

Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina

Coordinado por Remedios Mataix y Brigitte Natanson

25



América sin Nombre

N.º 25 (2021)

ISSN: 1989-9831

Universidad de Alicante

AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 25 (2021)

Directora: Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)
Editora académica: Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)
Secretaría técnica: Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)
Editor de reseñas: Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

La revista *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

Consejo editorial

Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)
Claudia Comes Peña (Universitat Oberta de Catalunya)
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)
José M^a Ferri Coll (Universidad de Alicante)
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)
Francisco José López Alfonso (Universidad de Valencia)
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)
José Antonio Mazzotti (Tufts University)
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)
Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)
Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

Comité científico

Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de la Rioja)
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)
Jorge Fornet (Casa de las Américas de Cuba)
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)
Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)
Aurelio González (El Colegio de México)
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)
Nelson Osorio Tejada (Universidad de Santiago de Chile)
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)
Sara Poot-Herrera (Universidad de California, Santa Bárbara)
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2021. Universidad de Alicante
Financiada por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia del Conocimiento

ISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN
Depósito Legal: A 208-2015
Maquetación: Marten Kwinkelenberg
Ilustración de cubierta: Vittorio Matteo Corcos. Dreams. 1896

Contacto

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III / Apd.99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3788

América sin Nombre/ Universidad de Alicante/
Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/
03080 Alicante (España)
Tlf.: + 0034 965 90 3413

americasinnombre@gmail.com
<https://americasinnombre.ua.es/index>

América sin Nombre

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1989-9831, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad anual (enero). La revista contiene varias secciones, monográfica, miscelánea y reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, así como en el desarrollo y las especificidades de las literaturas del continente americano.

La revista cuenta con una trayectoria impresa que se mantiene en nuestros días y una versión online, a través de la plataforma Open Journal Systems (OJS), donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además OJS permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial. *América sin Nombre* desarrolla asimismo la colección de libros Cuadernos de América sin Nombre, anexa a la revista.

Desde 2019 a la actualidad la revista tiene el Sello FECYT que otorga la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología y además se encuentra actualmente indexada en los siguientes directorios y bases de datos:

WOS (Emerging Sources Citation Index) / SCOPUS / DOAJ (Directory of Open Access Journals) / ISOC / REDIB / DIALNET / LATINDEX / MIAR / DULCINEA / CIRC / GOOGLE SCHOLAR / MLA

América sin Nombre

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1989-9831, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies Mario Benedetti.

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual periodicity (January). The magazine contains several sections, monographic articles, miscellaneous and reviews. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, directed mainly to a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, about authors and diverse themes that deepen the cultural exchange between Europe and America, as well as the development and specificities of the literatures of the American continent.

The magazine has a printed career that is maintained in our days and an online version, through the Open Journal Systems (OJS) platform, where the entire collection is hosted in pdf format and with free, full and free access. It also OJS allows an efficient and unified management of the editorial process. *América sin Nombre* also develops the book collection Cuadernos de América sin Nombre, attached to the magazine.

In 2019, the magazine has obtained the FECYT quality seal, awarded by the Spanish Foundation for Science and Technology and is currently indexed in the following directories and databases:

WOS (Emerging Sources Citation Index) / SCOPUS / DOAJ (Directory of Open Access Journals) / ISOC / REDIB / DIALNET / LATINDEX / MIAR / DULCINEA / CIRC / GOOGLE SCHOLAR / MLA

Sumario

Monográfico

Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina

Coordinación: Remedios Mataix y Brigitte Natanson

Presentación: Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina . . . <i>Brigitte Natanson</i>	17
Volver (se) escritura (en) el viaje: notas sobre latinoamericanas en tránsito (Francisca Espínola y la condesa de Merlín) <i>Nancy Calomarde</i>	21
Parodia y política en <i>El Conspirador. Autobiografía de un hombre público</i> (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera <i>Mónica Cárdenas</i>	33
La reivindicación de las demandas feministas en los ensayos de Martina Barros <i>Joyce Contreras</i>	43
Josefa, Carlota y Rosario: avatares de la nueva nación mexicana en <i>El eterno femenino</i> de Rosario Castellanos <i>Lise Demeyer</i>	53
Voz y cuerpo autoriales en Juana Manso. <i>Nuria Girona</i>	65
<i>Blanca Sol</i> o el olvido de la «misión augusta y sublime de esposa y de madre». <i>Rubi Huamán</i>	75
La mujer-bandera como imagen de la nación: el caso cubano <i>Danislady Mazorra</i>	85
Tensiones en los proyectos educativos (Río de la Plata, siglo XIX): La palabra de Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra y Juana Manso. <i>Brigitte Natanson</i>	97
Una mirada al Buenos Aires prerrevolucionario: <i>Los Recuerdos del Buenos Ayres virreynal</i> de María Sánchez de Thompson y Mendeville <i>Emmanuelle Rimbot</i>	113

Las formas del exilio. Apuntes para una biografía de Juana Manso	125
<i>Margarita Pierini</i>	

Miscelánea

Necrocapitalismo y marginalidad: representación de los residuos sociales en la literatura latinoamericana del narcotráfico.	139
<i>Gerardo Castillo</i>	

La tópic exordial en la <i>peregrinatio</i> de los <i>Infortunios de Alonso Ramírez</i>	151
<i>Ximena Gómez</i>	

¿Ser o parecer?: otras masculinidades en <i>Púrpura</i> de Ana García Bergua	161
<i>Jhonn Guerra Banda</i>	

Reflejos de la educación de la niña-adulta en el teatro contemporáneo: <i>Frágil</i> , del Teatro de los Andes (Bolivia)	171
<i>Elena Guichot-Muñoz</i>	

Creación y recepción artística en la obra narrativa de Adolfo Couve. Una aproximación desde la noción de <i>amateur</i>	181
<i>Felipe Joannon</i>	

Desarmonías del archivo nacional. Sujeción poética del paisaje en <i>La cautiva</i> de Echeverría . . .	191
<i>Juan Pablo Luppi</i>	

Una caminata provinciana: digresión y peregrinación en <i>A Luján (una novela peregrina)</i> de Ariel Magnus	203
<i>María Paz Oliver</i>	

Las creaciones literarias de Xavier Abril en <i>Amauta</i> (1926-1930).	211
<i>Sonia Rico</i>	

Opresión y resistencia en Miami: un acercamiento interseccional a través de la crónica cubana del <i>New Latino Boom</i>	221
<i>Joaquín Saravia</i>	

De cautivos a doctores: la práctica médica como elemento cómico en las narrativas de cautiverio ibéricas	233
<i>Christian Supiot</i>	

Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica . . .	245
<i>Miguel Vallejo-Sameshima</i>	

Reseñas

Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.): <i>Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española</i> , por Nieves Ruiz Pérez	257
Teresa Basile: <i>Infancias. La narrativa argentina de HIJOS</i> , por Laura María Martínez Martínez	261
Sonia Betancort: « <i>Oriente no es una pieza de museo</i> ». <i>Jorge Luis Borges, la clave orientalista y el manuscrito de Qué es el budismo</i> , por Francisca Noguerol	263
Jesús Cano Reyes (ed.): <i>Bobby Deglané. Crónicas de la guerra civil española</i> , por Raquel López Sánchez	265
Rosalba Campra: <i>Los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas</i> , por Cecilia Eudave	269
Ana Gallego Cuiñas: <i>Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción</i> , por Wilfrido H. Corral	273
Jessica Locke (ed. crítica y estudio preliminar): « <i>Es grande el poder de la poesía</i> ». <i>El Libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco</i> , por Jorge Gutiérrez Reyna	277
José Manuel Camacho Delgado (ed. crítica): Luis Fayad: <i>Los parientes de Ester</i> , por Carmen María López López	281
María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya (eds.): <i>Espacios y muros del barroco iberoamericano; Pinceles y gubias del barroco iberoamericano; Discursos e imágenes del barroco iberoamericano; y Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano. Colección Universo Barroco Iberoamericano</i> , por Ana Pérez Varela	285
Raúl Zurita: <i>Otra antología</i> . Selección y prólogo de José Carlos Rovira y Eva Valero Juan, por Teodosio Fernández	289

Summary

Monographic

Imaginaries, Nations, and Women's Writings of the 19th Century in Latin America

Coordination: Remedios Mataix and Brigitte Natanson

Presentation: Imaginaries, nations and writing of women of the 19th century in Latin America <i>Brigitte Natanson</i>	17
Return (be) writing (in) the trip: notes on Latin American women in transit (Francisca Espínola and the Countess of Merlin) <i>Nancy Calomarde</i>	21
Parodia y política en <i>El Conspirador. Autobiografía de un hombre público</i> (1892) by Mercedes Cabello de Carbonera <i>Mónica Cárdenas</i>	33
The vindication of feminist demands in Martina Barros's essays <i>Joyce Contreras</i>	43
Josefa, Carlota and Rosario: avatars of the new mexican nation in <i>El eterno femenino</i> of Rosario Castellanos <i>Lise Demeyer</i>	53
Voice and authorial body in Juana Manso <i>Nuria Girona</i>	65
<i>Blanca Sol</i> or the forgetfulness of the «August and sublime mission of Wife and Mother» <i>Rubi Huamán</i>	75
The woman-flag as an image of the nation: the Cuban case <i>Danislady Mazorra</i>	85
Tensions in educational projects (Río de la Plata, 19th century): The words of Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra and Juana Manso <i>Brigitte Natanson</i>	97
A look at the pre revolutionary Buenos Aires: <i>Los Recuerdos del Buenos Ayres virreynal</i> de María Sánchez de Thompson y Mendeville <i>Emmanuelle Rimbot</i>	113

The forms of exile. Notes for a biography of Juana Manso	125
<i>Margarita Pierini</i>	

Miscellany

Necrocapitalism and marginality: representation of social residues in Latin American drug trafficking literature	139
<i>Gerardo Castillo</i>	
The exordial topic in the <i>peregrinatio</i> of the <i>Infortunios de Alonso Ramírez</i>	151
<i>Ximena Gómez</i>	
To be or to seem?: other masculinities in <i>Púrpura</i> by Ana García Bergua	161
<i>Jhonn Guerra Banda</i>	
Reflections of adult-girl education in contemporary theater: <i>Frágil</i> , from the theater of the Andes (Bolivia)	171
<i>Elena Guichot-Muñoz</i>	
Artistic creation and reception in Adolfo Couve's narrative work An approach from the <i>amateur</i> notion	181
<i>Felipe Joannon</i>	
Dissonances of the national archive. Poetic fastening of the landscape in Echeverría's <i>La cautiva</i>	191
<i>Juan Pablo Luppi</i>	
A provincial walk: digression and pilgrimage in <i>A Luján (una novela peregrina)</i> by Ariel Magnus	203
<i>María Paz Oliver</i>	
Xavier Abril's literary creations in <i>Amauta</i> (1926-1930)	211
<i>Sonia Rico</i>	
Oppression and resistance in Miami: an intersectional approach through the Cuban chronicle of the <i>New Latino Boom</i>	221
<i>Joaquín Saravia</i>	
From captives to doctors: medical practice as a comic element in the iberian captivity narratives	233
<i>Christian Supiot</i>	
Peruvian romantic theater on independence. The representation of the Inca nobility	245
<i>Miguel Vallejo-Sameshima</i>	

Reviews

Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (eds.): <i>Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española</i> , by Nieves Ruiz Pérez	257
Teresa Basile: <i>Infancias. La narrativa argentina de HIJOS</i> , by Laura María Martínez Martínez	261
Sonia Betancort: « <i>Oriente no es una pieza de museo</i> ». <i>Jorge Luis Borges, la clave orientalista y el manuscrito de Qué es el budismo</i> , by Francisca Noguero	263
Jesús Cano Reyes (ed.): <i>Bobby Deglané. Crónicas de la guerra civil española</i> , by Raquel López Sánchez	265
Rosalba Campra: <i>Los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas</i> , by Cecilia Eudave	269
Ana Gallego Cuiñas: <i>Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción</i> , by Wilfrido H. Corral	273
Jessica Locke (ed. crítica y estudio preliminar): « <i>Es grande el poder de la poesía</i> ». <i>El Libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco</i> , by Jorge Gutiérrez Reyna	277
José Manuel Camacho Delgado (ed. crítica): Luis Fayad: <i>Los parientes de Ester</i> , by Carmen María López López	281
María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya (eds.): <i>Espacios y muros del barroco iberoamericano; Pinceles y gubias del barroco iberoamericano; Discursos e imágenes del barroco iberoamericano; y Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano. Colección Universo Barroco Iberoamericano</i> , by Ana Pérez Varela	285
Raúl Zurita: <i>Otra antología</i> . Selección y prólogo de José Carlos Rovira y Eva Valero Juan, by Teodosio Fernández	289

Monográfico

Monographic

*Imaginarios, naciones y escritura de mujeres
del siglo XIX en América Latina*

Coordinación:
Remedios Mataix y Brigitte Natanson

Presentación

Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina

Presentation

Imaginaries, nations and writing of women of the 19th century in Latin America

BRIGITTE NATANSON

Université d'Orléans (Francia)

brinat2010@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8607-8110>

Desde las independencias de los países latinoamericanos de la tutela española, en medio o después de las contiendas, cada país se dedicó, además de la búsqueda de un nombre, a la construcción de una nación desde los ámbitos políticos, sociales, culturales, educativos y económicos. Fueron ardientes las discusiones sobre la necesidad de nuevas referencias y de nuevos símbolos y el bastante generalizado rechazo o bien, otra cara de la moneda, el deseo de pervivencia de elementos de la herencia española. Las múltiples referencias americanas y europeas, en un sistema de idas y vueltas, contribuyeron a la construcción de los imaginarios nacionales.

La recuperación de símbolos de las revoluciones europeas y de la norteamericana, las referencias a la Ilustración, las luchas por la abolición de la esclavitud forman parte de este conjunto de representaciones tanto literarias como iconográficas, que dibujan los imaginarios de la construcción de las naciones.

En este número de la revista *América sin Nombre*, nos proponemos presentar algunos resultados de investigaciones en curso sobre la participación de varias mujeres en la construcción de las naciones, tanto escritoras confirmadas como «simples» educadoras o *salonnières*. Desde artículos, cartas, obras literarias y ensayos, esas voces y esa visión femenina interrumpen el «monólogo masculino», según la expresión de Mary Louise Pratt, dibujando el

eje que vertebra los estudios presentados en estas páginas.

Estos artículos fueron redactados después de varios encuentros de investigadores en 2017 y 2018: el primero se fraguó en el Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la Universidad de Alicante, el segundo en la Universidad de Orléans, Francia. Las temáticas han sido así presentadas y discutidas, precisadas por cada especialista y propuestas para este número de *América sin Nombre*.

Personalidades como las de Mariquita Sánchez y Juana Manso son estudiadas desde distintas perspectivas. Su participación en la construcción nacional es recordada a veces por otros autores, por viajeros extranjeros. Sin embargo, las huellas más significativas estudiadas aquí se encuentran en sus propias obras escritas: sus vivencias, sus viajes, sus exilios, su obra educadora, se plasman en *Recuerdos*, *Diarios*, manuales de instrucción, artículos periodísticos y su correspondencia. La labor de las investigadoras (Pierini, Rimbot y Natanson) ha sido muy importante en ese sentido, dado que no existe ninguna edición completa de los escritos de esas dos mujeres, sino proyectos, algunos ideados durante esos encuentros universitarios.

Varias mujeres presentadas en estos artículos se benefician de una serie de estudios, sobre todo desde algunas décadas, en cambio otras, como Rosa Guerra

por ejemplo, resultan muy poco conocidas y apenas mencionadas. Y es que las más estudiadas, algunas reeditadas o editadas por primera vez desde finales del siglo xx, pocas veces se encontraban mencionadas en las historias literarias americanas o nacionales.

La figura sumamente polémica de Juana Manso, novelista, dramaturga, periodista, conocida sobre todo por su labor educativa, es considerada en estas páginas desde varias perspectivas, y se proponen nuevas pistas para su estudio que permiten continuar la discusión entre investigadores. Tres artículos, dos de los cuales enteramente dedicados a esa figura y otro que la cita entre otras mujeres educadoras, permiten dar cuenta de cierta frustración de parte de los investigadores por la falta de documentos personales, frustración por otra parte necesaria para seguir con esa labor, con la esperanza de desvelar algo más de una trayectoria tan llena de experiencias diversas. Margarita Pierini nos introduce de esa manera en la perspectiva de un diálogo con otras mujeres de su siglo (Mariquita Sánchez, Flora Tristán y sobre todo Mary Mann), mientras Núria Girona parte de su «escandalosa» —en palabras de Sarmiento— presencia en el mundo educativo y periodístico de su época, presencia corporal cuya identidad es cuestionada en el ensayo.

La necesaria unidad o la búsqueda de una homogeneidad para las nuevas naciones a menudo ha dejado de lado la diversidad de las sociedades, y la preponderancia de las expresiones de las elites, en particular en los escritos de hombres, pero el viaje a París, imprescindible para la construcción del «intelectual» latinoamericano, también resulta ser una experiencia compartida por algunas mujeres, en general como acompañantes de sus esposos diplomáticos, artistas, escritores, etc. Las mujeres viajeras, como se sabe, no lo hacen bajo las mismas condiciones que los varones: aquellos van y vienen, acompañados o no por la familia. Pero a las madres de familia, esposas de diplomáticos por ejemplo, les incumbe la tarea de trasladarse con hijos y casa, aunque a veces, como en el caso de Eduarda Mansilla, se liberan de esas cargas en algún momento. Aun así, la memoria de la «esposa de» impacta el relato al mismo tiempo que permite su integración y aceptación en las esferas del poder. Por ese camino es cómo participan de la construcción de la nación y de su representación en el exterior. A la inversa, una mujer como Mariquita Sánchez, tan apegada a la cultura francesa, nunca llevará a cabo su viaje a Francia, mientras varios miembros de la familia, para empezar sus sucesivos esposos, sí iban (y no siempre volvían),

y algunos de sus hijos sí fueron a vivir a Francia y a España. El viaje es para ella cultural, literario, social mientras su verdadero desplazamiento es el exilio a Uruguay y Brasil, que parece provocarle solo penurias y disgustos.

Considerado como «un catalizador de los vínculos entre Nación, letra y género», el relato de viaje de Francisca Espínola (Calomarde) es analizado desde la perspectiva de la «transfrontería», con la característica del doble signo: el regreso (para su esposo) y el exilio de la autora, como motor de la escritura. En el mismo estudio, la mucho más conocida «Condesa de Merlín» (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo) permite explorar el discurso de la desterritorialización, utilizado dentro del ámbito de la crítica literaria cubana para confortar el nacionalismo cultural, con la reserva del alejamiento físico y lingüístico de la tierra (o isla) natal señalada en el pretexto de Gertrudis de Avellaneda a la obra de Merlín, *Viaje a La Habana* (escrito originalmente en francés). La distancia del exilio y la mirada oblicua permiten el cuestionamiento de una práctica todavía en curso en la isla, la esclavitud, mientras los países ya independientes la han abolido uno tras otro. Desde el exilio, otra mujer escritora, Juana Manso, quien vivía en Brasil, pero también había viajado a Cuba, denunciaba claramente la sumisión de los esclavos africanos en su novela *La familia del comendador* (1854).

También desde Cuba nos llega un análisis de imágenes ligadas al deseo de independencia y de descolonización, en algunos de los movimientos independentistas con una resolución mucho más tardía. «La mujer-bandera» o «la abanderada» aparece como imprescindible entre los varios símbolos nacionales. Encargada, como durante la Revolución francesa (lleva saya tricolor y gorro frigio), de representar ante todos el progreso y el programa del cambio: «paradigma de la labor femenina en la Guerra: musa inspiradora, amazona que guía el ímpetu libertador de sus hombres, virgen cándida y virtuosa que sostiene con sus manos el símbolo de la Patria y el ideal libertador» (Mazorra Ruiz). Encarna el propio símbolo de la nación, y su destino como mujer luchadora por la libertad la llevó a la cárcel, aumentado su martirio la fuerza del mito nacional. Tal como se ha señalado la habilidad «natural» de la mujer para la educación, descubrimos cómo en Cuba el discurso historiográfico y las representaciones iconográficas analizadas en el artículo, recalcan el vínculo «lógico», «natural», entre la mujer independentista y la bandera nacional. Recordemos de qué manera, en otras zonas del continente en lucha por su independencia,

las mujeres combatientes, algunas hasta elevadas a grados militares y condecoradas, fueron mandadas de vuelta a sus hogares después de las contiendas, confinadas a su papel de «ángel del hogar» y de «madre de la patria».

La novela como parte de la construcción de la nación puede hacerlo desde la negación del papel de «madre del ciudadano», como reza el título del estudio que se ocupa de la novela de Mercedes Cabello de Carbonera, «*Blanca Sol* o el olvido de la “misión augusta y sublime de esposa y de madre”» (Huamán Durand), cuestionándose la maternidad en *Blanca Sol* (1889), a pesar de representar uno de los pilares de la nueva sociedad.

De la misma autora, ya desde el título, se reivindica la participación en el proyecto nacional, por ejemplo en la novela *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público. Novela político-social* (1892), analizada por Mónica Cárdenas. A través de la parodia, la novelista, en sus seis novelas, describe la sociedad limeña anterior a la Guerra del Pacífico. La estudiosa analiza tres aspectos: el travestismo de los personajes, la carnavalización de la ciudad letrada y la reflexión metaliteraria a través del género autobiográfico.

Desde otra rama de la ficción, el teatro, se nos habla de figuras femeninas de distintos tiempos: en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos, Demeyer analiza cómo la autora, ya en el siglo xx, rescata figuras del siglo xix mexicano para aportar al debate de su época sobre la sociedad patriarcal, base de la nueva nación. La dimensión didáctica del teatro le permite a Castellanos, al invertir papeles entre mujer y hombre, cuestionar el relato histórico de la construcción nacional.

Aunque no todas esas mujeres actuaron como feministas *avant la lettre*, denunciando la sumisión y la falta de libertad de la mujer, y luchando por el

acceso a la instrucción de la mujer –sí lo hicieron Juana Manso y Martina Barros en artículos, ensayos y conferencias– otras, como Mercedes Cabello de Carbonera, al describir los defectos de las sociedades en sus novelas, lo hicieron de otra manera como vimos. Martina Barros (analizada por Contreras), después de prologar su traducción del ensayo de John Stuart Mill, *The Subjection of women*, y ampliar su proyección al titularlo en castellano *La esclavitud de la mujer*, dará a la lucha por los derechos civiles y políticos de la mujer otra dimensión en su propio ensayo publicado en 1917 y titulado «El voto femenino», fruto de una conferencia dada en el «Club de Señoras de Santiago», a raíz de la muerte de Emilia Pardo Bazán, figura intelectual española emblemática de esas idas y vueltas e intercambios de un continente a otro, también en materia de feminismo.

A la sombra de Sarmiento, tal como aparece en una página de *Caras y Caretas*, o cada vez más en plena luz, como lo indican los numerosos estudios ya dedicados a ella así como los futuros y, esperemos, la próxima edición de sus obras completas, proyecto también nacido de los encuentros mencionados, Juana Manso se alza como demasiado adelantada para su época. Otras, algunas menos y otras más atrevidas, también participaron como pudieron en la construcción de la nación, mientras toda una generación de jóvenes investigadoras hoy día está retomando las riendas de esta tarea de desinvisibleización.

Para concluir esta corta introducción, como lo señalara en otro artículo¹, resulta más que necesario visibilizar a mujeres en un siglo que sigue viendo la falta de educación y de derechos de la mujer en varios países y, lo que quizás menos se esperaba, la vuelta hacia atrás en ese sentido en países supuestamente democráticos.

1. Natanson, Brigitte. «Mariquita Sánchez y Juana Manso: precursoras de la educación femenina en el Río de la Plata – Siglo xix», *Boca de Sapo*, agosto de 2016, 1425, [https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds_22-_definitivo_hd].

Volver (se) escritura (en) el viaje: notas sobre latinoamericanas en tránsito (Francisca Espínola y la condesa de Merlín)

Return (be) writing (in) the trip: notes on Latin American women in transit (Francisca Espínola and the Countess of Merlin)

NANCY CALOMARDE*

Universidad de Córdoba (Argentina)

nancy.calomarde@unc.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0003-1875-7039>

(...) *los tristes placeres de la partida*. Francisca Espínola

Bajo el burlón mirar de las estrellas

Que con indiferencia hoy me ven volver. Carlos Gardel

Resumen

En este trabajo me interesa interrogar dos relatos disímiles, realizados por mujeres que proyectan lugares de enunciación antitéticos: uno, el regreso de una letrada desde una metrópoli europea a un enclave colonial americano, el de Mercedes de Santa Cruz y Montalvo y, otro, el que realiza una viajera (no-escritora), Francisca Espínola, entre dos periferias geoculturales desde la provincia de Buenos Aires a la comuna francesa de Sète. De ambos recorridos se derivan diferencias sustantivas en la escritura de los textos *Viaje a La Habana* y *Memoria de un viaje a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*. La narración de este último –entre Buenos Aires, Sète y Marsella– reviste particular interés para mi artículo ya que se trata de un texto casi desconocido y de iniciación literaria (acaso ocasional) que expone diversos dispositivos y tretas de construcción del lugar de «la mujer que escribe» y que busca su diferenciación. En mi hipótesis, estos textos exhiben un modo peculiar de escritura donde la distancia territorial opera como un catalizador de los vínculos entre nación, letra y género

Palabras clave: Escritura; desterritorialización; letrada; nación.

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba donde se desempeña como Profesora Titular de Literatura Latinoamericana. Dirige el equipo de investigación «Territorios y cuerpos en las escrituras latinoamericanas de los entresiglos» (SECyT-FFyH) y codirige un programa de investigación sobre problemas de la crítica latinoamericana. Ha publicado entre otros trabajos: *Políticas y ficciones en Sur* (2004), *El diálogo oblicuo* (2010 y 2016). En colaboración: *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI* (2019) *El Caribe en sus literaturas y culturas: perspectivas desde el sur*, *Ficciones críticas* (2020), además numerosos artículos en revistas académicas sobre temas vinculados a su área de investigación. Actualmente, se encuentra en prensa su libro, *Indigente carnalidad*, sobre la obra del escritor cubano Virgilio Piñera.

Abstract

In this paper I am interested in interrogating two dissimilar stories, made by women who project antithetical places of enunciation: one, the return of a literate woman from a European metropolis to an American colonial enclave, that of Mercedes de Santa Cruz and Montalvo and, another, the who makes a traveler (non-writer) between two geocultural peripheries: from the province of Buenos Aires to the French province, that of the unknown Buenos Aires Francisca Espínola. From both routes, substantive differences are derived in the writing of *Viaje a La Habana* and *Memoria de un viaje a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*. The narration of the latter – between Buenos Aires, Sète and Marseille – is the one that is of particular interest to my article since it is an almost unknown text and a text of (perhaps occasional) literary initiation that exposes various devices and tricks of construction of the place of «the woman who writes» and who seeks differentiation. In my hypothesis, these texts exhibit a peculiar way of writing where territorial distance operates as a catalyst for the links between nation, letter and gender.

Keywords: Writing; deterritorialization; literate woman; nation.

La escritura de mujeres que viajan resulta ya un lugar clásico en la crítica literaria latinoamericana, en especial en el contexto decimonónico. Entre todos, el viaje paradigmático a París ocupa, sin dudas, el centro de la escena, en especial cuando los viajeros a los que nos referimos son escritoras, artistas o figuras públicas. Sin embargo, existen otros desplazamientos, menos contados y menos estudiados, escritos desde una enunciación que elude el lugar (central) del letrado e inscribe territorios laterales a los diseños instituidos, configurando una versión alternativa, en su carácter de mapa posible, de las periferias geopolíticas. Tal es el caso de uno de los textos de los que me ocuparé. Sobre el telón de fondo de los relatos de las viajeras americanas que se desplazan hacia la meca parisina pueden encontrarse escrituras de tono menor, que exhiben otros matices tanto acerca del modo de contar la des (re)territorialización como acerca de las maneras de proyectar los vínculos entre género y literatura. En este trabajo me interesa interrogar dos relatos disímiles, realizados por mujeres que proyectan lugares de enunciación, en un punto, opuestos: uno, ya rescatado por la crítica (Méndez Ródenas *Viaje...*3), el de Mercedes de Santa Cruz y Montalvo¹ y, otro, menos conocido, el de la ignota bonaerense Francisca Espínola. Se trata, este último,

de un texto concebido desde el afuera del sistema letrado y desde dos márgenes geoculturales de la enunciación.

De ambos recorridos se derivan diferencias sustantivas en la escritura: en un caso, se trata del regreso desde Madrid a La Habana narrado por una escritora (la condesa de Merlín) y en el otro, se alude a un viaje de ida con final abierto, narrado por una subjetividad fronteriza que accede a la escritura desde la elusión (desvío) de la ciudad letrada y cuya condición escrituraria se forja en la experiencia del viaje. Este último trazado –entre Buenos Aires, Sète y Marsella– es el que reviste particular interés para mi artículo ya que se trata, en primer término, de un texto casi desconocido y poco estudiado, además de un texto de iniciación (acaso ocasional) literaria que expone diversos dispositivos y tretas de construcción del lugar de «la mujer que escribe» y que busca su diferenciación, en segundo término. La funcionalidad argumentativa de ponerlo en diálogo con el relato de Merlín radica en su carácter de contrapunto tanto respecto del horizonte que traza cada desplazamiento como de los lugares opuestos en que se proyecta la subjetividad en la escritura, ya como letrada ya como su negación. El tercer punto de interés que reviste el texto de la argentina es el de exhibir un modo peculiar de escritura donde la distancia territorial opera como un catalizadora de los vínculos entre Nación, letra y género. En suma, intentaré interrogar en los párrafos que siguen estos textos para leer en ellos los dispositivos de desterritorialización que ponen en escena y para reflexionar acerca de lo que, puestos en diálogo, pueden decirnos acerca de la experiencia

1. La crítica literaria latinoamericana ha venido señalando la dificultad para ubicar a María de las Mercedes de Santa Cruz y Montalvo al interior del sistema literario cubano. El destierro, la opción del francés para su escritura literaria y su propia selección de tradiciones la convirtieron (junto a su literatura) en un lugar problemático a la hora de sopesar la cubanía. Como sabemos, y esta no es la excepción, los tópicos románticos de lengua y Nación han continuado por décadas demarcando la pertenencia de los escritores a uno u otro sistema. En el caso del que me ocupo aquí, y como

puede observarse en los párrafos que siguen, el propio sistema literario ha expuesto ese lugar de incomodidad de la condesa.

de la partida y del retorno, de la experiencia de las transfronterías² (Calomarde 68) y de las formas de apropiación de la escritura para una mujer viajera del siglo XIX.

El retorno a La Habana de una escritora

En 1977 el crítico Salvador Bueno publica su trabajo *De Merlín a Carpentier* en el que produce una operación clave para el sistema literario cubano: reponer para el espacio cultural la figura literaria obliterada y esquiva de María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo³. Si bien es cierto que varios trabajos

2. En un trabajo anterior, consideré la noción de transfrontería en los siguientes términos: «La operación transfronteriza que propone este corpus se observa también en el modo en que la escritura reinventa tradiciones disímiles y hace confluir matrices modernizadoras, urbanas con matrices locales, orales y populares. Lo particular, sin embargo, de ese procedimiento reside menos en el juego heterodoxo —que la literatura latinoamericana ha reinventado incesantemente— entre diferentes sistemas, que en la mirada tráfuga sobre la que postula un lugar de enunciación. Esa perspectiva supone un espacio de libertad para nombrar y descentrar tradiciones, ubicar y desplazar imágenes y procedimientos, colocar al lector en una herencia e inmediatamente de-sujetarlo de esa matriz, para hacer de esa posición un puro tránsito que reconoce y extraña, manipula y desata. En ese modo de trabajar con las tradiciones, se postula un locus de enunciación transfronterizo en la medida en que hace estallar los límites de las diferentes matrices sobre las que opera la poeticidad y recoloca al lector, y al propio texto, en la pregunta por las relaciones entre escritura y nación, escritura y territorio, escritura y canon» (75).

3. Nacida en La Habana en 1789 y proveniente de una de las familias más poderosas de la sacarocracia cubana, llevó una vida llena de aventuras. Abandonada a los pocos días de nacer por sus padres llamados a España para ocuparse de asuntos de negocios, Mercedes queda al cuidado de su bisabuela materna. Su primer relato autobiográfico publicado en francés en 1831, más tarde traducido por Agustín de Palma en 1838, *Mis doce primeros años*, expone este período, con tono nostálgico, las descripciones de la vida colonial entre *Souvenirs et Mémoires* (1836) narra su vida en Madrid desde 1802 hasta 1810 y los sucesos históricos de los que fue testigo y protagonista. Viviendo en París y casada con un general de Napoleón, Mercedes abre las puertas de su salón y recibe a los más célebres artistas de la época. En este período publica la biografía de la famosa cantante, María Malibrán, *Les loisirs d'une femme du monde* (1838). Luego de la muerte de su marido en 1839, regresa a su Cuba natal por primera vez. El folleto aparecido en *La Revue de Deux Mondes* y luego traducido e impreso en Madrid, *Los esclavos en las colonias*

críticos (Mendez Ródenas, Molloy y Campuzano) han profundizado en esa factura, haciendo visibles las cuestiones de género, escritura literaria y tramas políticas que atraviesan las condiciones de producción de la escritura decimonónica de mujeres latinoamericanas, la inserción de Merlín en el canon literario nacional continúa siendo problemática. Recordemos la paródica escena de «La loma del ángel» de Reynaldo Arenas en la cual la condesa aparece en el espacio cubano como epítome dislocada de la cortesana. Dicha elusiva e incómoda presencia en la tradición puede explicarse en parte por los dispositivos imaginarios que proyecta su escritura sobre la imagen de Cuba y, también, por su lugar de enunciación como escritora desterritorializada en los marcos de la sociedad colonial. En el centro de esas operaciones, vale recordar que el discurso del destierro ha operado como aparato legitimador del nacionalismo cultural y de la búsqueda de los orígenes. Desde Martí al origenismo, desde *Espejo de paciencia* hasta Sarduy esta dinámica ha venido resignificando la pregunta por el canon *cubensis* y el trazado de sus series. Existe, sin embargo, en este texto temprano una factura desplazada y contigua de estos dos registros ya que si bien, en principio, el texto desmonta el discurso mitificador del destierro (tanto el de las «Dos patrias...», de Martí como la del paraíso terrenal de los cronistas), su contigüidad se advierte en escrituras posteriores donde la isla se configura ya no como búsqueda de una imagen pre-determinada sino como falta, vacío o ausencia (en una densa trama que podría trazarse entre Piñera o Sarduy y las escrituras de la Generación O). La misma Gertrudis Gómez de Avellaneda, en el célebre pretexto al relato de la condesa, señala ese rasgo:

Desgracia es de Cuba que no florezcan en su suelo muchos de los aventajados ingenios que sabe producir. Heredia vivió y murió desterrado y apenas llegaron furtivamente a sus compatriotas los inspirados tonos de su lira. La señora Merlín escribe en un país extranjero y en una lengua extranjera, como si favoreciesen diferentes circunstancias la fatalidad que despoja las Antillas de sus más esclarecidos hijos (Santa Cruz 17).

españolas (1841), *Lola y María* (1843), *La Havane* (1844), *Les Lionnes de Paris* (1845), *Le Duc d'Athènes* (1852) completan las obras escritas en francés por la autora.

