Romanticismo, feminidad e imaginarios nacionales. Las Lucía Miranda *de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla*

Remedios Mataix

Mi hija ya no toma la aguja para nada; si usted le examinara los dedos,
hallaría en ellos señales de la pluma, pero no del hilo de la costura.
Amigo, ya no hay duda de que los tiempos han cambiado.
(Juan María Gutiérrez, *El capitán de patricios*, 1874)

La convivencia de las tres nociones que recojo en el título de este trabajo es algo que reflejan, tímida o explícitamente, casi todas las novelas hispanoamericanas del siglo XIX escritas por mujeres. Es lo que hace confluir en ellas los códigos literarios del Romanticismo, las exigencias de la conformación de los 'imaginarios nacionales' para los nuevos estados surgidos tras los procesos de independencia, y los ecos (muy tempranos) que en América Latina tuvo el incipiente discurso feminista, o, al menos, la conciencia de las mujeres de pertenecer a un grupo desoído, apartado de la esfera pública, subordinado; y la de saber que esa subordinación no está determinada por la naturaleza, sino dictada por la sociedad y por leyes injustas. Una triple confluencia, manifiesta a través de códigos genéricos, sociales, literarios y políticos, que constituye, además de uno de sus grandes atractivos, el rasgo más característico de esa narrativa femenina decimonónica, porque lo que diferencia sus producciones —mucho más que la procedencia 'sexual' del discurso— es la creación o recreación de personajes y tramas que ponen de relieve, por primera vez en las letras hispanoamericanas, una ideología de género muy contextualizada, que teje complejas redes de significaciones en las que sexo, raza, posición social y situación política inciden en las nociones de individuo, sociedad y nación[1].

[1] En ese sentido es como utilizo la fórmula "narrativa (o literatura) femenina": para aludir a una categoría de la historia literaria que designa una serie de obras escritas por mujeres, cuya especificidad entiendo, no como resultante de un atributo biológico que genere una presunta homogeneidad discursiva entre sus portadoras, sino como un dato histórico y cultural, dependiente del contexto de producción de esos discursos, que se despliega en términos de diferencias *de género*; es decir: el conjunto de propiedades y funciones que una sociedad atribuye a sus individuos en función del sexo al que pertenecen.

De entre las primeras novelas representativas de esa tradición, Argentina ofrece dos ejemplos paradigmáticos: escritas por dos autoras pertenecientes a la primera generación de narradoras argentinas, Rosa Guerra (¿?-1864) y Eduarda Mansilla (1834-1892), publicadas ambas en Buenos Aires el mismo año,1860, con el mismo título, *Lucía Miranda. Novela histórica*, y con el mismo argumento básico (la conocida historia de la española cautiva por los indios timbúes en los primeros años de la colonización del Río de la Plata)[2], esas obras no sólo contribuyeron a la evolución del género narrativo, renovando los cánones vigentes (los de la novela sentimental), sino que, con ello, intentaron renovar además el imaginario colectivo de la época, tanto en lo concerniente al concepto de feminidad establecido como a lo relacionado con esa dualidad fundamental, civilización *vs*. barbarie, que tanto determina política, cultural y literariamente el siglo XIX, en Argentina y, en general, en toda Hispanoamérica. De ahí que, aunque olvidadas por los manuales canónicos, nunca reeditadas y casi imposibles de encontrar hoy, esas dos *Lucía Miranda*, bien contextualizadas, puedan emerger como textos muy significativos desde el punto de vista histórico-literario, fundamentalmente porque, leídos en el marco del debate intelectual de su tiempo, los años inmediatamente posteriores a la caída de la dictadura de Juan Manuel de Rosas en 1852, funcionan como el 'puente' o la transición entre los textos antidictatoriales de la llamada Generación del 37 —*Facundo* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *El matadero* de Esteban Echeverría (escrito hacia 1839), *Los misterios del Plata* (1846) de Juana Manso o *Amalia* (1851-1855) de José Mármol—, muy determinados por la hostilidad hacia el régimen rosista, y los de la Generación del 80, el grupo responsable del surgimiento de la modernidad en Argentina, que tendrán ya intereses más amplios[3]. Y además, porque rinden testimonio de otro proceso cultural también muy relevante: leídos así, en su contexto, esos textos se revelan como un desacato a los aspectos institucionalizados de la relación entre géneros, que traducían una rígida separación entre las esferas de actividad —el dominio masculino se identificaba con la esfera pública y el femenino se limitaba a la privada—,

[2] Se publicaron con apenas un mes de diferencia entre ellas: la novela de Eduarda Mansilla apareció por entregas en *La Tribuna* de Buenos Aires entre mayo y julio de 1860 (y más tarde como libro: Buenos Aires, Juan A. Alsina, 1882); y la de Rosa Guerra —escrita en 1858, según una "Advertencia" de la autora, para un certamen en el Ateneo del Plata que no tuvo lugar—, en junio de 1860, editada por la Imprenta Americana de Buenos Aires y precedida por una elogiosa carta-prólogo de Miguel Cané.

incluso entre los portadores del discurso progresista de la época: Sarmiento, el más influyente de ellos, sienta las bases sobre la cuestión hacia mediados del siglo en textos como *La educación de la mujer* (1841), *La mujer y la civilización* (1841) o *Educación común* (1851), y su pensamiento, como ha subrayado Diana Sorensen, «articula la definición del cuerpo político en función de la jerarquización de la diferencia sexual. (...) En su definición de la ciudadanía la mujer educada se construye a partir de la escuela como un instrumento civilizador que eleva las costumbres desde el recinto doméstico»[4]. Esa imagen circuló de manera muy activa durante todo el siglo y dio lugar a un consistente mito de domesticidad, destinado a mantener intactos los aspectos institucionalizados de la relación entre géneros, que desempeñó un papel simbólico muy significativo en los programas de desarrollo nacional, en el imaginario colectivo y, por lo tanto, también en la literatura, en tanto que proveedora de recursos para la representación y difusión de esas «naciones imaginadas», según el término acuñado por Benedict Anderson[5]. De él derivarían tanto las asociaciones imaginarias mujer-patria y familia-nación, estructura alegórica recurrente en los textos del Romanticismo, como la normativa tácita que prescribía, para la mujer en general, la obligación de ser 'ángel custodio de la nación' pero sólo desde el reducto doméstico[6], y, para la escritora en particular, la obligación de escribir *como mujer*, es decir, sobre lo íntimo, lo amoroso, lo maternal, y no *como hombre*, o sea, sobre cuestiones públicas, históricas, políticas.

