Pasara la joven rica,
Y con encajes y gasas
El huérfano y la mendiga…. (69-70).

A estos versos de la joven poeta le siguen otros que expresan directamente la angustia del momento. En "La casita sola" va a exclamar: "Pero yo que retrocedo/a un tiempo menos sombrío/ y busco pasadas glorias/ en el polvo del olvido … traspaso el umbral desnudo/ y mi planta precipito/ en los negros aposentos/ desolados y vacíos" (73).[5] Los poemas de Céspedes a partir de 1865 reflejan su languidez en el hogar. Uno de sus poemas importantes en este sentido es el titulado "¿Qué soy? ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?" en el que se describe como "pequeña chispa de fuego/ consumida en el hogar" (86), imagen que lejos de abnegación y auto-sacrificio revela su espíritu de resistencia ante los patrones de conducta establecidos durante la colonia que la mujer de clase alta no pudo escapar. El poema describe el estado de ánimo de la poeta ante las ruinas que la rodean:

¿De dónde vengo?… del caos,
O de la nada, quizás …
……
De dos sombras que despiden
Leves chispas al chocar;
Del misterio, de la duda
O de la fatalidad.
…….
¿De dónde vengo? Del caos.
¿A dónde voy? Mas allá…. (86-87).

La expresión de "duda" ante el caos de la guerra no debe de leerse como resistencia a la causa mambisa. Como maestra de singular reconocimiento y más tarde directora de colegios de niñas y adolescentes, Ursula habría participado en las discusiones entre la familia y amistades sobre la independencia de la nación. Su formación intelectual ocurre en momentos en que "el ideario forjado en las academias, colegios privados así como en los institutos, conventos y seminarios, propició que los preceptos preconizados por la Revolución Francesa (1789), se materializaran a través del separatismo, devenido independentismo" (Terga Oliva). Renovadora de la metodología para la enseñanza de la mujer, Ursula habría de contribuir "al desarrollo del pensamiento filosófico e ideológico, como parte del proceso preparatorio que acontece de manera previa a la insurrección armada y que incluye varios acontecimientos históricos, culturales y políticos en la conformación de la nacionalidad y la nación cubana" (Terga Oliva).

En efecto, los años de las guerras de independencia desde el Grito de Yara hasta el estallido de la Guerra del '95 forjaron la radicalización del pensamiento cubano en torno al concepto de cubanía. "La ideología del movimiento libertador evoluciona entre las guerras y ya hacia el comienzo de la Guerra del '95, la emancipación de todos los sectores de la población

5 Comparable con el poema de Mercedes Matamoros, "El ingenio" donde se lee:
Negros escombros, tenebrosas ruinas,
Luto y desolación solo proclama
El viento en las praderas y colinas (*Poesía social cubana* 130).

cubana pasa a formar parte del discurso revolucionario, si bien la emancipación de la mujer habría de esperar muchas décadas en el futuro" (Chichester). Imágenes que aluden a la situación difícil de la mujer cubana durante estos años de lucha armada no faltan en esta poesía; en algunos casos, la alusión a la lucha armada parece tomar un segundo plano y en su lugar aparece la referencia personal. El poema "Las mariposas del alba" de Céspedes representa el cambio espiritual del yo poético. Al principio del poema, la poeta utiliza las "mariposas" como expresión de desilusión y de ausencia, predominando el tono de nostalgia al pasado. Sin embargo, hacia mitad del poema se perfila un cambio a la expresión de hostilidad, que comienza con la imagen "ya en el zenit ardiente/la atmósfera el Sol inflama; Ningún céfiro murmura,/Y ningún pájaro canta" (*Romances cubanos* 449). A esta descripción de opresión le sigue otra en que la poeta describe la intensidad del mediodía, momento que marca el sentimiento agónico:

> Pero llega el mediodía,
> El sol mis campos abrasa
> Y mueren todas mis flores,
> Todos mis céfiros callan…
> Vuelvo los ojos al cielo,
> Y plego triste las alas;
> Para morir como mueren
> Las mariposas del alba. (*Romances cubanos* 450)

Estas expresiones de dolor y angustia revelan la ruina emocional, resultado de la pérdida de seres amados en los campos de campaña; en el caso de Céspedes, la muerte de Manuel, Leonardo y Miguel Céspedes Orellano, sus tres hermanos (http://www.eles.freeservers.com/Ursula.htm). "La familia Céspedes y Orellano sufre los vejámenes y humillaciones por parte de las autoridades españolas. A la miseria y ruina económica le sucede la muerte de varios familiares. A causa de esto, los esposos se trasladan a Cienfuegos donde se habían establecido los padres de Úrsula. Don Ginés obtiene colocación como director de la escuela de Santa Isabel de las Lajas. Úrsula convaleciente, aguarda el final, sumida en las penas provocadas por la guerra tales como: la proscripción, las enfermedades y la muerte" (Terga Oliva). Su poema dedicado a la muerte de su padre ofrece testimonio de la destrucción de la familia. En él se describe la pérdida del hogar: "Tú que oíste crujir entre las llamas/ el viejo techo del hogar querido;/ tú que viste con ojos desolados/ columnas de humo levantar la brisa,/ en medio de tus bosques incendiados;/ tus mieses convertidas en ceniza…" y termina con "oh! Padre mío! / has debido morir desesperado" (120). Este poema fue escrito en 1871; Ursula muere tres años más tarde, mucho antes de concluir la primera guerra de independencia.

La situación de la mujer cubana durante este periodo de represión del imperio no resulta fácil de reconstruir. Las poetas cubanas, en particular, se desenvolvían en un medio que "sumaba a los conceptos patriarcales en plena vigencia, la dominación de una metrópoli que se contaba entre las más severas en cuanto a la aplicación de códigos de conducta," códigos que incluían el deber de la mujer a mantenerse refugiada en el hogar (Yánez 32). "Colonialismo, moral cristiana, religiosidad, costumbres tribales [africanas], esclavitud, mezcla de razas, liberalismo, economía de plantación, [estos] son los principales agentes sobre la configuración de la mujer del siglo XIX cubano …" (Ibid). El estudio de este periodo nos revela que la actividad subversiva se sostuvo mas allá del auxilio a la insurrección o la participación en la lucha puesto que incluso la mujer que se vio relegada a la languidez del hogar va a inscribir,

de manera personal y privada, la experiencia de la guerra. La expresión de las mambisas quedó plenamente expuesta, en parte por ellas mismas, y en parte por sus compañeros de lucha. En la apropiación de la figura de la mambisa como representación de la patria leemos el fervor patriótico y la determinación a la lucha armada como vía de emancipación. Pero a pesar de la invisibilidad que se le ha impuesto, la mujer no combatiente también aporta a la reconstrucción de este escenario. Es en la indagación de estos espacios "entre" expresiones o entre culturas donde "the self-expressive posibilities of women contending with the physical and epistemic violences of battering, immigration/emigration, or war can regenerate and metamorphose" [las posibilidades de auto expresión de la mujer frente a la violencia física o epistémica del abuso, la inmigración/emigración, o la guerra, llegan a la regeneración y a la metamorfosis (Waller y Rycenga, xvii; mi traducción)].

La liberación de la patria, honroso objetivo de las sociedades coloniales de nuestro siglo XIX, consumió a criollos y criollas por igual. El elemento patriótico en la lírica cubana desde mediados hasta el final del siglo diecinueve, es decir en torno a las dos grandes guerras de independencia (1868-1878, 1895-1898), expresa la formación de la conciencia nacional (Carbonell; Salazar). Hay ejemplos de esta lírica de exaltación patriótica tanto entre las cubanas insurrectas como entre las poetas que escriben desde el exilio, miembros de los numerosos clubes en México y en EEUU (Cayo Hueso, Tampa y Nueva York) dedicados a apoyar la causa de la insurrección.[6] Por otra parte, también cumple con la formación de la conciencia nacional la lírica escrita por la mujer en el hogar. Se trata de la perspectiva expuesta desde el espacio privado en yuxtaposición a la del espacio público. Coinciden los poemas en el fervor patriótico que expresan; la perspectiva de la mujer en el hogar, sin embargo, contribuye una nota adicional y personal a la reconstrucción del complejo escenario de la Cuba insurrecta.

La crítica feminista nos permite estudiar los espacios previamente ignorados y cuestionar representaciones que hemos aceptado como la verdad esencial. La evidencia histórica nos dice que la actitud de la mujer hacia la fuerza armada ha sido ambivalente. Las razones son amplias: la opresión patriarcal y sus manifestaciones de violencia tanto publicas como privadas –el asalto doméstico, el asalto sexual y el abuso (todas violencias hasta hoy silenciadas en muchas sociedades)—son solamente algunas de las experiencias que han contribuido a la resistencia de la mujer a la guerra. No resulta sorprendente que la respuesta de la mujer agredida en casa o reprimida por su sociedad haya sido de rechazo a la guerra armada. Evidencia de mujeres cubanas que no apoyaron la guerra por temor a la pérdida de su hijos y hogar no faltan (Prados-Toreira, 67-68). Pero según nos muestra la obra de Ursula Céspedes, el hogar no situaba a la mujer al margen del caos ni significaba que la mujer se resignara a su invisibilidad. En la expresión privada de angustia y protesta, las poetas nos permiten redefinir el complejo papel de la mujer en las líneas de fuego reales y simbólicas de la lucha por los derechos de igualdad. "These women do not tell sob stories ... nor do they spin theories of an abstract relationship between women and war. Instead, the frontline –as a place, as a concept, as a span of time, and as a place to grow, change, and transform –is known as a gritty multifaceted reality" [Estas mujeres no nos cuentan historias lacrimosas... ni elaboran teorías de relaciones abstractas entre la mujer y la guerra. Al contrario, la línea de fuego –como

6 Surgen, en efecto, "mas de 100 clubes femeninos que simpatizaron con las ideas separatistas de los independentistas cubanos [lo que] permitió que las mujeres estuvieran presentes en espacios públicos donde se debatió el futuro de la Isla. La preparación de discursos políticos para las veladas y el aporte económico para la Guerra fueron experiencias que las ayudaron a fomentar sus ideas liberales" (González Pages).

lugar, concepto, periodo de tiempo y como lugar donde se crece, cambia y transforma –llega a conocerse como una realidad ruda y multifacética (Waller y Rycenga, xix).