La difícil inclusión de la escritora en el sistema literario cubano también se pone en escena en el archivo de numerosos poetas y narradores (Arenas, Baquero o Sarduy). La incomodidad del texto que esta genealogía acusa, probablemente obedezca a que *Viaje a La Habana* expone la constitutiva ambigüedad del lugar del desterrado; vale decir, del sujeto que se acerca a su patria natal con ojos extraviados y familiares a un mismo tiempo, para provocar, en ese gesto, la puesta en cuestión del archivo de imágenes de Cuba. Lo paradisiaco y lo infernal que habita en las figuraciones de una densa tradición insular regresa en las formas de una «ficción deseante»⁴ para exponer más que un registro fechado y documentado del regreso (el *Retorno al País Natal*), una experiencia de la falta. Ese descentramiento de los marcos de lectura interroga la noción de un *origen* y de un *original* en la medida en que visibiliza el carácter imposible del regreso, en tanto ausencia de un punto de partida autenticador de lo cubano, lo insular o lo americano. Esas operaciones del texto pueden ser pensadas al calor de un intenso debate vinculado, por una parte, a la lucha por la legitimidad para presentar una visión de la isla desde afuera— no solo en el afuera de los imprecisos límites de la colonia sino sobre todo en el afuera de la legitimidad lingüística del español y de su literatura en tanto que «criolla». En este sentido, vale la pena remitir al peso decisivo de la lengua nacional y del marco de referencias culturales en la construcción de los sistemas literarios durante el Romanticismo para explicar, en parte, el valor de una versión posible acerca de lo nacional y lo insular y su hipervisibilidad en el debate cubano de los últimos dos siglos. Por otra parte, no resulta menos evidente que la extrañeza del texto obedezca a una visión insular «ficcionalizada» (Molloy 2001), entramada en un proceso de idealización como producto del tejido afectivo donde la nostalgia, la amorosa experiencia de familiaridad y el deseo de reconocimiento, se entrecruzan.

El texto *Viaje a La Habana* (1844), escrito originalmente en francés, se produce en el momento del regreso de Merlín a su ciudad natal, inmediatamente después de enviudar. Relato de viajes que se propone no solamente narrar un regreso sino, principalmente, referir un presente denso, el de la política,

la economía y la sociedad cubanas, incluyendo un problema de la esclavitud, tan incómodo como medular para la estructura económica y social del sistema colonial. Las frecuentes contradicciones de su mirada acusan la pertenencia a dos universos radicalmente diferentes. En la dedicatoria, que consta en la primera versión, al entonces Capitán General de la isla —Leopoldo O'Donnell— le solicita protección y justicia. En la dedicada a sus compatriotas los apoya en su pedido de mayor participación en la gestión colonial. Asimismo, la autora asume en este texto un papel de mediadora entre España y la colonia. Algunas versiones señalan que escribió este libro a instancias de Domingo del Monte, asiduo partícipe de su tertulia madrileña. El texto, a caballo entre el relato de viaje y el relato epistolar, consta de diez cartas precedidas por una presentación biográfica elaborada por su par Gertrudis Gómez de Avellaneda⁵.

Siguiendo lo planteado en párrafos anteriores, me interesa pensar el texto *Viaje a La Habana* en los términos de escritura del regreso como «ficción deseante» en tanto creación del espacio imaginario por vía del deseo, un espacio reinventado y desterritorializado por la experiencia de la patria perdida y reencontrada. Por otra parte, constituye imaginariamente un volver como espacio de seducción y reappropriación que logre quebrar «la indiferencia “[con la que] hoy me ven volver». Según Méndez Ródenas, la afrancesada criolla resuelve la tensión entre el sujeto europeo y la otredad mediante la afirmación de su cubanidad concretizada en la escritura. Es esa operación la que funda una genealogía.

Como viaje iniciático, *Viaje a La Habana*, anticipa el arquetipo fundante de la literatura caribeña trazada en obras del modernismo literario: «Viaje a la semilla» de Alejo Carpentier (1958) [...] y *Cahier d'un retour au pays natal* (1983) de Aimé Césaire (22).

Partiendo es esta hipótesis, me permito introducir un matiz. La escritura de la condesa, más que anunciar un arquetipo fundante de lo caribeño, ensaya un modo de búsqueda y pregunta para la escritura: un devenir narrativo-poético que no se funda en la teleología del origen. Precisamente este argumento

4. Denomino «ficción deseante» a la construcción retórica, por vía del deseo, de un espacio imaginario que se proyecta menos desde una presencia efectiva (la patria o el terruño) que desde su ausencia. En ese juego entre la falta que funda el deseo y las contradicciones entre lo imaginado y lo realmente visto se funda una ficción montada en la antítesis y la metonimia.

5. Como la mayor parte de su obra, este texto tuvo una pronta versión española con algunas diferencias con la francesa. La española consta de las cartas escogidas para no molestar y destacan lo exótico y lo costumbrista de la isla eliminando la modulación reformista de la versión francesa.

permite explicar que la operación del texto respecto de la tradición actúe, más que fundando la teleología cubana, anunciando el doble registro del archivo hipertélico, entre la tradición y su fuga. Así, aunque pueda leerse al interior de las coordenadas principales del archivo caribeño, ella se inscribe como operación de desmontaje de imágenes, y dislocación— por vía del anacronismo— del dispositivo de la genealogía. Vale decir que si lo pensamos dentro de la tradición de escrituras del regreso, el relato *Viaje a La Habana* responde solo de modo parcial a ese archivo, cuya isotopía y topología se encuentra tanto en el regreso a Itaca⁶ como en el modelo del retorno al país natal (Césaire 3) en tanto expresión moderna y caribeña. En cambio, no estamos frente al relato de los derrotados como tampoco frente al relato de un viaje a la semilla como portador de las esencias de la identidad amenazada. Si bien dialoga con esas tramas, esta escritura no se inscribe en su *ethos* épico. En primer lugar porque el viaje histórico a La Habana realizado por Merlín no configura, en sentido estricto, un regreso, sino un viaje temporal, transitorio. En segundo lugar, porque, a diferencia del modelo, no hay aquí ninguna derrota épica que narrar. Del mismo modo que tampoco el texto responde de modo completo al modelo del relato de viaje de los extranjeros que visitan América Latina en el siglo XIX. Desde Humboldt a Lévi- Strauss, como bien sabemos, la discursividad deseante del extranjero ha sido profusa.

En suma, aunque comparta cierto imaginario común con estas series, la escritura construye un lugar de enunciación y un registro más problemáticos. El *locus* enunciativo de la viajera que cuenta se forja a caballo de esos modelos ellos, dislocándolos, en su función épico— teleológica. De modo paralelo, las imágenes de La Habana se encuentran mediadas y atravesadas por los dispositivos discursivos de la política de la intimidad decimonónica y de la política pública colonial. Se encuentran mediadas también por la traducción —del francés al español—, por la operación de montaje colonial⁷ que sufre la versión

española y que hace que el texto original quede resumido a solo diez cartas, aquellas que no representan ningún tipo de amenaza para los temas ríspidos de la sociedad criolla. Por último, otra mediación, es la que produce su par, como mujer, escritora y cubana, la desterrada Gertrudis Gómez de Avellaneda, que anota una biografía para dotar de legitimidad criolla a la escritura desterritorializada de la condesa y de ese modo a su propia escritura.

«Pretextos» de la serie de escrituras viajeras latinoamericanas

Si bien en América Latina la escritura del viaje elaborada por mujeres constituye un modelo discursivo de época, algunas de ellas ocupan el lugar del «pretexto», en tanto gesto anticipatorio de una serie que en la segunda mitad del siglo cobrará cuerpo en un denso tejido conformado por diarios, notas, cartas o relatos (muchos de ellos publicados en periódicos). Si comparamos el pretexto de Merlín (1844) con la presencia de la escritura de viajes producida por mujeres en el Río de la Plata (entre ellas las de Eduarda Mansilla o Juana Manuela Gorriti) podemos advertir que el relato de la condesa anticipa la serie no sólo por una razón cronológica sino porque, construye discursivamente una retórica que interpela los lazos entre escritura, viaje, nación y género, tópicos intensamente revisitados por escritoras posteriores. A pesar de que, desde inicios del siglo, la producción literaria de algunas mujeres y la sociabilidad de los salones no era poco frecuente entre las élites criollas, y a pesar de que la revolución de 1810 antecedería casi un siglo a la independencia cubana; antes de mediados del XIX, resulta interesante observar que La Habana estaba siendo narrada por una de sus hijas pródigas, al calor de los debates románticos y realistas. Mientras, que en el extremo sur del continente se iba forjando un movimiento literario nacionalista y, también, romántico con la presencia de escritoras destacadas. Francine Masiello (9) afirma que la literatura argentina decimonónica, escrita por mujeres⁸, se moldea como «discurso de resistencia» y

6. Vale la pena recordar la película francocubana homónima montada sobre el texto de Padura (*Regreso a Itaca*), dirigida por Laurent Cantet y protagonizada por Jorge Perugorria, Pedro Julio Díaz Ferran, Isabel Santos, Néstor Jiménez.

7. Con esta idea de montaje colonial aludo a las formas en que la retórica letrada de este texto proyecta los límites idiosincráticos y las normas de conducta pública y privada del imaginario criollo que construye un espacio de posibilidad del decir negociando con los modelos instituidos en la

rígida— aunque agonizante y tardía— estructura discursiva y social de la colonia.

8. Entre otros estudios, se destacan: Iglesia, Cristina (comp.) (1993) *El ajuar de la patria*, Frederick, Bonnie (1993) *La pluma y la aguja: las escritoras de la Generación del 80*, Frederick, Bonnie (1998) *Wily Modesty Argentine Women Writers, 1860-1910*, Fletcher, Lea (comp.) (1994) *Mujeres y*

abre un intersticio desde el cual se pueden replantear toda una serie de dispositivos políticos e ideológicos que permean los discursos, entre ellos, la mentada dicotomía civilización/barbarie. En tanto, no pocos trabajos han colocado a Mansilla como punta de lanza de una subgenealogía de escrituras de mujeres (Szurmuk 14, Lojo 3)⁹ viajeras, donde se ubica el texto de Francisca Espínola.

Es altamente probable que el texto más cercano al de Merlín, producido en el sur, sea *Memoria del viaje a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*, editado en 1850 en Marsella¹⁰ y reeditado en Córdoba (Argentina) en 2014. De allí que comparta con aquél su condición de pretexto. Hasta la fecha, no se ha encontrado otro relato similar, forjado por una «provinciana» letrada¹¹. Por esta razón, pese a que su escritura se exhibe como práctica aleatoria,

cultura en la Argentina del siglo XIX, Masiello, Francine (1997) *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*, Mizraje, María Gabriela (1999) *Argentinas de Rosas a Perón*.

9. Szurmuk señala que Eduarda Mansilla «inaugura la literatura de viajes escrita por mujeres argentinas» mientras María Rosa Lojo la reconoce como la «autora del que es probablemente el primer libro de relato de viaje escrito en la Argentina por una mujer».
10. El texto original pertenece al catálogo general de la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras (CABA) y fue rescatado por Norma Elena Alloatti y reeditado en 2014 por la editorial Buena Vista para la colección La Antiguas. Alloatti es también quien no solamente ha realizado un trabajo de archivo notable al rescatar este texto perdido, sino quien ha rastreado los datos de filiación del matrimonio y ha aportado datos fundamentales para ubicar este texto («Un viage contado con...» 5).
11. Según el relevamiento de Alloatti, los registros del nacimiento de Francisca se ubican en la Parroquia de San Telmo y en los archivos de la Ciudad de Buenos Aires. Es claro que, para las primeras décadas del siglo XIX, la zona de San Telmo era «la provincia». También según su investigación se constata que los datos del *Censo de la ciudad de Buenos Aires* dejan constancia del matrimonio. Anastay regresa a Buenos Aires para 1955. Se anota lo siguiente: Andres Anastai (de profesión panadero), tiene 80 años y está casado con Francisca Espínola («dueña de casa») de 60, ambos, en segundas nupcias («Un viage contado con...» 9). También menciona la estudiosa un registro del puerto de Buenos Aires en 1822, donde consta el ingreso de «Ardiray Anastasio, como apellido y nombre respectivamente, de nacionalidad y procedencia, Marsella, de profesión, panadero» (10). La inestabilidad en la atribución de los nombres exponen la precariedad en los registros de datos de la época y la frecuente incomprensión lingüística en el contexto de una profusa inmigración de europeos a América. La oscilación

«no literaria»¹², y como periférica respecto de los modelos consagrados por la cultura del salón y la tertulia, resulta indispensable reponerla como parte de ese tejido para interrogar sus intersticios y trampas.

Según ha sido estudiado, al aparecer el texto de Mansilla, muchos relatos de viaje, escritos por mujeres, pasaron desapercibidos¹³. Probablemente ese vacío habilita la operación de archivo de este trabajo que no es sino la de hacer dialogar textos invisibilizados como el de Espínola para que su conversación con escrituras ya reconocidas permita echar luz acerca de otras zonas de la sociabilidad e intimidad femenina decimonónica. Me refiero, de modo privilegiado, a las operaciones discursivas que, en su sujeción/desujeción a los patrones dominantes, reinventan formas de articulación de lo público y lo privado.

Una dama federal y rioplatense en Francia

Francisca Espínola junto a su esposo, emprende un viaje en barco de Argentina a Francia «por asuntos familiares», sin certidumbre de regreso. La imagen metonímica de «los tristes placeres de la partida» enuncia los antitéticos discursos que, quien enuncia, reelabora respecto de esta peculiar experiencia, en el instante de emprender la aventura. Constreñida en el espacio discursivo y vital del oxímoron, la imagen conjuga el deseo de quien emprende el andar y su sed de lo nuevo con la incertidumbre del retorno y el miedo a la pérdida. El primer día de navegación inicia la escritura de un diario que irá cobrando formas diversas para constituirse en un texto híbrido y receloso que combina múltiples registros y prefigura, en su interior, a un hipotético y restringido lector, el de su círculo íntimo de amigas. Al llegar a Marsella y luego de sus primeros contactos con Francia, decide,

en los nombres de Anastasio y Andrés al esposo de Espínola devienen de ese desfasaje.

12. Francisca Espínola manifiesta, al inicio del texto, haber recibido «la mejor educación» (4) de sus padres, pero aclara que no lleva libros que podrían influir en su escritura. Dice la autora desconocer «esos grandes historiadores que con sus sublimes talentos hacen brillar las columnas de sus obras» (3), aunque los enumera y describe con bastante precisión.
13. No se conocía para entonces, por ejemplo, el texto de Maipina de la Barra. Por otra parte, los escritos de Juana Manso en los cuales relató lo vivido, en los Estados Unidos y su estancia de un año en la isla de Cuba, sólo parcialmente fueron visibles por haber aparecido en la prensa de la época.

con ayuda de su esposo, una edición de sus escritos para enviárselo a «las parientitas».

En cuanto a su estructura narrativa, *Memoria del viaje a Francia* diseña dos territorios o series: uno, el viaje atlántico y el segundo, el viaje terrestre desde Sète a Marsella. Estos mapas están regidos por coordenadas diferentes. En el viaje marítimo, se inicia la escritura diaria con una advocación al santoral y a la novena en curso. Entre ellas, la Festividad de *Corpus Christi* resulta la más relevante. Aquí, el sentimiento religioso da forma a la serie, configurando un modo de la afectividad más propia del hogar que de los rituales y un dispositivo central de agenciamiento de la subjetividad femenina. Veamos, como ejemplo, la manera en que la Virgen se instaura en paradigma de lo femenino. Como resabio de la sociedad colonial, el culto religioso de la imaginería católica funciona en la escritura de Espínola asumiendo el culto de María como ritual central en la configuración de la economía de los afectos familiares. Al modo de otros textos de la serie, las virtudes de la Santa Madre se vuelven el modelo de formación de la esposa-madre decimonónica. Asimismo, las festividades religiosas en general marcan no solo un registro modélico, también instauran la verdadera temporalidad de esta serie. Pese al simulacro de las fechas del diario que ordena los párrafos, bajo su solapa se filtra este *tempo* primordial. Vale decir que si bien el texto expone formalmente la demarcación de fechas consecutivas asimilándose a la estructura discursiva de la memoria-diario, al interior del relato, el índice organizador de la narración no es sino el calendario mítico-religioso de la Iglesia Católica.

En cuanto a la organización interna de la trama, advertimos una tensión. Si la gramática religiosa ordena la economía afectiva del texto dotándolo de modelos, temporalidades y de cierto tono intimista, la serie del viaje atlántico está moldeada por un lenguaje descriptivo, sensorial y sinestésico, determinado por el dominio de la experiencia de lo material. Como si quisiese remedar el estilo de los informes náuticos, esta gramática combina la extrema atención a los procesos naturales, con un fuerte tono realista en las descripciones. Cada segmento del diario está precedido por el sustantivo «viento» («viento en calma», «viento y mar», «viento benéfico») que evoca-ficcionaliza como testigo privilegiado, un universo regulado por férreas normas y sujeto a la observación de los procesos naturales, como principal vía de ordenamiento del saber. Esta ficción de objetividad que traduce el texto *Memoria* apela al lenguaje de los informes de la marina, al tiempo que sus efectos

se hacen cuerpo en la narradora, como disparadores de procesos fisiológicos. De este modo, su cuerpo se convierte en el epitome de las transformaciones de la territorialidad acuática que su *sensorium* registra y visibiliza, y que se instituye en el epicentro del relato. Anticipadamente, elude el modelo de los relatos de viajes de otras mujeres de la época que pondrían en primer plano el registro de la vida social. Aquí, en cambio, pone en valor un universo singular: su condición de testigo privilegiado y copartícipe de la aventura oceánica y de la experiencia de encuentro de una latinoamericana con el viejo mundo.

En la serie francesa, la escritura vuelve a ficcionalizar la experiencia del territorio, ahora a través de dos mediaciones fundamentales: la mirada del «Esposo» y la comparación con Buenos Aires cuya regulación pareciera predeterminar más bien un proceso de traducción textual que una experiencia de descubrimiento. El territorio que descubre, a través de ellas, combina los trazos gruesos de los grandes monumentos y la pintura de los edificios en la arquitectura urbana con la barroca escena de las ferias, saturada de objetos pequeños, junto a su propia experiencia en los rituales religiosos. También forja un itinerario como testigo privilegiado de una incipiente modernidad a la que sus pares no tendrían acceso, tal es el caso del asombro que expone frente a los avances del ferrocarril. Si bien se advierte, en el dibujo de ese universo, la predeterminación de la mirada de Anastay, la escritura dislocada de Espínola, subrepticamente, comienza a corroerla al proyectar sobre todo que percibe, su propio lugar de enunciación de *dama federal y rioplatense*.¹⁴ Con la autoadscripción a este modelo, la autora no solamente coloca en primer lugar su condición de género (dama) sino principalmente su afinidad al modelo

14. Los federales conforman un partido político argentino del siglo XIX que defiende el sistema federal de la República. Este busca la libertad y la autonomía de las provincias delegando solo ciertas funciones a un Estado central. Su mentor fue José Gervasio Artigas, quien se fortaleció en el poder merced al apoyo de una fuerza propia, los caudillos. El color rojo *punzó* (significando a la sangre derramada por la libertad ante España, Portugal y Brasil y por la lucha para lograr las autonomías federales de las provincias) es el color emblemático del federalismo en Argentina. También adoptó el Partido Federal como emblemática (debido a su intenso color rojo o «colorado») a la flor llamada estrella federal y derivada de esta una estrella roja de ocho puntas llamada también estrella federal. Entre 1832 y 1860 también existió en uso la Divisa *punzó*.

político del federalismo argentino. En la contienda decimonónica local, se configura, como se sabe, la tensión unitarismo-federalismo en los modos de una feroz antinomia y una fórmula irresoluble acerca de la cual da testimonio una extensa bibliografía. En un somero repaso, podríamos afirmar, siguiendo a *Memoria...*, que si el unitarismo se configura como el sector ideológico político afín a las ideas de civilización, progreso y liberalismo, el federalismo rosista, en cambio, se constituye y llega al poder como la defensa de otro modelo de Nación, no centralista, defensora de las autonomías provinciales y proteccionista en lo económico y cultural, cuyo poder surge de la cultura y los valores del campo (opuestos a los de ciudad) y sus símbolos (el color rojo, el gaucho). Por otra parte, la autoadscripción al paradigma rioplatense configura otro recurso que saca de foco al centralismo porteño para afirmar la pertenencia a una región más vasta, aunque con prácticas virreinales:

qué hermoso me pareció y qué grato fue para mí el ver cómo resaltaba el color punzó por todas partes: elegimos el palco contiguo al proscenio, estábamos sentados en un sofá todo forrado de terciopelo punzó; las sillas, las barandas, las colgaduras y cenefas, todo es punzó; al lado de nuestro palco estaba el sr Jefe de policía, quien manifestaba un aspecto majestuoso, y me parecía ver al sr de Moreno, nuestro jefe de policía, pues se le asemejaba en extremo en sus aires y modales (136).

El rojo «punzó» descentra el boato de la escena francesa y se vuelve signo de otra subjetividad; ya que deslocaliza el referente europeo al teñir la escena con los colores de la Confederación rosista. El uso de estos recursos permite inferir el carácter de una escritura que introduce un peculiar matiz en el diálogo cultural: su mirada de dama rioplatense y rosista tiñe/contamina la escena europea con su propio sistema de representación para exhibirlo. Vale como ejemplo observar que la Nación constituye un dispositivo central en la conformación de su subjetividad viajera. No solamente en uno de sus pretextos alude, ante la inminente partida, a la consigna federal «Viva el gran Rosas!»¹⁵, sino que a lo largo de la *Memoria* refiere de manera recurrente a su amada Patria, de quien se despide al inicio del

viaje, como de una parte de sí misma. Se trata de una noción de patria íntimamente vinculada al proyecto político del federalismo rosista, que propende a ese «justo y sabio» gobierno que dará las felicidades que ella—según enuncia— no podrá compartir. De este modo, el binomio Patria y Federación aparece evocado como un subtexto evidente, articulando su historia privada y su visión territorial, y, de ese modo, participando tangencialmente del debate político acerca de la construcción de la Nación: «(...) en el mar es como una incertidumbre que no es como en la tierra: en Buenos Aires sabemos que de la ciudad a los Santos Lugares de Rosas hay cuatro leguas y se andan a galope» (92).

Si la subjetividad está imbricada, en el nivel de los enunciados ideológicos, a cierta idea de Patria, la comunidad que forja artesanal y textualmente resulta mucho más precaria y reducida, y se condensa en sus pares, mujeres reunidas por el diminutivo y la familiaridad: «hijitas», «parientitas», «amiguitas». Son ellas las enunciatarias explícitas del texto y el sentido aparente de una escritura que se formula a sí misma como compensatoria: el deseo de reponer un diálogo trunco por la experiencia del viaje. El relato entonces, se traza en el tejido de la afectividad, la lealtad y los valores compartidos que hacen de la amistad uno de los pilares de la sociabilidad femenina del siglo XIX. Hermanadas en el cuidado del hogar y en el mundo privado, ellas se sostienen mutuamente con sus habilidades, creencias y conocimientos y colaboran en la forja de un mundo que las trasciende: la comunidad fraterna nacional, cuyos dispositivos se ordenan del siguiente modo:

No sólo está constituida por una justa distribución de las tareas y de los bienes, ni por un feliz equilibrio de las fuerzas y de las autoridades, sino que está hecha ante todo con el reparto y con la difusión o la impregnación de una identidad en una pluralidad donde cada miembro, al mismo tiempo, sólo se identifica a través de la mediación suplementaria de su identificación con el cuerpo viviente de la comunidad. En la divisa de la República, la comunidad es designada por la fraternidad: el modelo de la familia y del amor» (Nancy 46).

Como se advierte, además, el rol de ángeles del hogar y de custodias silenciosas de la Nación —del que habla Masiello (5)— es evidente en estos textos. Atravesando esos diseños, la constelación familia, religión, femineidad funciona como legitimadora de su posibilidad de escritura pero se proyecta con otro

15. A lo largo del texto hay numerosas y diversas menciones a Juan Manuel de Rosas, pero también a su familia como colaboradora en la construcción de la incipiente «argentinidad».

matiz. Se trata de una práctica que se configura como «pseudoliteraria» por su condición, en apariencias, aleatoria. A pesar de la pose minusválida, la escritura de Espínola posee el vigor de un gesto cuestionador de los modelos sociales, que interpela los reservados límites del hogar y se introduce, sin pudor, en los mundos «masculinos» de la política y de la marina. En este sentido, el binomio escritura/género exhibe su desajuste.

Por otra parte, la segunda serie de la *Memoria* cambia el registro del diario por otro, menos segmentado y más cercano a la correspondencia privada, haciendo conjugar una temporalidad que, aunque registra índices de fecha y lugar, conserva la ritualidad y sentido del gesto religioso, en tal sentido dibuja otra territorialidad. Como inscrita en una lógica providencialista, marca el fin de una etapa—y el cambio de registro textual—: la llegada a tierra firme en viernes Santo

Son las tres en punto de la tarde; esta hora fue la más triste y en la que traspasado el afligido corazón de María Santísima, al expirar en la cruz su amado Hijo dijo: «Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu». Y nosotros decimos: Padre por vuestra grande misericordia estamos salvos!» (Espínola 124).

Si el texto produce una operación de construcción de un yo defectuoso, carente de ilustración y de talento, vale decir, por un lado, una escritora que no quiere serlo y por otra, una subjetividad minusválida, es posible hipotetizar que ambos dispositivos se configuran como estrategias discursivas mediante las cuales puede negociar con los modelos vigentes, algunas veces para transgredirlos, como en el ejemplo de la esposa que se niega a quedarse en la casa al cuidado de las sirvientas¹⁶. Si en el caso de la condesa de Merlín hablábamos de una ficción deseante que se monta en el regreso para proyectar lo que se quisiera ser y no se es (todavía), en el caso de Espínola pensamos más bien en una ficción del desecho, que escribe-borrando su marca de escritora, acentuado su carencia y cuya partida encierra un deseo (negado) de no volver. A la manera de «las tretas del débil» (Ludmer 13)¹⁷, esta formulación de subalternidad

le sirve en ocasiones para acceder a espacios poco transitados por las mujeres de su clase, para construirse una legitimidad desde donde hablar y, otras veces, le permite atravesar límites. «No son versos, expreso ideas que me parecen razonables» (Espínola 47), señala la narradora en un evidente gesto díscolo que se reapropia de la «razonabilidad» (como atributo de lo masculino), obliterando la expresión de los sentimientos y la vida privada, y la tendencia a «fantasear», propia de un modelo de «escritura de mujeres» de su tiempo forzando, con supina agudeza, los límites del decir y del saber. Las consecuencias personales/políticas de tretas consisten en

que 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 indisolubles de él (Ludmer 21).

A lo largo de texto podemos constatar innúmeras formas del disimulo, en un juego entre parecer/ser que la lleva a constantes negociaciones discursivas. La narradora inicia el texto con un ostensible tono melodramático y un gesto discursivo de doble negación de su carácter literario. Desde la forma de una misiva, se dirige a las enunciatarias del texto, anticipando, primero, su carácter no ficcional ya que el «[mi] lenguaje va a ser el de la sencillez y de la verdad» (45), para inmediatamente después mostrar su falta de erudición y talento narrativo. Si el fuego literario, entonces, no puede legitimarlo como texto, su valor podría asentarse como epítome y letra de otros discursos.

En segundo lugar, demarca el ritmo narrativo como temporalidad religiosa. Así, sitúa su llegada al puerto para iniciar la travesía, en la festividad de San Pedro. «Solo mi corazón sabe lo que yo padecí al primer movimiento que hice para alejarme!» (47), como lo hará con el Viernes Santo al llegar a Francia, apelando al dispositivo providencialista en la organización de la acción narrada. En tercer lugar, enmarca su escritura en el formato de la *ficción del expatriado* ya que incluye un texto de «Despedida de mi patria», seguida de su ostensible filiación política, con el acápite «Viva el gran Rosas!». El texto reza: «A Dios,

16. En los párrafos siguientes, explico este aspecto.

17. La noción de «tretas del débil» se pone en juego en el estudio que realiza Josefina Ludmer sobre un texto de sor Juana Inés de la Cruz para traducir la hiperconciencia del propio lugar de enunciación (de mujer letrada en la sociedad colonial) y las condiciones de posibilidad de su discurso frente a otro.

Estas estrategias se montan sobre dos campos privilegiados y muchas veces antitéticos: los del saber y el decir.

rivera del Plata¹⁸ (sic)/Creo que no volveré /A esta mi querida patria» (48). La última de las estrategias melodramáticas que performativiza el texto, incluye una despedida a la tumba de su hija¹⁹.

En cuanto a su estructura, la primera parte del diario de viaje se instituye como escritura ordenada según el calendario, que se proyecta desde una explícita posición de subalternidad: su relato, como su vida, dependen de las decisiones del marido:

Me dice mi Esposo (sic) que dentro de pocos días se espera al Sr de Roqué, que vino en nuestra compañía y va de regreso a esa, y como Anastay conoce lo mucho que me he atareado a la pluma, me he permitido poner en limpio este escrito y ha querido hacerlo imprimir, pero yo he tratado de que no se imprima más que el número de ejemplares muy preciso para enviarlos. Encargo la mayor reserva como desnudo que está como efecto de mi pobre entendimiento y sus imperfecciones no son más que el fruto de mi huerto (178).

Por último, como señalo en los párrafos anteriores, la figura de María condensa las estrategias de construcción de subjetividad, y proyecta el modelo de familia y la ritualidad del diario, marcada por las festividades católicas. Francisca, por su parte, se forja como débil, enfermiza subalterna, y sin embargo su escritura desdice ese lugar al poner en acto su fortaleza física y espiritual y su factura autosuficiente, en nada cercana a la minusvalía con que la se construye al principio del texto. Acaba, finalmente, rompiendo este cerco discursivo y exponiendo el dominio de su destino. Como si no fuera suficiente, escribe, sin modelos literarios previos. Copia el formato de textos conocidos, extraídos de rituales políticos o religiosos, correspondencias o diarios y hace con ellos un texto nuevo, una escritura distinta que se propone como subsidiaria de la condición de desterritorialidad (Deleuze, Guattari 4) a la que la arroja la decisión ajena (de su esposo). Y sin embargo, de modo artero²⁰, usando el disimulo y la treta tal y

como se desarrolló en los párrafos precedentes, hace de todas esas enajenaciones un territorio propio, el de su deseo que no es sino el de su escritura y el de su experiencia individual. En reiteradas ocasiones menciona la recomendación del «Esposo» (sic) de no atreverse al viaje por su debilidad y de la conveniencia de permanecer en su ciudad natal al cuidado de las sirvientas. Frente a esta proposición la «débil» Francisca antepone su deseo: de mujer-compañera decidida a hacer, como par, la ruta de su amado. De este modo, en la dinámica de sujeción– desujeción, el despliegue de afectividad y religiosidad le sirve para definir un modelo, al que trasvasa en sus actos, y salirse de un mundo femenino predeterminado y celosamente sellado, para cohabitar un universo dominado por los hombres: el de la política y del de la vida del barco. Según el texto, no se registra en la embarcación la presencia de otra mujer, por lo cual podemos deducir que el universo masculino no solamente no ofrecía dificultades a la viajera sino que se pudo apropiarse de sus lógicas y de su lenguaje para convivir con ellos durante los más de tres meses de navegación. De modo que la elocuente afectividad con que evoca su comunidad de mujeres y la retórica de la religiosidad funcionan en el texto como dispositivos legitimadores para hablar –escribir de lo que en verdad le urge: los avatares del viaje, las inclemencias climáticas, la vida en el barco y la experiencia europea.

La *Memoria* de Espínola, al igual que el *Viaje a La Habana*, configura un texto trasfronterizo (Calomarde 68) porque habilita un lugar diferencial en la tradición de la escritura de viajes decimonónicos. Dicha transfrontería se concibe en diversos planos: desde el punto de vista discursivo esa cualidad se registra en la medida en que no opera sobre los modelos vigentes del viaje (de placer o del destierro) sino desde un entrelugar dominado por la ambigüedad (temporal– espacial) y la apertura, cuyo desenlace es incierto. Si en el caso de Merlín, el diario de viaje es la escritura de un regreso fallido, en el de Espínola, en cambio, es el de un viaje familiar, mediado por el de una forma de regreso que es la repatriación del esposo francés²¹, y una forma de la despedida-expatriación hacia el posible exilio. Es decir, encierra en

18. Una evidente errata que la editora ha preferido mantener, a pesar de haber hecho otros muchos ajustes al texto.

19. Según el relevamiento de Alloatti Francisca tuvo dos hijas de su primer matrimonio, ambas fallecidas. Por razones desconocidas, sólo menciona, y por única vez con su nombre de pila, a «Nievécitas» (Espínola 49).

20. Uso en este contexto el adjetivo «artero» intentando sintetizar en él las modulaciones de lo disimulado, lo astuto, lo taimado, lo tramposo, incluso lo ladino, como dispositivo que descentra los modelos instituidos, sin perder la forma

de lo aceptable para la escritura de una mujer en la sociedad de su tiempo.

21. Los datos de la biografía del matrimonio determinan que finalmente regresan a Buenos Aires pocos años más tarde. Sin embargo, importa pensar en qué términos concibe este viaje la escritura de Espínola.

sus fronteras, las experiencias de regreso y exilio. Es un texto que, paradójicamente, parece sustraerla de su potencia pública para elegir a la praxis escritural como dispositivo político de lo íntimo que permite recuperar la conversación entre pares, cercano en su economía discursiva a un género muy frecuentado en el siglo XIX, la *causerie*. Según narra la *Memoria*, al interrumpir la edición dispuesta por el esposo y limitarla solo al número de sus amistades— a la manera de una misiva privada— la decisión autoral cancela la dimensión social de la escritura. En estrecho vínculo con esta disposición, la negación de la «literariedad²²» de su práctica se replica en la invención de un lugar de enunciación en tanto que escritora *ad hoc* (Alloati 4), a quien la experiencia del viaje le dispara la necesidad de escritura, aunque ella no sea sino el correlato de una conversación privada, entre amigas o entre «parientitas» y un sustituto de la imposible co-presencia. Cabe preguntarse entonces ¿Qué consecuencias trae para la escritura su propia negación y el hecho de que sea el desplazamiento, la distancia y la posibilidad de la pérdida, el motor escritural?