Rosa Guerra y Eduarda Mansilla acometen su labor como escritoras muy conscientes de estar siendo desobedientes de ésa y otras normas, al intentar contribuir desde la literatura (una

---

[3] Así los han entendido Mª Cristina Arambel-Guiñazú y Claire Emilie Martin en *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina en el siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2001, vol. I, pág. 62.

[4] Diana Sorensen, "Introducción" a *Domingo Faustino Sarmiento. Obras selectas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, pág. XLV.

[5] Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pág. 23.

[6] Tal ideal angélico, procedente de la famosa secuencia de poemas victorianos de Coventry Patmore *The Angel in The House* (Londres, 1854 y 1862), se importó pronto a América Latina, donde sumó a su significado original (la mujer como soberana de lo privado burgués, donde el hombre encontraría el remanso a su lucha en el terreno de lo público) nuevos matices autóctonos por los que la mujer se integraba en la vida nacional a través de su papel de guardiana y educadora del hogar, santuario básico de la sociedad criolla deseada (blanca en lo racial, moderna en lo ideológico, antitradicional —en el sentido de superación de lo colonial— y burguesa en lo social).

tribuna pública) al proceso de construcción de la nueva sociedad posrosista, al reescribir la historia, como veremos, más allá de los tópicos y las conveniencias, y al debatir en sus obras las grandes cuestiones ideológicas del momento, pese a que su ejercicio de la literatura contaba con escasos modelos previos —si la novela era en 1860 un género recién nacido en América, lo era mucho más la novela escrita por mujeres— y se emprendía en un entorno nada propicio y aun hostil hacia las mujeres que osaban incursionar en un ámbito tradicionalmente reservado a los hombres: la novela que podemos calificar de 'ideológica'. Con esa conciencia común, pero sin conocerse y desde posturas ideológicas dispares, las dos escritoras coinciden en 1860 en publicar sus *Lucía Miranda,* dos novelas históricas de muy diferente factura y extensión[7], pero con el interés compartido de reescribir la historia del personaje homónimo, cuyo valor simbólico juzgan pertinente en el contexto ideológico de su época.

Como es sabido, de uno de los capítulos (el VII del Libro I) de la obra conocida como *La Argentina manuscrita* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán —un texto que deviene en la primera Historia argentina, inédito durante más de dos siglos hasta que Pedro de Angelis lo publicara en 1835, como parte de sus *Documentos sobre el descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*[8]— arranca la historia (o leyenda[9]) de la cautiva blanca Lucía Miranda, punto de partida de uno de los tópicos con más fecunda descendencia, hasta hoy, en las

---

[7] La *Lucía Miranda* de Rosa Guerra desarrolla la historia con unidad de acción, tiempo y lugar, en apenas cien páginas, mientras que la novela de Eduarda Mansilla, mucho más extensa, comienza en los años anteriores al viaje de su protagonista a América, y las numerosas digresiones que emprende la autora para proporcionar el trasfondo histórico de sus personajes llevan al lector a conocer las intrigas de la Corte de Valladolid y la corona española en Nápoles, o a recorrer espacios arquitectónicos cuidadosamente dibujados; casas, palacios y salones europeos que constituyen el marco de civilización, elegancia y buen gusto del desarrollo espiritual de la heroína, y que sirven de contraste a la geografía desestructurada y salvaje del Nuevo Mundo que preside la Segunda Parte del libro.

[8] Manejo la edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www. cervantesvirtual.com), a partir de Pedro de Angelis, *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata* (Tomo Primero), Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1835.

[9] La cuestión de la historicidad o ficcionalidad de la figura de Lucía Miranda es aún objeto de controversia entre la crítica, que, en general, se divide en dos opiniones contrarias: la que considera real el personaje e históricas sus peripecias —un elemento más de la historicidad de la crónica de Díaz de Guzmán—, que no tuvieron más tradición oral que la de los propios espectadores de los hechos; y la que ve en Lucía Miranda un personaje legendario, cuya supuesta existencia se debería a la imaginación novelesca del cronista, y la transmisión de su historia, con múltiples versiones, a la tradición oral colectiva.

letras argentinas[10], y uno de los episodios cronísticos que mejor condensa buena parte de las tensiones que atravesaron el proceso de conquista y colonización, lo que está en la base de su valor apodíctico como «el mito de una cautiva blanca, que nace sobre la abrumadora realidad de la cautiva india», en un intento de conjugar «el equilibrio imposible entre las razones blancas y las razones indígenas»[11]. En la trama original, Lucía es una española que provoca la «pasión desordenada» en uno de los caciques nativos, tras haber llegado a la región rioplatense en 1530 junto a su marido, Sebastián Hurtado, como integrante de la expedición al mando de Sebastián Gaboto que fundara el fuerte de Sancti Spiritus, el primer asentamiento español en el Río de la Plata. La pasión salvaje que la joven desata en el cacique Mangoré desencadena la ofensiva de los timbúes, la destrucción del fuerte y el asesinato de los españoles que lo ocupan, con el objeto de secuestrar a Lucía. Mangoré muere en la lucha y es su hermano Siripó quien la toma cautiva para obligarla a ser su mujer y, tiempo después, ejecutarla en la hoguera al descubrir que Lucía no le ama y que mantiene entrevistas secretas con su esposo Sebastián, que también será ejecutado.