Bibliografía

ALARCÓN DE QUESADA, Ricardo. "Guáimaro y la originalidad de la Revolución." *Granma*, La Habana, 10 de abril 2004 http://www.cadenagramonte.cubaweb.cu/historia/guaimaro_revolucion.asp

ÁLVAREZ ESTÉVEZ, Rolando. *La 'reeducacion" de la mujer cubana en la colonia: la Casa de Recogidas.* La Habana: Ciencias Sociales, 1976.

BORGES, ILEANA. "Ana Betancourt, una mujer de su siglo."

http://www.ain.cubaweb.cu/mujer/ana.htm

CARBONELL, JOSÉ MANUEL. *Los poetas cubanos y el ideal de Independencia*. La Habana: Avisador comercial, 1929.

CÉSPEDES DE ESCANAVERINO, URSULA. *Poesías*. Pr. Juan J. Remos. La Habana: Ministerio de Educación, 1948.

CHICHESTER, ANA GARCÍA. "Entre la nación y el quehacer poético: Notas sobre poetas cubanas en torno al período de la independencia (1858-1898). En, Sara Beatriz Guardia (Compilación y Edición). *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas.* Lima: CEMHAL, Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Martín de Porres, Universidad Fernando Pessoa, Portugal, Foro de Estudios Culturales de Latinoamérica, Viena, 2005.

ELI. "Women's Activism in Rural Kosova." Where are the Fronlines? En Waller, Marguerite R y Jennifer Rycenga. *Frontline Feminisms: Women, War, and Resistance.* New Cork: Garland, 2000, pp. 343-348.

ESTÉVEZ, Sofía. "A Cuba." En José Martí. *Los poetas de la guerra: colección de versos a la independencia de Cuba con un prologo de José Martí.* [Nueva York: América, 1893]. Reproducido en La Habana: La Verónica, 1941, págs. 143.

FAUST, Drew Gilpin. Mothers of Invention: *Women of the Slaveholding South in the American Civil War.* Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1996.

GARCÍA DE CORONADO, Domitila. *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas* (1868). La Habana: El Fígaro, 1926.

GONZÁLEZ PAGES, Julio César. "Historia de la mujer en Cuba: del feminismo liberal a la acción política femenina." CEMHAL (Centro de Estudios de la Mujer en la Historia de América Latina). http://webserver.rcp.net.pe/cenhal/articulo2.html 9/1/2003.

MÉNDEZ, LUZ. "Women Tell UN Security Council of Abuses During War." 23 de octubre, 2000. http://www.unifem.org

MORA MORALES, Esther Pilar. *Participación de la mujer cubana en las guerras independentistas.* Richter Library Documents: Cuba Heritage Collection. University of Miami, Florida (EEUU).

Poesía social cubana. Ed. Mirta Aguirre. La Habana: Letras Cubanas, 1980.

PRADOS-TOREIRA, Teresa. *Mambisas: Rebel Women in Nineteenth-Century Cuba.* Gainesville, FL: University of Florida Press, 2000.

RAJAVI, Maryam. "Message from Maryam Rajavi, President-Elect of the Iranian Resistance, January 16, 1999," en Waller, Marguerite R y Jennifer Rycenga. *Frontline Feminisms: Women, War, and Resistance.* New Cork: Garland, 2000, pp. 325-332.

REMOS, Juan J. "Prólogo: Ursula Céspedes de Escanaverino," en Ursula Céspedes de Escanaverino. *Poesías*. La Habana: Ministerio de Educación, 1948.

ROCASOLANO, Roberto Ed. *Poetisas cubanas.* La Habana: Letras cubanas, 1985.

RODRÍGUEZ DE CUESTA, Vicentina Elsa. "Ana Betancourt" en *Patriotas Cubanas.* http://www.guije.com/libros/patriotas/betancourt

Romances cubanos del siglo XIX. Ed. Samuel Feijóo. La Habana: Arte y Literatura, 1977.

SALAZAR Y ROIG, Salvador. *El elemento patriótico en la lírica cubana.* La Habana: Molina, 1935.

STUBBS, Jean. "Social and Political Motherhood of Cuba: Mariana Grajales Cuello." *Engendering History: Caribbean Women in Historical Perspective.* New Cork: St. Martin's Press, 1995.

TERGA OLIVA, Amarylis del Carmen. "Ursula Céspedes de Escanaverino: Vocación y aliento poético." *Revista Electrónica Granma Ciencia*. VI, 2 (mayo-agosto, 2002). http://www.crisol.cubarte.cult.cu

UNIFEM (United Nations Development Fund for Women). "Crimes against Women in War and Armed Conflict." http://72.51.33.237/cgi-bin/nph-surf.cgi/010100A/uggc/jjj.havsrz.bet/

"Ursula Céspedes Orellano." http://www.eles.freeservers.com/Ursula.htm

WALLER, Marguerite R y Jennifer Rycenga. *Frontline Feminisms: Women, War, and Resistance.* New York: Garland, 2000.

YÁNEZ, Mirta. "El discurso femenino finisecular en Cuba: Aurelia del Castillo y otras voces en torno al 98." *Cubanas a capitulo.* Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2000.

YOUNG, Elizabeth. *Disarming the Nation: Women's Writing and the American Civil War.* Chicago: University of Chicago Press, 1999.

La crítica feminista, el dedo en la llaga o el cuestionamiento al canon literario

María Adriana Velasco Marín
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

La teoría y la crítica literaria feministas enfatizan la noción de diferencia como rasgo relevante de la escritura de las mujeres, la cual ha respondido de múltiples formas a la tradición del discurso hegemónico desmitificando estereotipos para proponer nuevas representaciones. Gracias al análisis de textos literarios escritos por mujeres es posible describir, interpretar y valorar las aportaciones de las escritoras no solo a la historia de la literatura sino, además, a la crítica tradicional; por otra parte, permite cuestionar la afirmación de que la expresión literaria es *una* y abre el camino hacia una distinción entre la mujer vista y hablada por los escritores y la mujer vista y hablada por las escritoras.

Para Marina Fe (Fe, 1999: 8) la literatura es una forma de acceso al conocimiento, un lugar ideal donde es posible organizar, representar, interpretar y articular la experiencia, un espacio donde se pueden explorar los ideales, los valores y los prejuicios de los distintos grupos socioculturales y lingüísticos que determinan la construcción del significado, de la identidad de género y de la sexualidad. Como señala Raquel Gutiérrez (Gutiérrez, 1996: 4) no se pretende resolver el problema de la diferencia entre los géneros sexuales, sino observar las diferentes formas en que la literatura contiene esta diferencia como parte constitutiva. El interés de los estudios que consideran relevante la diferencia no es aislar sino descubrir cómo dos formas de escritura -que comparten ciertos rasgos pero se diferencian en otros- interactúan sin que se pierda la identidad que los hace *ser*.

Una de las primeras demostraciones teóricas realizadas por la crítica feminista destacó que el lenguaje no es el vehículo impersonal —neutro y general— que postula el discurso maestro masculino para defender su trascendente universalidad impuesta. Nelly Richards (Richards, 1996: 733-744) ha señalado que lo neutro de la lengua —su aparente indiferencia a las diferencias— enmascara el operativo de saber universalizado a la fuerza: lo masculino como representante absoluto del género humano. Al desmontar la arbitrariedad de ese mecanismo de fuerza y su verdad englobante, el feminismo ha colocado el dedo en la llaga al dejar en claro que la lengua dista mucho de ser el soporte neutral que dice el idealismo metafísico, sino que es un material traspasado a todo lo largo por el proceso de hegemonización cultural del género dominante.

Para una mujer, tomar la palabra es ingresar a un cosmos donde la mayor parte de los discursos se encuentran controlados y regidos por reglas masculinas, sancionado por un modelo de representación que pone lo femenino como una categoría inferior y secundaria. Nelly

Richards enfatiza que tanto el lenguaje como la escritura literaria y las normas culturales, llevan la huella de ese operativo de forzamiento institucional que subordina los textos a paradigmas de apreciación y recepción dictadas por una escala de valores sociomasculinos. Por lo tanto, la primera tarea de la crítica literaria feminista ha sido denunciar la maniobra impositiva que sanciona a las escritoras y les niega el reconocimiento, a menos que se rijan por catalogaciones y homologaciones masculinas.

Los nuevos modos de discurrir de las y los críticos literarios se caracterizan por el intento de superar las diversas actitudes anteriores, entre las que podemos citar: el positivismo historicista y erudito y, además, la interpretación impresionista y subjetivista. El nuevo revisionismo crítico ha logrado una mayor profundización que se expresa en la pretensión de conformar un discurso más incluyente donde se requiere estudiar también las obras literarias escritas por mujeres.

La literatura es un espacio privilegiado y la crítica literaria invita a estudiarlo, por ello se lanza hacia nuevas formulaciones interpretativas, siempre en busca de un aumento de sentido. La teoría feminista en particular ha hecho un esfuerzo notable por develar los discursos hegemónicos que discriminaban la literatura escrita por mujeres, pero además ha establecido como categoría fundamental el concepto de género como punto de partida, lo que ha permitido el enriquecimiento de los estudios literarios, ya que es indispensable nombrar la propia identidad para cobrar conciencia de la propia diferencia.

Como señalan las teorías feministas, la identidad es imprescindible en cualquier proceso de auto-conciencia; sugieren que la comprensión de la identidad por parte de las mujeres es múltiple y aún contradictoria y está más bien determinada cultural que biológicamente. Judith Kegan Gardiner subraya que la pregunta medular de la crítica literaria femenina es ¿Quién está ahí cuando una mujer dice “Yo soy”? Por su parte, Rita Felski (en Gutiérrez Estupiñán, 1996: 21) afirma que la identidad femenina está formada por un conjunto históricamente determinado de interrelaciones entre condiciones socioeconómicas y procesos ideológicos y culturales. La única manera de lograr nuevas maneras de vivir es encontrando una doble voz que exprese una conciencia múltiple de mujer; entonces las feministas construirán una forma de conciencia y de subjetividad que crea y es creada, por la revolución ideológica y social que el feminismo solamente ha comenzado.