Según ha sido estudiado, la lectura y la escritura eran prácticas muy controladas para la mujer de clases acomodadas en el siglo XIX, prácticas riesgosas que amenazaban, inclusive, la consecución del ideal de felicidad. De ahí que «saber callar» colindara con el saber leer y escribir como su mediación, a través del dispositivo del disimulo o la treta. Como indica Batticuore saber escribir es una destreza que «se presenta como el más riesgoso de los saberes para una señorita» (13). Si el uso de la palabra conlleva el riesgo de la pérdida de los lugares más valorados por la sociedad, la escritura propenderá a su propia negación, en tanto cancelación de su potencial destructivo. En su reemplazo, emerge como un dispositivo del subterfugio: escribir-disimulando el poder de esa práctica y su resonancia pública, y revestir la pose con los afeites de la inofensiva conversación íntima entre mujeres²³. Es por esa razón que la autora

proyecta una treta: se esmera por escamotear y esconder su ilustración y por dar cuenta de una escritura proveniente de su experiencia vital, no mediada por la lectura.

[Ya] que desconozco esos grandes historiadores que con sus sublimes talentos hacen brillar las columnas de sus obras; no crean que he ido a buscar la gran sabiduría de un Salomón, de un David, ni la elocuencia de un Cicerón, ni las poesías de un Virgilio ni de tantos otros grandes escritores, cuyas obras merecen tanta aceptación (4).

De modo que el riesgo de una escritura incisiva se morigera en la medida en que se exhiba como el producto de una subjetividad construida sobre lo permitido: el afecto familiar, doméstico, íntimo. En ese ordenamiento, el poder político de la palabra pareciera lograr debilitarse de manera proporcional a su alejamiento de los dispositivos y coordenadas de la práctica literaria en tanto que *res* pública. La estrategia simuladora de su escritura propende así a desmarcarse de la tradición letrada para minimizar el peligro de «ideologización» y corrosividad de la práctica «ilustrada» para recolocarse en el plano de un hacer que se crea a sí mismo, reafirmando su potencia narradora y narrante y por ello productora de nuevos sentidos.

A lo largo de estas líneas he intentado leer dos modos de contar el viaje desde el lugar de escritoras latinoamericanas: un viaje de ida como ficción del desecho— escribir-borrando la marca letrada— y un viaje de retorno— como ficción deseante— que configura, frente a la «indiferencia» impasible del la geografía, un acto de seducción y reapropiación y un redescubrimiento de su propio lugar como cubana. Uno, enunciado desde un lugar letrado y otro, desplazado, de manera artera, del lugar de la letra como dispositivo cuestionador de los vínculos entre género y escritura. En este último caso, interrogué la operación de ensayo-inscripción que ejecuta el texto en los matices de una voz peculiar y su *locus* enunciativo, en busca de su diferenciación. Este lugar del decir se construye en dos dimensiones principales: en el modo de contar la des (re)territorialización y en las maneras de proyectar las relaciones entre subjetividad y literatura. Los lugares del decir y del saber

profesión» configura un dato singular en las mujeres de la época, que bien puede haber reforzado los dispositivos de autoregulación.

22. Este aparente anacronismo, que pareciera remitir a los límites del formalismo, reclama ser leído en las claves de lo que para mediados del siglo XIX se entendía como práctica literaria, especialmente en las sociedades latinoamericanas.

23. Es interesante rescatar otro aspecto de la investigación de Alloati («Un viaje contado...» 6) respecto de las identidades de esas «amiguitas» a quienes nombre eufemísticamente el texto con nombre de pilas pero sin mayores precisiones. Se trata en todos los casos de mujeres solteras o viudas, de entre 40 y 50 años, y de profesión, costureras. Esa soltería y relativa independencia económica dada por «una

resultan las instancias de negociación de una voz que advierte el poder de la palabra pública y la amenaza que ella entraña para los reservados límites sociales de la subjetividad femenina. En esta oblicua conversación, el viaje se configura como esa transfrontera que pone carnadura a la letra. Allí, en el oxímoron «tristes placeres», se materializa, como escritura-cuerpo, un territorio de sentidos compuesto por la tristeza de las pérdidas y los encuentros fallidos, los miedos y la violencia de la forma (política y estética) sobre la voz. Precisamente, ese entre lugar les permite, como mujeres que escriben, romper con los órdenes preestablecidos y forjarse un precario espacio de libertad. Entre lo público y lo privado, la escritura de estos viajes no son sino un linde que hace fugar las antinomias coloniales, románticas, ilustradas (campocidad, metrópoli-periferia, razón-sentimiento) de un celoso orden social que aún no ha expurgado el lastre colonial.

Bibliografía

- ALLOATTI, Norma. «Memoria del viaje a Francia: experiencias de una viajera argentina del siglo XIX», *Decimonónica. Revista de Producción Cultural Hispánica*, Vol. 8, n° 1, 2011, 1-25. <<http://www.decimononica.org>> Consultado el 2 de feb de 2018.
- ALLOATTI, Norma. «Un viaje contado con “lenguaje de sencillez y verdad”», en *XIV Jornadas Interescuelas*. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Cuyo, Mendoza: 2013. <<http://www.aacademica.org>> Consultado el 4 de mar de 2018.
- ALLOATTI, Norma. «Viajes en femenino», en Espínola, Francisca, *Memoria de un viaje a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*, Córdoba: Buena Vista Ed. 2019, 2-12.
- BATTICUORE, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa. 2005.
- BUENO, Salvador. *De Merlín a Carpentier*. La Habana: Ed Unión de Escritores y Artistas de Cuba. 1977.
- CALOMARDE, Nancy. «Las fronteras Argentina-Brasil-Uruguay-Paraguay. El acuífero guaraní en su territorialidad transfronteriza», en *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana*, Año 8, n° 10, 2012: 68-81.
- CAMPUZZANO, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios. Escritoras cubanas del siglo XVII al XXI*, La Habana: Unión. 2010.
- CÉSAIRE, Aimé. *Cuaderno de un retorno al país natal*, 1941. <<http://www.soines.org>> Consultado el 3 de mar de 2018.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pretextos. 2004.
- ESPÍNOLA, Francisca. *Memoria de un viaje a Francia de una argentina de la provincia de Buenos Aires*. Córdoba: Buena Vista Ed. 2016.
- LOJO, María Rosa. «Eduarda Mansilla: entre la barbarie yankee y la utopía de la mujer profesional». En *Recuerdos de viaje*. Córdoba: Buena Vista. 2011.
- LUDMER, Josefina. «Las tretas del débil», *La sartén por el mango*. Puerto Rico: Ed El Huracán. 1985, 12-21.
- MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura en la Argentina moderna*. Rosario: Viterbo Ed. 1997.
- MENDEZ RÓDENAS Adriana. *Gender and Nationalism in Colonial Cuba: The Travels of Santa Cruz y Montalvo, Condesa de Merlin*. Nashville: Vanderbilt University Press. 1998.
- MOLLOY, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Trad. José Esteban Calderón. México: Colegio de México/Fondo de Cultura Económica. 2001.
- NANCY, Jean Luc. *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 2000. <<http://www.philosophia.cl>>. Consultado el 3 de feb de 2018.
- SANTA CRUZ Y MONTALVO, María de las Mercedes. *Viaje a La Habana*. Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica. 1844. <<https://es.scribd.com/book/254976666/Viaje-a-La-Habana>>. Consultado el 3 de mar de 2019.
- SANTA CRUZ Y MONTALVO, Mercedes. *Viaje a La Habana*, Mendez Ródenas Adriana (ed). Doral, Fl: Stokero ed. 2008.
- SZURMUK, Mónica. *Miradas cruzadas: narrativas de viaje de mujeres en Argentina (1850-1930)*. Trad. Cristina Pinto. México: Instituto Mora. 2007.

Parodia y política en *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público* (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera

Parody and politics in *The Conspirator. Autobiografía de un hombre público* (1892) by Mercedes Cabello de Carbonera

MÓNICA CÁRDENAS*

Université de la Réunion (Francia)

monica.cardenas-moreno@univ-reunion.fr

<https://orcid.org/0000-0002-6211-5706>

Resumen

La escritora peruana Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909), como parte de su proyecto de novela moderna, publicó seis novelas en las que representó la sociedad limeña anterior a la Guerra del Pacífico (1879-1883). La última de ellas se titula *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público. Novela político-social* (1892) y es también la que mejor problematiza, a través de la parodia, el proyecto ético-estético de su autora. En este artículo, analizamos tres aspectos: el travestismo de los personajes, la carnavalización de la ciudad letrada y la reflexión metaliteraria a través del género autobiográfico. Creemos que a través de ellos se configura una estilización paródica (Bajtín, Hutcheon, Tran-Gervat) de distintos géneros vigentes en la segunda mitad del siglo XIX (novela política, novela picaresca, relato de costumbres, novela sentimental) que le permite a la autora, por un lado, reescribir y subvertir su propia intencionalidad realista reflejada en la denominación «político-social», y por el otro, reflexionar acerca del valor de la novela como instrumento civilizatorio.

Palabras clave: Novela político; social; siglo XIX; parodia; *El Conspirador*; Mercedes Cabello de Carbonera; Perú.

Abstract

As part of her modern novel project, the Peruvian writer Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909), published six novels in which she represented Lima's society before the War of the Pacific (1879-1883). The last of these is entitled *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público. Novela político-social* (1892) and is also the one that best problematizes, through parody, the ethical-aesthetic project of its author. In this article, we analyze three aspects: the transvestism of the characters, the carnival of the literate city and the metaliterary reflection through the autobiographical genre. We believe that through them a parodic stylization (Bakhtin, Hutcheon, Tran-Gervat) of different genres in force in the second half of the nineteenth century (political novel, picaresque novel, Costumbrismo' short story, sentimental novel) is configured,

* Profesora titular de literatura hispanoamericana de la Universidad de La Reunión (Francia). Doctora en Estudios ibéricos e iberoamericanos por la Universidad Bordeaux-Montaigne. Sus investigaciones se interesan en la escritura de mujeres desde el siglo XIX hasta la actualidad, así como en los temas de memoria desde una perspectiva de género. Tuvo a su cargo las ediciones críticas de dos novelas de Mercedes Cabello de Carbonera, *Eleodora* y *Las consecuencias*, (Stockcero, 2012); y del libro de viajes, *El mundo de los recuerdos*, de Juana Manuela Gorriti (Eudeba, 2017). Co-editó la publicación colectiva *Miradas recíprocas entre Perú y Francia. Viajeros escritores y analistas, siglos XVIII-XX* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2015). Actualmente, prepara el número de revista *Mujeres y conflicto en el mundo hispano e hispanoamericano, siglos XIX al XXI* (Revista TrOPICS, Universidad de La Reunión).

which allows the author, on the one hand, to rewrite and subvert her own realistic intentionality reflected in the denomination «political-social», and on the other hand, to reflect on the value of the novel as a civilizing instrument.

Keywords: Political; social novel; 19th century; parody; *El Conspirador*; Mercedes Cabello de Carbonera; Peru.

El proyecto ético-estético de Mercedes Cabello

Las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera (Moquegua 1842 - Lima 1909) representan romances fallidos protagonizados al menos por un miembro de la clase alta limeña y por otro que aspira a ascender socialmente. Las cuatro primeras tienen protagonistas femeninas: jóvenes, herederas de una influyente familia, pero con una educación tradicional que las hace sucumbir a la ambición masculina, ya sea del pretendiente o del padre. La ilusión y la desilusión amorosas se encuentran en primer plano en *Los amores de Hortensia* (1884), *Sacrificio y recompensa* (1886), *Eleodora* (1887) y *Las consecuencias* (1888), mientras que los problemas políticos aparecen como un telón de fondo: la amenaza de la Guerra del Pacífico se anuncia sólo en algunos párrafos y, en otros, se exaltan ideales de libertad inspirados, por ejemplo, por la guerra de independencia cubana (*Sacrificio y recompensa*).

En este sentido, *Blanca Sol* (1888) y *El Conspirador* (1892) representan un caso aparte. Ambas exponen otros malestares socio políticos que relacionan sexualidades marginales (prostitución, infidelidad y relaciones extramatrimoniales) con ambiciones políticas presentadas como una grotesca herencia del caudillismo de la primera mitad del siglo. En estas novelas, las protagonistas (Blanca Sol y Ofelia, respectivamente) están menos interesadas en el amor romántico y mucho más en el poder social y político que adquieren gracias a un matrimonio por conveniencia (*Blanca Sol*) o una relación extramatrimonial que ellas mismas deciden (*El Conspirador*). En medio de sociedades patriarcales, estas protagonistas transgreden la relación de poder entre géneros y se presentan como victimarias de hombres incautos. Sin embargo, está aún presente (a través de los narradores y autores implícitos) el afán moralizador que se expresa en el castigo que ellas reciben: la miseria, la enfermedad y la muerte. De acuerdo con la tesis defendida por la autora, estas feminidades monstruosas se justifican por un determinismo hereditario (repiten las conductas de las madres) y social (educación y medio social).

Blanca Sol se casa con Serafín Rubio por el prestigio social que su fortuna le puede garantizar. Pronto

se da cuenta que esto no le basta y ayuda a su marido a obtener algún cargo en el gobierno para convertirse también en una mujer con influencia política. A partir de esta novela, la política aparece como un espejismo que asegura el personalismo y refuerza el poder social. Ofelia Olivas va más allá. Lo que la seduce de Jorge Bello (narrador protagonista de *El Conspirador*) es su pasión por el juego político, por «conspirar» desde las provincias del sur contra el poder central limeño. En esta última novela no queda claro quién está al frente y quién en las sombras del ejercicio del poder por lo que el texto supera la tradicional división de roles de género y su asociación con los espacios público y privado. A pesar de ello, el escándalo que acompañó las primeras ediciones de *Blanca Sol*¹, así como la ruptura que supone respecto de las novelas anteriores, entre otros elementos, siguen llamando la atención y facilitan reediciones y estudios críticos en detrimento de la última novela que aquí estudiamos.

Por otro lado, creemos que la importancia de lo político en la obra de Cabello de Carbonera no ha sido suficientemente estudiada. Sus escritos, pensados en un periodo de postconflicto y en el contexto de reconstrucción nacional, permanecen en la sombra, por ejemplo, de los ensayos de Manuel González Prada cuando se trata de analizar críticamente la política del periodo o la respuesta de los intelectuales peruanos frente a las consecuencias de la Guerra. En el plano estético, los recursos estilísticos de lo cómico y del humor de los que participa la parodia que aquí estudiaremos, suelen atribuirse casi exclusivamente a la obra de Ricardo Palma y, por lo tanto, no han sido lo suficientemente explorados en la obra de Cabello encasillada en una versión tradicional, primero, del romanticismo y luego del realismo decimonónicos.

1. Las reediciones de la novela se basan en la segunda edición en libro publicada con un prólogo de la autora como reacción a las críticas que había recibido por inspirar su intriga en un personaje femenino reconocible de la época. «Un prólogo que se ha hecho necesario» se ha convertido, de esta manera, en uno de los paratextos referente en el debate acerca del realismo y la novela experimental en la literatura hispanoamericana de finales del siglo XIX.

Cabello de Carbonera forma parte de la llamada Primera Generación de Mujeres Ilustradas en el Perú o Generación de 1870 (Denegri), que en esta década difunde sus artículos y ensayos en la prensa² y cuyas ficciones se publicarán principalmente durante las dos últimas décadas del siglo. De manera autodidacta y gracias a una nutrida biblioteca familiar, Mercedes Cabello adquiere una notable cultura literaria y filosófica. Como algunos miembros de su familia, desde temprano adhiere a la escuela positivista de Auguste Comte y se convierte en una de sus principales difusoras en Hispanoamérica³. A pesar de su fascinación por el cientificismo y su defensa de la Religión de la Humanidad como una versión más avanzada de la religión cristiana, no dejó de criticar algunos aspectos de esta doctrina con los que no estuvo de acuerdo, sobre todo en relación con la subordinación de la mujer. En su célebre ensayo *La religión de la humanidad* (1893) critica la utilización del Positivismo de la imagen de la virgen María como ejemplo femenino. En su lugar, defiende una educación científica (con base en el higienismo y la fisiología) así como el derecho a un trabajo remunerado para las mujeres⁴.

Mientras que, en *La religión de la humanidad*, la autora se encarga del aspecto ético de la nueva sociedad a la que aspira, construida dentro la lógica ilustrada de exaltación de la civilización, progreso y

modernidad eurocentristas; en *La novela moderna* (1892), se concentra en el aspecto literario. En este ensayo, defiende su posición ecléctica de la novela como parte del imaginario simbólico que contribuiría a la construcción de dicha sociedad utópica. Cabello admira el legado de los escritores románticos tanto en Europa como en América, así como el aporte de los escritores naturalistas (Zola, Cambaceres, por ejemplo), pero reconoce también los límites de ambas: la escuela romántica pecaría de idealista y la naturalista de pornográfica. La escritora realiza un examen de la literatura europea e hispanoamericana entre 1820 y 1890. Explica este periodo marcado por la revolución literaria del naturalismo que aparece tras la caída del segundo imperio francés en 1870. Compone los quince capítulos en torno a la oposición entre dos escuelas antagónicas: romanticismo y naturalismo. En su concepción teleológica de la sociedad (p. 35) y de la mano con un tono argumentativo cercano al sermón y a la lección (p. 25 y 29) propone construir la novela moderna dentro de la escuela realista, justo medio entre los dos extremos peligrosos. Afirma la autora que esta escuela tiene ya importantes representantes y tiene como maestros a Honoré de Balzac en Francia y a Emilia Pardo Bazán en España.

El realismo para Cabello es ético gracias a su aproximación a la realidad, es decir, gracias a su pretendida objetividad (utiliza la conocida metáfora del espejo en detrimento de las miradas telescópicas y microscópicas de las escuelas antes mencionadas): «la moral solo llega al alma por la ancha puerta de lo posible y natural» (p. 42) o cuando afirma: «la realidad tiene su moral propia y es la que se desprende de toda verdad» (p. 49). Un año después, en *La Religión de la humanidad*, reafirma su propuesta ecléctica: «La novela del porvenir se formará sin duda con los principios morales del romanticismo, apropiándose los elementos sanos y útiles aportados por la nueva escuela, y llevado por único ideal la verdad pura, que dará vida a nuestro arte realista; esto es humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista» (p.65). Para ella, el eclecticismo está justificado en el estado de progreso de las sociedades americanas en las que los vicios aún no están anclados en el sistema hereditario y, por lo tanto, los principios de la novela experimental zoliana no tendrían por qué aplicarse. Además, su proyecto ético estético es liberal, porque no debe encontrarse sometido a doctrinas religiosas.

Pretendemos mostrar, a continuación, cuáles son los escollos y problemas que se presentan si leemos

2. Sus artículos de prensa se encuentran dispersos en distintos medios peruanos, hispanoamericanos y europeos. Sin embargo, una buena parte de ellos han sido recopilados en dos publicaciones de Ismael Pinto Vargas: *Sin perdón y sin olvido...* (2003) y *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos* (2017).

3. Bajo influencia de la Religión de la Humanidad comteana, advertimos una especie de mística positivista en el vocabulario que emplea en sus artículos periodísticos y en sus cartas. Aquí, a manera de ejemplo, la parte final de una carta que le dirige a su amigo y librepensador Christian Dam: «Esto te lo dice con todo el sentimiento altruista de su corazón la escritora filosófica y pensadora amante de la humanidad, que solo anhela el bien en todas sus sublimes manifestaciones» (firmada el 6 de mayo de 1898).

4. «No obstante, las que no queremos dejarnos seducir por utopías más o menos bellas, percibimos en medio a este cántico de alabanzas, en loor de nuestro sexo, la protesta de la mujer, respecto a la condición en que los positivistas la colocan. Es que hay en esa doctrina un punto...no, que es una muralla levantada para condenarla a eterna minoría y a eterna esclavitud... El positivismo le veda a la mujer todas las carreras profesionales y todos los medios de trabajar para ganar por sí misma la subsistencia» (456, 457).

El Conspirador a la luz del propio proyecto literario defendido por su autora. Para ello, en primer lugar, vamos a presentar algunos datos de la intriga novelesca. *El Conspirador* nos cuenta, bajo la forma de una autobiografía ficticia, las memorias de Jorge Bello un militar y político arequipeño que aprendió por «tradición familiar» a conspirar contra el poder oficial (asentado en la capital, Lima) y a utilizar la política en su beneficio personal. Desde su prisión en Lima, Bello recuerda sus primeros años: su niñez bajo la influencia de su tía (viuda de un antiguo conspirador), y de sus tíos (un cura y un solterón), su juventud en un seminario y en un colegio militar en Lima. Joven, logra formar un partido político sin programa ni ideología, solo en base a prácticas populistas. En la segunda parte, el narrador protagonista nos presenta su encuentro con Ofelia Olivas, una limeña de familia recientemente adinerada gracias a la exportación del guano, y cuyo matrimonio con un francés había fracasado. Ofelia y Jorge se hacen amantes y, tras el peligro de captura que recae sobre él, ella asume la dirección del partido: atrae con su belleza y elocuencia a más simpatizantes y transforma las reuniones del partido político en veladas de salón. Cuando el proyecto fracasa, ella decide prostituirse para mantener a Bello. Finalmente, él es capturado y ella enferma. Los excesos de Ofelia reciben castigo (muerte), mientras que él tiene la posibilidad de reflexionar y escribir durante unos meses en prisión luego de lo cual sale al exilio (léase el viaje final como la posibilidad de un nuevo comienzo).

Parodización de un género

Si tomamos en cuenta una definición temática de la novela política como aquella centrada en la representación de un régimen (su nacimiento, vicisitudes, crisis y caída) con sus líderes, adversarios y sus partidarios (Dupuy), podremos acercarnos al modelo literario que Cabello adopta: los numerosos personajes balzacianos con ambiciones de poder son narrados desde sus vidas privadas, desde la cotidianidad, perspectiva heredada por la autora peruana. Podemos recordar algunos de estos personajes: el doctor Benassis de la novela *Le médecin de campagne*; Zéphirin Marcas protagonista de la novela que lleva como título su propio nombre, publicada en 1840; el dandi arribista Henry de Marsay que aparece, por ejemplo, en *La fille aux yeux d'or* (1835); y el arribista pequeño burgués, Eugène de Rastignac. Este personaje atraviesa la obra de Balzac desde *Père Goriot*

hasta *Le Député d'Arcis* o *Les comédiens sans le savoir* y le dan al novelista francés el apelativo del historiografo de la Monarquía de Julio.

El título marca la intención de la autora respecto a la temática al utilizar la denominación «novela político social», pero también en relación con la estrategia discursiva al utilizar una autobiografía ficticia. Sin embargo, al insertarse en el género de la novela político social, desde una narración en primera persona del personaje principal, quien se convierte en una parodia del político: ineficiente, falso intelectual y falso ideólogo, en realidad, se termina reescribiendo el género. En este sentido y de acuerdo con Tran-Gervat, quien se basa en la noción de estilización paródica de Bajtin, podemos entender operacionalmente la parodia literaria como: «la reescritura lúdica de un sistema literario reconocible (texto, estilo, estereotipo, norma genérica...), exhibida y transformada de manera que produzca un contraste cómico con una distancia irónico o crítica»⁵ (Tran-Gervat 5). La reescritura que lleva a cabo Cabello de la novela político social de modelo balzaciano le permite crear una adaptación grotesca y cómica del fenómeno político adaptado a la escena peruana que insiste en los siguientes fenómenos: el arribismo, el matrimonio por conveniencia, el tráfico de influencias, el personalismo, el dandismo, el idealismo ingenuo, etc.

Sin embargo, no es este tipo de novela el único modelo que la autora parodia. En las primeras páginas, el personaje narrador se aproxima al texto autobiográfico de Rousseau, es decir, expone una intención expiatoria y didáctica, para presentar su propósito de escritura: «Quizá si después de la unánime y general confesión, yo podría decir, como Juan Jacobo Rousseau: 'ningún hombre es mejor que yo'» (7). Por otro lado, si tomamos en cuenta la primera parte de la novela donde se narra su nacimiento, orfandad y educación tanto formal como familiar, así como algunas anécdotas representativas de su adolescencia, la novela termina pareciéndose mucho más a una picaresca: «así terminó mi primera y desgraciada conquista amorosa, y semi-picaresca» (48). Más adelante, el capítulo IV de la primera parte está dedicado a un descubrimiento sociológico involuntario. Jorge

5. «la réécriture ludique d'un système littéraire reconnaissable (texte, style, stéréotype, norme générique...), exhibé et transformé de manière à produire un contraste comique, avec une distance ironique ou critique» (traducción nuestra en el texto principal).

sale del círculo social privilegiado al que pertenecía, y a través de jóvenes amigos, conoce otras formas de diversión en un barrio marginal de Lima. Este capítulo se narra siguiendo el código costumbrista: personajes estereotipados, descripción detallada de una anécdota, incorporación de frases de un sociolecto en particular, barbarización del otro, y mirada nostálgica de costumbres pasadas: «Todos estos tipos, son hoy todavía de actualidad; pero el tiempo y las costumbres, hanlos degenerado, y casi podríamos decir despoetizado» (53). Finalmente, sobre todo en la segunda parte de la novela, titulada «La caída», se emplea el código de la novela sentimental. Jorge nos presenta su vida íntima tras su encuentro con Ofelia Olivas de Vesale. En esta parte, vemos repetida la historia que había escuchado de niño protagonizada por sus tíos: las ambiciones de poder político de su tía habían arrojado a su tío a la conspiración⁶ lo que le había provocado una temprana muerte. A lo largo de la novela, el personaje es consciente de que se encuentra bajo la influencia de una voluntad femenina, ya sea su tía u Ofelia. No parece querer hacerle frente, son más comunes las frases de resignación como cuando dice: «¡Ah! yo diría que hasta en el destino del hombre público, siempre es la mano de la mujer la que traza la senda que infaliblemente debe él seguir...» (149). Incluso en la primera parte, leemos frases como esta: «siempre las mujeres atinan en todo mejor que los hombres» (30) donde el autor implícito aflora y se interpone en el discurso del narrador protagonista.

Veamos cómo se logra en la novela el efecto cómico de la parodia. Creemos que hay tres recursos especialmente relevantes de los que se vale la autora: el travestismo de los personajes o la subversión de roles de género; en segundo lugar, la carnavalización de la ciudad letrada a través de la caricaturización del sujeto letrado; finalmente, la *mise en abyme* implícita en la autobiografía ficticia a través de la cual la propia autora se esconde detrás del personaje Jorge Bello. En este sentido, la función metaliteraria de la novela se convierte en crítica, reescritura y subversión del propio género.

6. Sobre esto, resultaría interesante pensar en una tradición, dentro de la literatura peruana decimonónica, acerca de la pasión que la política suscita en algunas mujeres y en la manera cómo se representa a la mujer detrás del poder no solamente en la obra de escritoras como Cabello y Matto, sino también de escritores canónicos como Palma.

El travestismo de los personajes

Jorge Bello y Ofelia Olivas intercambian sus roles de género a través del intercambio, en algunas escenas, de sus prendas, de sus actitudes y conductas de acuerdo con los roles de género impuestos en la época y sobre todo con relación a su aproximación a la política. Este intercambio se observa en la propia estructura de la novela. La primera parte está dominada por el relato que hace Jorge de su educación sentimental e ideológica, mientras que en la segunda parte donde se espera el relato de su vida política, él pierde protagonismo, tiene que ocultarse y encerrarse en espacios privados y es Ofelia quien asume la dirección de sus ambiciones políticas.

Desde una perspectiva de género, resulta interesante verificar la manera en la que, en la novela, explotan las fronteras entre lo público y lo privado. Desde el punto de vista del narrador protagonista, nos encontramos frente a una masculinidad tradicional (valentía, sacrificio, ideales absolutos) subvertida que no implica necesariamente un regreso al héroe romántico sensible, ni al *dandy* afeminado. Jorge Bello, el personaje, forma con su nombre una contradicción: es atractivo porque pertenece a una oligarquía provinciana, llega a ser líder de un partido y ocupa en algún momento un cargo público importante (Ministro de Hacienda); pero pronto se convierte en un héroe caído por su ineficiencia política, en un hombre domesticado y limitado por el encierro, en un personaje monstruoso.

Hay que tener en cuenta que esta es la única novela en la que los protagonistas tienen una relación extramatrimonial. En ninguna de las novelas anteriores de Cabello esto fue posible. Hortensia, Catalina y Eleodora, las heroínas de sus cuatro primeras novelas fueron castas mujeres que logran el matrimonio y aún en el caso de sentirse frustradas dentro de ellos no se atreven a traspasar la frontera de la infidelidad. Incluso Blanca Sol, la representación de la anti heroína perversa, quien tuvo un momento de debilidad frente a Lescanti, no llegó a convertirse en su amante. *El Conspirador* nos ubica en un terreno nuevo: por un lado, estamos frente a una pareja que agrede la moral de la época, pero por otro, es a través de esta atipicidad que se conseguirá una sincera confesión por parte de Bello y con ello se accederá a principios políticos válidos dentro del proyecto de reconstrucción nacional en que se inserta esta publicación.

Es interesante observar hasta qué punto la transgresión de roles es presentada por el narrador

conscientemente como una consecuencia del encierro al que estuvo obligado. De esta manera se defiende la idea de que ciertas actitudes y formas de sentir femeninas no son innatas, sino que se aprenden culturalmente. Al inicio del capítulo I de la segunda parte se dice: «También es cierto que la vida desocupada, y cuasi ociosa, que me era forzoso llevar, predispuso mi ánimo para cierta clase de impresiones amorosas» (149) y completa: «El trabajo, ya sea físico o intelectual, es el mejor preservativo contra todo género de impresiones amorosas»⁷ (149). Este aspecto es sumamente interesante, ya que cuestiona la naturalización de las conductas diferenciadas entre géneros femenino y masculino. En oposición, la autora propone principalmente un determinismo social (aunque no puede dejar de aludir a influencias heredadas de la generación precedente). El desplazamiento de un personaje masculino⁸ dentro de un entorno íntimo en el que se encuentra librado a sus emociones, a la falta de información y a la exageración de sus sentimientos, permiten también poner en duda el amor romántico: «El amor es una manifestación de la actividad del alma, y es posible neutralizar su ardor con la actividad corporal o la ocupación intelectual» (150).

Francine Masiello⁹ ha señalado que el protagonismo que tienen las mujeres en algunas ficciones decimonónicas corresponde al protagonismo fáctico que muchas de ellas asumieron frente a la prisión o desaparición de sus pares masculinos. En primer lugar, se les otorga a ellas el rol de cuidado y de sacrificio que guarda relación con el ideal ilustrado, es decir, la mujer como madre y protectora de la familia. Pero, en segundo lugar, hay una iniciativa de transgresión, ya que ella pasa de cuidadora a protagonista. En la novela de Cabello, el narrador insiste en la excepcionalidad de la mujer peruana inmiscuida en política. El modelo para Jorge Bello no será su tío, sino su tía viuda que se presenta como la verdadera representante de lo que se llama «fiebre revolucionaria» (17). Aparecen en la novela, también, elementos de determinismo geográfico que relacionan el

carácter revolucionario de las y los arequipeños con la presencia de un volcán (Misti).

Dicho esto, nos concentraremos en el travestismo de los personajes a través del análisis de dos aspectos: la masculinización monstruosa de la mujer limeña que Ofelia representa; y la feminización victimista de Jorge Bello.

Ofelia Olivas de Vesale pertenecía «a una familia rica y noble; rica oliendo a salitre y guano, y noble con bahos de cuartucho de Abajo el Puente» (161), es decir, recientemente enriquecida con los negocios y el tráfico de influencias que significó la consignación y la explotación de estos recursos durante la segunda mitad del siglo XIX. Por lo tanto, de extracción popular, «abajo el puente» alude a un barrio tradicional donde viven lo antiguo y pobre de la sociedad limeña, refugio de viudas y migrantes en busca de un destino. Allí la madre de Ofelia, como en la novela anterior, la madre de Blanca Sol, «enseña» a su hija a traficar con su belleza. Ofelia se habría interesado en uno de los amantes de su madre, un extranjero que se aprovechó de la ascendente situación económica de la familia presentándose como un conde, cuando era simplemente un cochero francés. Consumado el negocio matrimonial y cobrada la dote, este extranjero abandona a Ofelia. Ella se presentará en adelante como una viuda y a pesar de esta experiencia su belleza e inteligencia seguirán presentándola como una mujer atractiva. En estas circunstancias conoce a Jorge Bello.

En el mejor periodo de complicidad entre los dos amantes Ofelia se convierte en una mujer política, la coronela Bello, o más bien la coronela Bella, como también se hace llamar, feminiza el apellido de Jorge y su partido político pasa a llamarse el bellismo, es decir, el partido del «bello sexo». Pronto se ve que la pasión amorosa no era más que una careta de su verdadera pasión, la política: «Ah! ¡Si supiera usted cómo me entusiasma la política, cuando se divide en partidos! Yo me muero por esas agitaciones, esas impresiones de los partidos en lucha; y si conspiran contra el Gobierno, mejor; así hay lugar a mayores impresiones» (181).

La ambivalencia de Ofelia se deja ver hasta el final, ya que aún cuando ha tenido que prostituirse para mantenerse a ella y a Jorge, en su lecho de muerte es capaz de revelar ciertas verdades: «Te asombrarás de que yo te hable este lenguaje impropio en los labios de una mujer; es que hace años, desde que tú me lanzaste en el torbellino de tus partidarios, he observado mucho y he aprendido mucho más» (280).

Por su parte, la belleza física de Ofelia que la acerca a una parisina, se opone a la debilidad física

7. Es necesario recordar la insistencia con que Cabello defiende desde en sus artículos el trabajo femenino y la educación científica para la mujer.

8. Ver el reciente artículo de Sarah Porcheron que desarrolla y destaca este aspecto dentro de la novela.

9. El encierro, el exilio, los espacios cerrados a los que son confinados los hombres en contextos políticos violentos facilita un papel activo de la mujer (Masiello 97).

de Jorge debido a los problemas de su nacimiento (su padre muere durante el embarazo de su madre, ésta da a luz a los siete meses de gestación y muere días después del parto). La escasa experiencia sentimental de él contrasta también con la fortaleza de Ofelia quien ya había sufrido el desengaño de casarse con un hombre que la había abandonado (el cochero francés). Así, cuando Jorge permanece encerrado sin tener noticias de lo que Ofelia hace fuera del hogar, llora tendido en su cama. En él se reproducen todos los defectos que se advierten en las castas heroínas románticas a causa de una idealizada educación sentimental: «Yo pensaba en Ofelia, no con las intenciones malévolas de un seductor, sino con la sana intención del que, ha encontrado una mujer virtuosa y bella, que merece ser amada y admirada» (168).