La coincidencia entre las dos autoras en escoger este personaje delata un interés fundado en algo más que el atractivo de esa historia de la cautiva española que había tenido ya, por otra parte, numerosas reescrituras en géneros muy diferentes (crónica, teatro, poesía) desde el siglo XVII: recuérdense, entre otros ejemplos ilustres, la tragedia *Siripo* (1789), atribuida al argentino Manuel José de Lavardén, el drama del poeta inglés Thomas Moore *Mangora, King of Timbussians or The Faithful Conflict* (1718), e incluso las resonancias que del relato original de Díaz de Guzmán —que circuló ampliamente en copias manuscritas y en la obra de otros cronistas— pueden señalarse en la emblemática *The Tempest* (¿1616?)[12], la obra considerada testamento espiritual de William Shakespeare, desde donde el mito regresaría a sus orígenes

---

[10] Pienso en César Aira, *Ema, la cautiva* (1978), en Juan José Saer, *El entenado* (1983), en Guillermo Saccomanno, *La lengua del malón* (1990), todas ellas relecturas y/o inversiones recientes del mito, y, obviamente, en Borges, "Historia del guerrero y la cautiva" (*El Aleph*, 1949) y "El cautivo" (*El Hacedor*, 1960).

[11] Véase Cristina Iglesia, "Conquista y mito blanco", en Cristina Iglesia y Julio Schvartzman, *Cautivos y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogos, 1987, págs. 13-82 (80).

[12] Véase Luis Astrana Marín, "Estudio preliminar" a William Shakespeare, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972. Esas resonancias irían desde la elección del nombre para la protagonista femenina, Miranda, o la conformación de la tríada Próspero-Miranda-Calibán, que repetiría características de la relación entre los capitanes españoles, Lucía Miranda y los caciques indígenas, hasta el intento de violación y rapto de Miranda por parte de Calibán, donde podría verse el reflejo del rapto de Lucía Miranda perpetrado por Mangoré y Siripo.

hispanoamericanos convertido ya en metáfora cultural. Quizá esa primera emergencia del relato en los años posteriores a la caída de Rosas, cuando Argentina emprende la reconstrucción de la nación y de las mitologías nacionales, deba relacionarse con el fin de aquella dictadura, fuertemente patriarcal, y con el afán de las mujeres escritoras por participar en el proceso social creando ficciones que contribuyeran al establecimiento de un nuevo imaginario nacional; en este caso, a través de un personaje como Lucía Miranda que, alejado en el tiempo, tenía la ventaja añadida de escapar de la simbología partidista de Federales y Unitarios que había marcado los textos de la generación anterior, y permitía aprovechar el relato histórico-novelesco, tanto para instaurar una versión actualizada del episodio mítico de la conquista, por la que la figura femenina quedara incluida entre los ejemplos patrióticos, como para demostrar, con el peso de la historia, cómo la presencia activa de las mujeres podría mejorar el destino de una colectividad.

Esa reescritura de la Historia, tan propia, por otra parte, de la novela romántica hispanoamericana en general, en la escrita por mujeres se hace aún más evidente pues, traten el episodio que traten, lo que explícita o implícitamente proponen sus obras es una versión de los acontecimientos en la que las figuras femeninas asumen un protagonismo u ostentan unas características que no tienen o que son irrelevantes en la historia oficial, como un intento de autodefinición y apropiación de los espacios públicos que, como explica Esther Forgas Berdet, responde a las tensiones que la escritora decimonónica experimentaba al componer sus obras en un ámbito socio-literario casi exclusivamente masculino: «La literatura escrita por mujeres deviene en la época especular, de ahí su peligro. Debían escribir y escribirse, pero escribirse *inscribiéndose* como prototipos en el modelo social que perpetuaban. Sabían que no se las iba a juzgar únicamente por lo que decían sus textos, sino, sobre todo, por lo que estos textos decían de ellas»[13].

En esa coyuntura, las obras de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla comparten, además del título, la fecha de publicación y la trama base, el cuestionamiento de los valores y los modelos sociales vigentes que ofrecían un escaso reconocimiento a la mujer, y, sin duda, también un acusado interés por las grandes cuestiones sociales y políticas que constituyen el cuerpo del discurso ideológico posrosista. Porque, aunque esa comunidad de intereses no implica soluciones

---

[13] *Cfr.* "El arquetipo masculino en las novelistas románticas del nuevo y del viejo mundo. Ángela Grassi y Eduarda Mansilla" en A. Carabí y M. Segarra (eds.), *Reescrituras de la masculinidad*, Barcelona, Centre Dona i Literatura, 2000, pág. 53.

narrativas idénticas ni coincidencias ideológicas —mientras Rosa Guerra mantiene filiación con el pensamiento político unitario, Eduarda Mansilla responde a un ideario más conservador—, la célebre cautiva Lucía Miranda es en manos de las dos el instrumento perfecto para entrar públicamente en el debate político al que ya asistían en privado[14], y para modificar o completar el discurso oficial 'masculino' —vertebrado aún, como es sabido, por la dicotomía civilización *vs*. barbarie— con la forja de potentes figuras femeninas míticas, con valor fundacional y modélico. Las palabras que Rosa Guerra dirige a su personaje en la "Dedicatoria" de su novela parecen confirmar ese interés:

> ¡Pobre Lucía! Después de más de tres siglos, la lectura de tus desgracias en estas mismas comarcas donde fue consumado tu martirio hace derramar lágrimas a todos cuantos las leen y, ¡cosa singular!, dos mujeres también de estas mismas regiones, sin tratarse, sin comunicarse sus ideas, herida en lo más vivo su imaginación por tus desgracias, toman tan tierno y doloroso argumento para basar cada una su novela[15].

Ese énfasis sobre el hecho de que son dos mujeres quienes reescriben a la vez la historia de Lucía Miranda delata el valor del personaje como instrumento que pudiera ofrecer una feminidad ejemplar para las lectoras del momento. Porque esas dos Lucías son, sin duda, personajes muy 'modernos': en ambos casos la protagonista es una mujer inteligente, madura, culta, que decide su destino, ejerce una independencia de su esposo insólita en la época y exige, por tanto, la creación de un tipo literario femenino diferente a los que hasta entonces habían codificado la feminidad romántica. Advierte la autora:

> Era la Miranda, no una de esas heroínas pertenecientes a todos los poetas y novelistas, herencia común de cuantos plagian la belleza, molde donde todo el que escribe novelas o hace versos vacía sus divinidades. No tenía quince años, no era linda ni blanquísima, ni tenía color de rosa, ni labios de coral, ni dientes de perlas,

---

[14] Especialmente Eduarda Mansilla: perteneciente a una de las más politizadas familias porteñas y sobrina preferida de Juan Manuel de Rosas, estuvo casada con un diplomático unitario de prestigio, y llevó a su vida y a su obra un orgulloso ejercicio de ésa y otras paradojas. Véase María Rosa Lojo, *Una mujer de fin de siglo. Biografía de Eduarda Mansilla*, Buenos Aires, Planeta, 1999.