La cultura se encuentra dominada por diferentes saberes y poderes; hay unos que son más reconocidos y, por ende, gozan de un mayor privilegio. Estos, además, definen históricamente cuáles textos se aceptan y se les da valor y cuáles quedan fuera. Es decir, hay opiniones autorizadas que deciden la norma, el canon, lo aceptado[1]. Hasta no hace mucho, este orden se acataba sin más; los monumentos históricos que dictaban los discursos emergidos del canon se reactualizaban sin cuestionarse, mucho menos se consideraba la posibilidad de leerlos en función de aquellos que quedaron en los márgenes. Las intervenciones de teóricos y críticos contemporáneos —con un espíritu más polémico— ponen en tela de juicio la validez de la autoridad de tales juicios, así como de sus métodos.

1 Término que “(...) se usa para referirse a la lista de obras maestras en los estudios literarios tradicionales, es también un género de discurso sobre el valor y el medio primero por el que se institucionalizan los juicios de valor literario. Esta manera de concebir el canon plantea varios problemas, entre otras cosas porque decir “tradicional” es decir masculino y porque a pesar de sus pretensiones normativas es de hecho una institución informal cuyas inclusiones, exclusiones, omisiones y excepciones no están codificadas explícitamente en ninguna parte” (Gutiérrez Estupiñán, 1996: 22).

El canon ha sido concebido para albergar en sus límites obras que considera válidas y dejar fuera aquellas que no se sometan a su concepto de "gran literatura". Finke señala que los textos que no son integrados en el canon —textos escritos por mujeres, obras de escritores del "tercer mundo", escritores homosexuales o escritoras lesbianas— son devaluados y vistos como "ruido cultural" (en Gutiérrez, 2004: 148). El canon se conforma como un poderoso mecanismo del patriarcado para limitar todas aquellas expresiones que amenacen su estabilidad. Es decir, en su fórmula aparentemente incluyente de "toda manifestación cultural que dé muestras de verdadero valor, serán aceptadas y reconocidas por el canon", se ocultan mecanismos para silenciar grupos humanos completos.

Iris Zavala (Diaz-Diocaretz y Zavala, 1993: 28) ha indicado que ha cambiado radicalmente la actitud pasiva ante los monumentos culturales. La práctica interpretativa se ha lanzado a la relectura de dichos monumentos con un firme interés por descolonizar el canon dictado por el patriarcado y re-apropiarlo para que se incluya a los que fueron dejados fuera, y para reescribir la cultura restaurando sus silencios, así como las políticas y las luchas por el poder inscritos en ellos. Para esta autora, no existe una crítica literaria ni una teoría cultural que no se proponga abrir un espacio para revelar no sólo las contradicciones de los textos, sino para demostrar cómo estas contradicciones indican algo de su constitución o propósito y de sus fundamentos epistémicos.

En todo caso, uno de los objetivos de la crítica es replantear las prácticas mediante las cuales una cultura ha guardado unos textos como memoria de su propio pasado o como la conservación de una identidad mantenida. El debate de la crítica se centra en gran parte en cuestionar la hermenéutica tradicional con el propósito de sujetar a escrutinio los métodos normativos, las totalizaciones y las universalizaciones. De ahí que la insistencia en desmitificar figuras históricas hasta ahora inamovibles, prácticamente santificadas, y de reconsiderar el estudio de periodos históricos cruciales, son ya reveladoras de una crisis en el consenso.

La relevancia de esta exploración en los estudios de la crítica la señala Antonio Cornejo Polar cuando destaca: "La organicidad de la literatura depende más de la crítica que de la propia literatura. Es obvio que los textos dialogan entre sí y que sus sistemas de producción tienen convergencias efectivas y verificables, pero es el pensamiento crítico el que descubre esos vínculos, los interpreta, y hasta propone y formula otros cuya legitimidad es fundamentalmente teórica" (Cornejo, 1987: 24).

La crítica nos ayuda a enriquecer la experiencia de lectura; las divisiones básicas de la actividad crítica son el análisis y la interpretación. Cada una tiene sus propias reglas, pero las dos buscan ampliar la comprensión del texto literario y favorecer las experiencias de lectura más allá de lo personal. Para un crítico, leer un texto exige profundizar en la experiencia de atravesar el texto literario para, posteriormente, pasar a una reflexión en torno a las categorías discursivas que le otorgan significaciones entendidas como interpretaciones.

Por lo tanto, el acto subjetivo de la lectura está condicionado por un conjunto de convenciones y estrategias que decodifican los mensajes que la sociedad ha reunido y conservado; por esta razón, un problema ético central para el crítico es tomar conciencia de que su participación cobrará un significado concreto dentro de la colectividad.

Aunque la crítica emite juicios de valor sobre obras que previamente ha estudiado, su tarea va más allá de la evaluación, la opinión y la censura, pues el crítico cumple un papel de

mayor compromiso cuando procura ampliar la intervención del texto en lo político. Esto lo subrayó de manera recurrente el mismo Cornejo Polar, quien indicó, además, que la crítica literaria latinoamericana ha trabajado sobre *corpora* ilegítimamente recortados, pues ha dejado fuera de manera sistemática un conjunto de obras literarias que no se apegan al canon.

En este sentido, es justo reconocer que, en la última década, la crítica feminista latinoamericana se ha ido perfilando con instrumentos más sofisticados. Dichos instrumentos favorecen la autogestión; es decir, no sólo se pretende dar cuenta de la especificidad de nuestras literaturas, sino del propio instrumental con el que busca aprehenderse esa particularidad. Por ello, se ha constituido como una actividad reflexiva y autorreflexiva.

Sin embargo, nos parece revelador el que se reconozca que se ha dejado fuera del estudio, de manera sistemática, a un conjunto de obras que justamente dan cuenta de la pluralidad etnocultural de las sociedades latinoamericanas, al tiempo que permiten presuponer la coexistencia de varios modos de producción. Y es que nuestras prácticas culturales no hablan exclusivamente de una frontal lucha de clases, etnias y géneros sexuales, sino que muestran textos en una franca batalla consigo mismos. En palabras de Keny Oyarzum:

> (...) ni la crítica latinoamericana masculina más abierta a la especificidad etnocultural y a la "hibridación" discursiva de nuestras sociedades ha elaborado paradigmas que den cuenta de los géneros sexuales. ¿Qué implica insertar un dispositivo genérico sexual en conceptos tales como dialogismos, heterogeneidad, heteroglosia, ideolectización, creación verbal, cánones literarios, semiosis, batalla por la forma o transculturación? ¿De qué manera altera la entrada de la mujer el discurso literario y crítico? ¿Qué caracteriza la producción imaginaria y simbólica de un género sexual tradicionalmente relegado a la reproducción biológica? ¿Cuán heterogéneos pueden ser los paradigmas culturales de una especie "sorda a su otra mitad"? (Oyarzum, 1993: 41).

Tanto las literaturas en lenguas nativas, sea en su forma oral o escrita, como la escrita por mujeres han sufrido durante un extenso periodo la indiferencia, el descrédito y el rechazo de los grupos dominantes. Lo antes expuesto puede comprobarse fácilmente, ya que en las historias de la literatura latinoamericana han sido prácticamente borradas. En el caso concreto de México, mientras que a las literaturas nativas se les sitúa en una etapa prehistórica —como si hubieran dejado de producirse a partir de la Conquista—, las obras escritas por mujeres, hasta antes de los años sesenta, (periodo importante porque aparecen las precursoras de la novela femenina actual) no se incluyeron al trazar la historia de los diferentes géneros literarios.

Debe buscarse, entonces, la plena aceptación de la pluralidad de las literaturas que se producen en Latinoamérica, con la consiguiente reivindicación de su valor artístico y de su representatividad social. En este orden, los estudios de la crítica feminista o teoría del género en torno a la literatura en el ámbito latinoamericano, han comenzado a examinar la situación de las escritoras en su periodo histórico y su entorno cultural, tanto en el pasado colonial como en la época contemporánea. Se han incorporado muchos textos que habían pasado inadvertidos y se han revisado nuevos enfoques teóricos que han enriquecido un ser y un hablar diferente al masculino.

Raquel Gutiérrez Estupiñán menciona en concordancia con estas reflexiones que, para Dorin Schumacher, la crítica literaria posee un carácter científico ("ya que se trata de un proceso lingüístico delineador y modelador cuyas reglas pueden ser comprendidas y formuladas

y están sujetas a verificación"); pero, además, la lectura del crítico dista mucho de ser pasiva, pues interpreta y crea el significado del texto. Por otra parte, Marcia Holly menciona dos cualidades que otorgan un valor destacado a la crítica, ya que, además de contribuir al establecimiento de los límites de significado de una obra y, por lo tanto, de su respuesta potencial, se rebelan contra formulaciones estereotipadas en relación con las mujeres (Gutiérrez, 1996: 51-52).

De este modo, tenemos que la crítica literaria indaga, acopia, discute y propone conceptos, categorías y modelos que buscan comprender los fenómenos literarios en los distintos aspectos de su complejidad problemática; desde los que conciernen a sus objetos concretos (las obras literarias en sí mismas), hasta los que consideran niveles y sistemas literarios, momentos y períodos, etcétera. La crítica feminista ha estado consciente desde sus orígenes de las implicaciones políticas que conlleva toda toma de posición teórica y por tanto metodológica en el campo del debate literario. Es decir, no puede considerarse indiferente la aplicación de cualquier método como algunos sugieren, por lo tanto la preocupación por una teoría literaria que dé cuenta de la complejidad de un sistema literario que posee un alto grado de heterogeneidad no resulta gratuita.

En el marco de los estudios de género que se llevan a cabo en la actualidad desde diversas disciplinas, la teoría y la crítica literaria feminista han alcanzado un notable desarrollo en las últimas dos décadas, de modo que forman parte significativa de dichos estudios. Ha partir de las propuestas elaboradas en el terreno teórico, la crítica literaria feminista ha emprendido la lectura en algunos casos, la relectura en otros, de los textos literarios escritos por mujeres de todas las épocas. Es evidente la existencia de una tradición de escritura femenina no reconocida por la historia oficial y que, sin embargo, no puede —ni debe— seguir siendo ignorada debido al número de escritoras y de obras, y debido también a la atención recibida por parte de la crítica, ejercida mayoritariamente por mujeres.