En estas circunstancias, Jorge cambiará pronto sus prioridades. Ya no pensará en el éxito de alguna nueva conspiración contra el gobierno, ni en algún plan para escapar, sino que su obsesión se concentrará en saber y dominar los sentimientos de una Ofelia cada vez más independiente y huidiza. De tal manera, cuando está cerca de ella el orden se restablece: «Y allá a su lado, olvidaba los partidos, olvidaba las conspiraciones, y hubiera renunciado a todos mis sueños y a todas mis aspiraciones, para vivir así, en la extática contemplación de la mujer amada» (200). Pero cuando se encuentra solo, las angustias vuelven a surgir:

Esperar quizá diez, quince, veinte minutos... quizá media hora más, ¡oh! Esta idea me exasperaba, y acrecía mi angustia. Y entonces presa de violenta desesperación, corrí a tirarme sobre el lecho, para hundir mi cabeza entre las almohadas y quedar allí, sin conciencia de mi mismo ni de cuanto a mí alrededor pasaba (235).

Caricaturización de la ciudad letrada

La autora caricaturiza la ciudad letrada en términos de Rama¹⁰. Jorge Bello pertenece a una familia que forma parte de ella con un tío sacerdote y otro

10. En el excelente trabajo de tesis de Ainaí Pino hay una reflexión muy lúcida sobre esta novela de Mercedes Cabello y un análisis del protagonista como la representación del letrado en crisis. La autora desarrolla también un estudio de los distintos recursos caricaturescos que permiten a Mercedes Cabello transgredir el aspecto moralizador evocado por su adhesión a un realismo reformador.

antiguo militar. Su formación se debate entre estas dos instituciones y desde muy joven es consciente que reproducirá uno de los oficios y cargos ya ocupados por sus familiares. Sin embargo, no termina ninguna de estas dos formaciones y se deja llevar por el entusiasmo de las aventuras políticas. Conoce a un hombre que él llama el conspirador, ya que «ya por entonces contaba más de media docena de revoluciones perdidas, y otros tantos motines abortados» (60). Jorge Bello es solo una copia, un remedo de quien se había hecho llamar de esta manera. Todo lo que formará parte de su identidad política viene impostado y no refrendado por un poder oficial: «Yo, sin otros méritos que el de revolucionario y amigo del Conspirador, fui favorecido con el grado de coronel y a continuación me dio el mando de un cuerpo» (61).

La impostura de su rango militar va de la mano de la confusión de funciones: los políticos actúan como artistas, como literatos, en lugar de resolver problemas o planear cuestiones de gobierno y de bienestar público. Jorge dice de su predecesor: «El Conspirador podía ser todo menos militar: era un artista, un poeta, un soñador, por eso fue un Quijote de la política de aquella época» (61). Como es fácil observar, tampoco lo literario, artístico y estético hacia donde derivan los intereses de estos hombres públicos es tomado con seriedad: «Para dar idea de los desaciertos del Conspirador, bastará decir que, estando frente al enemigo, y en víspera de una gran batalla, se ocupaba, ¿en qué creen ustedes?... pues se ocupaba en cambiar los vivos rojos de los vestidos oficiales por vivos azules. Y esto cuando faltaba el dinero para forjar balas y vestir a la tropa» (64). Otro episodio a través del cual el narrador protagonista se burla del valor de la escritura y del conocimiento, es cuando cuenta que para ganarse la simpatía de la opinión pública escribió «El Estado y sus deberes» en solo tres meses. La publicación fue elogiada por todos, a pesar de sus evidentes defectos:

[...] verdad que el estilo era torturado y pretencioso, lleno de esa fraseología que reemplaza a las ideas, y pretende ocultar la ignorancia del autor. Cuando yo leía los pasajes más aplaudidos, aquellos que habían sido transcritos, quizá al acaso por los críticos de mi obra, encontraba una mescolanza de todos los autores que consulté, y que dieron el contingente de sus luces (96).

Además, para conformar esta caricatura, todos los datos que constituyen la historia de vida de Jorge Bello son exagerados: la tragedia de su nacimiento, su

escasa o nula formación intelectual, su torpeza como seductor, su completa falta de preparación política. Este tipo de personaje aparece como destinado a la tragedia y al fracaso. El éxito que llegó a tener en la sociedad y en la política limeña de la época muestra la intención de caricaturizar también la sociedad entera.

Jorge Bello nace en un contexto absurdamente trágico: su padre muere durante el embarazo de su madre, ella da a luz a los siete meses a un niño muy débil y enfermizo, ella mismo muere pocos días después. Por si esto fuera poco, dos niños mueren casualmente fuera del hospital donde Jorge nació. No hay medias tintas tampoco al momento de describirnos el medio familiar en el que crece: es acogido por tres tíos solterones: una viuda, un cura y un solterón sin más y sin oficio claro. Desde luego, esto está en contra de lo que la autora defendía como óptima formación: no hay ni educación científica, ni ejercicios físicos, ni disciplina que forme un carácter fuerte. Crece en medio de mimos excesivos.

Su educación formal es también muy deficiente tanto en un seminario como en un colegio militar en Lima. Se insiste en el hecho de que no adquiere conocimientos, sino que aprende las malas prácticas de sus compañeros. Pero tampoco tiene mucho éxito al pretender imitarlos. Así, cuando pretende conseguir una amante muestra su escasa pericia: intenta seducir a la costurera de su tía, doña Panchita. Una mujer casada de 35 años que conocía desde siempre, pero que nunca le había inspirado el mínimo deseo y a quien había incluso considerado una «cosa» (44). En todo caso, en el colegio militar aprende que no necesita mucho más de lo que ya tiene para ser político: pertenecer a una parte de la población que puede vivir sin trabajar: «comprendía instintivamente que el camino cómodo y fácil es el del político atrevido y emprendedor» (36) La política de esta manera aparece en las antípodas del progreso.

La política caricaturizada es la política de la guerra de independencia, la de los caudillos sin preparación que tenían sin embargo un ideal claro. De acuerdo con la novela, hoy este ideal ha desaparecido y continuar en la misma lógica es producto de burla. Ya no existe ni ideal ni se ha logrado formar una ideología, sino que han aparecido los personalismos (los liderazgos personales) y, como consecuencia, la aparición de tantos partidos como caudillos. Así, por ejemplo, en las sociedades tradicionales como la arequipeña se siguen reproduciendo y alabando procedimientos violentos fuera de la ley. La tía de

Jorge, refiriéndose a su marido militar, cuenta cómo se torturaba y se mataba a los adversarios con orgullo: «Para castigar con toda la severidad, al coronel en cuestión... ¿qué creen ustedes que hizo? Pues le aplicó tormento» (32).

El máximo cargo que ocupa en política fue el de Ministro de Hacienda, pero este hecho fue también parte de la conveniencia personal de quienes estaban en el poder más que una decisión coherente con alguna política: «se me juzgó un pícaro de alto rango, y debido a esa suposición, llegué al Ministerio de Hacienda» (80). En el cargo, mantiene su propósito de servir a sus propios intereses y a los que quienes estaban cerca de él: «Firmé más de un contrato ruinoso para el país, sin tener en cuenta más que la utilidad que a mí me reportaba» (81).

Autobiografía y metanovela

Hay tres elementos que acercan al narrador personaje a la autora: la voluntad de publicación de su texto en tanto memorias o confesiones, es decir, libro ejemplar que sirva para moralizar y enseñar a los demás a partir de su propia experiencia y la actitud que esta intención conlleva: «Cuando no escriba, pensaré» (6). En segundo lugar, no solamente nos habla de las faltas de un militar, de un político conspirador peruano sino de un sociólogo a la manera en que la autora concebía el rol del escritor. Finalmente, la manera como el narrador personaje toma partido por las mujeres como lo había hecho en otras novelas de la escritora el narrador omnisciente. De acuerdo con la estrategia narrativa que propone esta novela, podemos pensar que incluso en los pasajes en que Ofelia no toma la palabra, hay una influencia determinante de este personaje sobre las opiniones y puntos de vista de Jorge.

La publicación del texto está en relación con las múltiples intenciones que se manifiestan al inicio: «estas páginas escritas con sinceridad y recta intención...» (7) y tras ello hace una larga enumeración de todos los elementos positivos para los que pueda servir su escrito: para conocer el pasado, para crear un nuevo conocimiento (una especie de investigación en ciencia política), para redimirse, para ocupar el tiempo, para enseñar. Además, tienen conciencia del estilo que va a emplear y este se acerca a los postulados de la escritora acerca del realismo, escribir con poco artificio, intentando copiar del natural: «no me propongo escribir, una obra de arte, ni de alta literatura; no, cuando se trata de decir, la verdad,

es preferible el estilo natural y sencillo, que retrate fácilmente los sucesos de la vida cotidiana» (8).

En segundo lugar, Jorge Bello va relatando los episodios más importantes de su vida e intenta sacar una lección de cada uno de ellos, pero en ocasiones lanza ideas de la organización social que nos hacen pensar en los ensayos de la autora: «quizá también una nueva doctrina sociológica, que cambie los ideales egoístas del mundo moderno, será la que llegue a moralizar estas sociedades» (38) como si fuese capaz de salir del universo representado en la novela que se limita a su tiempo y experiencias. Ha habido una transformación extraordinaria entre el Jorge que empieza a escribir y que no comprende completamente su castigo y el narrador con el que nos encontramos algunos capítulos después, en cuanto a su análisis de la sociedad. Por ejemplo: «en el Perú no existe, como en Europa, la lucha del capital y el trabajo; pero sí existe, la lucha del trabajo de unos, contra la holganza de otros. Aunque por entonces no alcancé a darme cuenta cabal de todas estas anomalías...» (36).

Finalmente, se insiste en la superioridad de las mujeres como una especie de colofón de todo el proyecto novelístico e ideológico de la escritora. Por ejemplo, en el siguiente fragmento:

Con la veracidad que acostumbro, diré solo, que ellas me parecieron superiores a ellos. Verdad que por regla general, paréceme que en el Perú, acontece la singular anomalía de ser, no solo en cualidades morales e intelectuales, sino también en condiciones físicas, muy superiores las mujeres a los hombres (189).

En este sentido, la mujer en la política no es una deformación del género femenino, sino de toda la práctica política que se conserva en la capital, Lima, pero también en ciudades más tradicionales como Arequipa. Nos podría sugerir esto que en cuanto la realidad política cambie, las mujeres podrán participar del debate. Es decir, el problema no se encuentra en los roles de género sino en la manera cómo las sociedades han deformado el ejercicio público.

Mercedes Cabello se oculta bajo la imagen del personaje que intenta criticar. La autora le da la palabra a Jorge Bello o se desdobra en él para parodiar el propio ejercicio de reflexión que ejerce. Nos encontramos frente a una escritura que abre nuevas posibilidades al realismo tradicional, no se trata solo de criticar vicios como la mujer política, la prostitución, la relación extramatrimonial o el mal político,

sino de verificar los límites del discurso moralizador en la sociedad de mascaradas.

Conclusiones

El tema político en la escritura de mujeres formó parte de la agenda literaria de la segunda mitad del siglo XIX y en él observamos un proceso evolutivo que va de la exaltación de la madre republicana que acompaña, abnegada y heroicamente, al líder de la civilidad; a la mujer con cualidades de mando, con una especial fascinación e interés por la política pero que falla al no haber recibido una buena educación. Uno de los puntos culminantes entre las estrategias de escritoras para hablar de lo político es la propuesta de Cabello de Carbonera. Una de las mujeres más eruditas de su tiempo en Perú. Se convierte en la principal novelista peruana de la segunda mitad del siglo XIX con las seis novelas que publica entre 1884 y 1892, pero también la que más reflexiona desde el artículo periodístico y el ensayo en su propia práctica de escritura.

Cabello de Carbonera fue, como ella misma se presentó, una escritora filósofa, este rasgo autorreflexivo nos remite a este singular personaje, Jorge Bello. *El Conspirador*, al parodiar la reflexión, la arenga directa en un discurso objetivo abre la posibilidad a la risa y la burla, no solo como eficaz mecanismo de crítica de ciertas prácticas, sino de malestares estructurales que se encuentran en los cimientos de la república. La parodia pone en evidencia una serie interminable de falsedades, engaños y espejismos que coexisten y que impiden la consolidación de una ciudad letrada.

Este ejercicio paródico deja, sin embargo, un espacio para la ambigüedad. La risa perturba y descentra de manera que no sabemos con certeza cuál es el terreno de lo bueno y admirable (elementos fácilmente identificables por lo menos en sus cuatro primeras novelas). Jorge Bello y algunos de los personajes que lo rodean nos muestran nuevas formas de masculinidad, mientras que Ofelia Olivas insiste en las posibilidades de la mujer en la política. Se ha dado una vuelta de tuerca en la novela peruana, no solo porque se supera al héroe romántico, sino también porque se aleja del antihéroe de las novelas sociales como en la novela más famosa de la autora (*Blanca Sol*) y como en la contemporánea *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto.

Bibliografía

- BATTICUORE, Graciela. *La mujer romántica. Las lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *Blanca Sol. Novela social*. Lima: Carlos Prince, 1889.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *El Conspirador*. Lima: Tipografía de la Voce d'Italia, 1892.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *La novela moderna. Estudio filosófico*. Lima: Ediciones Horas del Hombre, 1948.
- CABELLO DE CARBONERA, Mercedes. *La religión de la humanidad. Carta al señor D. Juan Enrique Lagarrigue* [Lima, 1893], Pinto Vargas, Mercedes Cabello de Carbonera. *Artículos periodísticos y ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017, 428-468.
- DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto Riva-Agüero/IFEA, 2003.
- DUPUY, Aimé. «Esquisse d'un tableau du roman politique français», *Revue française de science politique*, vol. IV, N° 3, 1954.
- MASIELLO, Francine. *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997.
- MATAIX, Remedios, «Mercedes Cabello de Carbonera, una escritora en la encrucijada finisecular», Introducción a *La novela moderna. Estudio filosófico*, Madrid, Clásicos Hispánicos Ebook, 2016, pp.5-24.
- MORALES PINO, Luz. *Éticas y estéticas de la profanación: redes y tensiones en la literatura peruana y venezolana del entre siglos (1880-1910)*. Tesis Romance Studies, University of Miami, 2017, <https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1875>. Consultado el 30 de Ene 2020.
- PORCHERON, Sarah. «Du caudillo à l'homme au foyer: la déconstruction de la virilité dans le roman *El Conspirador* (1892) de Mercedes Cabello de Carbonera», *Itinéraires*, 2019-2 y 3, 2019, 11 Dic 2019. <<http://journals.openedition.org/itineraires/6404>>. Consultado el 30 Ene 2020.
- PINTO VARGAS, Ismael. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: UNSMP, 2003.
- PINTO VARGAS, Ismael. *Mercedes Cabello de Carbonera. Artículos periodísticos y ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle. «Politique et hérité dans *El Conspirador* de Mercedes Cabello de Carbonera». *Bulletin Hispanique*, Année 1993, 95-1, 487-499.
- TRAN-GERVAT, Yen-Mai. «Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire: parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique», N°13, año 2006, *Nouvelles approches de l'intertextualité, Cahiers de Narratologie*, 1-9.

La reivindicación de las demandas feministas en los ensayos de Martina Barros*

The vindication of feminist demands in Martina Barros's essays

JOYCE CONTRERAS**

Universidad de Chile

joycecontreras@uchile.cl

<https://orcid.org/0000-0001-7043-729X>

Resumen

El estudio se centra en el análisis de dos ensayos de la escritora y *salonnière* chilena Martina Barros (1850-1944) los cuales reflexionan en torno al estatus de la mujer. El primero de ellos es el «Prólogo a La Esclavitud de la Mujer», escrito en 1872. Este (para)texto acompaña la traducción que hizo Barros del estudio de John Stuart Mill, *The Subjection of women*. El segundo corresponde a «El voto femenino», conferencia que fue dictada y publicada en 1917. Interesa examinar ambos trabajos con el objetivo de ver la evolución del pensamiento feminista de Barros, sus ideas de avanzadas, ambigüedades y contradicciones, así como el despliegue de las estrategias que utilizó para visibilizar su voz y posicionarse en el campo cultural.

Palabras claves: Escritura de mujeres; ensayo de género; feminismos; sufragio; Martina Barros; escritoras chilenas; siglo XIX; inicios siglo XX.

Abstract

The paper is focus on the analysis of two essays of the Chilean woman writer and *salonnière* Martina Barros (1850-1944). In them she reflects on the woman status. The first one is, «Prólogo a La Esclavitud de la Mujer», wrote it in 1972. This one accompanies the translation that Barros made of the study of Stuart Mill, *The Subjection of women*. The second one is «El voto femenino», conference that took place and was published in 1917. Is interesting to examine both works with the objective of see the evolution of the feminist thinking of Barros, her advanced ideas, her ambiguities and contradictions. And also, the strategies that she utilized in order to draw attention to her voice and to position herself in the cultural field.

Keywords: Women's writing; gender essay; feminism; suffragism; Martina Barros; Chilean women writers; 19th and early 20th century.

* Este artículo se enmarca en el Proyecto FONDECYT Postdoctoral N° 3180722, del cual soy investigadora responsable en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

** Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile. Docente e investigadora responsable del proyecto FONDECYT Postdoctoral N°3180722: «De ángel del hogar a intelectual (proto)feminista: reflexiones desde y sobre la mujer en el ensayo de escritoras chilenas (1870-1940)», en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Es autora del libro *Mercedes Marín del Solar (1804-1866). Obras reunidas* (Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2015); coautora de *Escritoras Chilenas del siglo XIX. Su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural* (RIL Editores, 2017); editora y prologuista de la reedición del libro *Mis Observaciones*, de Delie Rouge (Hoguera Editora 2019) y autora de *Las musas se emancipan. Antología de ensayo de género en Chile (1870-1940)* (Cuarto Propio, en prensa).

Releyendo a una intelectual del entresiglo

Con los nuevos enfoques que desde hace un tiempo han experimentado los estudios literarios, en gran medida influenciados por la crítica feminista, se ha podido asistir a la visibilización y relectura de una serie de autoras y obras por largo tiempo olvidadas. Esta operación ha permitido impugnar los silencios u omisiones que relegaban a un lugar menor, cuando no a veces derechamente inexistente, a una serie de voces cuya participación en el campo cultural y su trascendencia en espacios simbólicos claves para la formación del canon como son las historias literarias, las historias de las ideas o las antologías, se vio resentida muchas veces por factores de diverso orden, siendo uno de los principales el de tipo sexogénico. En este sentido, especialmente útiles han sido estas nuevas perspectivas para acercarse, desde otra mirada, a la producción intelectual femenina latinoamericana de los siglos XIX y primera mitad del XX. De este modo, de pasar de una escueta nómina donde solo figuraban los nombres de unas pocas autoras –si es que era el caso– representadas como genios excepcionales, presencia anómala o discontinua en el campo de las letras masculinas, se ha podido rastrear y reconstruir la participación de un considerable número de escritoras en el campo cultural, quienes dieron forma a un fenómeno cultural en código femenino¹. Ejemplo de ello son las tempranas redes intelectuales y afectivas que estas autoras articularon tanto a nivel local, continental e, incluso, trasatlántico. Estas creadoras y sus redes emergen en medio del proceso de modernización de las ciudades, en donde los debates en torno a la «cuestión de la mujer» y su rol en el devenir de la nación moderna son cada vez más frecuentes.

Siguiendo estas reflexiones, el presente trabajo examinará el caso de la escritora chilena Martina Barros Borgoño, quien en estos últimos años ha comenzado a ser revisitada por la crítica². Esta escritora, junto a Mercedes Marín del Solar, Rosario Orrego y Lucrecia Undurraga, marcará la alborada de la literatura escrita por mujeres en Chile. Su

trabajo intelectual, aunque acotado, intermitente y signado por las tensiones que recaían sobre la escritora decimonónica, abre además otra senda importante en la historia cultural chilena pues será una de las precursoras del feminismo, deviniendo en una intelectual referente para las jóvenes escritoras chilenas de principios de siglo XX.

Martina Barros nació en Santiago en 1850. Creció en el seno de unas de las familias más ilustres de la época: sus abuelos participaron en las guerras independentistas, fueron ministros de Estado y congresistas, trayectoria pública que seguirían otros miembros de su familia, entre ellos su tío, el célebre historiador Diego Barros Arana, y su esposo, el médico y escritor Augusto Orrego Luco. Este selecto linaje patrilíneo –tomando el concepto de Ana Traverso (2012)– se replicaba en el caso de las mujeres de la familia, de quienes Barros, en sus memorias, se reconocía orgullosa heredera: mujeres refinadas, de vasta ilustración y afín a las ideas liberales. Favorecida por el rico capital cultural y social de su núcleo familiar, de niña tuvo acceso a una educación esmerada. Primero, con una institutriz inglesa (hecho que motivó su amor a dicha cultura y que, como se verá, fue fundamental en su futura producción intelectual), y luego de que falleciera su padre, con su tío Diego. Sin embargo, dado lo limitado de la instrucción formal femenina de entonces (las mujeres solo podrán validar sus exámenes secundarios e ingresar a la universidad a partir de 1877 con la promulgación del Decreto Amunátegui), su formación intelectual será algo que se desarrollará, como era común entre las letradas decimonónicas, en el seno del hogar.

Lectora impenitente, políglota, crítica literaria, anfitriona de salones culturales, académica y autobiógrafa, Barros destacará, asimismo, como traductora y ensayista. En relación a este punto interesa detenerse especialmente en dos ensayos que la autora publicó en 1872 y 1917, respectivamente, pues en ellos reflexionará, en contextos muy distintos, acerca de la situación de desigualdad que afectaba a la mujer y la imperativa conquista de sus derechos.

La temprana denuncia de la esclavitud femenina

En 1872 Augusto Orrego Luco –entonces prometido de Barros– funda junto a Fanor Velasco la *Revista de Santiago*, publicación periódica de carácter ilustrada, la cual tenía por objeto ofrecer un espacio para los intelectuales liberales de la segunda mitad del siglo XIX. En dicha publicación participaron

1. Para el caso peruano, resulta de interés el estudio –publicado originalmente en 1996– de Francesca Denegri. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de escritoras ilustradas del Perú*. Lima: Ceques Editores, 2018.

2. En la línea de los estudios literarios y la filosofía se destacan los trabajos de las investigadoras chilenas Darcie Doll, Damaris Landeros, Lorena Amaro y Alejandra Castillo. Desde la historia, las investigaciones de Manuel Vicuña.

intelectuales como Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana, el puertorriqueño Eugenio María de Hostos, Eduardo de la Barra, entre otros. Junto a Rosario Orrego, Martina fue una de las pocas mujeres que participó en dicha publicación. En su «deseo de contribuir en algo a aquella empresa» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 126), escribió algunas traducciones, destacándose, en particular, la que hizo del estudio *The subjection of women*, publicado en 1869 por el filósofo inglés John Stuart Mill, cuyas ideas aún eran muy recientes en Chile. Martina traduce dicho estudio en 1872 y lo publica por entregas en la *Revista de Santiago*. Se trata de la primera traducción al español de *The subjection of women*, título que ella opta por traducir bajo el controversial nombre de *La Esclavitud de la mujer*³. Este trabajo, por lo demás, es firmado con su nombre de soltera.

Durante la década de 1860 Stuart Mill se desempeñaba como miembro de la Cámara de los Comunes, y fue una de las primeras figuras públicas masculinas en abogar desde esa tribuna por la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Su lucha se enfocaba en lograr la emancipación de la mujer a través de la supresión de las trabas legislativas discriminatorias, pues en su opinión eran estas las principales responsables del estado de sometimiento que le afectaba. En esta línea, también fue uno de los pioneros en plantear al Parlamento británico la demanda por el sufragio femenino, inspirando con este gesto —que, por cierto, no prosperó en su época— a cientos de mujeres tanto de Inglaterra como de diferentes partes del mundo⁴. En estas reflexiones Stuart Mill trabajó durante más de veinte años junto a su compañera Harriet Taylor, con quien escribió los ensayos *Sobre el matrimonio y el divorcio* [*Early essays on marriage and divorce*] (1832) y *Sobre la libertad* [*On Liberty*] (1859). *The Subjection of women* aparecerá en 1869, tras la muerte de Taylor acaecida en 1858. En este texto se defendía la idea de la igualdad legal y social entre hombres y mujeres, al mismo tiempo que

se hacía una crítica a la precaria educación que recibían estas, así como a la institución del matrimonio, signados como los grandes responsables de perpetuar la sumisión absoluta de la mujer al hombre. Este panorama, señalaba el autor, solo se podía revertir educando a la mujer en la libertad. Cabe señalar que en este texto Stuart Mill añade un prólogo en el que aclara que gran parte de las ideas contenidas en el texto correspondían a las reflexiones de Taylor, a quien dedica el libro. Se trataba de un paradigmático caso de autoría a dos manos. Este antecedente tiene una relevancia no menor. Se mencionó que Barros tuvo una formación cultural inglesa. Como mujer cercana a los círculos liberales del país no solo tuvo temprano conocimiento de la obra de Mill, sino también, muy probablemente, de la relación intelectual que mantuvo la pareja, algo que con sus matices se replicaría en su propia relación con Augusto Orrego.

Volviendo a la publicación de Barros es necesario subrayar que como cualquiera traducción, esta se abre a la interpretación de las ideas y la lengua de otro, ejercicio que de por sí reviste un grado de complejidad⁵. Sin embargo, Barros escoge traducir un género que en adición ya posee un carácter desafiante como es el discurso filosófico, tradicionalmente asociado a un saber masculino⁶. Esta traducción la acompañará de un prólogo de su autoría en el cual comentará los principales planteamientos de Stuart Mill, y lo que es más importante, expondrá sus propias reflexiones respecto del estatus subalterno de la mujer. Este gesto revela otra actitud transgresora, ya que mientras Barros se refugia en la palabra autorizada de un Otro desde la supuesta pasividad que implica traducir una voz ajena, al mismo tiempo, sutil y estratégicamente, deja deslizar la propia, en un ejercicio de «doble voz» —tomando el concepto de

3. Es necesario hacer hincapié en esto, ya que suele atribuirse en el mundo hispanoparlante a Emilia Pardo Bazán la publicación de la primera traducción en español del texto de Stuart Mill. Lo cierto es que la escritora española publicó su traducción en 1892, acompañándolo, tal como lo hiciera Barros, de un prólogo de su autoría. Esta traducción titulada *La Sujeción de la Mujer*, habría sido hecha a partir de la traducción francesa del texto de Stuart Mill.

4. Entre ellas, Elizabeth Cady Stanton, activista feminista y líder de las sufragistas norteamericanas, quien incluso mantuvo correspondencia con Stuart Mill.

5. Para más información acerca de la práctica de la traducción en Barros, consúltese el artículo de Damaris Landeros «Avatares de una pionera. Tensiones (en)tre la práctica de escritura en las obras de Martina Barros». Contreras, Joyce, Ulloa Carla y Landeros Damaris. *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Santiago: RIL, 2017: 152-174

6. En un artículo dedicado en homenaje a Barros, la redacción de la revista femenina *Familia* se refiere a su erudición en los siguientes términos: «Estudiosa, como no es costumbre entre nuestras mujeres, cuyas luces no alcanzan más allá de las fáciles lecturas, se dio por tener a áridas y pesadas disciplinas ideológicas, conociendo a pensadores y escritores de alto vuelo y no, generalmente, de fácil lectura para los aficionados» (*Familia*, agosto de 1917, n.º92, año VIII: 2).

Elaine Showalter (1980)— en que convergen las voces de un sujeto dominado y un sujeto dominante⁷.

De esta manera, estaríamos frente a lo que Mary Louise Pratt (2000) denomina como «ensayo de género», vale decir, una tradición de escritura que paralela al «ensayo de identidad» masculino, estaría conformada por una «serie de textos escritos por mujeres latinoamericanas a lo largo de los últimos ciento ochenta años», los cuales estarían «enfocados a pensar el estatuto de las mujeres en la sociedad». Se trata de una «literatura contestataria», por cuanto «se propone “interrumpir el monólogo masculino” o al menos confrontar la pretensión masculina de monopolizar la cultura, la historia y la autoridad intelectual» (76). Abordar el prólogo desde esta perspectiva, permite problematizar y profundizar en las reflexiones de la autora quien constituye un referente ineludible tanto para repensar los inicios del género ensayístico escrito por mujeres, como para construir una genealogía del pensamiento feminista en Chile. Este ensayo será el primero de su tipo publicado en el país, y si bien no está documentada su recepción en las escritoras o pensadoras contemporáneas a Barros, es posible sugerir la influencia que debió ejercer entre cierto grupo de mujeres ilustradas, quienes poco tiempo más tarde se aunaron tanto a las demandas expresadas, como al cultivo de dicho género⁸.

Como se ha señalado, Barros elige titular su traducción con el nombre de *Esclavitud de la mujer*, gesto que remarca el carácter radical que ya tenían las ideas expuestas en el texto. Sin embargo, es llamativo que desde la primera página se apresure a descartar un potencial carácter subversivo del mismo: «El título de este libro pudiera hacerlo aparecer con un alcance sedicioso que no tiene, como un caluroso llamado a una absurda rebelión, como una proclama

revolucionaria que tiende a destruir la tranquila felicidad del hogar» (Barros, «Prólogo a la Esclavitud» 112)⁹. Ello no ocurriría —afirmaba— dado el prestigio y erudición del autor tratado, a quien califica como «pensador sereno y elevado», por tanto, autorizado para disertar con criterio sobre materia tan delicada: «[Él] no se fija jamás como objeto de sus esfuerzos el propósito vulgar de sostener esas extrañas y peligrosas paradojas, que se aplauden por su novedad y fascinan por su audacia» (112). No obstante, más adelante la autora sintetice el valor principal de este libro con un juicio taxativo de no menor de atrevimiento: «[*The subjection of women*] es un trabajo de demolición y reconstrucción: derriba la sociedad» (119).

En este sentido, el tejido argumentativo del prólogo revela no solo la convergencia entre dos voces: por un lado, la de la propia Barros y por otra, la del filósofo británico, sino que además da cuenta de una «treta del débil» (tomando el concepto de Josefina Ludmer) que hábilmente ella despliega. Se trata del recurso de ubicarse en una posición de inferioridad en relación a un otro masculino dueño del saber y poder de hablar, sin embargo, desde ese mismo lugar horadar de forma subrepticia dicha autoridad. Este recurso ha sido característico de la escritura de mujeres, en especial, del siglo XIX. Esta estrategia enunciativa se observa con nitidez cuando la autora, ya avanzada la exposición y dejando de refugiarse en la autoridad simbólica de Stuart Mill, se permite cuestionar ciertos «errores» que tendría el estudio de este, a quien acusa de invisibilizar la agencia histórica de las mujeres en pos de su tesis; esta señalaba que el despertar de la conciencia femenina solo se produciría en el siglo XIX:

Desgraciadamente, no siempre ha obedecido su autor en este libro a un severo método de examen: y dejándose arrastrar aquí y allá por raciocinios de una verdad aparente ha descuidado el estudio mismo de los hechos, dando cabida a afirmaciones generalmente admitidas aun cuando estén quizás muy lejos de ser exactas: ¡tan grande es la influencia de los errores a cada paso repetidos aun sobre los espíritus de mayor elevación! Tomando como punto de partida la esclavitud en que hasta ahora ha vivido la mujer y considerando las

7. Señala a este respecto Showalter: «la literatura femenina puede leerse como un discurso a dos voces, que encierra una historia “dominante” y una “silenciada”, lo que Gilbert y Gubar denominan “palimpsesto”» (403).

8. Entre estas mujeres es factible pensar en Rosario Orrego (quien colabora con Barros en la *Revista de Santiago*), ya que solo un año después será la primera mujer en fundar y dirigir una publicación periódica literaria desde donde defenderá la instrucción femenina, escribiendo algunos ensayos al respecto. O en las redactoras de revistas literarias dirigidas a un público femenino como *La Brisa de Chile* (1875) y *La Mujer* (1877), medios que un par de años después de la publicación de Barros, ya expresaban su adhesión a las demandas protofeministas. La escritora Lucrecia Undurraga, que participó en dichas publicaciones, ganaría fama como una connotada ensayista.

9. De aquí en adelante todas las citas referidas al ensayo «Prólogo a La Esclavitud de la Mujer (Estudio crítico por Stuart Mill)» serán extraídas del trabajo original publicado por Barros en 1872 en la *Revista de Santiago*. Se aclara esto para diferenciarlo de la reedición que hizo editorial Palinodia el año 2009.

dificultades [que] debía encontrar naturalmente para levantar sus quejas, ha llegado Stuart Mill a deducir que ha podido atreverse a encarar esta situación de opresión que la abatía y degradaba solo ahora que se han relajado un tanto los estrechos vínculos que en otro tiempo la ligaban. Una hojeada superficial sobre cualquiera colección bibliográfica habría bastado acaso para hacerle ver que el hecho distaba mucho de una completa exactitud (Barros, «Prólogo a La Esclavitud» 114-115).

Como muchas escritoras del siglo XIX que cultivaron el ensayo de género, Barros procura contribuir a la elaboración de una genealogía intelectual de mujeres: a través de este gesto escritoras como ellas pueden reconocerse en tanto legítimas herederas y continuadoras de una tradición de pensadoras. En este sentido, son pertinentes las palabras de Doll (2007), quien ha sostenido que:

Son conocidas las dificultades que han debido sortear las mujeres para incursionar en el espacio público y producir discursos: uno de estos problemas deriva de la inexistencia de una tradición propia en la producción intelectual que permita vislumbrar los puntos de partida, la experiencia y las necesarias relaciones de identificación. Ante esa carencia, las escritoras e intelectuales buscan y recogen antecedentes de diversas tradiciones; un recorrido a través de diferentes lenguas, espacios, culturas y géneros discursivos. En ese trayecto discontinuo, construyen a sus *clásicas* y sus modelos (88)¹⁰.

De este modo, el «descuido» histórico de Stuart Mill es refutado citando el caso de algunas mujeres célebres del Renacimiento cuyos escritos reflexionaron tempranamente acerca de la situación de subordinación de la mujer. Así, son visibilizados los nombres de Lucrecia Morinella, Modesta del Pozzo y Margarita de Navarra, autoras que a través del libro hicieron «de su sexo una defensa entusiasta». Estos trabajos, remarca, no serían los únicos. Siguiendo la clasificación propuesta por Pratt estaríamos frente a un ensayo de género de tipo «comentario analítico», el que no obstante poseería elementos del ensayo de tipo «inventario histórico». En este sentido, mientras el primero se orienta al análisis y reflexión de asuntos de interés para el género, el segundo tiende a enumerar las actividades desarrolladas por mujeres

10. La cursiva es original de la autora.

en diferentes épocas y regiones, contribuyendo así a la forja de una historia femenina¹¹.