[15] Rosa Guerra "Dedicatoria a la señorita doña Elena Torres", en *Lucía Miranda. Novela histórica*, ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (Cervantes.virtual.com), 2000, sobre la de Buenos Aires, Imprenta Americana, 1860. Cito siempre por esta edición: en adelante señalaré entre paréntesis el capítulo correspondiente.

> ni ojos color de cielo, ni cabellos de ángel, ni sus divinos ojos estaban siempre contemplando el firmamento, ni menos se alimentaba de suspiros y lágrimas (...) En todo el brillo y fuerza de la edad, en toda la plenitud de la hermosura, en toda la elegancia de las formas, no tenía la edad de las heroínas favoritas de los poetas, no era una niña Lucía. Tenía treinta años (cap. II).

Parece evidente que se buscaba afirmar un personaje más complejo que mostrara nuevas posibilidades de la feminidad, más allá del estereotipo femenino del folletín, e incluso más allá de la imagen 'perfecta' de las heroínas de ficción inventadas por los grandes escritores-estadistas románticos[16]. Aunque ninguna de las dos novelas logra emanciparse totalmente del modelo sentimental del que disienten, muy arraigado (quizá por reconocer la rentabilidad estratégica de ese tipo de escritura)[17], con sus heroínas menos codificadas, convencionales y sensibleras, Rosa Guerra y Eduarda Mansilla pudieron ampliar las posibilidades de la mujer como sujeto de la ficción, mientras aprovechaban el foro novelístico para transmitir a las lectoras su importante misión civilizadora en la sociedad y —con orgullo de escritoras— la incuestionable (aunque cuestionada por el entorno) autoridad o 'poder' del discurso femenino. El esfuerzo desemboca en ambos casos en la creación de un personaje ambivalente, cuyas cualidades morales, que conservan un alto grado de idealización romántica, lo convierten en mártir de la conquista y modelo de devoción conyugal, sí, pero a la vez permiten una contralectura de la Historia que adquiere un valor contestatario en relación con las 'ficciones nacionales' de los textos canónicos del Romanticismo, fundamentalmente porque la tensión entre civilización y barbarie será también el trasfondo principal de ambas novelas, y porque la reescritura de esa disyuntiva, a través de la del mito de Lucía Miranda, sirve para proyectar la duda sobre otra de las 'cuestiones palpitantes' del contexto más inmediato: los métodos que perseguían el triunfo de la causa de la civilización sobre el 'otro' bárbaro, que se servían del mismo episodio mítico de la cautiva

---

[16] En la línea de las protagonistas de José Mármol (*Amalia*), de Bartolomé Mitre (*Soledad*, 1847), de Miguel Cané (*Esther*, 1851), de Vicente Fidel López (*La novia del hereje*, 1854), o de Juan María Gutiérrez (*El capitán de patricios*, 1874).

[17] Aunque ambas autoras alertan a sus lectores sobre los riesgos que entraña el exceso imaginativo y emocional que producen esas obras (características que encarnan en la protagonista, aquejada de cierto bovarismo y con una interminable obsesión por la lectura y la narración de historias que será la causa de su funesto destino), no dejan de recurrir en sus obras a los 'efectos de lectura' predominantes en la narrativa sentimental. Rosa Guerra incluso se complace en subrayar la proliferación de sentimientos que la escritura misma ha generado en ella: «Cuántas veces, al leer los episodios que acababa de escribir, me sentía bañada en lágrimas, caer éstas sobre el papel y borrar los caracteres...» ("Dedicatoria a la señorita doña Elena Torres", cit.).

blanca, en una lectura selectiva que buscaba hacerlo funcionar como condensador de todos los desplazamientos necesarios para reinstalar una justificación de la conquista y de la extirpación del indígena del tejido social[18]. Como se recordará, dentro de una línea argumental sumamente productiva que recorre desde el siglo XVII hasta el XX, en el XIX, desde que Vicente López y Planes trazara la crónica abreviada de las «tropelías e insultos» cometidos por los indios desde los primeros tiempos de la conquista, otros muchos autores (Esteban Echeverría, Miguel Ortega, Alejandro Magariños, José Hernández, Juan Zorrilla de San Martín, Lucio Mansilla y Leopoldo Lugones, entre ellos[19]) reescribieron el mito de la mujer cautiva con un valor apodíctico que alimentaba la disyuntiva civilización/barbarie y contribuía a «echar un manto de candidez sobre el etnocidio, al bestializar a las víctimas y sacralizar a los hombres (blancos), anulando doblemente la atrocidad»[20]. Esa lectura del mito convenía en la época para reforzar la idea del salvajismo indígena como amenaza al proyecto civilizador, blanco y burgués de expansión territorial que culminaría con el llamado 'Holocausto de Artigas' sobre los Charrúas en Uruguay (1831-1832) y con la Campaña del Desierto de Roca (1878-1879) en Argentina, dos operaciones de 'limpieza' contra los indios por las que los rioplatenses alcanzarían el dudoso privilegio de ser «los países más blancos de toda la América hispánica»[21].

Pues bien, en la versión del mito que ofrecen estas narradoras, el planteamiento se complica: aunque recurren a la historia de Lucía Miranda con el mismo objetivo de avivar el sentimiento patriótico, la estructura binaria civilización *vs* barbarie, que tanto impregna la ideología de la época, funciona en ellas sólo como premisa inicial, un principio de orden que distribuye los elementos del texto en pares opositivos y posiciones reconocibles dentro del

---

[18] Véase Cristina Iglesia y Julio Schvartzman, *op. cit*., pág. 42 y ss.

[19] Me refiero a *Historia de nuestra frontera interior* (1822) de Vicente López y Planes, *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, el drama *Lucía Miranda* (1864) de Miguel Ortega, *Mangorá* (1864) de Alejandro Magariños Cervantes, así como a la infeliz cautiva cristiana que José Hernández presenta en *La vuelta de Martín Fierro* (1879), a la leyenda lírica *Tabaré* (1888) de Juan Zorrilla de San Martín, y, ya con otras elaboraciones más complejas, a *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla (hermano de Eduarda) y a la curiosa cautiva india protagonista de *Lokomá* (1898) de Leopoldo Lugones, que convierte su destino en el más bello cuento de hadas con la aceptación del cautiverio.