La teoría literaria feminista ha efectuado nuevas lecturas de textos conocidos y consagrados por el canon y ha puesto de relieve las formas de representación de las mujeres, añadiendo nuevas propuestas derivadas de sus reflexiones teóricas para los estudios de la literatura escrita por mujeres. Con fundamento en dichas indagaciones se plantea la idea de la especificidad o, si se quiere, de una diferencia con respecto a la literatura escrita por hombres.

La teoría feminista es consciente de que las escritoras crean sus obras dentro de un sistema de convenciones y han sido excluidas de una historia literaria hecha por hombres, de ahí que una de sus principales tareas consista en revisar los contextos existentes y llamar la atención sobre modos en los cuales la escritura femenina ha respondido, ya sea mediante la subversión o la parodia, a la tradición vigente, tal como lo señala Raquel Gutiérrez Estupiñán (Gutiérrez, 2004: 13). La ficción femenina es, al mismo tiempo, producto de condiciones sociales existentes y una forma de respuesta crítica.

Sin embargo, en cuanto a las propuestas teóricas, las feministas se encuentran ante un profundo dilema, por un lado se preguntan acerca de las conveniencias de emplear teorías concebidas por hombres y, por otro lado, se interrogan en cuanto a la pertinencia de importar teorías, hayan sido concebidas por hombres o por mujeres. Para algunas críticas, la búsqueda de una teoría literaria es la búsqueda de la homogeneización de un objeto de estudio que destaca por ser heterogéneo y conflictivo, pues no es una literatura, sino literaturas diferentes

las que se revelan. La heterogeneidad conflictiva de la literatura escrita por mujeres produce resistencias activas y efectivas que se resisten a los procesos de homogenización. La función de la crítica se torna significativa y relevante justamente en la medida en que se muestra capaz de desestructurar los mecanismos que opacan el efecto literario. Elaine Showalter (Showalter, 1999: 77) menciona que crear un marco teórico fue uno de los primeros obstáculos que enfrentó la crítica literaria feminista, pues muchas mujeres se negaron a confinar o limitar un proyecto dinámico y expresivo.

La apertura de la crítica feminista atrajo particularmente a las estadunidenses, que consideraban los debates estructuralistas, posestructuralistas y deconstruccionistas de los años setenta áridos y engañosamente objetivos, el epítome del pernicioso discurso masculino del que muchas feministas deseaban escapar. Virginia Wolf, al recordar en *A Room of One´s Own* cómo se le había prohibido entrar en la biblioteca de la Universidad de Cambridge, santuario simbólico del *logos* masculino, sabiamente señaló que si "es desagradable quedar fuera… es aún peor quedar encerrado" (Showalter , 1999: 77).

Aunque Elaine Showalter manifiesta una abierta y profunda simpatía sobre la desconfianza hacia los sistemas monolíticos y el rechazo al cientificismo de los estudios literarios, reconoce que si se ve la crítica feminista como una labor de interpretación y reinterpretación, el pluralismo debe ser la posición ha adoptar. Se ha dado un giro, pues la crítica feminista ha cambiado su interés por las lecturas revisionistas hacia una investigación más profunda de la literatura escrita por mujeres. Showalter indica que fue Patricia Meyer Spacks quien señaló el cambio de lo androcéntrico a lo ginocéntrico (Showalter, 1997: 82).

Ahora bien, más allá de los peligros que conllevan los trasplantes miméticos de teorías generadas en otras latitudes[2], es posible observar que la crítica feminista latinoamericana se ha constituido en un territorio donde ha manifestado una atención prácticamente exclusiva a la literatura escrita en español —de la misma manera que lo ha hecho el canon—, y ha ignorado de manera sistemática otras manifestaciones que no se sujetan a los parámetros marcados por la llamada literatura culta. Es decir, en general, salvo significativas excepciones, existe una clara tendencia a limitar el campo de estudio solo a la literatura erudita por lo que tiene de occidental y clásico. De esta manera la crítica literaria feminista está en riesgo de reproducir aquello que —desde sus orígenes— pretendía socavar. Ya las críticas de raza negra protestaron ante el silencio masivo de la crítica feminista con respecto a las escritoras negras y del Tercer Mundo; exigieron que se incluyera una estética feminista negra, la cual también aborda políticas raciales y sexuales. Pero, ¿hasta dónde dicha solicitud ha sido atendida?[3]

Sin embargo es importante destacar que, a pesar de las deficiencias que pueda arrastrar la trayectoria de la crítica literaria feminista en América Latina, no por ello sus trabajos resultan menos enriquecedores, ya que empiezan a perfilarse algunas líneas de investigación sólidas

2 Después de revisar un corpus de ciento dieciséis artículos, los cuales fueron publicados en diferentes medios (1995-2000), se observó que, aunque se mencionan estudiosas y estudiosos latinoamericanos, prevalecen las referencias a obras de teóricas y teóricos europeos y norteamericanos. Así destacan sobre todo los nombres de: Julia Kristeva, Toril Moi, Hélène Cixous, Luce Irigaría, Rita Felsky, Judith Butler, Mijail Bajtín, entre otros.

3 Nos parece importante mencionar las convocatorias que recientemente ha lanzado el gobierno de México para recuperar obras escritas en lenguas indígenas. Consideramos dignos todos aquellos esfuerzos que se dirijan a rescatar aquellas literaturas a las que se había excluido y mantenido en la periferia.

que han dado frutos[4]. Aunque continúa el proceso de recuperación de las obras de ficción de autoras notables, así como de cartas, diarios, memorias y autobiografías —esto último con el propósito de poner en primer plano la importancia de la experiencia de las mujeres—, también se detecta el análisis sistemático de la nueva producción literaria. En otras palabras, la crítica literaria feminista no es un reducto cerrado, sino que se halla en continua evolución, de la mera identificación de las producciones de las distintas culturas literarias hacia marcadas transformaciones de orden cultural.

Con el propósito de ilustrar de manera concreta las aportaciones de la crítica literaria interesada por la literatura escrita por mujeres en México, a continuación se exponen solo unas cuantas de las líneas de investigación en los que dicha crítica se ha centrado. Después de revisar un amplio conjunto de artículos se puede observar que, de manera recurrente, siete ejes interesan a los analistas porque, evidentemente, obsesionan a las autoras y aparecen en los argumentos de sus obras[5]. Los cuatro primeros ejes son 1) la infancia, 2) la metamorfosis o la destrucción del cuerpo femenino, 3) el conflicto de la identidad y 4) el discurso histórico y su relación con la ficción; los que, a su vez, se hallan atravesados por 5) el tema de la memoria —cómo esta se construye y se organiza—. Además, tangencialmente se observa 6) la reflexión en torno a la intertextualidad y 7) la escritura como acto de creación. Entonces, cuatro son los ejes regentes y los tres restantes se entretejen continuamente con estos. En los siguientes párrafos se reseñan las reflexiones más sobresalientes que por su carácter innovador han aportado las y los estudiosos para iluminar los aportes de las escritoras mexicanas a la literatura universal.

1) La exploración de la infancia constituye un importante centro de reflexión y de autoconocimiento en la producción literaria de las escritoras mexicanas. Las críticas señalan que las obras de las autoras muestran un cambio fundamental en los modelos de la familia patriarcal. La muerte de la madre puede ser interpretada como una metáfora de una nueva forma de constelación en la psicología del personaje femenino. En la mayoría de las obras la infancia es una preparación para la vida adulta, el despertar de las protagonistas se describe como una experiencia individual. La relación madre e hija no es del todo favorable: aunque la protagonista busca un acercamiento con la madre, esta permanece fuera de su alcance. Como respuesta, la hija crece con un profundo sentimiento de orfandad. Una constante es que la madre está completamente ausente. Dröscher (en Dröscher y Rincón, 1999: 59), quien ha observado este factor como una constante en la novelística de varias escritoras latinoamericanas, se pregunta si esta orfandad es una condición necesaria para constituir —con éxito y dolor— una personalidad femenina independiente y si la carencia del amparo familiar es signo de un movimiento femenino que busca su completa libertad.

Por otra parte, Anna Reid, Bárbara Dröscher y Rike Bolte (en Dröscher y Rincón, 1999: 59-67, 75-88, 173-177), destacan también el cambio en el modelo familiar en estas novelas,

4 En el caso concreto de México destacan los esfuerzos de algunas instituciones como, por ejemplo, El Colegio de México que han apoyado —desde hace varios años— los estudios de género, así como la publicación de libros, revistas y diccionarios que han permitido repensar desde nuevas perspectivas las obras literarias de autoras mexicanas.

5 Entre las autoras mexicanas más estudiadas se encuentran, por ejemplo: Inés Arredondo, Carmen Boullosa, Rosario Castellanos, Brianda Domec, Laura Esquivel, Elena Garro, Vilma Fuentes, Luisa Josefina Hernández, Ethel Krauze, Ángeles Mastreta, Silvia Molina, Angelina Muñiz Huberman, Cristina Pacheco, Aline Pettersson, Elena Poniatowska, María Luisa Puga, Cristina Rivera Garza, Esther Seligson, Luisa Valenzuela y Josefina Vicens.

donde la infancia y la pubertad en la familia son trabajadas literariamente partiendo de una experiencia femenina. La muerte de la madre marca el cambio a una nueva posición en el discurso de las relaciones familiares y la relación entre los géneros; parece ser que al superar la muerte de la madre, la hija se libera y se constituye como un individuo autónomo.

Relatar la infancia consiste en mostrar el intento de recuperar a través de la memoria una voz que se ha perdido y que, sin embargo, es indispensable reconstruir. Se observa el intento de las protagonistas por salvar los recuerdos fragmentados que se mezclan con las pesadillas de la infancia y con las anécdotas terribles que marcan el inicio de la pubertad. Las narradoras pretenden reconstruir el pasado con el propósito de liberarse de los traumas acumulados; así, se busca un ritmo acorde entre memoria y escritura. Sin embargo, las protagonistas descubren que la memoria fragmenta el pasado y de ello deriva su imposibilidad de reconstruirlo.