Como ha señalado la filósofa y crítica Alejandra Castillo, en este prólogo/ensayo las contradicciones o «aporías» están a la orden del día. Un ejemplo de ello es el tema de la autoría. Aunque Barros decide firmarlo en 1872 con su nombre de soltera, gesto osado para su época, cuando se publican sus memorias décadas después (1942) va a retractarse de este hecho: «La traducción apareció, precedida de un Prólogo, que llevaba mi firma y expresa mis ideas en esos días, *pero cuya redacción fue casi exclusivamente de Augusto*» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 127)¹². Este hecho recuerda el ya mencionado caso de John Stuart Mill y Harriet Taylor y los trabajos que escribieron en co-autoría.

Siguiendo con la propuesta de Castillo, otra «aporía» que sería posible leer en el prólogo de Barros sería el hecho de que mientras, por un lado, reclama la libertad y lo que ella denomina los «derechos sociales» de la mujer, por otro, va a desmarcarse de la lucha por sus derechos políticos: «la mujer no los reclama», sostendrá (Barros, «Prólogo a la Esclavitud» 124). Esta «hesitación del decir» —dice Castillo— convierte a Barros en una representante de ese «feminismo liberal chileno» que «fluctuará entre un modelo restringido de democracia y un modelo de participación extendida; entre la reivindicación de los derechos cívicos y la reivindicación de los derechos políticos; entre la esfera de la defensa privada del hogar y la defensa de la presencia pública de las mujeres; y por último, entre la afirmación de la igualdad de los sexos, y la justificación de la reclusión de las mujeres en la esfera privada de la familia» (Castillo en Barros, *Prólogo a la Esclavitud* 2009: 9). Como sostiene Asunción Lavrín (2005), este tipo de «feminismo liberal» sería característico de las sociedades del Cono Sur de fines del siglo XIX y principios del siglo XX¹³.

11. Ensayos como «La mujer en la sociedad moderna» (1895) de Soledad Acosta de Samper constituyen ejemplos paradigmáticos del género.

12. La cursiva es mía.

13. Refiriéndose a los casos de Chile, Uruguay y Argentina entre 1890-1940, Lavrín sostendrá la existencia de diferentes tipos de feminismos, entre ellos, el feminismo socialista, el liberal, y el de compensación. A su juicio, «lo que distinguía a este feminismo del cono sur» —respecto del caso europeo y norteamericano— era su «flexibilidad», lo cual hacía que los límites entre los distintos modelos feministas fueran permeables, muchas veces tendiéndose puentes entre sí (31).

Apoyándose en la idea fuerza de la libertad como valor supremo del ser humano, Barros cuestionará la situación de desigualdad que afectaba a la mujer, sobre todo, en lo referente a sus «derechos sociales», dentro de los cuales el derecho a recibir una educación científica ocupaba un lugar primordial. De esta manera, acusará lo «penoso» que resultaba ver en pleno siglo XIX, en momentos que «se han llegado a borrar las diferencias de señor y esclavo, en que se han hecho desaparecer las odiosas distinciones de razas y colores, [el que] todavía sea temerario, imprudente y hasta peligroso pedir que se borre la triste diferencia en mala hora establecida entre el hombre y la mujer, esa distinción odiosa de los sexos» (Barros, «Prólogo a la Esclavitud» 116). Diferencia que a su juicio se mantenía imperturbable debido, en lo fundamental, a un sistema de educación que califica de «vicioso», el cual permitía al hombre desde su infancia concebirse como «un ser superior a la mujer»:

Desde los primeros años se le hace palpar en el seno mismo del hogar esa desigualdad antojadiza, a él se le concede una libertad que va aumentando más a medida que se restringe más y más la clausura que se destina al otro sexo [...] Por otra parte, haciendo a la mujer mirar desde la cuna como sagrados los principios caprichosos establecidos por el uso, se la somete a un sistema de educación cuya primera base viene a descansar en la idea de una inferioridad... (116).

Una de las consecuencias de esta educación perniciosa, acusa Martina, es que la mujer, privada de poder desarrollar sus aptitudes, intereses y facultades y de ambicionar algo que vaya más allá de su radio de acción doméstico, es obligada por la sociedad a ver en el matrimonio «su único destino», «declarándola inhábil para ser otra cosa que esposa y madre en nombre de cierta diferencia que establece entre la naturaleza del hombre y la mujer» (Barros, «Prólogo a la Esclavitud» 116). Aunque la autora no reniega de la importante función que cumple la mujer dentro del núcleo familiar, es enfática al declarar que la maternidad y el matrimonio en absoluto constituyen su misión exclusiva. Siguiendo con su argumentación, impugna las «falsas ideas» que justificaban el supuesto carácter inferior de la mujer, rescatando a Stuart Mill cuando este declare que lo que se entiende por «la naturaleza de la mujer no es más que un producto eminentemente artificial» (117), vale decir, un constructo cultural creado por el hombre. En este sentido, y apoyándose en el discurso positivista por entonces en boga, Barros afirmará que si bien existen

ciertas diferencias morales e intelectuales entre los sexos, bajo ninguna circunstancia ello permite colegir, ni mucho menos juzgar, a uno superior al otro.

La educación, entonces, constituiría el único medio para sacar a la mujer de este estado de minoría de edad vergonzoso y anacrónico: «Darle a la mujer la misma libertad que tiene el hombre para emplear sus facultades en el sentido que mejor le cuadre, es decir darle la libertad de instrucción y la libertad para hacer uso de sus conocimientos» (121). Incluso si esa libertad implica que ella desempeñe ocupaciones y profesiones que, si bien le son negadas a causa de su sexo, se le «conceden aún a los hombres más torpes» (122). Educada en la libertad, ella podrá seguir el camino para decidir autónomamente sobre su propia vida:

Que la mujer sea libre para seguir el camino por donde la guían los instintos de su corazón y las aspiraciones de su espíritu. Así solo será madre la que se sienta con las aptitudes que exige la misión más elevada y el sacerdocio más santo que pueda concebir la imaginación sobre la tierra. Así todas las esposas serán buenas porque solo lo serán las que hayan recibido de la naturaleza facultades propias para serlo. Así no se verá la mujer obligada a aceptar el matrimonio como un sacrificio que le impone la necesidad de vivir (Barros, «Prólogo a La Esclavitud» 120).

Las repercusiones que tuvo la publicación de este ensayo fueron significativas para su autora: mientras que los intelectuales liberales celebraron el progreso de sus ideas, las mujeres, por el contrario, la condenaron severamente: «asusté a todas las mujeres que me excomulgaban como niña peligrosa [...] mis propias amigas se me alejaron como si se hubiese levantado una valla que nos separaba en absoluto» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 127). La decisión tomada por la autora será radical pues, en un gesto de autocensura, optará por un voto de silencio escritural que se extenderá por cerca de 40 años. Como confiesa en sus memorias: «Continué mi vida, pero sin volver a hacer publicaciones que no convencían ni alentaban más que a los ya convencidos y causaban pavor a aquellas que deseaba estimular. No nací para luchadora» (127).

«Comienza el siglo de la mujer». El retorno a la literatura y al feminismo

Con el cambio de siglo y el desarrollo del proceso de modernización en América Latina, Barros alcanza a

apreciar una de las transformaciones sociales y políticas más importantes del período: la asunción del feminismo como discurso y fuerza política social. Este nuevo escenario, marcado por los primeros movimientos de mujeres y la participación activa de estas en el campo cultural y literario, impulsa a Martina a deponer su silencio escritural.

Antes de pasar al análisis del texto es necesario notar algunas diferencias respecto al ensayo antes revisado y su contexto de producción. Como se vio, una de las demandas principales del «Prólogo a La Esclavitud de la Mujer» lo constituía el derecho a la instrucción femenina. Esta demanda va a ser transversal al ensayismo de mujeres chilenas e hispanoamericanas del último tercio del siglo XIX, quienes verán en la educación una vía para revertir la situación de desigualdad respecto a los hombres al poder desarrollar sus facultades intelectuales, al mismo tiempo que una forma de participar en el devenir de la nación, fundamentalmente a través de su rol de madres republicanas. Ahora bien, conforme van accediendo al sistema educativo –al igual que otros actores sociales emergentes antes privados de esa formación, como, por ejemplo, los grupos populares e indígenas– las mujeres se vuelven sujetos cada vez más conscientes y críticas respecto de la situación de subordinación que las afectaba. De este modo, la educación les proporciona una base formativa que les servirá tanto para ingresar al campo cultural y literario en proceso de autonomización (antes patrimonio exclusivo de una élite masculina, oligarca y blanca), como para desplazarse hacia la esfera pública desde donde comienzan a exigir paulatinamente otros derechos. Como afirma Rama refiriéndose a la irrupción de estos nuevos sujetos en la moderna ciudad letrada del fin de siglo: «La letra apareció como la palanca de ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder» (103). En este contexto, las mujeres de la élite y de las emergentes capas medias, no solo van a ocupar un lugar más visible en tanto escritoras, sino también como intelectuales, vale decir, como un sujeto que cumple una función política y social al asumir una voz que, ocupándose de aquellos grupos o asuntos tradicionalmente marginados, se plantea de forma crítica frente al poder hegemónico alcanzando por ello una legitimidad entre la opinión pública (Saïd 1996).

Ahora bien, a diferencia de las ensayistas del XIX, las inquietudes de estas escritoras rebasarán las demandas por el derecho a la instrucción. En sintonía con los ingentes movimientos sociales de la época (obreros, anarquistas, estudiantiles) con los

cuales muchas veces se imbricaron, las exigencias se dirigirán esta vez a la obtención de sus derechos civiles (derecho a la propiedad, al trabajo asalariado, al divorcio) y políticos (derecho a militar en partidos políticos, derecho al voto, a ser electa en cargos de representatividad popular, etc.), entre otros (Lavrín 65). Algunas de estas ensayistas, además de dejar una amplia producción escritural, también crearán instituciones culturales femeninas emblemáticas, a la vez que adscribirán a, e impulsarán los primeros movimientos políticos de mujeres en Chile.

El marco de referencia anterior permite examinar en contexto un ensayo leído y publicado por Martina Barros en 1917 –el primero tras su prolongado mutismo– en el cual la autora se refiere a esta favorable coyuntura:

Últimamente han vuelto a renacer en mí los entusiasmos de aquellos días, *en vista del cambio radical que se ha operado en nuestra sociedad en el medio siglo transcurrido*. He visto con la más íntima satisfacción que un grupo de jóvenes diputados ha presentado a la Cámara un proyecto de ley que concede a la mujer el derecho al sufragio [...] Grande [ha sido] mi alegría al sentir bullir a mi alrededor el entusiasmo febril con que este proyecto era acogido por la juventud femenina (Barros, «El voto femenino» 39)¹⁴.

Este ensayo llevaba por título «El voto femenino» y había sido originalmente pronunciado en una conferencia que la autora dio en el Club de Señoras de Santiago, espacio de sociabilidad intelectual femenina fundado en 1915, entre otras, por la escritora Inés Echeverría (luego sería publicado en la *Revista Chilena*)¹⁵. Este Club estaba destinado a impulsar la ilustración de la mujer, no obstante, recibía a las y los

14. La cursiva es mía.

15. Según Barros, este Club: «Fue durante algún tiempo objeto de violentas resistencias, pues rompía con los hábitos que regían entonces la vida de la mujer casada. Los maridos se negaban a aceptar esa independencia, les chocaba que pudieran reunirse las mujeres fuera de su casa, creían que eso podía prestarse a abusos y a comentarios muy desagradables. La resistencia que se hizo al Club fue formidable, hasta el clero llegó a atacarlo» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 289-290). Probablemente el que en dicho espacio de sociabilidad se discutiera acerca de feminismo provocó que los sectores más conservadores de la sociedad le mirasen con desconfianza. Como señalaba un escritor contemporáneo: «En el [Club] se han dado numerosas conferencias relacionadas con diversas materias. Han sido siempre muy del gusto de las socias aquellas que hacen referencia a los avances del

pensadores y artistas más reputados de la sociedad de entonces. Cabe agregar que el texto fue escrito por solicitud de las socias del Club a propósito del deceso de Emilia Pardo Bazán, a quien Barros conoció durante un viaje que realizó a Europa, y con quien, según sus palabras «trató bastante», compartiendo además ideas acerca de feminismo¹⁶. Por cierto, ello ocurrió en los años en que Pardo Bazán había publicado su traducción de *The Subjection of women* de Stuart Mill (1892). Este dato, lejos de ser una anécdota, nos sirve para comprender las condiciones de posibilidad de la enunciación. Barros publica y lee este ensayo tras su paso por Europa, experiencia que le permitió conocer de cerca no solo la escena intelectual, sino también las demandas sufragistas de las mujeres británicas y francesas, cuyo desarrollo seguía con interés, al igual que las de las norteamericanas. Además, el hecho de que allá compartiera sus inquietudes feministas con escritoras consagradas de la talla de Pardo Bazán («una mujer superior» como la describía), debió favorecer, sin duda, su reempoderamiento como intelectual feminista.

Nos encontramos entonces con una sujeto que, a diferencia de cuando publicó en 1872 su «Prólogo a La Esclavitud de la Mujer», con el cambio de siglo se siente y cree autorizada para levantar la voz y exigir los derechos civiles y políticos de la mujer, en especial, aquel referido al sufragio, demanda que había sido constantemente obliterada por la clase política chilena, según denunciaba Barros. Aunque legalmente el sufragio femenino no estaba prohibido por la Constitución de 1833 —imperante durante casi todo el siglo XIX hasta 1925—, tras el fallido intento de votar de un grupo de mujeres de la provincia de San Felipe ocurrido en 1877, en 1884 se introdujo una reforma a la ley de elecciones que negó expresamente el voto a estas, ubicándolas, como señalaba con sorna la autora: «en la HONROSA compañía de los dementes, de los sirvientes domésticos, de los procesados por crimen o delito y los condenados por quiebra fraudulenta» (Barros, «El voto femenino» 392)¹⁷. A fin de revertir dicha situación de injusti-

cia —califica la experiencia como «amarga»— es que declara su adscripción a las filas «de las defensoras del derecho de sufragio, como único medio de hacernos oír y llegar a obtener hechos y no solo buenas palabras» (393)¹⁸.

Analizando las razones de la resistencia al voto femenino, Barros cuestiona la premisa comúnmente extendida respecto a que las mujeres no estaban «preparadas» para la vida política, la cual, por cierto, no aplicaba para los varones, quienes sí podían votar independientemente de su nivel de instrucción y recursos (el sufragio universal masculino había sido aprobado en 1884): «Se ha dicho y se repite mucho que no estamos preparadas para esto. ¿Qué preparación es esta que tiene el más humilde de los hombres, con solo el hecho de serlo, y que nosotras no podemos alcanzar?» (394). En su opinión, si en la arena política se discuten cuestiones de alto interés social, como, por ejemplo, los temas relacionados con educación, resultaba imposible que las mujeres no pudieran tomar parte en estos debates los cuales les concernían en un grado mayor en cuanto ellas además eran madres, por lo tanto, debían velar por la educación de sus hijos. A ello le suma el caso de las «maestras», quienes tendrían más autoridad para opinar sobre asunto tan relevante que un «joven que llega a la Cámara sin más bagaje que sus estudios de humanidades» (393). Como lo harán otras ensayistas que también adhirieron a las demandas sufragistas —los casos de Gabriela Mistral y Amanda Labarca son emblemáticos— Barros sostendrá que con el acceso al sufragio la mujer va a contribuir a reformular la tradicional manera de hacer política, supeditada a intereses egoístas. Bajo su influjo entonces se feminizaría la política: «No pretendo que la mujer se ocupe de la política pequeña, es decir, de aquellas luchas de partido en que se agotan y esterilizan tantos esfuerzos. Precisamente creo que la influencia del voto femenino puede ser muy benéfica en el sentido de alejar al hombre de esa clase de luchas, para servir a los altos intereses sociales a que la mujer, interesada en ellos, sabría arrastrarlo» (394).

Luego de repasar cada uno de los argumentos comúnmente esgrimidos para rechazar el sufragio,

feminismo, por cuya razón no son pocas las que se han dado relacionadas con este asunto» (Ovalle 15).

16. «En otra oportunidad que tuve de estar con ella, conversamos ya de algo más *nuestro*. Hablamos de feminismo, materia que ella dominaba y sobre la cual me dijo cosas bellas y cosas ciertas, manteniéndose siempre en el terreno de las ideas y argumentando con solidez» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 369. La cursiva es mía).

17. El destacado es original de la autora.

18. Durante las décadas de 1910-1920 existieron opiniones discrepantes entre las escritoras chilenas respecto al sufragio femenino. Ejemplo de ello es el caso de Roxane (seudónimo de la novelista, ensayista, periodista, editora y dramaturga Elvira Santa Cruz Ossa), quien en un ensayo titulado «Feminismo» de 1918, rechaza la intervención femenina en materia política.

entre ellos la «pueril y manoseada» idea de que el ingreso a la vida política alejaría a la mujer del hogar (lo cual afirmaba, no sucedió con el ingreso de la mujer al mundo profesional); que la política era asunto incompatible con la delicadeza y ternura del «espíritu femenino»; o que con el voto femenino se favorecería potencial y peligrosamente a determinado sector político, en este caso los vinculados a las fuerzas conservadoras y a la Iglesia Católica (396); Barros expone la inadmisibilidad de dichos motivos así como la nula voluntad política masculina de cambiar el orden de las cosas, exhortando a las mujeres a tomar conciencia de su situación subordinada y luchar por sus derechos:

La resistencia para concedernos el derecho de sufragio [...] me hace sospechar que pretenden abusar así, como siempre, de nuestra sumisión pasiva, de nuestra resignación a toda prueba, y que cuentan con nuestra inercia. Lo único que nos hace falta es la voluntad y la energía para conquistarlo. Nada se obtiene sin lucha y sin esfuerzo, y con nuestra resolución inquebrantable debemos probar al hombre que tenemos la preparación indispensable, que ya hemos madurado lo bastante para no dejarnos arrebatar lo que de derecho nos corresponde (394).

En los momentos en que Barros escribe y pronuncia esta conferencia el voto femenino ya había sido otorgado en Estados Unidos, Rusia, e inclusive, después de años de ardua lucha, en Reino Unido. En Francia, afirmaba, se movilizaban los debates políticos al respecto. A propósito de esto, consciente como mujer de la élite de la admiración de la clase alta chilena por la cultura francesa, la invita a un gesto de apertura mental: «Me halaga la esperanza de que en nuestra tierra que vive en constante imitación de todo lo francés; vayan infiltrándose poco a poco estas ideas y no se asombren tanto nuestros políticos con el temor de concedernos siquiera el derecho a elegir» (397). Como ha sostenido Doll, durante el entre siglo la cultura francesa se convirtió en un referente para la oligarquía, de modo que «Francia funciona[ba] como la civilización de la época» (87). De allí que Barros, mientras critica a su propia clase, la estimula, a la vez, a seguir el ejemplo de civilización de los europeos. Citando a un autor francés concluirá su exposición afirmando: «Aquí comienza el siglo de la mujer» (397).

Para finalizar, es necesario mencionar que esta fue solo una de las cuatro conferencias que Barros dictó en el Club de Señoras. Las otras tres fueron acerca

de Shakespeare, Felipe II de España y una última titulada «Mujeres de mi tiempo». Sin embargo, este no fue el único espacio donde ejerció como conferencista. Poco tiempo después, durante la fundación de la Academia de Letras de la Universidad Católica de Chile, Barros fue nombrada miembro de esta institución, ocasión solemne en la que pronunció otra conferencia. Se trataba de un ensayo titulado «Historia del feminismo y su desarrollo en Chile»¹⁹. En sus memorias recordará este momento con las siguientes palabras: «Como fui la primera mujer que abordó en mi tierra este problema [el feminismo] y siempre me ha interesado vivamente, quise aprovechar esta ocasión para poner en claro mis anhelos con respecto a la difusión de estas ideas entre nosotras, y sobre el giro que iban tomando» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 296). Como se puede apreciar, la autora no pronuncia su conferencia sobre tema tan controversial en cualquier espacio. Ella «aprovecha la ocasión» de hablar acerca de feminismo precisamente en la fundación de una importante institución académica conformada en su mayoría por intelectuales masculinos. No obstante, luego aclare que el «anhelo de interesarme en favor de la independencia y mayor cultura de la mujer no fue para hacerla rival del hombre, sino para constituirle en su digna compañera» (Barros, *Recuerdos de mi vida* 296), matizando de este modo el potencial crítico y político de su discurso. Este gesto, que bien podríamos calificar como otra «treta del débil», estrategia de negociación presente tanto en este como en sus otros ensayos, no afecta en modo alguno el carácter contestatario de sus intervenciones intelectuales, sobre todo si se atiende a las particularidades tanto del contexto de enunciación, como de época.

Conclusiones

El análisis de los ensayos de Barros escritos en 1872 y 1917, en relación con sus respectivos contextos de producción, permite apreciar la evolución de su temprano pensamiento feminista. De esta manera, en el primer texto, escrito durante el último tercio del

19. Este ensayo lamentablemente se ha perdido de los archivos, hecho que revela la fragilidad de los dispositivos materiales en que las autoras del período plasmaron su pensamiento. Para más información sobre este tema véase Contreras (2014).

siglo XIX, la autora se ampara estratégicamente en la práctica de la traducción de las ideas de John Stuart Mill y el uso del paratexto prólogo, para denunciar la situación de sometimiento de la mujer y expresar su demanda por la educación femenina. Esta temática va a ser transversal al desarrollo del ensayo de género producido por escritoras chilenas (y también latinoamericanas) del período 1870-1900. El segundo texto, escrito cuarenta y cinco años después, en pleno proceso de modernización, va a ser pronunciado como conferencia –y luego publicado en una importante revista– en momentos en que Barros deviene para las escritoras chilenas jóvenes de principios del siglo XX en un ícono del feminismo, llegando a tejerse redes de colaboración entre ellas y otros intelectuales. Este ensayo, a diferencia del anterior, se preocupará de las demandas por los derechos civiles y políticos de la mujer. En especial, el derecho al sufragio. Este va a ser uno de los primeros ensayos escritos por una mujer en Chile en donde se exija abierta y explícitamente el voto femenino. En este sentido, Barros aprovecha hábilmente su autorización simbólica en el campo cultural para expresar desde diversas tribunas sus inquietudes respecto al feminismo. Este tipo de demandas, así como aquellas que bregaban por el derecho al divorcio, al trabajo asalariado, al control de la natalidad y el aborto, entre otras, va a aparecer de forma cada vez más visible y sostenida en la ensayística de las escritoras chilenas de la segunda mitad del siglo XX, tradición intelectual en la que Barros tuvo un rol pionero.

Bibliografía

- BARROS, Martina. *Recuerdos de mi vida*. Santiago de Chile: Orbe, 1942.
- BARROS, Martina. «Prólogo a La esclavitud de la mujer (estudio crítico por Stuart Mill)». *Revista de Santiago*. Año 1872-1873, Tomo II: 112-124.
- BARROS, Martina. «El voto femenino». *Revista Chilena*. Año I, vol. II, N° IX. Diciembre 1917: 390-399.
- CASTILLO, Alejandra. «Estudio preliminar. Las aporías de un feminismo liberal: Martina Barros traductora de Stuart Mill». Martina Barros. *Prólogo a La esclavitud de la mujer (estudio crítico por Stuart Mill)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2009: 7-36.
- CONTRERAS, Joyce. «La resistencia al libro: Mujeres, escritura y exclusión en el siglo XIX en Chile». Nibaldo Acero, Jorge Cáceres y Hugo Herrera (comp.) *Vestigio y especulación. Textos anunciados, inacabados y perdidos de la literatura chilena*. Santiago de Chile: Chancacazo, 2014: 99-135.
- DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de escritoras ilustradas del Perú*. Lima: Ceques Editores (3° Ed.), 2018.
- LANDEROS, Damaris. «Avatares de una pionera. Tensiones (en)tre la práctica de escritura en las obras de Martina Barros». Joyce Contreras, Damaris Landeros y Carla Ulloa. *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incursión pionera en la esfera pública y el campo cultural*. Santiago: RIL, 2017: 153-174.
- DOLL, Darcie. «Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile». *Revista Chilena de Literatura*. Número 71 (2007): 83-100.
- «La señora Martina Barros de Orrego» [sin autor]. *Familia*, agosto de 1917, n.° 92, año VIII: 2.
- LAVRÍN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay (1890-1940)*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.
- LUDMER, Josefina. «Las tretas del débil». *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericana*. Ríos Piedras, Puerto Rico: Huracán, 1984: 47-52.
- OVALLE, Francisco Javier. *Mis pensamientos sobre el Club de Señoras de Santiago de Chile*. Santiago: La Gratitude Nacional, 1918.
- PRATT, Mary Louise. ««No me interrumpas». Las Mujeres y El Ensayo Latinoamericano». *Debate Feminista*. Vol. 21 (2000): 70-78.
- SAID, Edward. *Representaciones del intelectual*. Barcelona: Paidós, 1996.
- SHOWALTER, Elaine. «La crítica feminista en el desierto». *Otramente: lectura y escritura feministas*. Marina Fe (ed.). México D. E.: Programa Universitario de Estudios de Género de la Facultad de Filosofía y Letras y Fondo de Cultura Económica, 1999: 75-111.

Josefa, Carlota y Rosario: avatares de la nueva nación mexicana en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos

Josefa, Carlota and Rosario: avatars of the new Mexican nation in *El eterno femenino* of Rosario Castellanos

LISE DEMEYER*

Université du Littoral Côte d'Opale (Francia)
lise.demeyer@univ-littoral.fr
<https://orcid.org/0000-0001-8360-1538>

JOSEFA: [...] ¡Somos tan pocas las mujeres mexicanas que hemos pasado a la historia!
(*El eterno femenino*, Rosario Castellanos)

Resumen

En un afán de cuestionar la condición femenina en una sociedad dominada por los hombres, Rosario Castellanos rescata en el segundo acto de la farsa *El eterno femenino*, al panteón de las mujeres más famosas de la historia mexicana. Entre ellas, tres vivieron en el siglo XIX, siglo que marcó la construcción de la nueva nación y que estableció las bases sociales tutelares del México contemporáneo: la insurrecta Josefa Ortiz de Domínguez, la tertuliana Rosario de la Peña y la emperatriz Carlota. Apoyándonos en la nueva historiografía que interroga el papel de las mujeres en la construcción del Estado nación, analizaremos la reescritura de estos tres mitos nacionales decimonónicos llevada a cabo por la dramaturga. Veremos que su revisionismo tiene un propósito particular y un enfoque femenino o feminista. A través de unas microsituaciones encarnadas por estos avatares, pretende dar ejemplos individuales de emancipación femenina con el fin de abrir un debate en la sociedad de los años 70 e incitar así a las mujeres a que cuestionen la codificación social exclusivamente patriarcal y blanca sobre la cual se construyó la nación mexicana.

Palabras clave: Rosario Castellanos; mujer; s. XIX; nación; feminismo.

Abstract

In an effort to question the feminine condition in a society dominated by men, Rosario Castellanos revives, in the second act of the farce *El eterno femenino*, the pantheon of the most famous women in Mexican history. Among them, three lived in the 19th century, a century that marked the construction of the new nation and that established the tutelary social foundations of contemporary Mexico: the insurrectionist Josefa Ortiz de Domínguez, the host of literary salons

* Profesora titular en la Universidad del Litoral Côte d'Opale en Boulogne-sur-Mer. Enseña literatura y civilización hispanoamericanas. Es doctora por las universidades de Rouen y Sevilla y ha sido ganadora del accésit del Premio Nuestra América 2013. Ha publicado el ensayo *Las fronteras en la obra de Carlos Fuentes* en el CSIC y en la Diputación de Sevilla en 2014. Ha participado en diversos coloquios internacionales y es autora de varios artículos sobre la literatura mexicana contemporánea, en particular en torno a temas como la frontera, el género y las identidades.

Rosario de la Peña and the empress Carlota. Leaning on the new historiography that questions the role of women in the construction of the nation state, we will analyze the rewriting of these three nineteenth-century national myths carried out by the playwright. We will see that his revisionism has a particular purpose and a feminine, or feminist, approach. Through some microsituations embodied by these avatars, she intends to give individual examples of female emancipation in order to open a debate in the society of the 70s and incite, in this way, women to question the exclusively patriarchal and white social coding on which The Mexican nation was built.

Keywords: Rosario Castellanos; woman; 19th century; nation; feminism.

En los años 70, Rosario Castellanos (1925-1974) accede a la propuesta de sus amigos, la actriz Emma Teresa Armendáriz y el director de teatro Rafael López Miarnau que le pedían adaptar a una obra dramática¹ unas temáticas inherentes a la condición femenina (el ser mujer) en una sociedad dominada por los hombres. La escritora nacida en Chiapas vislumbra entonces que su reflexión sobre el género femenino, iniciada en su tesis de Maestría llamada *Sobre cultura femenina* (1950) y llevada a cabo en sus novelas, poemas y artículos, podría alcanzar una nueva dimensión mediante la potencialidad dramática². Así pues, poco después del poemario *Poesía no eres tú* (1972)³ en el que presenta una «reelaboración de la figura de la Malinche» (Hernández 34)⁴, Rosario Castellanos prosigue su interpretación de los grandes mitos femeninos mexicanos⁵ en el segundo acto de la única obra de teatro suya que llegará a publicarse⁶, aunque de forma póstuma: *El eterno*

femenino (1975). En ambos casos⁷, ante la invisibilidad histórica de las mujeres, su compromiso feminista trasciende en la reescritura de la historia en la que recurrir a algún mito nacional parece más bien un soporte para ejemplificar, mediante un solo momento significativo de la vida de estas heroínas nacionales⁸, la transgresión del orden patriarcal. De hecho, el título de la obra, *El eterno femenino*⁹, retoma de forma irónica el concepto desarrollado por Goethe para proponer una sátira que pretende deshacer la imagen ideal femenina del esencialismo.

En 1971, Rosario Castellanos se divorcia de Ricardo Guerra y es nombrada embajadora de México en Israel. Ante el presidente Luis Echeverría y su esposa, pronuncia en febrero de ese mismo año el discurso «La abnegación, una virtud loca», punto de arranque a la segunda ola feminista en México¹⁰. A partir de esta fecha, desde Tel Aviv, se afana en enseñar cómo la propia vida de la mujer es condicionada por los papeles que le han atribuido la sociedad mexicana y la religión católica. Publica la antología de

1. Véanse el prólogo de Raúl Ortiz de *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

2. Mónica Szurmuk, en «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos», pone de realce que la obra dramática, al multiplicar las voces y los estereotipos femeninos, da cabida a abrir un debate entre las mujeres receptoras sobre el papel que se les ha asignado en el orden simbólico masculino.

3. Rosario Castellanos, *Poesía no eres tú: obra poética, 1948-1971*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

4. Ivette N. Hernández contextualiza así el poema «Malinche» de Rosario Castellanos: «El poema pertenece a un grupo de textos de escritoras que comenzaron a reescribir los signos más visibles del orden socio-simbólico patriarcal durante los años setenta, y que fueron reacciones ante un modelo heredado desde la colonia y ratificado por el nacionalismo.» (Hernández 34).

5. Véanse a este aspecto mi artículo «Marina, Malinalli, Malintzin, Malinche. La réécriture du mythe de la Malinche dans la littérature mexicaine contemporaine», en *Amérique Latine: Le monde amérindien et métis contemporain*, dir. Milagros Palma, Paris, Indigo, 2013, pp. 31-42.

6. Había escrito previamente *Judith y Salomé*, que no se publicaron pero que ya revelaron, sin embargo, un interés por la

dramaturgia por parte de la narradora y poeta.

7. Rosario Castellanos fallece en 1974 en Tel Aviv donde era embajadora de México.

8. En el poema «Malinche», se centra únicamente en el momento en que la joven Malintzin es vendida por su madre a unos mercaderes después de la muerte de su padre, y en la obra dramática que nos ocupa aquí, lo veremos, cada avatar sólo se caracteriza por la única situación particular que protagoniza en la breve escena que le es dedicada: en el momento en que se avisa al corregidor del complot en el caso de Josefa Ortiz de Domínguez, el encuentro íntimo de Rosario de la Peña y Manuel Acuña, la última oportunidad de salvar el imperio mexicano ante lo inminente de la retirada de las tropas francesas en el caso de los emperadores Maximiliano y Carlota.

9. Rosario Castellanos (1975), *El eterno femenino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011. Las citas son de esta edición.

10. Véanse el análisis que hace Marta Lamas de la repercusión de este precursor discurso en los movimientos feministas mexicanos. Marta Lamas, «Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras», *LiminaR*, 15:2, (2017).

poemas *Poesía no eres tú* (1972), el ensayo feminista *Mujer que sabe latín...* (1973)¹¹ y la farsa *El eterno femenino* (1975), objeto del presente trabajo. En esta obra, la ambición feminista de la escritora la lleva a imaginar una multitud de destinos femeninos truncados en torno al personaje polifacético de Lupita (que encarna a la mexicana de clase media), a punto de casarse, y que se está peinando para el gran día en un salón de belleza. En el primer acto y en el tercero, un elenco de arquetipos femeninos contemporáneos aparece como particularmente negativo y limitado, gracias a la sátira de la farsa. Así, en el primer acto, se cuestiona el único destino decente reservado a las mujeres en la sociedad patriarcal católica: el matrimonio y la maternidad. Se discute en particular la abnegación de la mujer que se autocomplace en su papel inferior y asume la dominación masculina. En el tercer acto, la soltería —que hubiera debido tender hacia más libertad como contraste con las caricaturas críticas del primer acto— se enfrenta a los prejuicios de la sociedad que la asocian con la prostitución, el adulterio o la ambición profesional. Finalmente, se cierra la obra con una escena cómica en la que Rosario Castellanos recrea una supuesta tertulia literaria entre unas mujeres acomodadas de la sociedad capitalina. Valiéndose de la dimensión didáctica del teatro, espera, en esta puesta en abismo de la propia obra, que las mujeres se responsabilicen de sus vidas y entren en la acción feminista (tal como lo hacen en la misma época sus vecinas estadounidenses).