[20] Javier García Méndez, "*Tabaré* o la leyenda blanca", *Revista Argos*, núm. 15 (2000). Edición digital en www.fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/argos.

[21] Véase Ángel Rosenblat, *La población indígena y el mestizaje en América*, Buenos Aires, Nova, 1954, vol. II, pág. 118.

imaginario compartido en la época (una oposición que se ve reforzada en el texto de Mansilla por la dualidad espacial entre las dos partes del relato, que identifica inequívocamente la pertenencia de la protagonista al espacio civilizado), pero pronto cede paso a propuestas que parecen querer suturar la disyuntiva[22]. Para empezar, ni el cacique de los Timbúes es tan bárbaro, ni su pasión tan desordenada: Mangoré (Mangora en la novela de Rosa Guerra) «reunía en su persona toda la arrogancia de su raza, las bellas prendas de un caballero y un corazón educado, y, cultivado su espíritu por el trato de los españoles, había adquirido casi todas sus maneras y fino arte de agradar. Tenía alta talla, era de fuerte y nerviosa musculatura y sus formas, esbeltas. Y, aunque de color cobrizo, como lo son todos los indios, no tenía aplastada la nariz (...). En todo su continente se conocía que era dominado por pasiones fuertes y tiernas a la vez» (cap. I); una descripción que coincide con la del personaje de Eduarda Mansilla, cuyo retrato —a pesar de que la autora se desliza un poco más hacia la constatación de la barbarie indígena[23]— redunda en la imagen de la población timbú como humanizada, receptiva y fundamentalmente amable[24].

La pasión que vive el personaje, lejos de responder al tópico del indio libidinoso, es también perfectamente 'civilizada' y comprensible: ese Mangora sensible y receptivo se enamora inevitablemente de una Lucía que «era lo que se llama una mujer irresistible (...), hermosa, simpática e interesante», y que combina la gracia, la sabiduría y la empatía en su labor de educadora:

> Su andar, su hablar, el menor de sus movimientos, sus miradas tiernas y expresivas a la vez, atraían todos los corazones, tanto españoles como indios.

---

[22] Es la hipótesis básica que maneja Francine Masiello para explicar globalmente la narrativa femenina decimonónica, en su *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997. Para las autoras que nos ocupan, véase especialmente el cap. 1, págs. 29-69.

[23] Esa toma de postura se explicaría tanto por su devoción hacia un proyecto de Estado en formación en el que algunos miembros de su propia familia participaron, como por el deseo de ser reconocida por los intelectuales destacados de la época: siendo sobrina de Juan Manuel de Rosas, cuya tiranía y crueldad ya habían quedado proverbialmente impresas en la literatura rioplatense, la autora sabe que su nombre figura en la lista negra de la historia y, en tal contexto, «establecer que su discurso no es el de una "salvaje", sino el de alguien altamente "civilizado", constituye una defensa frente a los ataques de Sarmiento, Echeverría, Mármol y otros, para quienes federalismo y barbarie eran sinónimos absolutos» (Francine Masiello, *op. cit.*, pág. 58).

[24] Eran «gente humana, cariñosa y de carácter hospitalario. Buenos como amigos, aunque temibles como enemigos». *Cfr.* Eduarda Mansilla de García, *Lucía Miranda. Novela histórica* (1860), ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (cervantes.virtual.com), 2000, sobre la de Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1882, Segunda Parte, especialmente los caps. VI y VII. Los capítulos de la novela que señalaré desde ahora entre paréntesis se refieren siempre a esta edición.

> Tanta bondad y afabilidad había contribuido en gran manera a atraer a la colonia Espíritu Santo la buena fe y amistad de los Timbúes (...) y, sin percibirlo Lucía, iba encendiendo una llama en el apasionado corazón del cacique, que sería causa de espantosos infortunios. Fue imposible a Mangora seguir contemplando tantos encantos y seducciones sin quedar locamente enamorado de Lucía (Rosa Guerra, cap. II).

El amor del indio —que inspira en él los sentimientos más nobles y hasta su conversión al catolicismo— brota, pues, a partir de la *seducción* que implica todo ejercicio de enseñanza y aprendizaje, por lo que la responsabilidad de la tragedia en estas novelas no recae en los impulsos de una presunta barbarie innata en el salvaje, sino en la intensa pasión amorosa que lo consume y que llega a arrebatarlo por los celos, un supuesto mucho más universal, cuya elaboración novelesca sigue las pautas románticas para el análisis del arrebato pasional y la consunción amorosa. Éste es el resumen del proceso en la versión de Rosa Guerra:

> ...Todas las nobles pasiones del cacique, todo su caballeresco proceder, todo cuanto noble y delicado tiene el hombre, desapareció dominado por esa pasión fulminante e indómita que se llama amor. Revolcándose en su estera, daba espantosos alaridos, llamaba a la española con los nombres más cariñosos que había aprendido de Lucía, mas después, volviendo de su delirio, la rechazaba, la llenaba de imprecaciones en su lengua indiana, y saliendo despavorido, vagaba como un loco por las selvas...
>
> Para algunos pueblos ha sido una fatalidad la hermosura de una mujer. Una mujer hermosa trajo la desgracia a los griegos. Lucía fue la Elena de los españoles (cap. VI).