En las novelas cuya trama se centra en las relaciones entre madre e hija, se presenta una voz reflexiva, con capacidad para opinar sobre lo vivido, aunque en el fondo continúe estrechamente relacionada con la incertidumbre. Una voz adulta une las imágenes borrosas y esparcidas con el propósito de exteriorizarlas; sin embargo, se muestra consciente de su incapacidad para recuperar los recuerdos completamente; así, rememorar constituye el principal intento de construir una identidad y no sólo de comprender el pasado. La memoria da un orden al presente, el recuerdo aparece aquí como un medio para salvarse a sí misma. El acto de narrar la infancia obliga a la narradora a encontrar los fragmentos de experiencias remotas. Dicho acto abre caminos a nuevas orillas; pero el encuentro nunca es completo, puesto que la capacidad de la memoria —como es vista por la modernidad estética— no es absoluta, ya que en el recuerdo se mezclan la falsificación y el olvido.

Rike Bolte (en Dröscher y Rincón, 1999: 79) indica que las protagonistas femeninas buscan con particular ahínco su identidad específica de mujer y el medio de la búsqueda es el recuerdo. El acto de pronunciar, en algunas novelas escritas por mujeres el pasado puede ser imaginado como el hablar del paciente sobre el diván del psicoanalista. Los fragmentos recordados aparecen como herméticos, soñados en un sueño de muchos, aunque de cuando en cuando, hable una voz comentadora y reflexiva.

Nos parece importante destacar que en este tipo de novelas la voz narrativa que predomina es la de la hija. La pregunta que surge es ¿por qué la voz de la madre es relegada a un segundo plano? En esta estrategia discursiva parece que las hijas se encuentran coludidas con el patriarcado. En cierto modo la madre continúa un papel pasivo, apenas se ha liberado de ser el objeto que permite y ayuda al proceso de individuación de la hija.

Creemos que este tipo de novelas pueden inscribirse en la narrativa de auto descubrimiento que, de acuerdo con Rita Felski (en Gutiérrez Estupiñán, 1996: 82), es el género más claramente identificado con la escritura femenina contemporánea. Este inicia con el reconocimiento de la mujer en un espacio en el que domina un ambiente dictado por el hombre, y donde es posible activar una liberación individual, aunque sea mínima. Las protagonistas se mueven en un ambiente opresor donde la figura masculina mantiene subordinada a la femenina. Aunque al principio de la narración la protagonista revela una clara enajenación ante el mundo que la circunda, evoluciona gradualmente y se mueve hacia la afirmación consciente de una identidad sexuada.

2) En cuanto a la segunda línea de investigación, se pueden observar que varias críticas

coinciden en señalar que la narrativa de las escritoras latinoamericanas apunta hacia una prueba de resistencia, ya que el cuerpo es visto como una figura retórica de identidad y se vuelve una preocupación recurrente. El cuerpo humano, particularmente el de las mujeres, funciona como un espacio donde interactúan fuerzas externas que buscan sujetarlo y fijarlo. La representación del cuerpo femenino se transforma en escenario donde convergen diferentes exigencias culturales que se confrontan para ser articuladas. Es pertinente señalar que para Ute Seydel (en Dröscher y Rincón, 1999: 165) el cuerpo no es solamente un fenómeno fisiológico, sino que se configura y se materializa con base en las experiencias de la corporeidad que tiene cada individuo.

Los procesos de desnaturalización corporal y desencialización genérica los podemos observar cuando el cuerpo de las protagonistas se denaturaliza, se problematiza y resignifica, obligando al lector a ya no leerlo como portador de una relación causal entre el cuerpo de una mujer y el género femenino, sino a entenderlo como un texto significativo, como *performance cultural*. El cuerpo es formado por los parámetros discursivos de sus contextos. Uno de los elementos que más llama la atención es la recurrente construcción de un cuerpo femenino en un ambiente que desea su destrucción. En múltiples novelas las protagonistas sufren violentos ataques a su cuerpo, el cual a veces ni siquiera se logra conformar como un todo, es apenas una sombra, un fragmento que termina por disolverse y que la escritura no consigue aprehender.

Muchas veces los personajes parecen "flotar" en sus cuerpos, los cuales se encuentran siempre amenazados con la desaparición; son incontables los que se esfuman y los que sufren una invasión sin que puedan ejercer algún tipo de control sobre lo que les pasa. El travestismo, la bisexualidad, el hermafroditismo y la androginia, rompen con los modelos binarios y ponen en tensión la identidad genérica. Raquel Gutiérrez Estupiñán (Gutiérrez, 2004: 108) indica que otro ejemplo notable de estrategia de subversión ante los puntos de vista conservadores y jerárquicos de los hombres es la construcción del personaje andrógino. Es decir, las escritoras han trazado personajes cuyos atributos tradicionalmente femeninos y masculinos se encuentran unidos de manera indisoluble. La androginia llegó a constituir un ideal en la escritura femenina del siglo XX —como en *Orlando*, de Virginia Woolf—; por lo tanto, la construcción de personajes literarios andróginos fue deliberada y no refleja ninguna confusión autorial acerca del género y la identidad.

3) En cuanto al tema de la identidad cultural, Rachel Blau Duplessis (en Fe, 1999: 250) indica que una muestra particularmente relevante de una primera estética feminista de mediados de los años setenta "(…) de sinceridad, autenticidad, descubrimiento de la verdad sin mediaciones, es la idea de que muchas historias culturalmente producidas y conservadas no incluían experiencias de las mujeres. Todas las historias interpretan la experiencia, construyen lo que llamamos experiencia". Por lo tanto, las escritoras se vieron en la necesidad de apoderarse de una historia como una institución social. Tuvieron que apoderarse de la máscara, pero si al principio la emularon, después subvirtieron esa política narrativa al examinar los instrumentos con los que la escritura es fabricada.

Los rostros silenciados de las mujeres y de los otros que la Historia dejó al margen —relegados al mutismo—; las voces de los que no fueron oídos aún cuando estaban ahí, se unen con aquellos que no escucharon sus propios relatos de razones, causas, efectos y destinos. Todas esas voces mutiladas dejan huecos, vacíos susurrantes difíciles de llenar, los cuales generan fracturas que rompen las secuencias narrativas, la causalidad, la resolución unívoca y posiblemente los significados de las palabras; así, el mismo lenguaje es puesto en tela de

juicio. Por lo tanto, el discurso fragmentado está íntimamente relacionado con la fractura completa de las instituciones y de los sistemas donde se empiezan a insertar otras voces que causan múltiples fisuras en su esfuerzo por ser escuchadas.

Siguiendo esta línea de investigación, sobresalen los estudios de Eleonora Cróquer Pedrón y Anna Reid (en Dröcher y Rincón, 1999), para quienes la fragmentación del discurso en algunas novelas de las escritoras se ha convertido en una característica clave en los debates contemporáneos de la construcción y la naturaleza de las identidades. Esto puede atribuirse al desmantelamiento de las tradiciones binarias que interpretaban dentro de una jerarquía excesivamente limitada al lado femenino como lo negativo, lo pasivo, lo débil, lo sensible, etcétera. Para estas autoras, la carencia de una estructura lineal se revela como un acto subversivo, porque la fragmentación se constituye en un franco desprestigio del discurso historicista. Las dimensiones políticas de esta fragmentación, la manera en que se abren nuevos caminos para la interpretación y la forma en como son producidos, constituyen aspectos que necesitan ser examinados.

Los debates modernistas y posmodernistas analizan la fragmentación de identidades culturales, étnicas y nacionales en las novelas históricas escritas en las últimas décadas. Se observa que los conceptos de unidad nacional e identidad, provocados por gobiernos hegemónicos y por dictaduras, son desmantelados y, por ello, desprestigiados, haciendo que las dimensiones políticas queden al descubierto cuando resulta una crisis de legitimación. Para Berman (en Reid, 1997: 81), sin embargo, la unidad de la desintegración es paradójica, pues nos arroja dentro de un torbellino de desintegración perpetua y renovación, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. La ausencia de una estructura lineal cobra importancia cuando se coloca en un contexto histórico y político.

4) Dentro de los discursos nacionalistas que emergen en el periodo formativo de una nación del siglo veinte, el discurso historiográfico ha asumido que debe haber "una verdad"; sin embargo, el discurso oficial está descentrado y otros espacios se abren, dejando lugar a diferentes interpretaciones. Richar (en Reid, 1997: 87) indica: "(...) la construcción de la historia en términos de progreso y temporalidad lineal es doblemente inapropiado cuando se aplica en Latinoamérica. Es ajeno a las estratificaciones de la experiencia latinoamericana porque no puede acomodar las interrupciones de la historia marcada por la multiplicidad de pasados establecidos como sedimentos en memorias híbridas y fragmentadas". La novela histórica busca, en consecuencia, revelar la naturaleza fragmentaria del discurso histórico sobre el cual está basado el discurso nacional contemporáneo.

En las novelas de las escritoras mexicanas, la historia escrita está minada a través de la inclusión y exploración de formas alternativas de expresión y transformación de la memoria. Emplear fragmentos de la historia de las identidades es un acto muy subversivo cuando esta fragmentación toma la forma de un desprestigio del discurso histórico en su forma escrita. La naturaleza del discurso historiográfico también se torna cuestionable; es necesario considerar las consecuencias políticas y sociales que pueden surgir cuando la historia escrita define el pasado para fijarlo —frecuentemente también el presente— y es utilizada como un medio de control social. Si muchos han sido excluidos de la historia ¿cómo puede definirse esta? ¿hasta qué punto tiene validez como documento escrito? Resulta claro que a la Historia no la narra una sola voz, sino que existen *las voces de la Historia*, muchas de las cuales solo pueden hablar desde el silencio impuesto.