Pero será el segundo acto el que nos ocupará aquí ya que pone en escena en la ficción a avatares de mujeres, bíblicas en el caso de Eva o legendarias e históricas, que marcan el imaginario colectivo nacional: la traductora Malinche, la poeta Sor Juana Inés de la Cruz, la insurrecta Josefa Ortiz de Domínguez, la emperatriz Carlota, la tertuliana Rosario de la Peña, y la revolucionaria Adelita. Resulta significativo que la mayor parte del panel propuesto vive en el siglo XIX, el siglo en que se elabora una definición teórica de la identidad nacional y se busca una cohesión colectiva, esta «comunidad imaginada» teorizada por Benedict Anderson en los años 80¹². La construcción del Estado nación establece las bases de la futura sociedad, y entre éstas dibuja (manteniendo en muchos casos las castas establecidas durante la

colonia española) la separación de papeles y poderes entre clases sociales, géneros, etnias, etc. En el caso de las mujeres, se reproduce en el nacionalismo el papel reductor y marginal que se les había asignado durante el virreinato. Por lo cual, los mitos fundadores que se van elaborando en torno a su figura copian, en realidad, los estereotipos occidentales y católicos que ya existían. Estos mitos, cuya función aleccionadora sirve para definir valores fundamentales comunes, integran en su panteón nacional a contadas mujeres¹³ que Rosario Castellanos rescata en su obra para evaluarlos mediante un enfoque crítico. En la misma línea que Simone de Beauvoir en *Le deuxième sexe* (1949)¹⁴ (en particular el primer volumen «Les faits et les mythes»), Rosario Castellanos contempla en el mito una construcción y proyección masculina que condiciona el rol social que puede desempeñar la mujer¹⁵. Es por eso que en su labor feminista y en su esfuerzo por recrear una breve historiografía de las mujeres mexicanas ilustres¹⁶, la dramaturga

13. Como lo señalan los contribuidores de *Mujeres y nacionalismos en América Latina: de la independencia a la nación del nuevo milenio* (2004) coordinado por Natividad Gutiérrez Chon, la construcción de los Estados naciones latinoamericanos se hizo prescindiendo de las mujeres, y más aún de las mujeres indígenas. De hecho, la invisibilización de las mujeres puesta de manifiesto por la nueva historiografía a partir de los años 70 se hace patente en el segundo acto de la obra a nivel de la microhistoria con cada una de las protagonistas. Así, por ejemplo, cuando el canónigo le pide hablar «a solas» con el corregidor para revelarle la conspiración en la que participó Josefa, éste contesta, «Hemos estado a solas toda la tarde» (Castellanos, *El eterno femenino* 115), eludiendo por completo la presencia de su esposa.

14. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard, 1949.

15. Así lo explica Rosario Castellanos en su ensayo *Mujer que sabe latín...*:

Simone de Beauvoir afirma que el mito implica siempre un sujeto que proyecta sus esperanzas y sus temores hacia el cielo de lo trascendente. En el caso que nos ocupa, el hombre convierte a lo femenino en un receptáculo de estados de ánimo contradictorios y lo coloca en un más allá en el que se nos muestra una figura, si bien es variable en sus formas, monótona en su significado (Castellanos, *Mujer que sabe latín* 9).

16. Ana Lau Jaiven analiza dos fases en el esfuerzo de incluir a las mujeres en la historiografía de América latina: primero, el rescate de las figuras notables de la historia nacional; luego, la labor de indagar en «los espacios donde se mueven las mujeres». Los elementos históricos reescritos en la obra dramática sugieren que Rosario Castellanos se vale de estas dos tendencias ya que pone en escena a las

11. Rosario Castellanos, *Mujer que sabe latín...*, México, Secretaría de Educación Pública, 1973.

12. Benedict Anderson, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres: Verso, 2016.

se detiene particularmente en el siglo XIX, siglo de gestación de estos mitos. Nos basaremos aquí en la representación de estos avatares decimonónicos: la corregidora independentista Josefa (1777-1829), la emperatriz nacida en Bélgica Carlota (1840-1927) y la musa de numerosos poetas Rosario¹⁷ (1847-1924). Eligiendo a estas figuras clave de la elaboración de la identidad nacional de su país, Rosario Castellanos transgrede los mitos con el fin de denunciar los atavismos de la sociedad mexicana en torno a los conceptos de feminidad, maternidad y matrimonio condicionados por la religión y la sociedad patriarcal.

El propósito de este trabajo será interrogarnos acerca de la reescritura –definitivamente feminista– que hace Rosario Castellanos de estas tres mujeres en el contexto de la germinación y de la construcción del Estado nación mexicano. ¿Por qué las mujeres del siglo XIX ocupan un lugar preferente en la ficción entre los pocos íconos femeninos mexicanos existentes? ¿Qué nos dicen de este momento histórico bisagra y de su supuesto papel en la definición de una identidad nacional? ¿Qué sugieren de la visión personal del feminismo de Rosario Castellanos y de su concepción de la mujer en general? ¿Aparecen como modelos sociales, heroínas de la ficción o son un reflejo de una «normalidad» absoluta a través de la desmitificación de las figuras históricas?

Empezaremos indagando en la nueva versión, subjetiva, de la historia presentada antes de analizar el alcance de las figuras elegidas en la obra, que van perdiendo su heroísmo histórico para cobrar una dimensión feminista moderna.

mujeres más famosas del panteón mexicano, pero las sitúa invariablemente en el espacio privado, en unas situaciones que confrontan su vida en el hogar y su intimidad con las verdades nacionales rezadas en el relato nacional. Ana Lau Jaiven, «La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica». Patricia Galeana, *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, p. 36.

17. Rosario de la Peña (1847-1924) era organizadora de tertulias capitalinas en la segunda parte del siglo XIX y el poeta mexicano, Manuel Acuña (1849-1873), le dirigió uno de sus poemas más famosos, «Nocturno», en el que le declara su amor y su sufrimiento, siguiendo las temáticas del romanticismo. En torno a la muerte temprana del poeta, y la escritura casi simultánea de este poema desencantado, se ha creado una leyenda que culpaba a la mujer-musa de la muerte del poeta desencantado, provocada por un suicidio al cianuro de potasio.

Una nueva versión, en primera persona, de la historia

Llamada «farsa» y «comedia de situación» por la propia dramaturga, y ostentando un afán didáctico en herencia del teatro brechtiano, la obra, mediante el uso de una serie de artificios, busca multiplicar las representaciones de las posibles realidades enseñadas sin buscar la ilusión de la realidad. Por ejemplo, la acotación que introduce el segundo acto sitúa la acción en «una feria con sus juegos, sus merolicos y sus exhibiciones de monstruos» (Castellanos, *El eterno femenino* 72). Estos monstruos a los que alude se transformarán irónicamente en las siguientes escenas (cuando Lupita penetre en un museo de cera) en estatuas representando a los avatares de unas mujeres históricas y legendarias, entre ellas las tres figuras decimonónicas que nos interesan aquí. Esta elección de lugar no es casual ni gratuita, ya que incita a la comparación de estas pocas mujeres que conforman el relato nacional con lo supuestamente extraordinario (en el sentido de fuera de lo normal) de estos fenómenos de feria éticamente degradantes para la condición humana en un juego de puestas en abismo de las máscaras propias del teatro.

En el principio del segundo acto, el diálogo entre la pareja original de Adán y Eva pone las bases de la lucha que tendrá que emprender cada mujer tanto en la obra como en la sociedad. En efecto, el avatar del primer hombre enuncia el discurso masculino sobre la feminidad (Irigaray (1974)) que asentó a la mujer como un objeto o un ser inferior en las sociedades occidentales. Por ejemplo, la serie de adjetivos que utiliza Adán para calificar a Eva («Esas preguntas no las hace una mujer decente» (Castellanos, *El eterno femenino* 75), «tu condición es absolutamente contingente» (76), «¡No seas irreverente!» (76), «¡Contumaz!» (77)) apuntan las trabas que cada una de las protagonistas del segundo acto tendrá que solventar para acceder a la afirmación de su propia personalidad. Además, Rosario Castellanos le encarga al personaje de Eva que evoque el proceso que van a emprender las siguientes protagonistas: «Desde hace siglos he soñado con alguien a quien contarle la verdadera historia de la pérdida del Paraíso, no esa versión para retrasados mentales que ha usurpado a la verdad.» (74). Dar voz a estas mujeres acalladas en la Historia aparece aquí como un acto de hacer justicia ya que por primera vez podrán dar su versión de lo que se ha contado de ellas, como si fuera un testimonio autobiográfico. El enfoque histórico que Rosario Castellanos le da en este acto a su obra dramática se

enmarca en un proceso más general en los años 70 en la literatura de América latina y que fue más ampliamente estudiado para el género narrativo. Como lo señaló Seymour Menton en *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), uno de los rasgos esenciales de la llamada nueva novela histórica es «La subordinación de la reproducción mimética de cierto periodo histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas [...] [como] la imposibilidad de conocer la verdad histórica o realidad» (Menton 42). En efecto, esta nueva novela histórica fue marcada por el revisionismo y la innovación. Dos tendencias que también aparecen en la dramaturgia de Castellanos que critica, mediante el humor, los estereotipos reproducidos en la historiografía oficial, en este caso, en cuanto a esta minoría que abarca la mitad de la población, las mujeres. No obstante, frente a la narrativa, el teatro multiplica las formas de poner en escena esta deconstrucción del pasado y Rosario Castellanos se vale de toda la potencialidad dramática para crear este juego de identidades y de revisionismo histórico.

En este segundo acto, es Sor Juana la que presenta las reglas del juego, tuteando a Lupita (personaje que, en este acto, interpreta en la escena las reacciones de la recepción de la obra en general) y avisando que tendrá que ser activa:

SOR JUANA (*A Lupita*): Pero tú tienes que tomar parte. Cada una de nosotras escogerá un momento culminante de su vida. Y tú tendrás que identificarnos. [...]

Va a ser difícil. Porque nos hicieron pasar por las horcas caudinas de una versión estereotipada y oficial. Y ahora vamos a presentarnos como lo que fuimos. O, por lo menos, como lo que creemos que fuimos. (Castellanos, *El eterno femenino* 87)

El verbo «creer» es imprescindible para entender el proceso empleado por Rosario Castellanos para reescribir la Historia: no hay una única verdad, registrada por el relato hegemónico partícipe de la consolidación de la nueva nación en gestación, sino múltiples verdades, según las distintas subjetividades en juego que nunca pudieron ser escuchadas en un mundo androcéntrico y blanco. La protagonista polifacética de la obra, Lupita –cuyo diminutivo apunta a que encarna a LA mujer mexicana tópica de clase media–, presenciará en este acto la confrontación de cada historia personal que contradecirá la versión establecida en la historiografía nacional, asumida tanto por las otras figuras presentes como por el público.

Al elegir a mujeres que conforman el conocimiento colectivo nacional, Rosario Castellanos sabe que va a poder jugar con unas expectativas preconcebidas del lector– espectador para mejor desmentirlas o modificarlas. Pero la deconstrucción es aún más hábil, ya que como lo subraya Backus Aponte, hay una distorsión del conocimiento colectivo dado que «estas mujeres conocen su “otra” existencia dentro de la mente popular» (Backus Aponte 53) y «Aquí no es el espectador quien sabe algo que el personaje no sabe, sino el personaje quien conoce la verdad, y el espectador quien ve sus expectativas legítimas frustradas por la revelación del verdadero estado de las cosas» (56). El juego de máscaras y semblantes (ya que forman parte de un sueño inducido de Lupita en el salón de belleza, y que son estatuas de cera en una feria, actrices de obra, y figuras históricas) induce la duplicidad indicada por Lucía Fox-Lockert como núcleo temático de la obra: «la mujer individual versus su imagen superpuesta» (Fox-Lockert 465). En efecto, a lo largo del segundo acto, se trata de deconstruir esta «imagen superpuesta» elaborada por el lenguaje masculino, que homogenea a la femineidad sin tomar en cuenta cada personalidad.

Si nos basamos en las tres figuras decimonónicas puestas en escena, se observa una voluntad de Rosario Castellanos, poco después del 68 mexicano, de orientar el alcance del papel de la mujer en la construcción del Estado-nación mexicano. Podemos afirmar que tanto Josefa Ortiz de Domínguez como Rosario de la Peña fueron figuras rescatadas en el siglo XIX dentro del esfuerzo de creación de la nación. Formaron parte de la glorificación de determinada historia, orientada e idealizada. Por un lado, la corregidora representa a la madre de la patria (ya que avisó a los complotistas del peligro y permitió que se adelantara la insurrección independentista). Y por otro lado, la tertuliana Rosario asume la dimensión romántica de la mujer decimonónica inspiradora de su siglo cuyo cuerpo deseado encarna esta nueva identidad mexicana también. En ambos casos, el mito (que pretende ser ejemplar para la nueva identidad nacional) reduce una vez más a la mujer a su cuerpo: tanto en su función de matriz como de objeto de deseo para el hombre. En cuanto a Carlota, la emperatriz representa en la historiografía la extranjera usurpadora de poderes y loca por la supuesta *hibris* determinante de su género, es decir la mujer maligna, enemiga de la construcción de la nueva identidad nacional. Pero, a la vez, debe su supervivencia a esta misma sociedad patriarcal que considera que hay que matar al hombre para acabar con el poder que encarna, pero que

la mujer (que reinaba también por ser regente) es inofensiva según la representación y la división que se hacía en aquel entonces de los géneros.

No obstante, este relato hegemónico no aparece como tal en la obra de Rosario Castellanos, que lo trastorna para sus propios fines. A poco más de 20 años de la publicación de *Le deuxième sexe* y coincidiendo con las preocupaciones de la segunda ola feminista, Rosario Castellanos, de forma pionera en México, reflexiona en particular sobre la reapropiación de su cuerpo por parte de las mujeres. Por ello, el papel de Josefa es casi mudo en la obra ya que su escena se caracteriza por la omnipresencia de su marido, el corregidor (que da voz al esencialismo del «eterno femenino»)¹⁸ y se sustenta a partir del diálogo de éste con el canónigo. Ambos inician la escena discutiendo de la apariencia de la corregidora en su presencia (su juventud, su palidez) y la pasividad de ésta finge lo que posteriormente Pierre Bourdieu teorizó como «la violencia simbólica»¹⁹, al aparentar asumir la inferioridad de su género²⁰. Sin embargo, el movimiento corporal de la actriz sugerido por las acotaciones demuestra un juego doble (del que en ningún momento se da cuenta su esposo). En efecto, Josefa da la apariencia de asumir el contrato social que la limita a ser una esposa dócil (está bordando)²¹

18. Incluso aquí la crítica llevada a cabo por Rosario Castellanos implica enseñar cómo la visión tipificada del «eterno femenino» sigue vigente, a pesar de todo, en el discurso hegemónico mediante la presencia de los personajes masculinos que dan la réplica a las mujeres que nos interesan: el corregidor en el caso de Josefa, el emperador Maximiliano en cuanto a Carlota y Manuel Acuña frente a Rosario de la Peña.

19. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris: Seuil, 1998.

20. A Rosario Castellanos le sirve el personaje del corregidor para dar voz al discurso patriarcal de la separación de sexos, y enseñar cómo se ha establecido la dominación masculina a través del mandato cultural de la feminidad. Por ejemplo:

CORREGIDOR (*Condescendiente*): Muy bien contestado, Josefa. Porque si hubieras dicho que la conversación te interesaba habrías parecido presuntuosa. Uno se interesa cuando entiende. Y si hubieras dicho que no atendías a la conversación habrías parecido descortés. Pero así te sitúas al mismo tiempo en el lugar que te corresponde —que es el de las mujeres— y nos pones a nosotros en el sitio que nos toca. Puedes seguir bordando, Josefa. (Castellanos, *El eterno femenino* 114-115).

La ironía del desenlace de la escena forma parte de la concepción didáctica del teatro de la dramaturga, ya que Josefa se rebelará precisamente contra esta opresión en el hogar.

21. Como lo explica Ana Belén García López en *Las heroínas silenciadas en las independencias hispanoamericanas*, las

y la comicidad de la escena se apoya en el conocimiento colectivo que la sabe «traidora» del marido y de los españoles. Rosario Castellanos enseña esta duplicidad rebelde (cuya dimensión dramática es incuestionable para la farsa) mediante un contraste entre el retrato que hace el corregidor de ella al canónigo, y un lenguaje implícito, al ser poco verbalizado, de la mujer, que va insinuando cada vez más un deseo emancipador. El corregidor se caracteriza por su aparente ceguedad: en ningún momento desconfía de su esposa precisamente por los prejuicios que tiene asumidos sobre la inferioridad del género femenino donde prevalecen la pureza y la inocencia. Rosario Castellanos retrata por ejemplo el analfabetismo y la ignorancia en la que mantenían a las mujeres mediante las aseveraciones del marido:

CORREGIDOR: ¡Hombres al fin! Por eso la medida más segura, lo he sostenido siempre, es mantener al pueblo en la ignorancia. Si usted fuera tan celoso de su rebaño como yo lo soy del mío, no tendríamos estos dolores de cabeza. (*Para ejemplificar*). Josefa, ¿sabes leer?

JOSEFA: No, mi señor marido.

CORREGIDOR: ¿Sabe leer alguna de tus criadas, de tus parientas, de tus amigas?

JOSEFA: Ninguna, señor.

CORREGIDOR (*Al canónigo, triunfante*): ¿Lo ve usted? Es sencillísimo. Así no hay manera de que se enteren de nada ni de que propaguen nada. (Castellanos, *El eterno femenino* 113)

Pero la comicidad estriba en que el propio corregidor, quien no había percibido las amenazas de un complot en su propia casa²², es el ignorante mientras que la corregidora se revela visionaria.

mujeres acomodadas tenían poca distracción y dependían exclusivamente de la cabeza de familia masculina: «A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX la sociedad colonial se regía por los valores de un sistema patriarcal reforzados por la moral impuesta por la todopoderosa Iglesia católica. Dichas reglas concebían a la mujer como un ser desprovisto de entendimiento, movido únicamente por los sentimientos, sin capacidad de raciocinio, necesitado de la tutela y protección masculina, ya sea ejercida por el padre, los hermanos o el marido.» (García López 54).

22. El papel de agente doble del corregidor (a menudo retratado por los historiadores) no parece relevante en la obra dramática ya que Rosario Castellanos prefiere conferirle mayor

En cuanto a Rosario de la Peña, es presentada²³ desde el principio por el personaje de Sor Juana como una experta en amor, pero cuya existencia en la historia y cuya identidad sólo dependen de los hombres que conoció: «alias Rosario, la de Acuña» (Castellanos, *El eterno femenino* 93), «ella fue la musa de un pléyade de poetas, de intelectuales» (93). La monja poetisa, al igual que el público, sólo conoce la versión oficial²⁴, y cuando Rosario toma por fin la palabra, la contradicción no se hace esperar: «Eso dice la leyenda. [...] Lo que voy a contarles es la verdad» (93). El concepto de «musa» ha sido creado por y para el hombre pero vemos que hasta Sor Juana lo tiene asumido, ya que Rosario Castellanos busca enseñar a lo largo de la obra que las propias mujeres son las que reproducen los estereotipos femeninos creados por la sociedad androcéntrica²⁵. El avatar de Rosario de la Peña se encarga de desmentir, pues, su papel de mujer-objeto, idealizada, inspiradora a pesar de ella de la intelectualidad capitalina, y vacía de méritos mentales propios. En cambio, se presenta ella-misma como una intelectual, incluso crítica del escenario literario que le era coetáneo (es decir por encima de los demás al saber distanciarse de los hechos para examinarlos y enjuiciarlos). Siguiendo el principio de reivindicación de la equidad entre sexos (vinculado con la concepción de la feminidad de la autora²⁶ y también escenificado en el desenlace entre el corregidor y su esposa), el avatar de Rosario de la Peña se hace trasgresora y responsable de sus impulsos al ser ella la que desea al poeta como lo introduce la acotación: «*Durante unos momentos escuchaba arrobada la declamación hasta que no pudiendo contenerse más, corre –con los brazos abiertos– hacia el poeta.*» (94). Este arrebatado pasional de la tertuliana,

protagonismo a Josefa y jugar con la inversión de papeles (el ignorante y el inocente es en realidad el marido).

23. Esta presentación por otro personaje es necesaria en este caso ya que es el avatar menos famoso de la obra.
24. «Pero la celebridad se la debe usted a Manuel Acuña. Se suicidó por usted, ¿No es cierto?» (Castellanos, *El eterno femenino* 93).
25. Al igual que el corregidor, el personaje de Manuel Acuña se hace repetidor de las normas sociales impuestas a las mujeres, en este caso, no casadas: «Señorita, modere usted sus ímpetus y recuerde que su presencia, a estas horas y en estas circunstancias, en la casa de un soltero, puede conducirla a la deshonor» (Castellanos, *El eterno femenino* 94). La cuestión de decencia se antepone incluso a su propio amor y también restringe su propia libertad.
26. Ella contempla las diferencias entre el hombre y la mujer, por eso no busca la igualdad sino la equidad.

aunque fugaz, introduce en la obra la reflexión sobre la experiencia de los cuerpos, planteada por Simone de Beauvoir y reivindicada por los movimientos feministas de los años 70. Por ser literata, por ser su tocaya, en muchos aspectos Rosario de la Peña puede aparecer en la obra como un doble de la dramaturga, y cierto es que es la que mejor pone en acción las pautas de emancipación femenina enunciadas por Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín...*:

La osadía de indagar sobre sí misma; la necesidad de hacerse consciente acerca del significado de la propia existencia corporal o la inaudita pretensión de conferirle un significado a la propia existencia espiritual es duramente reprimida y castigada por el aparato social. Este ha dictaminado, de una vez para siempre, que la única actitud lícita de la feminidad es la espera (Castellanos, *Mujer que sabe latín* 14).

Con respecto al personaje de la emperatriz Carlota ahora, ésta se expresa mediante una significativa primera persona del plural cuando presenta su historia a los otros avatares y también en la escena compartida con su marido, lo que permite restarle importancia a Maximiliano. Este «nosotros» insiste en que fue la pareja, y no el solo emperador, la que marcó estos años del segundo imperio mexicano y que sus decisiones eran comunes. Sin embargo, el personaje de Maximiliano, como voz transmisora de la historiografía oficial en la escena, culpa a Carlota de la iniciativa de haber venido a México (se la suele presentar como una mujer ambiciosa) pero no le reconoce algún papel relevante en la empresa mexicana, ya que si desmenuzamos el mito construido por un relato nacional determinado, como lo indica Francine Masiello, «las mujeres sólo pueden ser vistas como actores que se equivocaron» (Masiello 268). Frente a estas nuevas versiones, el público tendrá que poner en tela de juicio sus propios conocimientos aprendidos en el seno de la sociedad para llevar a cabo una deconstrucción de los mitos nacionales y aceptar nuevos modelos fundadores propuestos por la feminista Rosario Castellanos.

Antiheroínas históricas pero modelos de la lucha feminista

Al no ser una comedia de caracteres sino de situación, no se trata de buscar supuestos heroísmos históricos o ficticios (al contrario de las novelas históricas escritas sobre la misma época), sino dar a ver

modelos de mujeres distintas mediante una situación dada. En el segundo acto, siempre las mujeres presentan su propia forma de encontrar la libertad y de sustraerse al modelo impuesto. De allí que las tres mujeres decimonónicas analizadas aquí, al enseñar un afán de emancipación que le es particular a cada una de ellas, no se alzan como heroínas históricas. En cada caso, Rosario Castellanos voluntariamente no interroga el alcance del supuesto papel que desempeñaron en la Historia y se aleja así de muchos de sus compañeros literarios que sí indagaron en las supuestas «verdaderas» motivaciones de las pocas actrices de los grandes acontecimientos históricos. Como lo señala Ana Belén García López, preexiste un trato sexista para con las mujeres que sí aparecen en la historiografía de las independencias²⁷:

Posteriormente, muchos más cuestionaron las motivaciones de la participación de las mujeres independentistas, lo que en sí ya significa un tratamiento discriminatorio, pues esos mismos no se han preguntado por los móviles para incorporarse a la insurrección de los hombres, ya fuesen criollos, mestizos, mulatos, negros o indígenas.

Ello implica negar la personalidad independiente de las mujeres, su capacidad de pensar y decidir por sí mismas, concepto derivado, sin duda, de la situación de sumisión y dependencia en la que se hallaba la mujer de principios de siglo XIX con respecto al hombre (García López 66).

No cabe duda de que Rosario Castellanos lleva a cabo este mismo razonamiento, lo que la lleva a desviar su eje de reflexión para presentar a las tres mujeres decimonónicas como precursoras feministas. Al proponer arquetipos²⁸ más que protagonistas complejas, Rosario Castellanos no pretende reconstruir una similitud biográfica de sus personajes con sus semejantes reales (de hecho, ella obvia algunos aspectos de su vida). Propone una lectura sociopsicológica²⁹ de lo que les lleva a tomar su decisión

27. Esta problemática atañe a toda la historiografía occidental en general (Perrot (1998), Duby, Perrot (2005)) y al mundo latinoamericano y mexicano en nuestro contexto (Franco (1994), Morant (2005)).

28. En el poema «Malinche» del que hemos hablado, Ivette N. Hernández habla de «(la hija) que perdura hasta hoy» (Hernández 35).

29. De la misma forma, en el mismo poema «Malinche», Ivette N. Hernández determina que «para Rosario Castellanos,

histórica basándose en una única microsituación que entra en contradicción con las supuestas hazañas atribuidas a estas mujeres míticas y que incitan a explorar más bien la construcción de la identidad personal de cada mujer.

De hecho, en esta fase clave de la construcción de la nación mexicana que es el siglo XIX, la elaboración de la identidad nacional es una reflexión crucial, y Rosario Castellanos se vale de este contexto histórico (por eso la mitad de las figuras históricas rescatadas provienen de ese siglo) para llevar a cabo una reflexión sobre la separación entre cada género que se ha implementado en esta determinación identitaria arbitraria.

Así, Josefa, por su papel en la insurrección que desembocó en el grito de Dolores, está ya presente en ficciones del siglo XIX al poder encarnar fácilmente al arquetipo femenino romántico³⁰. Pero aquí, mediante las progresivas insinuaciones del canónigo que ha descubierto el complot, Rosario Castellanos le atribuye sutilmente unos motivos íntimos que hubieran llevado a la corregidora a la insurrección: «Quizá le haga falta algo» (Castellanos, *El eterno femenino* 110). No sería por convencimiento político (como reza el mito heroico patriótico) ni por su supuesta fidelidad a algún amante (se le han atribuido amoríos con Ignacio Allende o Miguel Hidalgo³¹, según un mito romántico reductor) sino por traición al marido, por vengarse de las constantes humillaciones (el marido personifica la tipificación de la sociedad, lo hemos dicho), y sobre todo, por salvarse del estado casi letárgico que se les reservaba a las mujeres casadas de la clase acomodada decimonónica (se pasa el día bordando; y va insinuando que no tenía relaciones sexuales con su marido).

CORREGIDOR (*Haciendo un esfuerzo por ordenar sus ideas, que son pocas, pero que no se dejan manejar*

la historia de la Malinche comienza en el núcleo familiar» (Hernández 40).

30. Véanse la obra de Lizardi o los comentarios poéticos de Guillermo Prieto sobre la corregidora. También la novela *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia en el siglo XX.

31. Así se defiende de actuar por amor en la obra, lo que hubiera sido también un papel reductor:

CANÓNIGO: Pero usted no es la manceba —¡Dios me perdone esta palabra!— de ninguno de los involucrados en este sucio asunto.

JOSEFA (Muy tranquila): Su manceba, no. Su cómplice. (Castellanos, *El eterno femenino* 118).

fácilmente.): ¿Mi mujer? ¿Un complot en el que interviene MI MUJER?

JOSEFA (*Súbitamente fiera.*): Sí, tu Josefita, por la que no habrías dado ni cinco centavos.

CORREGIDOR (*Anonadado.*): Josefa ... Mi Josefita ... ¿Por qué me has hecho esto?

JOSEFA (*Lapidaria.*): Porque me aburría (120).

Las acotaciones que indican el cambio radical de actitud de la corregidora enseñan el renunciamento a cualquier tipo de abnegación conyugal. De hecho, el desenlace de la escena desmiente por sí solo la heroicidad independentista de Josefa al tratarse de un conflicto de pareja pero insinúa una heroicidad feminista al rebelarse en contra de la situación social sumisa y reductora en la que vivían las mujeres. Es decir: la corregidora quería salirse del papel que le había atribuido la sociedad en un proceso emancipador, que la independizara no de la colonia española sino del lugar que se le había asignado por ser mujer (como otro tipo de subordinación)³².

Por otra parte, en la escena que se abre entre Rosario de la Peña y Manuel Acuña, Rosario Castellanos juega con la inversión de papeles (tanto con respecto a lo que narra la historia oficial como a lo que se le atribuye a cada género en las sociedades patriarcales): la supuesta musa desechada aparece tan enamorada que le pide la mano al poeta que la rechaza porque se complace en el sufrimiento y la desdicha. El amor no correspondido en el poema «Nocturno» es cantado así, y según el drama, la voz lírica podría ser, paradójicamente, la de Rosario:

Comprendo que tus besos jamás han de ser míos,
comprendo que en tus ojos no me he de ver jamás;
y te amo y en mis locos y ardientes desvaríos,
bendigo tus desdenes, adoro tus desvíos,
y en vez de amarte menos te quiero mucho más³³.

La historia, cultural aquí, es puesta en su contexto literario por Rosario Castellanos: no se trata de un

32. De hecho, en la escena, experimenta un cambio ya que pasa de aparentemente «tonta» (114) a utilizar palabras cultas (116) y a ser más astuta que los dos hombres presentes jugando con su supuesta «inocencia» determinada por el mito del «eterno femenino» para tramar el engaño.

33. Manuel Acuña, «Nocturno», en *Obras de Manuel Acuña*, Veracruz, Puebla, México, Editor Ramón Lainé, 1891.

desamor real, sino de un desamor soñado, anhelado, en esta necesidad de encontrar la nostalgia y el desengaño propios a la figura del poeta romántico que Acuña quería asumir. Es una postura literaria más que un sentimiento experimentado en lo más profundo del ser. Para demostrar esto, y enseñar a la vez cómo la sociedad ha encontrado en la mujer la responsable de muchos males, nuestra dramaturga crea un avatar de la musa apasionada por el poeta, transgrediendo así de forma hábil los papeles del romanticismo. La supuesta verdad restablecida concluye que Manuel Acuña no se suicidó por amor no correspondido sino precisamente por lo contrario, por el ego de poeta maldito que necesitaba la desdicha para crear y llegar a la fama. Se suicidó también por su ridiculez, según el drama, cuando Rosario descubre su amorío con su lavandera. Al contrario, la supuesta musa puntualiza sobre su destino afirmando que escogió la soltería como liberación (Castellanos, *El eterno femenino* 108) del engaño de los hombres³⁴. Aquí, ella aparece claramente como una portavoz feminista ya que Rosario Castellanos, al crear su modelo aleccionador le confiere un carácter rebelde y reivindicativo cuando afirma: «Desprecio el juicio de una sociedad mezquina e hipócrita que no te comprende ni te admira» (94)³⁵.

En cuanto a Carlota, su figura ha sido rescatada numerosas veces en la ficción por escritores masculinos del siglo xx que se adentraron en el segundo Imperio mexicano mediante el enfoque de la supuesta locura y de la soledad de la emperatriz³⁶. En nuestro caso, Rosario Castellanos también le atribuye el aburrimento femenino decimonónico³⁷ ya señalado por Josefa como construcción de su ser y explicación de sus actuaciones: «El aburrimento...

34. Se cuenta que Rosario fue pretendida también por el cubano José Martí y por el poeta mexicano Manuel María Flores.

35. La admiración por Manuel Acuña y no por ella hace de lo que dice algo muy actual que trasciende el propio siglo xix.

36. Citemos por ejemplo a Carlos Fuentes (el cuento gótico *Tlacocatzin del jardín de Flandes* (1954), el relato breve *Aura* (1962)); Salvador Novo (la obra dramática *Malinche y Carlota* (1956)); Fernando del Paso (la novela histórica *Noticias del imperio* (1987)) u Homero Aridjis (la obra dramática *Adiós, mamá Carlota* (1983)). También los dramaturgos Rodolfo Usigli y Vicente Leñero encontraron en la emperatriz una fuente de inspiración.

37. El aburrimento de las mujeres es el hilo conductor de toda la obra dramática para caracterizar la existencia femenina en la clase media o acomodada de una sociedad patriarcal, restringida a la vida en el hogar y destinada a cumplir con la maternidad.

¡Si lo sabré yo!» (Castellanos, *El eterno femenino* 120) exclama el personaje como transición entre la escena dedicada a la corregidora y la escena protagonizada por la emperatriz. El sopor y la falta de diversión intelectual aparecen como continuidad de la situación femenina en el siglo XIX. Rosario Castellanos consigue así una degradación de los actos heroicos y de las hazañas bélicas cuando la emperatriz prosigue «El aburrimiento es uno de los grandes motores de la historia» (120). En este caso la desmitificación es doble ya que se le quita también cualquier tipo de protagonismo a Maximiliano mediante un juego de palabra: «¡El pobre Max! Pasó a la historia gracias a mi histeria.» (120), y que se retoman los prejuicios aplicados a las mujeres –útero/histeria– que construyeron al personaje histórico de Carlota en función de su locura. En contra de lo que insinúa Maximiliano en la obra, Carlota se presenta en la obra como una mujer activa, observadora de la sociedad y de sus escollos, clarividente y buena estratega (al buscar aliados). Ella protagoniza en la obra, y pese al conservadurismo propio de la clase aristocrática que encarna, el planteamiento de las feministas de los años 70 acerca de la confrontación entre el trabajo y el hogar. En efecto, la obsesión de paternidad y de descendencia del emperador se opone al rechazo de la maternidad de ella, para llevar a cabo primero su ambición profesional y satisfacer su afán de poder.

CARLOTA: No alteres los términos. Primero es necesario tener un trono. Después, sólo después, hay que pensar en el sucesor.

MAX: ¿No te hace falta un hijo?

CARLOTA: Mientras no le haya preparado un buen lugar en el mundo, no. Un hijo, como tú o como yo, desclasado, en la merced de cualquier aventurero, a la caza de cualquier corona, ¡no, y mil veces no! (123).

En un siglo XIX en el que feminidad y maternidad corren pareja ineludiblemente, el avatar plantea de forma anacrónica las preocupaciones de las mujeres trabajadoras occidentales de finales del siglo XX. Las actitudes de ambos personajes aparecen como antagónicas, él, cobarde, dispuesto a tirar la toalla y regresar con los franceses; ella, valiente, dispuesta a quedarse para guardar su posición en honor a la tradición de su sangre («una reina con voluntad» (127)). Mediante la antinomia y su rechazo a procrear, se confiere a Carlota una dimensión independiente que la hace moderna y feminista.