Por las mismas razones, la consumación sangrienta de esa tragedia no será obra de Mangoré, quien, al borde de la muerte, se arrepiente de sus 'pecados', se convierte al credo de su amada y pide a Lucía que realice los ritos bautismales: el ideólogo y artífice, tanto de la matanza en el fuerte español como de la posterior ejecución de Lucía y Sebastián, es en ambas obras un Siripo «contrahecho y desairado, de mezquinos ademanes, reservado y esquivo por demás», envidioso de «los méritos y las atractivas prendas de su hermano» (Eduarda Mansilla, Segunda Parte, cap. XII), y deseoso de suplantarlo en el poder; también un conjunto de pasiones de vigencia interracial, dibujadas con trazos maquiavélicos:

> No faltó Siripo un solo día al lugar apartado y solitario en que habló al infeliz Mangoré; allí, con el más refinado arte, torturó el herido corazón de su hermano, ora pintándole con vivas imágenes los encantos de Lucía, ora mostrándosela en brazos de Sebastián, enamorado y dichoso, incitando sin piedad sus agudos celos de salvaje. Con diabólica maestría, aparta uno a uno los escollos que impone al

> caballeresco cacique su palabra dada; el tentador todo lo convierte en armas para su demanda; él todo lo combina y facilita a guisa de su deseo; insiste, suplica, manda; no hay medio que no toque. Mangoré, abatido, rendido por la violencia de sus pasiones, subyugado por las instancias, resiste, lucha, y cede al fin, ahogando los generosos impulsos del corazón. No le abandona ya Siripo, ni de noche ni de día, semejante a un mal pensamiento que se impone, que atosiga, que mata; el despiadado hermano no da un momento de descanso a su víctima, que, confiada, vencida, se entrega a él y le da nueva palabra de no oponerse a sus designios. Con obsequiosa maña, toma el tentador a su cargo el desenlace de sus acertadas maquinaciones y espera la ocasión favorable... (Mansilla, Segunda Parte, cap. XVII).

El enamoramiento, el desamor y la tragedia se desarrollan en ambas obras en el marco escénico de una naturaleza sublime, en el sentido romántico del término, dibujada (especialmente en el caso de Eduarda Mansilla) con exaltadas descripciones paisajísticas e insistentes panegíricos de «las perfumadas y blandísimas auras, la amenidad y fragancia que de sí exhalan las arboledas y florestas del Nuevo Mundo» (Mansilla, Segunda parte, cap. V), lo que, por su trascendencia en los discursos de identidad, permite insertar estas obras en la doble y antitética concepción del paisaje que se ha señalado en la novela hispanoamericana de la época, por la que el romanticismo 'masculino' parecería excluir 'lo sublime', que quedaría circunscrito a la esfera de lo femenino, como lo bello, lo instintivo o lo acogedor[25]; un marcado idealismo vinculado a la naturaleza americana que puede entenderse también como contrapunto femenino a algunos de los discursos de identidad elaborados por los escritores de la Generación del 37, creadores de lo que se ha llamado 'ficciones regidoras' en el establecimiento de ideologías que influyen directamente en la práctica política y que veían en la Naturaleza americana el *locus* vinculado a la barbarie, un obstáculo para el deseado proceso de civilización.

Por su parte, también la identidad femenina que personifica esa Lucía Miranda, en ambos textos, relativiza la oposición entre los dos términos de aquella dualidad literario-ideológica, pues los deriva hacia la línea fronteriza entre lo europeo y lo indígena, o lo civilizado y lo bárbaro, que Lucía, intermediaria, simboliza. Los límites de tal dicotomía se vuelven difusos y se confunden, hasta el punto de que resulta difícil determinar quién es el 'otro' de estas Lucía Miranda, por mucho que los relatos se estructuren sobre las dualidades inevitables europeo-indígena, hombre-mujer, colonizador-colonizado y hasta verdugo-víctima: como europea y

---

[25] Mª Cristina Arambel-Guiñazú y Claire Emilie Martin, *op. cit*., vol. 1, pág. 167.

participante en la empresa conquistadora, Lucía podría oponerse al indígena, pero, como mujer, aunque exquisitamente educada a la europea, se acerca a la mujer india, con la que los relatos la hacen compartir muchas características, y se integra sin dificultades entre las Timbúes. Incluso logra instruirlas en costumbres refinadas, cuestiones de protocolo social, prudencia conyugal y buena educación de los hijos, en un proyecto civilizador pacífico y educativo —que se diría destinado a contagiar de feminidad ciudadana decimonónica a las mujeres indígenas del siglo XVI a las que se dirige— que la beligerancia de los hombres (indios y españoles) hace fracasar. Según algunos críticos, esa toma de postura «disloca la otredad anterior en beneficio de un acercamiento entre mujeres que traspasa las barreras culturales y políticas con vínculos de solidaridad humana y solidaridad de género»[26], en lo que puede suponer una opción ideológica favorable a la cultura indígena que «une a la mujer y a los indios en un contraprograma que no sólo choca con los modelos europeizantes que defendieron otros pensadores argentinos, sino que, más importante aún, abre la posibilidad de representar una hibridación de los modelos culturales en sus textos: más allá de destacar la "alteridad" como una posición en la sociedad civil, se concentran en las alianzas establecidas entre los subalternos»[27]. En cualquier caso, y aunque conviene no exagerar el valor feminista del texto, no parece casual que en estas *Lucía Miranda* los bárbaros sean *los* indígenas (no las mujeres timbúes, mucho más permeables a las enseñanzas de Lucía) e incluso los violentos colonos españoles, en cuyas disputas con los indios la protagonista actúa como mediadora. Al hallar elementos bárbaros en el seno de la civilización y elementos civilizados en la barbarie, los componentes que funcionan como eje de identidad de cada uno de los polos a partir de la oposición con el otro, encuentran un fondo común que desdibuja la disyuntiva establecida para proponer en su lugar una alegoría genérica que equipara lo femenino con lo civilizado y lo masculino con lo bárbaro. La narración de Mansilla incluso llega a universalizar las virtudes 'civilizadas' que señala en su Lucía Miranda, dándoles un valor caracterizador de género:

> Ésa es la superioridad infinita de la mujer sobre el hombre: la mujer no se engaña jamás, en cuestiones del corazón, mientras que el hombre es ciego las más veces y

---

[26] *Ibidem*, pág.169 y ss.

[27] Francine Masiello, *op. cit.*, pág. 64.

> necesita que la mujer le inicie, le conduzca, le lleve, le arrebate, a pesar suyo, de las tinieblas en que se halla sepultado su corazón, para darle en cambio luz, vida, armonía, amor (Segunda Parte, cap. XVIII).