En los últimos años han destacado, dentro del marco de la crítica literaria y de la literatura en general, teorías que hermanan la Historia con la ficción, dentro de un constructo teórico posmoderno, como lo es la metaficción historiográfica. Algunos críticos de renombre, entre ellos Karl Kohut y Andreas Huyssens, han calificado la nueva novela histórica como la novela posmoderna por excelencia, un termómetro de la novelística más actual, una suerte de fenómeno global de fines del siglo XX que ha proliferado en todo el continente latinoamericano. Este fenómeno se ha fortalecido aún más es las últimas dos décadas. Ute Seydel refiere que para conceptuar este fenómeno literario, los críticos y teóricos han recurrido a diferentes nociones; entre las más recurrentes destacan las siguientes: Brian McHale la define como "novela histórica posmoderna", Linda Hutcheon la califica bajo la definición de "metaficción historiográfica", mientras que Ángel Rama, Juan José Barrientos, Alexis Márquez Rodríguez, Emilio Pacheco, Fernando Aínsa y Seymour Menton la llaman "nueva novela histórica", y Pons la "novela histórica contemporánea" (Seydel, 2003: 49).

Este fenómeno se ha descrito por medio de factores específicos, entre los que destacan los siguientes: la coexistencia de códigos que responden tanto a la historiografía como a la ficción, la copresencia de elementos que se inscriben tanto en la cultura popular como en la cultura institucionalizada (consecuencia de la incorporación de la tradición oral en los textos literarios) y la combinación deliberada de concepciones del tiempo provenientes de la cultura indígena y de la europea.

Una de las teóricas que más ha escrito en torno a este problema es Linda Hutcheon, quien ha centrado su atención especialmente en definir y establecer los principales rasgos de la metaficción historiográfica como concepto dentro del contexto general de la posmodernidad. Ute Seydel menciona que dentro de la teoría de Hutcheon resultan relevantes los conceptos que giran en torno de la intertextualidad, la autorreflexión, el problema ontológico y la revisión de la historiografía oficial con un propósito desmitificador. Se permite la inclusión de lo apócrifo, lo surrealista, lo onírico, las leyendas, los mitos, la subjetividad y la memoria como rasgos característicos de la metaficción historiográfica (Seydel, 2003: 77).

Podemos concluir que la crítica literaria interesada en la literatura escrita por mujeres ha ayudado decididamente a desmitificar y desenmascarar los usos ideológicos de los análisis tradicionales. La teoría y la crítica literaria feministas han afirmado: todas las representaciones tienen una postura política, ya sea que esta sea asumida o no. Tal como señala Iris M. Zavala: "Se trata de *descolonizar el canon del patriarcado*, de re-apropiarlo y re-escribir las culturas restaurando sus silencios y las políticas y la lucha por el poder inscritos en los textos" Diaz-Diocaretz y Zavala, 1993: 28).

Bibliografía

BLAU DUPLESSIS, Rachel. "Otramente", en Otramente: lectura y escritura feministas, Marina Fe (coord.), 243-264, México: UNAM- Fondo de Cultura Económica, 1999.

CORNEJO Polar, Antonio. "Las literaturas latinoamericanas y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias", Hacia una historia de la literatura latinoamericana, México: Colegio de México, 1987.

DÍAZ- DIOCARETZ Myriam, Zavala Iris M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), Tomo I,* España: Anthropos, 1993.

DRÖSCHER, Bárbara y Rincón Carlos. *Acercamientos a Carmen Boullosa. Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo"*, Berlín: Tranvía Verlag Walter Frey, 1999.

FE, Marina (1999): *Otramente: lectura y escritura feministas,* México: UNAM- Fondo de Cultura Económica, 1999.

GUTIÉRREZ Estupiñán, Raquel. *Hacia la caracterización de la escritura femenina. La narrativa de Luisa Josefina Hernández, escritora mexicana*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996.
_____ *Una introducción a la teoría literaria feminista*. México: ICSyH-BUAP, 2004.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. England- New cork:Routledge, 1995.

OYARZUN, Kemy. "Literaturas heterogéneas y dialogismo genérico-sexual", *Revista de crítica literaria latinoamericana,* Perú, Lima, Año XIX, No. 38, 37-50, 1993.

REID, Ana. "Disintegration, dismemberment and discovery of identities and histories: Searching the "gaps" for depositories of alternative memory in the narratives of Diamela Eltit and Carmen Boullosa", Great Britain: Society for Latin American Studies Publishe by Elsevier Science Ltd., 81-92, 1997.

RICHARD, Nelly. "Feminismo, experiencia y representación". Revista Iberoamericana, Vol. LXII, Núm. 176 y 177, (Julio-Diciembre), 733-744, 1996.

SEYDEL, Ute. "Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX conceptos y definiciones". Revista Escritos 2, Universidad Autónoma de Puebla, enero-junio. 49-85, 2003.

SHOWALTER, Elaine. "La crítica feminista en el desierto", en Otramente: lectura y escritura feministas, Marina Fe (coord.), 75-111, México: UNAM- Fondo de Cultura Económica, 1999.

Hacia una teoría feminista de la lectura

Diana Miloslavich Túpac
Centro Flora Tristán, Lima, Perú

La crítica literaria feminista nació con el feminismo. Muchos de los textos más radicales del feminismo han sido planteados desde la literatura. Nos referimos a las obras clásicas: *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, *Una habitación propia* (1929) de Virginia Wolf o *Sexual Politics* (1977) de Kate Millet[1] organizaron gran parte de sus argumentos a partir de su reflexión sobre la literatura.

Las feministas inglesas y norteamericanas estaban preocupadas con la idea de que las escritoras mujeres habían sido silenciadas y excluidas de la historia y del canon literario. A partir de esta preocupación se desarrolló una corriente que intentó reconstruir una tradición de las mujeres en la literatura.

Así, aparecen textos fundacionales de la critica literaria como los de Mary Ellmanns, *Thinking About Women* (1968), Patricia Meyer Spacks *The Female Imagination* (1975), Ellen Moers *Literary Women* (1976), Elaine Showalter *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing* (1977), Tillie Olsen, *Silencios* (1978), Sandra Gilbert y Susan Gubar: *The Madwomen in the Attic* (1979), dedicadas estas útimas a leer lo que escribieron mujeres sobre Jane Austen, Charlotte Brontë, Emily Dickinson, Virginia Woolf y Silvia Plath. Es posterior *Teoría literaria feminista* (1988), de Toril Moi, que hizo una lectura de los textos fundacionales.

En América Latina la crítica literaria feminista señala García (1994: 113), no creó escuelas, corrientes o tradiciones como en Europa, Inglaterra o Estados Unidos, sino hay una diversidad de puntos de vistas, influencias, posturas, propuestas en numerosas publicaciones de escasa circulación. Sin embargo hay que destacar las lecturas y propuestas desarrolladas en México. Con textos fundamentales como *Mujer que sabe latín* (Castellanos, 1973)

Textos y acuerdos tomados en el Encuentro de Escritoras y Criticas Latinoamericanas, realizado en Massachusetts en 1982, fueron publicados en el libro *La sartén por el mango* (1985) por Patricia González y Eliana Ortega. Este texto se convirtió en una referencia en la mayoría de trabajos sobre la literatura de mujeres. Así, Josefina Ludmer y sus estrategias del débil se convirtieron en un aporte a la lectura.

Destacan los esfuerzos de las mejicanas del Taller de Teoría y Crítica Literaria "Diana Morán", con publicaciones como *Las voces olvidadas, Antología critica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX* (Domenella y Pasternac, 1991), *Sin imágenes falsas, sin*

1 Estudio sobre la misoginia de Henry Miller, Norman Mailer y D.H. Lawrence.

falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX (López, 1995) y *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas* (Pasternac, Domenella y Gutiérrez de Velasco, 1996).

Dedicadas en su última publicación a la lectura sobre la configuración poética de la violencia, en Isabel Allende, Diamela Eltit, Luisa Valenzuela, Diana Morán. La nueva ficcionalizacion de la historia, en Rosario Ferré y Ana Miranda. El regreso a la intimidad: autobiografía, memorias, diarios, en Victoria Ocampo, Jean Rhys. El erotismo, autorreflexión y concepción estética, en María Luisa Bombal, Clarice Lispector y Cristina Peri Rossi.

Hay que mencionar esfuerzos en Chile, Colombia, Argentina. Para una guía de lectura de la critica y teoría literaria feminista, Irenne García hace una ruta importante (García, 1994). Mencionamos también, los trabajos pioneros de Jean Franco y Helena Araujo (Araujo, 1989; Franco, 1989). La revista *Feminaria* bajo la direcciòn de Lea Fletcher desde Buenos Aires fue un espacio para el debate y la difusión.

En el Perú, acaso, se puedan nombrar algunos textos pioneros, como los de Maruja Barrig en "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana", donde intenta explicitar los arquetipos femeninos expresados en la obra de Alfredo Bryce Echenique, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro. Barrig señala que la visión de la mujer abre interrogantes respecto a la actitud interior de los autores respecto al tema (Barrig, 1981). Estos arquetipos expresan, por un lado, a la virtuosa; y en clara oposición a la impura.

Siguiendo esta línea, Roxanna Carrillo se aventura (con su tesis "Aproximaciones al tema de la sexualidad en los cuentos de *Amor Mundo* de Arguedas",[2] intentando comprobar la existencia de una visión escindida de la mujer, en donde la imagen de la mujer oscila entre la idealización absoluta o su condena y asociación con las manifestaciones de impureza, caos y suciedad frente a una imagen que nunca se integra.

Ante a la corriente anglo norteamericana, aparece la francesa, que pregunta si esas mujeres silenciadas están hablando como hombres y si es suficiente nacer mujer para hablar como mujeres. Ahí los trabajos de Helene Cixous y Luce Irigaray.

El debate entre la igualdad y la diferencia

Dando como resultado dos enfoques, este debate sobre la igualdad y la diferencia (Moreno, 1994) se ha dado en el campo de la literatura. Por un lado, el enfoque que se pregunta por una "escritura femenina" y por otro lado uno que se esfuerza en comprender el asunto de la diferencia sexual como un problema lingüístico, semiótico, discursivo.

La crítica literaria feminista, pues, se encuentra en una encrucijada entre el esencialismo y la diferencia (Golubov, 1994:116). Para un sector del feminismo, la existencia de un corpus de literatura conocida como "escritura femenina" o "literatura femenina", es un constructo útil y arbitrario, pero riesgoso si se parte del supuesto de la existencia de una identidad genérica estable que subyace en toda la literatura de mujeres (Spivak, 1988). Lo que está en el punto central del debate es no privilegiar únicamente el género como categoría analítica. Porque se corre el riesgo de borrar las diferencias culturales que marcan a la sujeta del discurso.