Al final de cada escena, Josefa, Rosario y Carlota aparecen como modelos de mujeres que trataron de emanciparse en pos de una realización personal. Las microsituaciones rescatadas de la gran Historia por Rosario Castellanos las ubican *in medias res* en un conflicto con su pareja. El espacio interior, idóneo para el género teatral (el *huis clos* como lugar de confrontación y forma de no rehuir de la verdad) se opone simbólicamente al espacio público, político, histórico del que procede el avatar imaginado. La elección de cada escena por parte de la dramaturga ofrece un reflejo, a través de la intimidad de estas tres parejas, de las trabas de la sociedad patriarcal en construcción. En el siglo de las independencias, ellas se liberaron de los códigos impuestos y dan tres ejemplos de mujeres rebeldes que actúan en función de valores feministas contemporáneos: la que se burla de su marido (Josefa), la escucha su deseo y rompe las tradiciones al pedirle la mano al amado (Rosario), la que rechaza la maternidad y suplanta al esposo en el poder (Carlota). No, Josefa no actuó por amor a la patria sino por despecho al marido que la humillaba; Rosario no causó el suicidio del poeta por algún desdén, sino por sacarle del papel del poeta maldito que quería revestir; y Carlota no era tan loca como parecía pero no murió en martirio como su marido, lo que le impidió ser heroína de un destino truncado. No son heroínas políticas sino que cada una tiene un motivo individual, tan anticonformista como natural, es decir inherente a la condición humana y más allá de cualquier cuestión de género, para hacer lo que les llevó a la fama. Las tres actúan en función de una cuestión vital: el existir para Josefa, la pasión para Rosario, el deber para Carlota. Así pues, no cabe dudar que Rosario Castellanos es precursora en la lucha de las mujeres en México. No obstante, dada la temprana fecha de escritura de la obra, podemos destacar algunas limitaciones. Por un lado, la mujer aparece como un sujeto histórico, pero por su lucha feminista y no por temas exteriores a su género. Por otro lado, las tres protagonistas decimonónicas son mujeres blancas y acomodadas y de la misma forma, el feminismo institucionalizado de los años 70 en México fue protagonizado por «mujeres de clases medias que se beneficiaban de un capital económico y cultural significativo» (Quiroz-Pérez), clase a la que pertenecía Rosario Castellanos y a la que se dirigía la obra.

En suma, El relato de la gran Historia mexicana que se llevó a cabo en el siglo de las independencias necesitaba incluir en su panteón nacional a mitos de mujeres en su dimensión tópica. Josefa, la madre de la nación, Rosario, la musa o Carlota la histórica no

son sino la reproducción de arquetipos de los papeles reductores atribuidos a las mujeres en nuestras sociedades androcéntricas. La maternidad, el cuerpo deseado y la locura son los tres destinos otorgados a las mujeres y que retoma la historiografía nacional cuando no se les atribuye un carácter varonil. De hecho, las versiones paródicas de los distintos modelos de mujeres que van conformando un paradigma en el primer y tercer acto de *El eterno femenino* contrastan con la ironía positiva que se desprende del segundo acto que nos ha interesado. En cuanto a los hombres, la degradación irónica permite el contraste con las normas acartonadas de la sociedad que atribuyen un papel reductor a las mujeres. Por ejemplo, cada protagonista varón se ve obsesionado por la decencia de sus esposas o amadas pero en las tres escenas analizadas se sobreentiende que los hombres tenían sus propias amantes. La inversión de papeles (mujer/hombre), con función cómica en el drama, recuerda que podemos tener varias lecturas de la historia según quien las cuente y que la nueva historiografía, con enfoque femenino o feminista, podría llevar a la reinterpretación de los mitos que conformaron la identidad nacional de la nueva nación mexicana.

Por otra parte, más de veinte años después de su tesis de Maestría, Rosario Castellanos ha curtido su reflexión feminista hasta el punto de poder ficcionalizar sus preocupaciones mediante distintas escenas ejemplificadoras. En *El eterno femenino*, Rosario Castellanos pretende ilustrar cómo las propias mujeres han interiorizado el papel que su cultura les ha asignado. Pero en el segundo acto, mediante los avatares ficticios elegidos y reinventados, en particular en el caso de las representantes decimonónicas de las que hemos hablado, presenta también la otra cara: las mujeres ejemplares, no por su supuesto acto heroico en la historia, sino por su capacidad de despojarse de la codificación social aplicada al género femenino. La desmitificación histórica de estos tres avatares pasa por el acceso a la autonomía, algo que aparece como mucho más heroico, ya que se representa como una hazaña personal. Con fines didácticos (abrir puertas a las mujeres hacia otros destinos), rescata a las excepciones de la cultura feminista nacional no para crear hitos, sino para averiguar cómo consiguieron extraerse de las normas y adquirir una personalidad propia. En cada caso, parece que una «situación límite», según la expresión sartreana que retoma en su ensayo *Mujer que sabe latín...* (Castellanos, *Mujer que sabe latín* 17) origina el acto emancipador (el descubrimiento del complot, el rechazo del

amado, el anuncio del fin del Imperio). Por lo tanto, las microsituaciones dramatizadas no son detalles de la Historia sino que permiten explicitar los grandes acontecimientos del siglo XIX mediante la separación de sexo heredada de la sociedad colonial católica y arcaica y reproducida en el nacionalismo. Se politiza lo privado al entrar en el hogar de las mujeres y enseñar que son las prácticas sociales las que les condiciona por ser mujer, además de su determinación biológica (adelantándose a las futuras teorías del género).

Bibliografía

- ACUÑA, Manuel. «Nocturno», en *Obras de Manuel Acuña*, Veracruz: Puebla, México, Editor Ramón Lainé, 1891.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, Londres: Verso, 2016.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, Paris: Gallimard, 1949.
- BOCKUS, Barbara. «Estrategias dramáticas del feminismo en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos», *Latin American Theatre Review*, 2, (1987): 49-58.
- BOURDIEU, Pierre. *La domination masculine*, Paris: Seuil, 1998.
- CASTELLANOS, Rosario. *Poesía no eres tú: obra poética, 1948-1971*, México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...*, México: Secretaría de Educación Pública, 1973.
- CASTELLANOS, Rosario. (1975), *El eterno femenino*, México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- DEMEYER, Lise. «Marina, Malinalli, Malintzin, Malinche. La réécriture du mythe de la Malinche dans la littérature mexicaine contemporaine», Milagros Palma, *Amérique Latine: Le monde amérindien et métis contemporain*, Paris: Indigo, 2013: 31-42.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle. *Histoire des femmes en occident*, Paris: Perrin, 5 vols., 2002.
- HERNÁNDEZ, Ivette N. «Traición e identidad en *Malinche* de Rosario Castellanos», *Inti: Revista de literatura hispánica*, 48, (otoño 1998): 33-44.
- FOX-LOCKERT, Lucía. «El eterno femenino en la obra de Rosario Castellanos», *Actas del séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Venecia del 25 al 30 de agosto de 1980*, Roma: Bulzoni, 1982: 461-466.
- FRANCO, Jean. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

- GARCÍA LÓPEZ, Ana Belén. *Las heroínas silenciadas en las independencias hispanoamericanas*, Madrid: Editorial complutense, 2013.
- GUTIÉRREZ CHONG, Natividad (coord.). *Mujeres y nacionalismos en América Latina. De la independencia a la nación del nuevo milenio*, México: UNAM, 2004.
- IRIGARAY, Luce. *Spéculum: de l'autre femme*, Paris: éd. de Minuit, 1974.
- LAMAS, Marta. «Rosario Castellanos, feminista a partir de sus propias palabras», *LiminaR* [en línea], 15:2, (2017).
- LAU JAIVEN, Ana. «La historia de las mujeres. Una nueva corriente historiográfica». Patricia Galeana, *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones en México, 2015: 19-46.
- MASIELLO, Francine. «Las mujeres como agentes dobles de la historia», *Debate Feminista*, 16, UNAM, (octubre de 1997): 251-271.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América latina*, Madrid: Cátedra, 2005.
- PERROT, Michelle. *Les femmes ou le silence de l'Histoire*, Paris: Flammarion, 1998.
- QUIROZ-PÉREZ, Lissell. «Del centro a los márgenes. Los feminismos de Perú y México de los 70 a la actualidad», *Amerika* [en línea], 16, (2017).
- SZURMUK, Mónica. «Lo femenino en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos», Aralia López González, Amelia Malagamba, Elena Urrutia, *Mujer y literatura mexicana chicana*, México: El Colegio de México, 1990.

Voz y cuerpo autoriales en Juana Manso

Voice and authorial body in Juana Manso

NURIA GIRONA*

Universidad de Valencia

nuria.girona@uv.es

<https://orcid.org/0000-0002-0023-6406>

Resumen

El estilo de Juana Manso fue calificado por Sarmiento como «escandaloso». Esa manera inequívoca de presentarse públicamente delimitó desde entonces un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de su figura autorial en el campo cultural argentino de mediados de siglo XIX. Este artículo se propone rastrear esta singular «puesta en escena» de la escritora como un dispositivo de enunciación que no se limita a sus textos, en la doble dimensión que ocupa, como autora y como actora de ese campo. ¿Cómo se construye, en esta puesta en escena, su voz y su imagen?, ¿Cómo se difunde ese cuerpo de autora? En la conjunción de género y profesión, la función-Manso se concreta en un tono de escritura y un modo de actuar como escritora, es decir, en un estilo de feminidad. En sus autorrepresentaciones se detecta un desajuste entre los ideales de género de la época y la manera de enfrentarlos. La monstruosidad se cuela en estas referencias: el cuerpo retorna inquietante en las figuras que la subjetividad impone al discurso.

Palabras clave: Juana Manso; autoría; puesta en escena; cuerpo; feminidad.

Abstract

Juana Manso's style was described by Sarmiento as «scandalous». This unequivocal way of presenting itself publicly has since defined manner of existence, circulation and operation of hers authorial figure in the Argentine cultural field of the mid-nineteenth century. This article proposes to trace this singular «staging» of the writer as a device of enunciation that is not limited to her texts, in the double dimension that she occupies, as an author and as an actor in that field. How is her voice and image constructed in this staging? How is that author's body transmitted? In the conjunction of gender and profession, the Manso function takes the form of a tone of writing and a way of acting as a writer, that is to say, a style of femininity. In her self-representations there is a mismatch between the gender ideals of the time and the way of dealing with them. The monstrosity sneaks into these references: the body returns unsettling in the figures that subjectivity imposes on the discourse.

Keywords: Juana Manso; authorship; staging; body; femininity.

* Profesora titular del Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Sus investigaciones se centran en el ámbito de la literatura latinoamericana, los Estudios Culturales y los Estudios de Género, con particular interés en los géneros limítrofes como la novela histórica, el testimonio o la autobiografía. Entre sus publicaciones destacan: *Escrituras de la historia. La novela argentina de la dictadura militar* (1995), *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina* (2008), la edición crítica de *Tala y Lagar* de Gabriela Mistral (2001) y *Vida* de Sor Francisca Josefa del Castillo (con B. Ferrús, 2009) y la compilación *La cultura en tiempos de desarrollo: violencias, contradicciones y alternativas* (2012).

«Ora, pois, uma senhora à testa da redação de um jornal! Que bicho de sete cabeças será?» escribe Juana Manso cuando presenta el primer número de *O Jornal das Senhoras. Modas, litteratura, bellas artes, theatros e critica*¹, el periódico que funda en Brasil en 1852. La presuposición del monstruo de siete cabezas anticipa la reacción del público ante su aspiración de dirigir un semanario. Sin duda es un atrevimiento, pero como indica, los ejemplos de publicistas abundan en Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos y Portugal. América no puede quedarse al margen del progreso. Llega entonces a Río de Janeiro este periódico «redigido por uma Senhora mesma: por uma americana que, senão possui talentos, pelo o menos tem a vontade e o desejo de propagar a illustração, e cooperar com todas as suas forças para o melhoramento social e para a emancipação moral da mulher» (*OJS*, I, 1, 1852).

Es solo el comienzo de una práctica periodística en donde muestra tanto la conciencia de su actividad profesional como lo insólito e inadecuado que resulta. Ya nunca abandonará este medio que facilita la difusión urgente de su ideario pedagógico y gana terreno a otros géneros. Aunque los distintos semanarios que fundó o en los que participó le sirven para presentar por entregas dos novelas, dar a conocer ciertos apuntes autobiográficos o partes de un diario de viajes, estos géneros no dejan de supeditarse a la prensa, si tenemos en cuenta que solo publica como libro *La familia del Comendador* (1854). Es a través de estas colaboraciones que Manso aspira no solo a un espacio de reconocimiento en el campo letrado sino a un lugar de intervención en el proyecto nacional argentino de mediados del siglo XIX.

En *O Jornal das Senhoras* se gestan también las reivindicaciones alrededor de la educación femenina y lo que considera «emancipación moral de la mujer», reelaboradas posteriormente en periódicos argentinos como *Álbum de Señoritas*, *La Ilustración Argentina* o *La Flor del Aire*. A la conciencia de su actividad profesional le acompaña la necesidad, no solo de educar a las mujeres, sino de formar en ellas una conciencia como tales. Si los rígidos códigos de género de la época no le permitieron llegar más allá

de la defensa del matrimonio igualitario o la maternidad republicana, lo que resulta de avanzada es la llamada a una identidad colectiva entre las mujeres y el impulso por afirmar su subjetividad, hasta entonces anulada. «O que vem a ser a mulher?» se pregunta en el número inaugural del semanario brasileño, como veremos más adelante. De su naturaleza depende también la legitimidad del ejercicio del periodismo y el oficio de la literatura.

En el reconocimiento de la autoría femenina de ese momento se juegan ambas cuestiones: ser mujer y ser escritora. En ese sentido, Graciela Batticuore ha señalado que uno de los gestos *más* desafiantes de Manso fue el de exhibir su nombre al completo al frente de *Álbum de Señoritas* y proclamar así la propiedad de sus textos (129 y ss.)². El gesto inaugura justamente, según Batticuore, a través de la prensa femenina de mitad de siglo, el modelo de la «autoría apropiada y exhibida» y evidencia, pese a las reticencias de los letrados varones, la emergencia de la escritora pública. En el momento en que debuta como periodista «parece consciente de las dificultades que plantea la autoría a las mujeres. Y tiente algunas formas de afrontarla» (132).

Una manera de afrontarla fue mostrar la continuidad entre las tareas de la escritora y las que se atribuían a su sexo³. Las alusiones al oficio en Manso se presentan entrelazadas con sus autorreferencias como madre o como maestra. No se trata solo de mostrar que era posible simultanear tareas intelectuales y domésticas; tampoco consiste solo en instruir a madres competentes para incidir en el ámbito familiar y así en la construcción de la nación argentina. Si el género asigna tanto papeles como espacios a los dos sexos, *Álbum* postuló la creación de un espacio nuevo, intermedio, entre la esfera pública masculina

1. El semanario circuló entre 1852 y 1855, aunque Manso apenas lo dirigió el primer año. La cita corresponde al tomo 1, página 1, de 1852, siguiendo la numeración que presentan los archivos de la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Brasil (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital>), citado a partir de ahora de forma abreviada (*OJS*), por ese orden y respetando la lengua y gramática del original.

2. *Álbum de Señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros* fue fundado a su vuelta a Argentina, en 1854. Tan solo se publicaron ocho números dada la falta de suscripciones y el rechazo que provocó. Todas las referencias a este periódico están tomadas de la reproducción que se encuentra en el portal dedicado a Juana Manso: <http://www.juanamanso.org/>, citadas abreviadamente (ÁS) a partir de ahora y con la numeración que presenta el documento que se descarga. Se ha respetado la gramática del original.

3. Como referencia, tan solo citaré al respecto el precedente de 1830, de *La Aljaba*. La publicación, «dedicada al bello sexo», cuya redactora se mantiene en el anonimato, que resume, en su *Prospecto*, los lugares por excelencia reservados a la mujer: «hijas obedientes, madres respetables y dignas esposas» (ctd. en Auza 31).

y la esfera privada femenina. Esta «zona alternativa» (Meyer 123) era el lugar desde el cual la mujer podría participar activamente en los debates sobre temas de actualidad sin abandonar sus obligaciones caseras.

No es casual que, como apunta Francine Masiello, la escritora exponga la necesidad de dinero para mantener a su hijo cuando apela al apoyo financiero del *Álbum*: «La revista, en efecto, era un hijo más; y para criar al ciudadano nuevo (en este caso, formado por la república de las letras), había que sostenerlo por medio de las suscripciones. De esta manera, Juana Manso llegaba a la esfera pública, siempre a condición de que entrara en su papel de madre» (40). Producción textual y reproducción biológica se entrecruzan en esta apelación en donde el ejercicio de la escritura permite sostener la crianza del hijo.

Los deberes del género se funden así con los profesionales y los personales. El «ser femenino» se construye a golpe de mandatos culturales y exigencias individuales. Manso alude a «su destino de madre» como una obligación, a la par de las que conlleva el magisterio que ejercerá en su vida y en la prensa, y de las que involucra su «carrera literaria» (así la denomina). Las necesidades se confunden con las pretensiones y los requerimientos se disfrazan de elecciones. Lo público conforma lo privado y a la inversa. En este sentido, afirma Lelia Area:

Lo insoportable en ella será, entonces, el hecho de que intente ocupar ambos espacios sin tener ninguno de los respaldos tradicionales a sus espaldas: dinero, familia, nombre o marido. Era insoportable tanto para los hombres como para las mujeres del Buenos Aires posrosista porque sus pretensiones la mostraban carente y solvente, a la vez. Carente, solvente e insolente dado que no tenía reparos en exponer tanto sus créditos como sus réditos sin maquillaje alguno (48).

«Lo insoportable» de Manso no proviene entonces solo de sus ideas sobre la emancipación femenina o la educación laica, no viene solo de la exhibición de la autoría. También las maneras y recursos que encuentra para insertarse en la escena cultural son los que provocan el «escándalo» (Batticuore 142)⁴. Su estilo

4. Batticuore recuerda la carta de Sarmiento, de 1867, que advierte a Manso sobre esta acusación: «Sabe usted de otra argentina que ahora o antes haya escrito, hablado o publicado, trabajado por una idea útil, compuesto versos, redactado un diario? Una mujer pensadora es un escándalo» (150).

irrita, resulta intolerable y la diferencia de las demás escritoras y de las demás mujeres.

Ese estilo, esa manera inequívoca de escribir y presentarse me servirán, en las páginas sucesivas, para indagar cómo, más allá de la firma y la instancia creadora, el nombre de Juana Manso «funciona para caracterizar un determinado modo del ser del discurso» (Foucault 338)⁵, es decir, delimita un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de la incipiente autoría. Rastrearé, por tanto, en esta singular manera de ocupar una posición en el campo literario, un dispositivo de enunciación que no se limita a sus textos, en la doble dimensión que ocupa, como autora y como actora de este campo. Me interesa fundamentalmente delimitar la puesta en voz propia y ajena de ese cuerpo autorial. En la conjunción de género y profesión que he expuesto, la función-Manso se concreta en un estilo de escritura y de escritora, es decir, en un estilo de feminidad. El «bicho de siete cabezas» no solo alude al atrevimiento de dirigir un periódico sino a una manera de vivir esa feminidad, en cierta manera monstruosa, como veremos. Porque esa imagen espantosa se repite en sus escritos: el cuerpo retorna inquietante en las figuras que la subjetividad impone al discurso.

En esas imágenes se detecta un desajuste entre los ideales de género en la época y la manera de enfrentarlos por parte de Manso. Con este propósito retomaré la descripción de esos rasgos de estilo que planteaba para analizar después algunas de sus autorrepresentaciones y figuraciones como escritora, y terminar con sus reflexiones sobre la feminidad.

Las puestas en escena de Manso

Un estilo de escritura y de actuación particulariza a Manso, como explicaba anteriormente, un *ethos* discursivo (Mainguenu 2010) en correlación con sus

5. Acompaño la ya clásica pregunta de Foucault de la variable de género: «Un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso [...]; ejerce un determinado papel con relación al discurso: garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros... el nombre de autor funciona para caracterizar un determinado modo del ser del discurso, [...] se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado» (337-338).

intervenciones públicas. No olvidemos que su entrada al campo cultural se complementa con sus acciones como maestra y con sus discursos. Considerada la primera mujer conferencista en Argentina (como también la primera mujer directora de una escuela mixta y la primera mujer que ocupa un cargo en la Comisión Nacional de Escuelas), ella inaugura, con sus conferencias y, nuevamente con mucha dificultad, «este espacio de acción decididamente ajeno a la casa, frente a la tertulia y la velada literaria que promueven sus compañeras, a medio camino entre lo doméstico y lo público» (Zuccotti 102).

La escritora se moviliza en esta práctica de hablar en público, una manera de poner en acto sus ideas y componer una escena con sus palabras, al punto de arriesgar el cuerpo en ellas. «Hablar en público» (como ocupar un cargo) es, de alguna manera, hacerse pública, darse a conocer y quedar expuesta.

Prueba de ello fue la virulencia y la crispación que estas actuaciones provocaron, de las cuales la crítica ha dejado constancia, como lo sucedido a la salida de su conferencia en Chivilcoy (1868)⁶. No es mi intención repetir estas reacciones, que llegaron a la injuria, y fueron provocadas, como decía, por lo que Manso denuncia y por cómo lo denuncia: un tono enfático, que percibimos en el lenguaje directo y la fuerza elocutiva de sus escritos, plagados de interjecciones, interpelaciones, acusaciones frontales, aspavientos, etc. Un *ethos* que permite articular cuerpo y discurso (Maingueneau 209), una enunciación que le confiere una «enérgica corporalidad» y una voz indisociable de un cuerpo enunciante. La misma que cabe suponer en sus presentaciones públicas según se desprende del consejo que Sarmiento le transmite: «Baje U., pues la voz en sus discursos y en sus escritos» (OC XXIX, 222). Porque si algo caracteriza su estilo es la invectiva, la modalidad apelativa, la confrontación, ante la que uno de sus detractores le recomienda: «Tome señora, tome por Dios algunos calmantes...» (Santa Olalla ctd. en Velasco y Arias 324).

Lelia Area sugiere que el fracaso de *Álbum de señoritas* se debe precisamente a esas marcas discursivas: «su retórica tuvo el poder de fascinar por la brusquedad y la fuerza de la palabra publicística; sin embargo, esa palabra dura, fuerte, sin ornatos,

estuvo —en boca de esa mujer— condenada al fracaso» (68). Pero es Liliana Zuccotti quien mejor ha resumido las características de esta tonalidad: «Juana grita, su estilo grita» (*Gorriti, Manso* 107), muy lejos del susurro que, se supone, caracteriza a las mujeres, avanzando contra todas las reglas tácitas y explícitas del «buen decir» (106). En cierta forma, se sitúa en el otro extremo del decir cortés o la simulación de Juana Manuela Gorriti, cuyo semblante opta estratégicamente por la mesura y por preservar, en lo posible, su imagen pública, justo la que Manso dejó al descubierto.

Podemos medir, en estos dos estilos tan disímiles, las dificultades de estas mujeres por obtener un reconocimiento profesional. Podemos detectar, en la prevención de la primera o en la injuria que recibe la segunda, la pesada carga de un otro sancionador, siempre hay un amo (un «tutor perpetuo» dice Manso)⁷ dispuesto a esgrimir la vara del género: bien sea Sarmiento, los críticos de la época, las Damas de Beneficencia, la Iglesia o el marido:

Lo que ha hecho la Iglesia es remachar nuestras cadenas por la dirección espiritual que nos coloca entre dos dueños —el de la conciencia lo es el confesor y el cuerpo que lo es el marido—: resultando de este estado de cosas, una monstruosidad espantosa (Manso ctd. en Zuccotti, *Entre la pose* 365).

La monstruosidad asoma de nuevo en este secuestro de la conciencia y el cuerpo de las mujeres, uno de los ejes fundamentales de la «emancipación moral» que la escritora defiende a ultranza y ante el que eleva su voz. ¿Es la gravedad de esta situación histórica la que explica el calificativo de «monstruosidad espantosa»? Lo cierto es que la monstruosidad siempre aparece ligada en su escritura con un desajuste, con la falta de proporción, con un exceso. En este caso, con la desapropiación absoluta del ser de las mujeres, que resulta desmedida.

Pero a efectos discursivos, lo que me interesa es cómo la omnipresencia de este otro se erige en escena fundante de la voz autorial. Los hombres, esos dueños de las mujeres que dicen «mina mulher —com a mesma entonaçãõ de voz com que diz— meu

6. En su conferencia sobre la «Reforma Religiosa en Europa», en la Escuela Catedral Norte, que no puede terminar, recibe pedradas e insultos y le arrojan asafétida. El hecho queda documentado en su correspondencia con Sarmiento.

7. «Con un tutor perpetuo que a veces es lleno de vicios y de estupidez, la mujer tiene con todo que bajar la cabeza sin murmurar, decirle a su pensamiento no pienses, a su corazón no sangres, a sus ojos no llores, y a sus labios reprimid las quejas!» (ÁS, i, 4, 1954).

cavallo, minhas botas» (*OJS*, I, 13, 1852), hablan y son hablados en estos textos. Figuran como un permanente recordatorio de la tachadura que ejercen, a la vez que funcionan como una puesta en voz de quien escribe: «Por qué se ahoga en su corazón desde los mas tiernos años, la conciencia de su individualismo, de su dignidad como ser, que piensa, y siente? repitiéndole: no te perteneces á ti misma, eres cosa y no muger?» (*ÁS*, I, 5, 1854).

La simulación de estas recusaciones hace de la invectiva una marca de estilo en Manso. Entre la denuncia y la demanda, sus escritos oscilan del reconocimiento personal al profesional y al colectivo. La necesidad de suscripciones se combina con sus necesidades económicas, la necesidad de ilustrar a sus lectoras se acompaña de la necesaria compensación que precisa el oficio de las escritoras⁸. Al inaugurar el *Álbum* declara: «Solo pido un poco de simpatía» (*ÁS*, I, 8, 1954). Una simpatía unida a las suscripciones porque las descalificaciones tienen un precio, el oficio no se sostiene solo con el crédito personal y simbólico que pudiera rendirle el público.

La estrategia sirve en términos retóricos para captar la atención de sus destinatarios y la complicidad de sus lectoras. Pero en la interacción discursiva de la persuasión se busca tanto la adhesión como se afirma la presencia de la locutora. La firmeza de las palabras en Manso, continuamente enarboladas en una potente tonalidad y la presencia fantasmática de oponentes, modulan la encarnadura de su discurso escrito. La fuerza de esta voz se hará extensible al cuerpo de la persona en sus discursos orales.

Los indicios que libera esta enunciación resultan definitivamente desmesurados y desproporcionados («escandalosos» y «espantosos»). Ante la amenaza de la descalificación histórica que han sufrido las mujeres, no cabe más que componerse a partir del énfasis: efecto de un decir que a su vez despierta efectos adversos. La pasión (como la feminidad) es performativa, solo puede realizarse en acto. Y en el acto de hablar / gritar se afirma Manso, ahí encuentra la modalidad que la sustenta, en donde pone el cuerpo, y cuerpo y lenguaje quedan afectados. Se

8. De esta manera, como apunta María Vicens, «para Manso lo personal, sin duda, es político», al hacer de su propia experiencia, una experiencia colectiva: «Manso piensa en la escritura como una carrera literaria posible para las mujeres y a sus lectoras, como destinatarias a quienes es necesario entretener y seducir, además de ilustrar, para poder mantener vivos sus proyectos ideológicos, pero también comerciales y profesionales» (60).

trata fundamentalmente de la relación con ese otro, tan recusado como exhortado que pone en juego lo más íntimo de su ser. La invectiva lo sostiene y la ofensa recibida conforma a quien la recibe. Lo sabe bien la autora. Prueba de ello es el guiño inesperado que dirige a los hombres:

Sería curioso el ver lo qué harían los señores hombres sin nosotras en toda la extensión de los globos habitados! Qué spleen, qué tardío arrepentimiento!... [...] El hombre te maldice o te adora, te insulta o te ensalza, y gira siempre en derredor de ti como la mariposa en torno a la llama!... [...] Y en fin, guerreros o poetas, comerciantes o médicos, abogados o agiotistas, artesanos o agricultores, sabios o ignorantes, científicos o legos, todos venís a pedir que se os haga felices, como si Dios hubiera depositado vuestra dicha en nuestras manos! (*ÁS*, I, 103, 1854).

Los términos se invierten en esta reflexión. Las mujeres, blanco constante de escarnio o elogio, aseguran la existencia de los hombres. Los hombres... ¿qué sería de ellos sin el objeto de deseo y de dominio que los constituye?

La autora monstruosa

Uno de los dos únicos retratos que nos llega de Manso (escaso material para quien puso el cuerpo en conferencias y discursos) compone una pequeña efigie dedicada a Bartolomé Mitre. Zuccotti comenta la pose que aparece en esta fotografía, una mezcla de firmeza varonil, desaliño y mirada perdida que la ha inmortalizado y que se ha propagado en historias y manuales de la literatura o la educación, y advierte: «no se trata de una mujer hermosa» (*Entre la pose* 370). Pero no se trata de reproducir esta mirada masculina, no importa la imagen sino el uso que los contemporáneos y la historiografía hicieron de ella. Zuccotti recalca que la imagen masculina, «grotesca», de Manso se proyectó hacia toda su obra (*Entre la pose* 370).

Porque si la profesionalización de las escritoras resulta ya irremediable, ese otro sancionador que antes planteaba impone un peaje de entrada. Deben escribir conforme a su condición femenina, al «bello sexo» (que reza el título de algunos semanarios) y que no solo las segrega, sino que naturaliza el calificativo al que se deben. Con frecuencia, los aplausos que las autoras reciben encumbran más la persona que la obra:

El texto y su autora se prolongan en un cuerpo único, indiscernible, y aun los comentarios elogiosos que reciben escritoras como Juana Manuela Gorriti o Eduarda Mansilla exaltan, junto a la belleza de la escritura, la belleza de sus autoras. Cada libro reclama también a la autora como un personaje, un personaje codificado: romántico, sensible, etéreo; un personaje que Manso eludió en la constitución de su imagen pública (Zucotti, *Entre la pose* 370).

De paso, el fantasma de la pérdida de la diferencia (de los sexos y de los privilegios masculinos) que esta participación propició se mantiene a raya.

La historia literaria nos ofrece numerosos ejemplos de masculinización de las escritoras, incluso en forma de falso elogio, como una manera de apuntar sus logros en la única genialidad posible, la de los hombres, o como una manera de insinuar una excepcionalidad anómala. El propio Sarmiento escribe en su diario de viajes de Nueva York: «La Manso, a quien apenas conocí, fue el único hombre en tres o cuatro millones de habitantes en Chile y la Argentina que comprendiese mi obra de educación y que inspirándose en mi pensamiento, pusiese el hombro al edificio que veía desplomarse. ¿Era una mujer?» (OC XLIX, 294).

Poco después, cuando estrecha su amistad, se dirige a ella para consolarla de los agravios de Chilvilcoy, y le escribe:

Le he mandado su fotografía á Mrs. Mary Mann, y está Vd. sentada en su hogar, y colocada en las afeciones y la estimación al lado de Emerson ó de Horacio Mann, ó de Longfellow. Entre los suyos, continuará siendo la Juana Manso, una mujer gorda, vieja, pobre, es decir, nada ó poquísimo. Pero continúe Vd. su trabajo (OC XXIX, 141)⁹.

Extraño consuelo el que oferta Sarmiento, que nos muestra hasta dónde Manso encarnó el negativo de un ideal femenino que exigía también un origen ilustre de clase. La fotografía viaja hasta EUA y parece

que solo allí obtendrá el merecido reconocimiento ¿de su obra?, dado que en Argentina ya ha sido tachada por su cuerpo y por su posición social. Un cuerpo que, en otro lugar, ella misma define como «mal entrazado»¹⁰.

Pero quisiera oponer a estos ya tan repetidos tópicos una escena menos conocida. Se trata de la presentación que aparece en el segundo número de *O jornal*, titulada «Quem eu sou e os meus propósitos», dirigido explícitamente a las lectoras. El retrato comienza alertando de que no dará a conocer su biografía ni mostrará sus sentimientos al modo romántico.

La autorrepresentación exige un irónico ejercicio de distanciamiento, un juego de desdoblamiento en los que ella misma se contempla y en los que ella misma se coloca en el centro de la escenografía autorial que arma. Alternando la 1ª y la 3ª persona se pregunta: «¿Quem sou eu», «¿Quem é ella?». Entre el enigma y la apelación lectora, anticipa las conjeturas con las que será recibida: «¿Quem é ella? Será velha ou moça? Bonita ou feia? Elegante ou excêntrica? [...] Ah! sim; dezejaes saber, ou vos perguntaes umas ás outras, se conhecem a Redactora do JORNAL DAS SENHORAS? Não serei eu quem vos tire da curiosidade» (*OJS*, I, 11, 1852). Frente a posibles valoraciones, se niega a definirse. Frente al más que seguro elogio o descalificación... del cuerpo, guarda el secreto, lo que podría tomarse como una estrategia defensiva si no fuera porque tiene solo treinta y tres años, y porque a continuación los papeles se invierten, de ser objeto de la mirada pasa a sujeto agente de esta.

Cuenta entonces, a propósito de Esteban Echeverría, que sus *Rimas* la apasionaban y que lo imaginaba «hermoso, mitad hombre mitad arcángel», «con grandes ojos azules, de mirar profundo y sereno».

Pero «Ai! desgraçada!», dice. Cuando se lo presentan descubre que era feo, picado de viruela, con ojos pequeños y bizcos (sic). Y cuenta que, al verlo, exclamó: «Eu dei um grito involuntario, e esclamei: Pois este!... é Echeverria!!!Este!» y aclara que según

9. También en la carta que dirige al director del *Correo del Domingo* en la misma fecha (1868) comentando la ofensa: «El genio, sufre entre nosotros; peor si es mujer, desvalida, impotente contra la opresión del desprecio ó de la indiferencia pública. Juana Manso ha visto transcurrir la vida sin que una mirada simpática haya vuelto hacia ella al oír la recitar sus versos. La única de su sexo que ha comprendido que bajo el humilde empleo de maestro está el sacerdocio de la libertad y de la civilización» (OC XXIX, 139).

10. Lo cual no le impide establecer un parentesco entre genios: «Sin pretender asemejarme a Beethoven, que ha revelado al mundo las leyes de la melodía, hay puntos de contacto entre su vida y la mía. Como yo, y más que yo, él era pobre; vivía en la soledad más absoluta del espíritu. Era sordo, y como yo, mal entrazado. Al querer dirigir una de sus óperas lo silbaron, como se ríen de mí todas las mujeres de Buenos Aires» (ctd. en Velasco y Arias 78).

la entonación de su voz, era lo mismo que decir «este monstro! Foi uma dor mortal a que eu senti vendo o meu *ideal* despedaçado» (*OJS*, I, 1, 1852). Nunca más pudo volver a leer las *Rimas*.

No sé los efectos que podrían causar en la época estas apreciaciones sobre Echeverría pero más allá de pagar con la misma moneda, me interesa destacar la noción de autoría que Manso expone aquí. A la discordancia entre talento y aspecto se suma la conveniencia de deslindar la persona del escritor (al menos en su físico, esto es, de su cuerpo), a riesgo de «contaminar» la lectura, inclusive la de los hombres menos favorecidos¹¹.

Pero la propuesta avanza mucho más al reclamar la construcción imaginaria que debe rodear a los artistas:

Os poetas e a pintura devem sempre ver-se de longe; porém os poetas principalmente devem olhar-se a travez do prisma caprichoso da ilusão. Assim se goza dobradamente, e as vezes estima-se na fantasia um ser imaginário. (*OJS*, I, 11, 1852).

Se trata de mirar de lejos a los poetas o mirar de lejos las obras para investirlos imaginaria y fantasmáticamente. Así puede gozarse y amar a ese ser que no existe más que en la fantasía, puede y debe «inventarse» a un autor. Todo ello a condición de liberarlo de la pesada carga del cuerpo, la misma con la que cargó la propia Manso. Para ella, la identidad autorial bien merece esta evanescencia, este fantasma.