Tal generalización parece encaminada a reivindicar, por las innegables ventajas de esa cualidad que se atribuye a la mujer, una mayor 'feminización' del proyecto de civilización nacional. La misma estrategia continuará, aún más visible, en la siguiente novela de la autora, *El médico de San Luis* (1860), donde incluso se permite exponer su teoría acerca de una 'civilización innata' en la mujer:

> La mujer es generalmente muy superior al hombre (...) Tienen una rapidez de comprensión notable y sobre todo una extraordinaria facilidad para asimilarse, si puede así decirse, todo lo bueno, todo lo nuevo que ven o escuchan. De aquí proviene la influencia singular de la mujer, en todas las ocasiones y circunstancias (...) Muchas veces me ha lastimado ver una raza inteligente y fuerte encaminarse por un sendero extraviado, que ha de llevarles a la anarquía social mas completa, y, reflexionando profundamente sobre un mal cada día creciente, he comprendido que el único medio de remediarlo sería robustecer la autoridad maternal como punto de partida[28].

La cita no requiere mucha explicación: según Mansilla, la mujer está destinada a reconducir la anarquía social a través de su capacidad de instrucción en la sensibilidad, la armonía, el amor; una unidad terapéutica cuya influencia debe reforzarse porque puede combatir los males de la barbarie y otras enfermedades del Estado —representadas en sus novelas por hombres inmorales, violentos, ignorantes o irresponsables— y devolverle la salud. Es la filosofía que convertirá a la última de sus novelas, *Pablo ou la vie dans les Pampas* —publicada primero en París, en francés (1869), y luego, traducida, en Buenos Aires (1870)[29]—, en una ajustada réplica al *Facundo* de Sarmiento, que parece debatir con el autor a través de una lectura 'feminizada' (civilizada) de la figura del gaucho, punto clave del imaginario sarmientino de lo bárbaro.

Y en cuanto al modelo de esa civilización *en femenino* que ofrecen las novelas, es interesante señalar que, aunque la protagonista encarna en ambos casos a la perfecta mujer

---

[28] Eduarda Mansilla, *El médico de San Luis* (1860), edición digital de la Biblioteca Digital Argentina (www.biblioteca.clarin.ar) sobre la de Buenos Aires, Biblioteca Popular, 1879, págs. 26-27.

[29] La versión en español apareció en *La Tribuna*, traducida por el hermano de la autora, Lucio V. Mansilla.

educadora que reúne todas las buenas cualidades de la feminidad decimonónica, que actúa de acuerdo con su papel de cónyuge modelo y que practica ejemplarmente los principios cristianos, también en ambos casos rebasa los límites que la época estipulaba para su función privada de civilizadora de la familia, y se coloca en primer plano de la escena pública, pronuncia discursos ante su audiencia indígena y ocupa en la campaña colonizadora un puesto diplomático clave: encargada de disminuir las distancias entre indios y españoles, entabla el diálogo entre los dos grupos y, en el proceso, cumple el papel de conquistadora con igual eficacia o más que el guerrero; de hecho, a través de sus tareas de educadora y con el poder eficaz de su elocuencia, consigue lo que los conquistadores españoles no lograron: seducir al Otro. Claro que cuando describe a Mangoré la belleza del amor conyugal, su narración es tan convincente que excita en exceso la imaginación del indio:

> —¿Si no me amabas por qué me mirabas con esos ojos que me hacen entrever los cielos y el Dios que tú adoras...? ¿No veías que tus palabras me hechizaban, que tus miradas hacían arder mi corazón en vivas llamas del más intenso amor, y que me quitaban el reposo? ¿No conocías que la relación que me hacías de tu felicidad al lado del hombre que adorabas, hacía latir mis arterias y enloquecer mis sentidos? ¿Creías que porque era indio no tenía corazón? (...) ¡Tu sombra me persigue...! ¡Tu sonrisa me atrae...! ¡Tus miradas me llaman...! ¡Tus palabras resuenan en mis oídos como el más melodioso de los cantos...! Te tiendo los brazos... ¡Quiero estrecharte contra mi pecho, prodigarte y recibir tus caricias! (Rosa Guerra, cap. VII).

Cuando el cacique le pide explicaciones, Lucía intenta transmitirle la autenticidad del afecto fraterno que siente hacia él, pero su ambigüedad provoca el malentendido amoroso que afianza el deseo y genera los arrebatos de celos que finalmente desatarán la tragedia, fiel a los preceptos de la novela sentimental:

> —Esto no es más que un sueño, Lucía... ¡Un delirio de mi imaginación! Y cuando me despierto conozco mi soledad y mi infortunio...A media noche, dejo mi estera solitaria y salgo a vagar por la desierta costa... Llego hasta tu habitación... ¡Más de una vez en el frenesí de mi amor, en el parasismo [sic] de mi pasión, he creído oír palabras de ternura! ¡Recíprocas caricias...! ¡Y en mi desesperación, he querido derribar tu puerta, y arrancarte de los brazos del castellano! ¿Lo oyes, Lucía? ¡Es preciso que dejes a ese hombre! ¡Yo lo quiero, porque si no le mataré!
>
> Desesperado Mangora al saber que todo el amor de Lucía no era más que una astucia, juró, devorado por los celos, vengar en los españoles este ultraje,

dándoles un ataque nocturno, valiéndose de una emboscada, y apoderarse de la cristiana (*Ibidem*).

En tales desencuentros se ha visto también «el choque cultural entre los indígenas y los colonizadores europeos, los puntos de incomunicación y la imposición de un discurso dominante sobre las culturas de minorías», con lo que estas novelas «inician una discusión acerca de los defectos de la colonización en América que apunta (...) a las diferencias entre cultura oral y escrita, que en la novela aparecen mediadas por la presencia de Lucía»[30]. Lo cierto es que, en la línea de la novela sentimental o indianista, las autoras presentan a los indios como una raza cuyas inocencia y bondad naturales fueron mancilladas, y protestan contra la empresa colonial —aunque indirecta, tímidamente—, no por la presencia de los españoles en América, sino porque carecía de un plan humanitario y educativo para los nativos, capaz de seducirlos y de manejar debidamente la heterogeneidad propia del cruce de mensajes culturales. Y eso, leído en el contexto ideológico de las novelas, significaba aprovechar la anécdota histórica del encuentro entre culturas para, a la vez que señalar lo que *no* tuvo lugar en la realidad del siglo XVI, proponer otra versión (tal vez utópica) para las campañas de conquista y 'civilización' que aún se emprendían: la que respeta al Otro indígena y postula la necesidad de una mayor integración social a través del tipo de magisterio que Lucía ejerce, entendido, no como la imposición forzada de lengua, creencias y costumbres, sino como un proceso de persuasión, mucho más eficaz; una propuesta que, sin duda, sigue descansando sobre la antítesis formulada por Sarmiento, pero en términos más sutiles y no como disyuntiva excluyente. Por ejemplo: cuando al final de la historia los españoles protagonistas (Lucía y Sebastián) son ejecutados por el cruel Siripo —en aparente venganza por el asesinato de su hermano, a quien él mismo dio muerte[31], pero en realidad por su tentativa frustrada de poseer sexualmente a Lucía— el narrador omnisciente del texto de Rosa Guerra ofrece una "Conclusión" en la que especula sobre el trágico desenlace: «Es de presumir que si la causa de la humanidad hubiera entrado directamente en el proyecto de estas empresas, hubieran sido [sic] menos desgraciadas».