2 Presentada en la Escuela de Literatura de la UNMSM en1986.

La mujer escribe desde una posición determinada histórica y socialmente, pero esta posición no está inscrita en el texto de manera autoritaria, puesto que las posiciones del sujeto hablante (la narradora) son múltiples y contingentes, como lo son aquellas ocupadas por los sujetos que son hablados (los personajes) y las de los/las lectores/as implícitos/as (Golubov: 1994: 117).

Siguiendo el debate entre ambas corrientes, agrega que para leer un texto escrito por una mujer no basta analizar cómo se traduce su experiencia en el texto, sino que más bien es indispensable analizar cómo se producen los sujetos como mujeres dentro del contexto discursivo particular:

> (…) la experiencia es el proceso por medio del cual se constituyen los sujetos en su especificidad dentro de las fronteras históricas, geográficas, psíquicas y culturales que determinan su representación y autorrepresentación y no su producto (Golubov, 1994: 118).

Si seguimos este discurso, las/os individuas/os no tienen sus experiencias, como si se tratase de algo externo que les llegara de afuera y que luego se textualizara, sino que más bien las sujetas/os se constituyen por medio de ellas. Entre ambas corrientes, hay quienes sostienen que el sentido del texto se construye a partir de las posiciones múltiples y cambiantes que ocupa la lectora, cuya posición está determinada histórica y culturalmente.

Otra de las teóricas del feminismo, Judith Butler, señala que es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales en las que invariablemente se produce y mantiene. Para precisar que, si se "es" una mujer, sin duda no es lo único que una es, el término no es exhaustivo, no porque "una persona" genéricamente marcada transcienda su género, sino porque el género no siempre se constituye coherente o consistentemente dentro de contextos históricos diferentes, y porque el género se intersecta con identidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales discursivamente constituidas (Butler, 1990).

Salvador Mendiola en su lectura sobre Cristina Piña, escribe que ingresa al debate sobre la escritura femenina, señalando que la crítica literaria feminista funciona tratando de "leer como una mujer", sabiendo de antemano que "la mujer" es una construcción impuesta, una construcción que se fabrica a partir de la conciencia de género que impone como acto soberano el orden simbólico a través del sexo, el dinero y la política en(tre) las personas (Mendiola, 1998).

Y agrega, por eso, lo que sea una mujer para sí misma, dice Piña, es como el gato Cheshire que se le aparece a Alicia en *El País de las Maravillas*. Una extraña identidad que aparece y desaparece desde su sonrisa de luna creciente, que para autoconocerse aparece y desaparece como el objeto/sujeto del deseo fetichista, más allá del varón y del *phalos*.

Adrienne Rich en su libro: *On Lies, Secrets and Sile*nce habla de la necesidad de re-revisión –el acto de mirar atrás–, de mirar con ojos nuevos, de asimilar el viejo texto desde una nueva orientación crítica "... es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural: un acto de sobrevivencia".[3]

3 Hay traducción castellana: *Sobre mentiras, secretos y silencios* (Barcelona: Icaria, 1983).

Hacia una teoría feminista de la recepción

Gayatri Spivak alumna de Paul de Man y traductora al inglés de Derrida, es una autora de la teoría postcolonial de gran influencia. Para Spivak, leer literatura y leer el mundo no van por separado, el texto verbal y el texto social. Como señala Isabel Carrera[4] (2001:81) Spivak ha desafiado la teoría contemporánea desde una posición que combina el feminismo, marxismo y la reconstrucción. Ha colocado otro tipo de preguntas. No es suficiente ubicar 'quién habla' y 'cómo habla', sino 'para quién habla', respondiendo a la pregunta ¿quién soy?; pero, ¿quién es 'la otra mujer'?, cómo la nombro a ella, y cómo me nombra o recibe la otra. Para las feministas, el tema de cómo leemos está ligado a la cuestión de qué leemos. Así, el análisis feminista de la actividad de la lectura comienza por darse cuenta del canon literario.

Algunas intentaron definir esta lectura y desarrollaron la lectora renuente, es decir, aquella que no acepta las imágenes de la mujer representadas en la literatura escrita por hombre. Luego viene la propuesta de Jonathan Culler, que determina los momentos de la lectura.

En un primer momento, buscan las imágenes de la mujer en las obras literarias de hombres. En el segundo se cuestionan los supuestos literarios, politicos. En un tercer momento se cuestiona el modo racional, lógico, que no toma en cuenta la diferencia entre los géneros. Otra lectura es aquella denominada sobrelectura, que plantea leer los textos como una respuesta a la práctica que considera que ya han sido leídos.

Wolfgang Iser,[5] uno de los teóricos de la estética de la recepción escribe: "El texto y la lectura ya no se enfrentan el uno a la otra como objeto y sujeto, sino que la división se lleva a cabo dentro de la lectora misma. Conforme leemos, ocurre una división artificial de nuestra personalidad, porque tomamos como tema para nosotros mismos algo que no somos. Por lo tanto, al leer hay dos niveles, el "yo" ajeno y el "yo" real, virtual, que nunca están completamente separados el uno del otro. De hecho, sólo podemos convertir los pensamientos de alguien más en un tema absorbente para nosotros si los antecedentes virtuales de nuestra personalidad se pueden adaptar a él" (Iser, 1976: 55).

La ubicación de la experiencia de la lectora debiera responder a las siguientes preguntas: ¿Que es lo que le hacen a ella los textos escritos por hombres? En segundo lugar, el papel de la subjetividad de la lectora, se actualiza con la lectura y desarrolla un proceso de inmasculación. La lectora puede, entonces, someterse al poder del texto, o tomar control de la experiencia de lectura.

La tarea del crítico, según Iser, no es explicar el texto en cuanto objeto, sino examinar sus efectos sobre el lector. El término 'lector' puede subdividirse en "lector implícito" y "lector real". Si el primero es aquel que el texto crea para sí mismo y equivale a un sistema de estructuras que invitan a unas respuestas que nos predispone a leer de ciertos modos. El lector real recibe imágenes mentales durante el proceso de la lectura, imágenes mentales durante el proceso de la lectura, imágenes que ineludiblemente se hallarán matizadas por su cantidad existente de experiencia.

---

4 Carrera Suárez, Isabel. "Feminismo y Postcolonialismo: Estrategias de subversión, en *Escribir en femenino. Prácticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000.

5 Sigo la traducción castellana *El acto de leer, teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987. Iser desarrolla los conceptos referentes al lector según su circunstancia.

Él pone el ejemplo de que reaccionaremos de modo diferente, si somos ateos, ante un poema de Wordsworth que si somos cristianos. La experiencia de la lectura variará según la experiencia vivida. Entonces la pregunta es: ¿las mujeres con una conciencia de género o feministas, cómo reaccionarán frente a determinados textos? Las experiencias de lectura debieran tomar en cuenta las cuestiones de raza, clase y sexo, que permitan entrever los conflictos, sufrimientos y pasiones. Y siguiendo a Culler (1984: 42) retomamos la pregunta que se hace:

> "Si la experiencia de la literatura depende las cualidades de una persona lectora, podría preguntarse: ¿qué diferencia habría en la experiencia de la literatura, y por lo tanto en el significado de la literatura, si esta persona fuera, por ejemplo, mujer en vez de varón? Si el significado de una obra es la experiencia de un lector. ¿Qué diferencia hay si ese lector es una mujer?"

Iser reconoce el papel creativo del lector, pero considera al texto como la fuerza dominante. En relación a la necesidad de desarrollar, además de un marco conceptual coherente para revelar la diferencia de la escritura femenina, exactamente lo mismo para la lectura de las mujeres. Quedaría, pues planteada la posibilidad de desarrollar una lectura feminista de textos escritos por mujeres y una lectura feminista de textos escritos por hombres.

Para las feministas es importante el tema de cómo leemos y qué leemos, y de alguna manera nos encontramos en esta parte del camino. Hay suficiente documentación de relecturas sobre el canon literario androcéntrico. Ahí tenemos los trabajos pioneros de Elaine Showalter. La universalidad y totalidad implícita en el pensamiento del sujeto cartesiano ha sido cuestionada por el feminismo y lo ha acercado a las corrientes alternativas y marginales.

Por ello, un sector de feminismo se ha encaminado a una revalorización del papel de la lectora. Práctica que tiene que ver con un proceso de relectura de los corpus literarios durante casi dos décadas. A partir de los hallazgos de la teoría de la recepción –que ha puesto el acento en el lector– escribir y leer representan dos partes de un mismo proceso. Así la obra es el texto constituido en la conciencia del lector. Como señala Hortensia Moreno:

> "...La obra es una construcción inter textual, es decir, la confluencia –constelación– de varios discursos culturales en los que la obra se difunde para hacerse inteligible. Aquí el lector desempeña un papel decisivo como centrador, es el lugar hacia donde se orienta esa multiplicidad y las obras literarias son una sucesión de acciones en la comprensión del lector".

¿Que significa leer como mujer? Implica, como se señala, una continuidad de la experiencia de las mujeres con la experiencia de la lectura de las mujeres. Así, estamos hablando de un diálogo permanente, interminable, cuya manifestación es la producción permanente de nuevos significados.

La teoría de la respuesta del lector y la crítica feminista

Patrocinio P. Schweickart señala, sobre la crítica de la teoría de la recepción del lector, que ésta necesita de la crítica feminista. Y sostiene que ambas aún no se han vinculado de manera seria y sostenida. En este sentido rescata los planteamientos de Jonathan Culler.

También señala que el análisis feminista de la actividad de la lectura comenzó para darse cuenta de que los cánones literarios eran androcéntricos. Elaine Showalter escribe que los resultados de sus primeras lecturas le dejaron un sentimiento de que los personajes masculinos resultaban más interesantes para sus autores que los femeninos. Al leer sus libros tal como parecía que sus autores esperaban que fueran leídos, si se identificaba ingenuamente con un personaje, siempre elegía ser hombre. Entonces dice: "Hubiera preferido ser Hamlet antes que Ofelia, Tom Jones más que Shophia y quizá muy en contra de las intenciones de Dostoievski, Raskolnikov y no Sonia".