Al señalar ese origen para la falta de comprensión entre los dos colectivos implicados, se sugiere que una sociedad en la que vivieran en armonía los poderosos y los marginados (el

[30] Francine Masiello, *op. cit.*, pág. 54.

[31] La versión de Eduarda Mansilla lo relata con todo detalle en los caps. XIX y XX de la Segunda Parte.

blanco y el indio, o el hombre y la mujer) podría ser posible con un mayor protagonismo de la «humanidad» y de esos valores que la sociedad tradicional de su tiempo consideraba femeninos: intuición, persuasión, sociabilidad. Aquí civilizar es educar convenientemente, con ese tipo de formación que permitiera potenciar la complementariedad entre las facultades que la época atribuía de manera específica a cada sexo: sentimiento para la mujer, «la parte sensible de la humanidad»; razón para el hombre, «la parte pensadora», como estableció Sarmiento. La segunda novela de Rosa Guerra, *Julia o la educación* (1862), también lo confirmaría.

La 'moraleja' común, en fin, tampoco requiere mucha explicación: la novelística de estas autoras, lejos de anunciar la imposible fusión entre los polos opuestos que configuran el imaginario social de la época, como sí hicieron otros textos del Romanticismo (escritos por hombres y por mujeres), defiende una sociedad más *feminizada* como la clave para que los conflictos nacionales pudieran ser resueltos. Configuran, por tanto, una temprana parábola que apuntaba ya la «estupidez de prescindir de la mitad del género humano en el manejo del poder social», como denunciaría pocos años después Eugenio María de Hostos en sus influyentes discursos *Educación científica de la mujer* (1873)[32], y estimulaba el inminente y definitivo ingreso de esa otra mitad del género humano al terreno de la cultura, de la opinión política, de la *res publica* en general. Si a eso unimos el cuestionamiento de los mitos operantes entre la comunidad letrada en relación con los nuevos procesos de conquista, limpieza étnica y expansión territorial, el significado de estas novelas en su contexto es notablemente significativo: sin traicionar ni la dimensión ejemplar imperativa en las narradoras decimonónicas, ni el ideario del Romanticismo en su modalidad asociada al campo semántico de 'lo femenino' (lo sentimental, lo doméstico, lo legendario, la ficción histórica como mucho, que era lo que se juzgaba adecuado para ser escrito por una mujer), sus autoras esgrimen la pluma como instrumento múltiple de influencia sobre el imaginario colectivo, los grandes símbolos político-culturales y los patrones de conducta que codificaban estrictamente la feminidad. Deberían pasar aún muchos años para que Virginia Woolf no dudara en afirmar que «el primer deber de la mujer escritora es dar muerte al Ángel del Hogar» y pronunciara su implacable veredicto sobre ese fantasma omnipresente que acechaba a la mujer convocándola a su papel tradicional, explotando su

[32] Pronunció esos discursos en la Academia de Bellas Letras de Santiago de Chile en 1873, y fueron publicados con ese título en la *Revista Sudamericana* ese mismo año. Cito por la edición digital recogida en *Antología del ensayo hispánico* (www.ensayo.rom.uga.edu/antologia).

necesidad de recibir aprobación y tratando de asfixiarla con su sabiduría convencional para evitar que pensara y escribiera con libertad: «Me volví hacia él y lo tomé por la garganta —diría en 1931 a sus oyentes—. Hice todo lo que pude para matarlo. Mi excusa, si me juzgaran en un tribunal, sería que actué en defensa propia. Si no lo hubiera matado, él me habría matado a mí. (...) Es mucho más difícil matar a un fantasma que a la realidad»[33]. Pero novelas como las de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla prepararon el terreno practicando una doble estrategia —habitual en las primeras narradoras hispanoamericanas— de legitimación de su papel de mujeres escritoras y de apropiación de los espacios públicos, encaminada tanto a resemantizar desde lo femenino el discurso ideológico como a difundir, a través de personajes históricamente consagrados (Lucía Miranda resultaba idónea para ello), una nueva imagen de la mujer «hecha de lo que se es, lo que se busca ser, lo que queda bien que se sea y lo que se sacrifica para ser», según la acertada fórmula de Sylvia Molloy[34].

Por todo ello, creo que éstas y otras novelas coetáneas escritas por mujeres, aunque desde el punto de vista puramente artístico no sean extraordinarias, merecerían un poco más de atención, como portavoces que son del *otro* imaginario del siglo XIX, otra mirada sobre la realidad y los conflictos de ese siglo decisivo, y como testimonio de los primeros pasos de una doble tradición fecunda: la de esa narrativa femenina tan consistente, tan variada y con tanto éxito editorial en nuestros días, y la de esa relectura ficcional, alternativa y alegórica de la Historia que aún hoy sigue siendo práctica triunfante en las letras hispanoamericanas.

---

[33] *Cfr.* Virginia Woolf, "Professions for Women" (conferencia leída en The Women's Service League en 1931), en *The Death of the Moth, and Other Essays* (1942), edición digital de The University of Adelaide Library (etext.library.adelaide.edu.au), 2000. La traducción es mía.

[34] En "Hipótesis sobre una escritura diferente", en Patricia Elena González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Universidad de Río Piedras, 1985, pág. 59.