En realidad, se enseña a las mujeres a identificarse con un punto de vista masculino, y a aceptar como normal y legítimo un sistema masculino de valores, uno de cuyos principios centrales es la misoginia, escribe Fetterley al referirse a la literatura estadounidense. Ella también escribe acerca de un proceso de inmasculación, que hace que una lectora sufra la falta de poder que se deriva de no ver su experiencia articulada, clarificada y legitimada dentro del arte.

Annette Kolodny dice: "En la medida en que se nos enseña a leer, no nos relacionamos con textos, sino con paradigmas. En la medida que la literatura misma es una institución social, la lectura es también una actividad altamente socializada o erudita... Leemos bien y con placer aquello que ya sabemos leer, y lo que sabemos leer depende en gran medida de aquello que ya hemos leído (obras a partir de las cuales hemos desarrollado nuestras expectativas y aprendido nuestras estrategias de interpretación). Entonces lo que escogemos es leer –y por extensión, enseñar y, por ende, "canonizar"– se desprende de nuestras lecturas previas".

Pareciera un círculo difícil de interrumpir. Sin embargo también hay trabajos pioneros en la lectura feminista de textos escritos por mujeres, como la lectura que Adrienne Rich hace de Emily Dickinson. Sin olvidar la lectura que Gilbert y Gubar hacen de la Bertha Mason, la Loca, la mujer sin habla de Jane Eyre, y Nina Baym[6] no quiere pasar por alto el trabajo que se tomó Brontë para dejar a Bertha fuera de la humanidad. Esta nueva lectura de Brontë, refuerza las reflexiones de Kolodny y da cuenta de las posibilidades de cada lectora.

Hans George Gadamer en su libro *Verdad y método* reivindica la interpretación como un método especifico de las ciencias humanas. Afirma que la vida de un texto la dan sus múltiples lecturas. La hermenéutica, como un ejercicio permanente, influyó en la Escuela de Constanza, con Hans Robert Jauss. Éste propone elaborar una historia de la literatura que tenga en cuenta el proceso dinámico de producción y de recepción de la obra literaria. Así, la lectura no deviene en un proceso neutral sino uno lee con prejuicios, normas genéricas, formas de obras anteriores, en lo que Jauss denominó el horizonte de expectativas y que nosotras, desde el feminismo, señalamos que éste varia si se es hombre o mujer.

Para Ingarden, el texto literario desarrolla su efecto en el acto de la lectura, de ahí que el proceso de la lectura pone la obra en marcha. Y esa lectura planteamos que hay diferencias de género. Iser plantea que es el lector el que crea y reconstruye el texto. Leer implica evaluar los sentidos que se reciben, dar consistencia al mundo en el que se entra, configurar las realidades que se describen.

6 Su ensayo aparece en *Feminist Issues in Literary Scholarship* (Indiana University Press, 1987). La traducción aparece como «La Loca y sus lenguajes» en: *Otramente: lectura y escritura feminista.* FCE.1999 México, 1991: 52-74.

Iser va más allá de Ingarden en el *Acto de leer* y plantea que el lector es el centro de la propia constitución textual. Para él, lector y texto, la "intergeneraccion" entre ambos, constituye la base para teorizar el efecto del texto literario. Un texto literario sólo desarrolla su efecto cuando se lee: "... por lo tanto, dice Iser, no es posible captar el efecto ni exclusivamente en el texto ni tampoco exclusivamente en el hecho de la lectura, el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de lectura".

Conclusiones

La crítica literaria feminista tiene un camino iniciado y recorrido. En un primer momento se volcó el análisis de los personajes femeninos en la lectura de textos de escritores; en un proceso paralelo, se fue al rescate de las obras olvidadas que las mujeres habían escrito. Volver a leer a las escritoras contemporáneas es otro camino. Sin duda, en este proceso de relecturas se abren nuevos horizontes no sólo para la teoría, la critica sino para el propio feminismo. El encuentro entre la crítica literaria feminista y la teoría de la recepción es un camino abierto.Es en el proceso de lectura y en el efecto que éste tiene en nuestras sensibilidades que iremos encontrando nuestras propias teorìas, siguiendo el decir de Rich, ya que es esto para las mujeres, más que un capitulo de historia cultural, un acto de sobrevivencia y esperanza.

Bibliografía

ARAUJO, Helena. *La Scherezada criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

BAYM, Nina. *Feminist Issues in Literary Scholarship.* Indiana University Press, 1987.

BARRIG, Maruja. "Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana". *Hueso Húmero:* Lima, 1981.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble Feminism and the Subversion of Identity,* Nueva York y Londres: Rutledge 1990.

CARRERA, Isabel. Feminismo y poscolonialismo, estrategias de subversión En: *Escribir en femenino: poéticas y políticas.* Barcelona: Icaria, Colección Akadhmeia, 2000.

CARRILLO, Roxanna. "Aproximaciones al tema de la sexualidad en los cuentos de *Amor Mundo* de Arguedas". Lima: UNMSM, Escuela de Literatura tesis 1986.

CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín.* México: SepSetentas/Diana, 1979.

CASTRO KLAREN, Sara, MOLLOY, Silvia y SARLO, Beatriz (comps.*). Women's Writing in Latin America.* San Francisco/Oxford: Westview Press, 1991.

CULLER, Jonathan D., So*bre la descontrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo.* Madrid: Cátedra 1984:

Debate Feminista. Critica y Censura: Año 5. Vol. 9. México: 1994.

DOMENELLA, Ana Rosa y PASTERNAC, Nora (comps.). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas en el siglo XIX*. México: El Colmex , 1991.

EAGLETON, Mary. *Feminist Literary Theory*. Inglaterra: Cambridge, 1998.

FE, Marina (comp.).*Otramente: lectura y escritura feministas*. México: FCE, 1999.

FERRÉ, Rosario. *Sitio a Eros* México: Joaquín Mortiz, 1980
_____*El árbol y sus sombras*. México: FCE, 1989

FETTERLEY, Judith. *The resisting reader: A feminist approach to american fiction*. Richmond: Indiana University Press, 1978

FRANCO, Jean. "Las conspiradoras. La representación de la mujer en México", México: FCE,1989.
_____*Marcar diferencias, cruzar fronteras.* Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996.

GARCÍA, Irenne. "Teoría literaria feminista contemporánea: el problema de la representación", en *Debate Feminista* Nº 9,1994: pp. 113-115.

GILBERT, Sandra M. y GUBAR, Susan. *La loca del desván.* Madrid: Cátedra, 1984.

GOLUBOV, Nattie. "La crítica literaria feminista contemporánea: entre el esencialismo y la diferencia", en *Debate Feminista:* Nº 9, 1994: 116-126.

GONZÁLEZ, Patricia y ORTEGA, Eliana. *La sartén por el mango.* Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.

ISER, Wolfang. "The Reading Process: A Phenomenological Aproach", en Tompkins, *Reader-Response Criticism*, 1976.

KOLODNY, Annette. "Dancing through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism". En: *Feminist Studies:* 6, 1980.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia (coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo xx.* México: El Colegio de México López ,1995.

MENDIOLA, Salvador. "Todas las puertas son para salir". *Debate Feminista:* Nº 18 México, 1998 (oct): pp. 425-451.

MOI, Toril. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, -1998.

MORENO, Hortensia. "Critica literaria feminista". En: *Debate Feminista:* Nº 9 ,México, 1994.

OLIVARES, Cecilia. *Glosario de Terminos de Critica Literaria Feminista*. Mexico: Colmex, 1997-

PASTERNAC, Nora; DOMENELLA, Ana Rosa y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (comps.)*Escribir la Infancia. Narradoras Mexicanas Contemporáneas*.. México: El Colegio de México ,1996.

RICH, Adrienne. *Sobre mentiras, secretos y silencios.* Barcelona: Icaria 1983

ROBINSON, Sally. *Engendering the Subject: Gender and Self-Representation in Contemporary Womens Fiction.* Albany: State University of New York Press, 1991.

SILVA SANTISTEVAN, Rocío. *El cuerpo y la literatura de las mujeres*. Lima: UNMSM, tesis presentada a la Escuela de Literatura, 2000.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelist from Brontë to Lessing*, 1977.

SCHWEICKART, Patrocinio P. "Leyendo (nos) nosotras mismas, hacia una teoría feminista de la lectura", en Marina Fe (comp.). *Otramente:* pp. 112-151.

SPACKS, Patricia Meyer. *The Female Imagination*, 1975.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Subaltern Studies: Deconstruction Historiography: Essays in Cultural Politics.* Nueva York: Routledge 1988.
_____"El desplazamiento y el discurso de la mujer. *Debate Feminista:* 5: 1994: pp. 150-182

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, MARTIN LUCAS, Maria Belem y FARIÑA, Maria Jesús. *Escribir en femenino.* Madrid: Icaria, 2001

La presente Primera Edición de ***Mujeres que escriben en América Latina*** de Sara Beatriz Guardia, se imprimió en los Talleres Gráficos de Viuda de Mariátegui e Hijos S.A., Librería Editorial "MINERVA" Miraflores, sitos en Jr. González Prada 536 - Surquillo, Lima - Perú, en el mes de febrero del 2007. Registro Unificado Nº 553. R.U.C. Nº 20100107563.

¿Cuándo empezaron a escribir las mujeres? ¿La escritura fundacional que tuvo lugar en los conventos se produjo principalmente a través de autobiografías y confesiones? ¿Qué nuevos saberes e imágenes se incorporaron en los siglos XVII y XVIII? ¿Qué literatura produjeron las románticas y las feministas del siglo XIX y qué nuevas representaciones y símbolos introdujeron? ¿Las escritoras del siglo XX han logrado modificar el canon literario?

Estas son algunas de las preguntas que se analizaron durante el Tercer Simposio Internacional Escritura Femenina e Historia en América Latina, realizado en Lima entre el 9 y 11 de agosto del 2006, convocado por el Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL, y auspiciado por la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuyas actas selectas presentamos en este libro que nos habla del amplio camino que han recorrido las mujeres, y de la extensa bibliografía de la literatura femenina desde las primeras voces que surgieron en los conventos de los siglos XVI al XVII hasta el siglo XX en América Latina.

ISBN: 978-9972-9264-6-4

9 789972 926464