¿Quién es ella? La única definición en la que la editora se deja apresar es en la de «femme auteur», tal y como expone. Solo en el idioma extranjero encuentra un significante para inscribirse como mujer escritora que comienza por reinventarse a sí misma. Se trata de una expresión francesa que seguramente le otorga cierta elegancia y cosmopolitismo. Pero se trata también de un binomio impronunciado aún en su lugar de origen, un binomio en el que no encaja y cuya distancia se mide con una lengua foránea.

Finalmente un giro inesperado cierra esta presentación. Vuelve a insistir en que no quiere hablar de sí, pero aclara que no es bizca ni picada de viruelas y pone por delante su propósito de escribir sobre la mujer («la porción más bella de la humanidad»), sus

derechos y su misión. Las escritoras no deben ser las más bellas ni la mujer lo es por naturaleza pero, en su conjunto, componen la belleza de la humanidad.

La feminidad monstruosa: género, cuerpo y moda

Desde el primer número de *O Jornal*, Manso se formula la pregunta: «Não é máo principio para uma Jornalista começar por definir aquillo que é indefinivel. A mulher! O que vem a ser a mulher? Vejamos. Ardua é a questão! E apesar de tudo todo o mundo a define segundo lhe apraz» (*OJS*, I, 5, 1852)¹².

El interrogante sirve para poner en danza la voz autorial mediante la composición de distintas escenas en las que interroga a los hombres sobre esta cuestión: «Ha sujeito que em fin na sua vida lhe foi possível fazer uma conquista amorosa, ou porque é feio, ou desageitado, perguntai-lhe, o que é a Mulher? E elle logo vos respondera –a Mulher! é um demonio com saias, uma cobra, um monstro, uma furia, etc., etc.» (*OJS*, I, 5, 1852).

El texto compone un catálogo de atributos femeninos desde la perspectiva masculina que se alternan con los comentarios de la redactora. Para aquellos a los que les robó el corazón, ella sería «o symbolo da inconstancia; diz que é traidora, falsa; em fim é tudo quanto lhe antolha o seu amor proprio offendido!», a lo que la escritora contesta: «Valha-me Deos! pobre mulher!». Para los maltratadores que no consiguen retenerla, «a mulher é perfida porque não teve mais paciencia que Job para soffrer e tolerar!». Para no resultar excesivamente maniqueísta, no solo expone agravios sino que también recoge algunos de los elogios que con frecuencia recibe. Un joven apasionado dice que «as mulheres são anjos consoladores, divindades, etc., etc.», sin concederle demasiado crédito. De hecho, la estrategia no consiste tanto en mostrar los tópicos del género sino en presentarlos en boca de hombres y evidenciar que provienen de sus circunstancias, desmintiendo así la naturaleza de tales atribuciones, que se descubren partidistas y tendenciosas. Inclusive algunos poetas, que comprenden que la mujer no ha venido al mundo para servir de «*machine à propagation*» (sic), el día que sufren una desilusión amorosa, «então elles gritão com o resto dos homens – por fim: é mulher» (*OJS*, I, 5, 1852).

11. También en *La familia del Comendador* aparece la investidura imaginaria del amor que libra de las trazas del cuerpo: «Es verdad que suele decirse que “la belleza está en los ojos de quien ama», y si así no fuese, pobres feos y feas”» (70).

12. Se trata del artículo titulado «A mulher», que no aparece firmado pero que por su estilo y contenido puede ser atribuido a Manso.

El catálogo se extiende a los tratados médicos, los desvaríos de la frenología y el relato mítico de Adán y Eva (en donde la mujer es causa de perdición). Todo ello para concluir diciendo que no sabe qué es una mujer y que «assim estamos neste mundo; insultadas por estes, elogiadas por aquellos, e desconhecidas e menoscabadas por todos» (*OJS*, I, 5, 1852). No se trata de hacer de ella un enigma ni de estigmatizar su complejidad. La cuestión de fondo que este diálogo figurado resalta es hasta dónde la feminidad se construye como un campo de opinión por parte de los hombres, sin que ellas tengan nada que decir. Quien por experiencia podría manifestarse, se muestra cauta, para no caer en la red de intereses que la han ido tejiendo. En el juego de preguntas y respuestas con el que se presenta esta discusión, el travestismo discursivo revela que la mujer queda totalmente cercada por las palabras y la mirada de los hombres de a pie, de letras y de ciencias¹³.

En «Educación de las mujeres»¹⁴ retoma la misma estrategia y avanza un paso más. La voz puesta en lugar de los hombres no solo reproduce su discurso y declama cómo hablan de ellas sino cómo las construyen al precio de su ausencia. No solo denuncia que es su ignorancia la que las demoniza. Frente a los que hablan sin saber de ellas se alza la voz de quien sí sabe cómo ellos piensan y conoce su lenguaje.

En el artículo salta de nuevo la condición permanente tutelada de las mujeres, en especial la que esclaviza su imagen¹⁵:

La mujer es esclava de su espejo, de su corsé, de sus zapatos, de su familia, de su marido, de los errores, de las preocupaciones; sus movimientos se cuentan, sus

pasos se miden, un ápice fuera de la línea prescripta, ya no es mujer, ¿es el qué?... un ser mixto sin nombre, un monstruo, ¡un fenómeno! (*ÁS*, I, 105, 1954).

Manso retrata así las restricciones de un ideal y formula una noción de género que podemos considerar vigente: el género como horma de lo que no termina de calzar.

El espejo se presenta como uno de los peores enemigos de la mujer, obligada a mirarse en él y a reconocerse como tal, aprisionada en su imagen, cautiva de la servidumbre del cuerpo (torturado por el corsé y los zapatos) y de la sumisión a la familia (patriarcal). El espejo se convierte entonces en lupa: una estricta vigilancia encierra la feminidad en una «línea prescriptiva». En otro momento, al afirmar que es el hombre quien escribe las leyes, dice: «el círculo que traza en derredor de la mujer es estrecho, inultrapasable» (*ÁS*, I, 4, 1854).

Lo revelador de esta línea prescriptiva es que no delimita la frontera entre los sexos. Quien no entra en la horma ya no es ni mujer ni hombre. «Es un ser mixto sin nombre» declara, un monstruo, un fenómeno... diríamos: se hace *queer*. Como el «bicho de siete cabezas» con el que Manso se identificaba al dirigir un periódico. O como la protagonista de *Los misterios del Plata*. No podemos afirmar que se travista exactamente de hombre pues tras el bigote y la capa militar, esconde a su hijo. ¿Qué es?¹⁶

No se trata solo, como exponía al comienzo, de un lenguaje afectado que requiere moderación, sino del cuerpo igualmente afectado que lo denuncia, imposible de contener tanto en las prescripciones que expresa como en la intensidad discursiva que lo atraviesa.

Los ideales de género hacen del cuerpo una cárcel monstruosa que, como la moda, obligan a rigores arbitrarios, como cuando en pleno verano, por seguir la novedad parisina, las mujeres argentinas deben adoptar vestimentas de invierno: «hagamos más, ese sacrificio a la imitación» (*ÁS*, I, 9, 1854), exclama.

Sin duda las alusiones a la moda francesa o española pueden ser tomadas como una forma de evaluar el mimetismo en la construcción de la identidad nacional o los potenciales riesgos del consumo, tal y

13. Pocos meses después, en «Educación de la mujer» la desautorización llega más lejos y en forma de acusación respecto a los avances de las distintas disciplinas, a pesar de los cuales no se ha podido descifrar a la mujer. De nuevo no se trata del enigma femenino sino de la ignorancia de los hombres.

14. Publicado primero en *La Ilustración argentina* (segunda época, 18 de diciembre de 1853, pp. 5-18), se repite en el *Álbum de Señoritas* n.º 8, 17 de febrero, 1854.

15. La misma cuestión se plantea en «Emancipación Moral de la Mujer» en el *Álbum*: «Con efecto, una gran nación como la Inglaterra, la más libre del mundo, que tiene en su seno millares de instituciones filantrópicas, y que ha hecho a la humanidad el relevante servicio de extirpar el comercio de la carne humana, suprimiendo el tráfico de la esclavatura, no podía abrigar en sí misma una monstruosidad semejante, como la de conservar a la muger en el estado de la más degradante y torpe esclavitud» (I, 4, 1854).

16. La descripción se publica en diciembre de 1853, en *La Ilustración Argentina*. En febrero de 1854 aparece en *Álbum de Señoritas*. En ambos casos forma parte de artículos reivindicativos alrededor de la emancipación o la educación de la mujer. Al tono combativo y acusatorio, tan habitual en Manso, se suma la insistencia.

como ha demostrado Susan Hallstead (2016). Pero también forma parte de una tecnología corporal femenina y, tal y como Manso la entiende, de la repetición mimética que conlleva el género. A propósito de la moda española, comenta:

Es una aberración, lo conozco, pero me gusta más la mantilla á la española, y más que todo la libertad, la invención, esto de imitar un figurín, parece una cosa, así como la de hacer una muñeca á imitación de la gente, aquí es al revés, es la gente que se torna muñeca (ÁS, I, 8, 1954).

«La gente (la mujer) se torna muñeca». Los dictados de la moda fetichizan el cuerpo de las mujeres, en donde lo femenino queda encarnado siniestramente en la muñeca. Pero lo peor no viene solo de esta cosificación sino de la serialización a la que conducen las normas del género, en donde la mujer es el doble de la muñeca y no a la inversa. La «imitación» del figurín (un supuesto original sin vida) no deja lugar para la invención ni la libertad. No es posible ser mujer de *otra* manera. Lo que resulta sin duda una «aberración», sumado a preferir la moda española (con las correspondientes connotaciones coloniales que ello supone).

Este cuerpo fetichizado no escapa tampoco a la maternidad. «Máquina procreativa» es la expresión con la que la escritora se refiere más de una vez a esta función reproductiva. Una pregunta asalta en «La emancipación moral de la mujer»: «Por qué reducirla al estado de la hembra cuya única misión es perpetuar la raza? Por qué cerrarles las veredas de la ciencia, de las artes, de la industria, y así hasta la del trabajo, no dejándole otro pan que el de la miseria, o el otro mil veces horrible de la infamia?» (ÁS, I, 5, 1954).

Es preciso detenerse en el argumento, que conduce de la madre como único destino natural para la mujer al callejón sin salida de la prostitución. La maternidad la reduce a un «estado de hembra», en donde la biología estrecha su margen identitario. Pero todavía llega más lejos: convierte la correspondencia obligada entre género y sexo en un estado («estado de hembra»), por tanto, en una circunstancia transitoria que la escritora termina por desnaturalizar.

Nada que la educación de la mujer y la instrucción social no puedan salvar. No pongo en duda la defensa de la maternidad republicana en Manso. Pero al proclamar el deber de construir la nación como madre y esposa, inclusive como maestra y escritora,

emergen las discordancias entre los modelos, los desajustes con los figurines y los cuerpos monstruosos. Que los imperativos patrióticos sean necesarios no asegura que se amolden a la(s) naturaleza(s) de la mujer(es), como no se amoldaban los imperativos culturales del género, en el trecho que media siempre entre el ser y el deber ser. Porque, como reconoce la autora ante el cierre forzoso del Álbum de señoritas, cuando pide disculpas por su lenguaje y su estilo, y no le queda más que afirmarse en su yo: «cada cual es como es y no como debería ser» (ÁS, I, 41, 1954).

Quizás la condición monstruosa de la escritora venga de esta feminidad monstruosa de por sí. Quizás por ello, en sus reivindicaciones, tiende a borrar la diferencia anatómica, a disolver el sexo:

Dios no es contradictorio en sus obras, y cuando formó el alma humana, no le dio sexo. La hizo igual en su esencia, y la adornó de facultades idénticas. Si la aplicación de unas y de otras facultades difiere, eso no abona para que la mujer sea condenada al embrutecimiento (ÁS, I, 47, 1954).

Sin embargo, esta disolución atañe al alma, no al cuerpo; concierne a las facultades y no a la anatomía. La igualdad se asegura entonces en la disolución de sexos y en el borrado de la diferencia corporal.

Merece la pena traer a colación un episodio de *La familia del comendador* para matizar esta conclusión. Al describir al personaje de Mauricio, el discurso traiciona la buena voluntad de la autora: «difícil era clasificarlo de mulato porque ninguna de sus facciones lo traicionaba» (41). Es uno de los episodios mediante los cuales Adriana Amante razona que, tras la defensa contra la esclavitud en Manso, se cierne el límite de la raza (366). De nuevo, las clasificaciones no encajan con el cuerpo. De nuevo, el cuerpo traiciona. Podemos afirmar entonces que la esclavitud es a la raza lo que el género al cuerpo, y que el límite de Manso no es el sexo ni el género, sino justamente el cuerpo.

La escritora monstruosa viene determinada por el carácter monstruoso que impone la feminidad, decía. En una de sus cartas a Sarmiento, en un medio que he venido considerando como un espacio privilegiado de escenografía autorial, Manso se autorrepresenta de un modo un tanto enigmático: «porque nosotras las basbleu, somos unos animales anfibios, cuyo único valor es la pollera; y desde la invención de los miriñaques, ni eso, porque ya no hay mujeres sino amazonas» (ctd. en Velasco y Arias 315).

La correlación de identificaciones no puede ser más significativa. El término «basbleu»¹⁷, en francés, de género masculino, utilizado para menoscar a las mujeres con pretensiones intelectuales y literarias, se desliza hasta las Amazonas, las mujeres guerreras que la tradición presenta como virilizadas. Si la falda (la vestimenta) aseguraba el valor de la feminidad, el miriñaque, que la ahueca, viene a enrarecerla. No se sabe qué esconde el cuerpo como no se sabe qué es lo femenino. Todo ello se conjuga en la extraña condición anfibia, es decir, monstruosa, de ese binomio imposible que aúna ser mujer y ser escritora en la Argentina de mediados del siglo XIX.

Bibliografía

- AMANTE, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- AREA, Lelia. *Álbum de Señoritas de Juana Manso: periodismo y frustración para un proyecto doméstico de fundar una nación*. Buenos Aires: Feminaria, 2005.
- AUZA, Néstor Tomás. *La Aljaba: dedicada al bello sexo argentino, 1830-1831*. Buenos Aires: La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires «Dr. Ricardo Levene»: Asociación Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires; Instituto Bibliográfico «Antonio Zinny», 2004.
- BATTICUORE, Graciela. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.
- FLETCHER, Lea. «Juana Manso: una voz en el desierto». Lea Fletcher (eda.). *Mujeres y escritura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria, 1994: 108-120.
- FOUCAULT, Michel. «¿Qué es un autor?». *Entre la filosofía y la literatura*. Obras esenciales vol. I. Barcelona: Paidós: 1999 (1969): 329-360.
- HALLSTEAD, Susan. «Modas y máscaras de la civilización: Juana Manso frente al consumo». *Saga: Revista de Letras*, 4, Segundo Semestre (2016): 75-119.
- MAINGUENEAU, Dominique. «El enunciador encarnado. La problemática del *Ethos*». *Versión. Estudios de comunicación y política*, 24, (2010): 203-225.
- MANSO, Juana. *O Jornal das Senhoras. Modas, literatura, bellas artes, theatros e critica*. Rio de Janeiro: Typographia Parisiense, 1852.
- MANSO, Juana. *Álbum de Señoritas. Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatros*. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1854.
- MANSO, Juana. *La familia del comendador y otros textos*. Buenos Aires: Colihue: Biblioteca Nacional de la República Argentina, 2006.
- MASIELLO, Francine, comp. *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria, 1994.
- MEYER, Constanza V. «Cuerpo, sexo y comida: un triángulo femenino». Lea Fletcher (eda.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires: Feminaria, 1994: 121-126.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras completas*. Tomo XXIX. *Ambas Américas*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía «Mariano Moreno», 1899.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. Tomo XLIX. *Memorias*. Buenos Aires: Imprenta y Litografía «Mariano Moreno», 1900.
- VELASCO Y ARIAS, María. *María: Juana Paula Manso. Vida y Acción*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Porter Hnos, 1937.
- VICENS, María. «Entretenimiento, público y autoría femenina en los periódicos de Juana Manso (1850-1860)». *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 8:16(2017):48-63.
- ZUCCOTTI, Liliana. «Gorriti, Manso: de las Veladas literarias a “Las conferencias de maestra”». Lea Fletcher (eda.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires: Feminaria, 1994: 87-95.
- ZUCCOTTI, Liliana. «Entre la pose y la palabra». Esther de Miguel (eda.). *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Extra Alfaguara, 1998: 363-379.

17. La expresión es utilizada por Manso en otra ocasión. En los recuerdos de su viaje a EUA, en 1846, al describir la extrema coquetería de las mujeres norteamericanas, apunta: «porque el vestido y el lujo es el pensamiento fijo de toda americana y después de eso las pretensiones literarias, porque todas son lo que llaman los franceses “Bas-Bleues!”» (ctd. en Velasco y Arias 342).

***Blanca Sol* o el olvido de la «misión augusta y sublime de esposa y de madre»**

***Blanca Sol* or the forgetfulness of the «August and sublime mission of Wife and Mother»**

RUBÍ HUAMÁN*

Universidad Continental (Perú)

rhuaman@continental.edu.pe

<https://orcid.org/0000-0003-1114-7676>

Resumen

La maternidad es uno de los temas más importantes en el siglo XIX, pues es la base de la familia en tanto que es el medio por el que se le otorga a la patria nuevos ciudadanos. Por ello, el presente artículo aborda el tema de la maternidad en la novela *Blanca Sol* (1889) de Mercedes Cabello de Carbonera. Nos proponemos demostrar que en esta obra se cristalizan las prácticas sociales de la élite que impiden concretar el discurso hegemónico sobre la maternidad republicana. Por un lado, desde el discurso oficial, se promueve una relación entre madre e hijo para garantizar su educación en pro de la nación; pero la capital limeña, en su proceso de modernización y camaleonización de París y las urbes europeas, ofrece diversos eventos y circunstancias que exigen a «las damas de mundo» descuidar o anular sus deberes maternos.

Palabras clave: Maternidad; Siglo XIX; ángel del hogar; Mercedes Cabello de Carbonera.

Abstract

Motherhood is one of the most important topics in the nineteenth century, because it is the basis of the family as it is the means by which new citizens are granted to the nation. Therefore, this article addresses the issue of motherhood in the novel *Blanca Sol* (1889) by Mercedes Cabello de Carbonera. I propose that in this novel the social practices of the elite are concretized in such a way that the hegemonic discourse on republican motherhood is inapplicable. On one hand, from the position of the official discourse, a relationship between the mother and the child is promoted to guarantee their education in favor of the nation. However, Lima's process of modernization and mimesis with Paris and other European cities, end up offering various events and circumstances that require the «ladies of the world» to neglect or deny their maternal duties.

Keywords: Motherhood; 19th century; Angel of the Home; Mercedes Cabello de Carbonera.

* Estudiante de Maestría en Literatura Peruana e Hispanoamericana en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado como ponente en diversos congresos internacionales entre ellos «Imaginarios, naciones y escritura de mujeres del siglo XIX en América Latina» (2018), I Congreso Internacional Clorinda Matto de Turner (2018), III Congreso Internacional De Literatura Y Derechos Humanos: Género Y Cultura (2019). Actualmente, se encuentra elaborando su tesis sobre el discurso de la viudez en Clorinda Matto de Turner.

Los estudios realizados por Carol Arcos (2017), Lucía Provencio (2011), Marcela Nari (2004) y Susana Montero (2002) demuestran que en Chile, Cuba, Argentina y México, respectivamente, la maternidad se convirtió en una fórmula para que el Estado controle la sociedad y, específicamente, a las mujeres. Para este fin, se instaló en el imaginario de la época, a través de la prensa y del discurso médico, la ideología de la domesticidad y el concepto de «madres cívicas», cuyo deber era ser cuidadoras garantes de la nueva vida de la nación (Masiello 88). Francesca Denegri (80) señala que el discurso oficial para apoyar su ideario de nación moderna le atribuye a la mujer una nueva función social: la del ángel del hogar. Ella se encargaría de salvaguardar el hogar y garantizar que este sea una morada de paz en medio de los conflictos político-sociales, también debía garantizar que la familia no sufra ningún tipo de contaminación étnico-social. Lo anterior implicaba relegar a la mujer al espacio doméstico y evitar su inmersión en el ámbito socialmente destinado para el varón, el espacio público. Se inicia así una campaña de educación al «bello sexo» que busca concientizar a las mujeres sobre su rol maternal para que logren beneficiar a la nueva patria patriarcal. 1856 se marca como hito para la configuración de esta mujer guardiana del hogar, ya que, en ese año, González Vigil publica «Importancia del bello sexo», artículo al que seguirá una fila de textos en diversos periódicos y revistas de la moderna capital limeña.

Dentro de los criterios de clasificación social que surgen a fin de siglo, las mujeres junto con los indígenas, homosexuales y criminales eran consideradas una raza inferior por ser pasionales e irracionales. Sin embargo, al generalizarse la ciudad higienista, ellas resultaron una pieza clave para las políticas eugenésicas, pues aseguraban «la virilidad de la raza, la moralidad del estado, el valor de sus hijos» (Nouzeilles 42). El discurso médico, en un primer momento, se concentra en el cuidado de enfermedades públicas, luego ingresa a los hogares: «La familia fue el espacio en el que convergieron el interés político, la vigilancia higienista y el saber eugenésico. Motor de reproducción biológica y moral, la institución familiar conectaba el cuerpo individual y el organismo social al mismo tiempo que regulaba las fronteras entre lo público y lo privado» (Nouzeilles 41). Así, la maternidad, entendida como reproducción y educación, asumió un rol importante para la formación de la nación. La primera garantizaba la concepción de nuevos ciudadanos para la patria; la segunda, que se cumpla a cabalidad el deber nacional en el futuro:

El riesgo de la falta de responsabilidad maternal conducía a las formas proteicas de lo monstruoso como encarnación de la imagen negativa del niño en que se vislumbraba la segura promesa de un ciudadano vigoroso y de la niña en que desde temprana edad se va modelando la mujer adulta capaz de procrear una nueva generación de hijos sanos (Nouzeilles 43).

Por esta razón, médicos, educadores y escritores se concentraron en la educación y el cuidado de la maternidad y de la infancia. En el campo literario peruano, Luis Benjamín Cisneros, con sus novelas *Julia o escenas de la vida en Lima* (1861) y *Edgardo o un joven de mi generación* (1864), instaura la poética de la domesticidad que se caracteriza por los héroes sentimentalizados y las mujeres «de sexualidad domada» (Denegri 69). Así, las décadas siguientes se convierten en escenario para la proliferación de la producción femenina y autoras como Juana Manuela Gorriti, Teresa González de Faning, Mercedes Cabello de Carbonera, Clorinda Matto de Turner, Carolina Freire de Jaimes, entre otras, empiezan a ser conocidas en la esfera pública.

En el contexto descrito anteriormente, Mercedes Cabello de Carbonera (1842-1909)¹ realiza la primera entrega de *Blanca Sol* al diario peruano *La Nación* el 1° de octubre de 1888. Fue publicada como libro en 1889, 1890 y 1894. La primera edición limeña se agotó en menos de un mes, por lo que la segunda edición se imprimió de forma inmediata. La novela tuvo gran acogida en Lima, en las ciudades del interior del Perú y en el exterior². No obstante, aunque la obra gozó de gran aceptación lectora, provocó un revuelo en la Lima conservadora de las últimas décadas del siglo XIX. La novela de Doña Mercedes relata la historia de una dama de alta sociedad, Blanca Sol, que se caracteriza por su frivolidad y coquetería, el gusto por el lujo, la moda y los bailes de salón. La primera parte de la novela se centra en el ascenso de esta heroína gracias a su matrimonio por interés con Efraín Rubio. Ella es admirada por las damas y deseada por los hombres, todos integrantes de la alta sociedad limeña. Luego, se retrata su gran

1. Se consigna el año de nacimiento propuesto por Ismael Pinto Vargas. Aunque algunos estudiosos señalan como año de nacimiento de Mercedes Cabello 1845 y otros, 1849.

2. Evidencia de ello son los comentarios y notas dedicadas a la novela en *El Progreso* de Iquique, *El Independiente* de La Paz, También se registran columnas críticas de periódicos europeos que se han reproducido en los diarios peruanos *El Comercio*, *El Nacional* y *La Nación*.

caída. Debido a su afición a las apuestas y al lujo, derrocha la fortuna de su esposo y sume a su familia en la pobreza, no sin antes enloquecer al esposo que termina internado en un manicomio. Por las necesidades económicas que la aquejan, Blanca Sol decide prostituirse.

La novela de Cabello se equiparó a *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y a *Naná* de Zola, en consecuencia, fue considerada inmoral por tratar el tema de la prostitución. No obstante, causó mayor indignación que la autora sea una mujer y la heroína de la ficción pertenezca a la aristocrática. Surgió, así, el debate sobre el naturalismo y su aplicación en la literatura nacional de la ciudad letrada y lo apropiado de esta temática en la escritura femenina de fin de siglo. En palabras de Ana Peluffo, con esta publicación se inicia «una campaña de marginalización»³ contra Cabello, incluso, se la consideró como una «oveja descarriada» por parte de otras autoras (*Desencuentros* 151). Juana Manuela Gorriti en *Lo íntimo* (1889) se distancia ideológicamente de Mercedes Cabello de Carbonera por considerar que está «del lado del delito y del escándalo»:

Tengo en mi poder la novela de mi querida Mercedes Cabello: «Blanca Sol.» Es indigna de la pluma de cualquier mujer, mucho más de una persona tan buena como ella. Es la exposición del mal sin que produzca ningún bien social. Al contrario, de este escándalo surgirán otros que dejen a mi amiga muy mal parada, sin que pueda quejarse, porque ella comenzó. [...] Y a las protestas que en su carta, al enviarme el libro, hace de no haber querido retratar a nadie dígoles: —¡Bendita criatura! ¿Quién va a desconocer la semejanza de esos dibujos? (155).

Un hombre puede decir cuánto le dicte la justicia: el chubasco que le devuelvan, caerá a sus pies sin herirlo. No así una mujer, a quien se puede herir de muerte con una palabra... aunque sea ésta una mentira (170).

3. Manuel González Prada, representante del Círculo Literario de Lima, a través de *El Radical* minimizó los logros obtenidos por *Blanca Sol* en el extranjero: «La novela no es de las que pueden despertar el eco que suponen sus apreciadores, ni con mucho puede significar para nuestra sociedad de todas las prostituciones un reproche severo ni producir el objetivo que pudo figurarse la autora» (en Pinto, 2003, p. 577). Posteriormente, Juan de Arona la rebautiza como «Mierdecas Caballo de Cabrón-era» en *El chispazo* (Pinto, 2003, p. 680).

Lo que se cuestiona es que la escritura femenina destape temas y registros que son exclusivos para el varón. Esa retórica directa y agresiva no es apropiada en la «condición femenina», para ellas es necesario el uso de lo que Josefina Ludmer denomina las tretas del débil. Es decir, recurrir a diversas estrategias que permitan «suavizar» el discurso. Las críticas a Mercedes Cabello continuaron hasta el día de su muerte, que ocurrió en el total olvido y silencio. Su obra, al igual que la de las escritoras de su época, fue sepultada y borrada de la historia de la literatura peruana hasta 1996, año en que se rescata al grupo de autoras de finales del siglo XIX con la publicación de *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú* de Francesca Denegri.

Los estudios que se han realizado sobre *Blanca Sol* se centran en desentrañar la naturaleza positivista de la novela, los modelos y antimodelos de femineidad, las reflexiones sobre el trabajo de la mujer y la necesidad de su educación. En el presente artículo, consideramos que en la novela se devela la fragilidad del discurso republicano sobre la maternidad. Por un lado, se promueve el cuidado y una relación entre madre e hijo para garantizar su educación en pro de la nación; sin embargo, la capital limeña, en su proceso de modernización y camaleonización de París y las urbes europeas, ofrece diversos eventos y circunstancias que exigen a las damas de alta sociedad descuidar o eludir los deberes de madres republicanas.

En la capital peruana, que atravesaba por un periodo calificado como «aire de grandeza» por Basadre (1968), la vida cultural, el teatro y los bailes de salón se masificaron. Por esta razón, los diversos manuales de higiene que circulaban en la época tenían por finalidad dominar los instintos que la ciudad y el desarrollo moderno, en medio de demasiada sofisticación, hicieron florecer y desbordar en el hombre (Núñez 152). Específicamente, se ejerció una fuerte denuncia contra las mujeres por considerar que obstaculizaban el progreso de la nación: «los hábitos de las mujeres de grupos dominantes de la ciudad atentan contra el curso civilizatorio. Estas anteponen sus inquietudes estéticas y sus ambiciones sociales a la salud del cuerpo que demandaba una salud segura» (Mannarelli 73). En consonancia con lo anterior, los médicos advierten de lo peligroso de «los vanos placeres, imperdonable coqueteo, uso del corsé, paseo a caballo, las fiestas, la literatura romántica, etc.» (López 148). La moda, la ostentación y el lujo eran vicios que atraparon a muchas damas de alta sociedad y, a manera de narcótico, las inducía a

desatender su salud y la de sus familias, por ende, su virtud empezaba a ser dudosa.

La protagonista de la novela de Cabello se configura como un antimodelo femenino de la nación moderna, ya que sus acciones no son coherentes con el discurso oficial de la maternidad de velar por el cuidado y educación de sus hijos, futuros ciudadanos. Un primer aspecto es la concepción y el embarazo, ya que ambos permitirán concretizar el lugar de madres. Blanca concibió 6 hijos en 10 años de matrimonio; no obstante, no se aprecia alegría por poseer esta cualidad, sino que ella «quejábase amargamente de esta fecundidad, que engrosaba su talle e imperfeccionaba su cuerpo, impidiéndola ser como esas mujeres estériles, que dan todo su tiempo a la moda y conservan la independencia y libertad de la joven soltera» (54). Blanca desprecia su fecundidad y anhela la esterilidad. Observamos aquí un nuevo espíritu femenino y la negación a la maternidad entendida como concepción. Consideramos que este pensamiento no es casual, pues se puede rastrear en varios textos de la época la representación de mujeres que no llegan a concebir hijos. En *Peregrinaciones de un alma triste* (1876) de Juana Manuela Gorriti, la protagonista es una joven en la que no se expresa ningún tipo de deseo por la concepción de un hijo. También en las tres novelas de Clorinda Matto, *Aves sin nido* (1889), *Índole* (1891) y *Herencia* (1895) se plasma a esposas ejemplares que no llegan a concebir: Lucía Marín para el caso de *Aves sin nido* y *Herencia*, y Rosalina en *Índole*. Lo que aventuramos es que la propuesta de maternidad física es reemplazada por una maternidad social. En ese sentido, las mujeres no deberían estar obligadas a la concepción para cumplir un rol social y patriótico; pues al salvaguardar y proteger a los desvalidos y al educar a la sociedad también se ejerce el papel maternal.

El desprecio expreso de Blanca por el embarazo responde a que esa transformación monstruosa del cuerpo la restringía de vestir a la moda y de presentarse en sociedad. El tema de la moda resulta interesante en tanto que el uso del corsé estaba muy popularizado y era considerado una prenda indispensable dentro de las altas esferas sociales. Es necesario resaltar que los estudios, que ya circulaban en la época, advertían de la deformación que sufren los órganos internos por el uso del corsé⁴ y, por ello, se consideraba que su empleo demostraba «frialidad

y liviandad femenina». Los cambios físicos propios del embarazo fueron considerados como una «amenaza» que «estropea el cuerpo» femenino, pasaba a un segundo plano el que este periodo le permitiera a la mujer adaptarse «al rol materno», ir concretizando la maternidad y creando vínculos entre madre e hijo. Para la heroína de Mercedes Cabello, «la moda era una diosa tiránica» a la que le rendía sacrificios tal como se aprecia en el siguiente pasaje:

La modista presentole un corpiño de raso color pálido, que se preparaba a medirla.

– Aguante U. es necesario que me ajuste algo más el corsé

A una señal de Blanca, acercose Faustina, y con admirable destreza, logró que los extremos del corsé quedaran unidos, dejando el flexible talle, delgado y esbelto como el de una sílfide.

Blanca, mirose al espejo y sonrió con satisfacción, sin notar que mortal palidez acababa de cubrir sus mejillas.

La modista principió su tarea de prender alfileres, para entallar y ajustar el cuerpo al corpiño, cuando con gran asombro, vio, que la señora Rubio, después de dar dos pasos adelante cayó sin sentido.

– ¡Dios mío! La señora se ha puesto mala, llame U. al señor Rubio –dijo dirigiéndose a Faustina.

– No puedo llamarlo: la señorita me ha prohibido dé aviso al señor cuando ella tenga uno de estos desmayos.

– ¿Y qué haremos?– preguntó angustiada madame Cheri.

– No es de cuidado –observó Faustina– como la señorita está de cinco meses de embarazo, el corsé ajustado lo produce estos desmayos: ya yo estoy acostumbrada a ellos.

– ¡Oh qué horrible! exclamó asombrada la modista (Cabello 55).

El uso del corsé durante el embarazo es una práctica recurrente en Blanca Sol. La apariencia física y la moda son más importantes que su propia salud y la del hijo que tiene en el vientre. Este accionar produce terror en la modista, quien encarna la voz de un grupo social que reprueba la conducta de Blanca Sol. No obstante, aunque horrorizada, no se negó a confeccionar el vestido con las medidas que la «señorita» deseaba. Además, es necesario destacar que, si bien el uso del corsé era criticado, existió una gran

4. Clorinda Matto de Turner escribe un cuento titulado «El corsé» donde, con una historia romántica de fondo, se critica

con humor el uso de esta prenda y los efectos en la salud de las mujeres (Matto, 1890, EPI, 24 de mayo).

difusión de la moda parisina hasta que se encontró instalada en el imaginario de la clase alta de Lima. Así lo evidencia la circulación de revistas como *La Moda* (1840) y secciones dedicadas ampliamente a los vestidos y accesorios femeninos en *El Comercio* (1852, 1858, 1860), *La Sabatina* (1872), *El Correo del Perú* (1876), entre otros⁵. Entonces, podemos encontrar dos discursos que se contraponen. Por un lado, el discurso de mesura en el vestir y el no usar el corsé en pro de la salud de la mujer para garantizar la concepción de niños sanos y, por otro lado, el discurso de la moda que establece pautas para vestir donde el uso del corsé es indispensable.

Otro aspecto para analizar es el cuidado y la educación de los hijos. Para la época, se consideraba que la encargada de los niños debía ser la madre y no una nodriza. Asimismo, se promovió la lactancia materna y se prohibió contratar amas de leche. Todo lo anterior suponía que la mujer debía estar recluida en su casa junto a su familia, no obstante, en contraposición a este ángel del hogar, aparece la figura de la «dama de mundo» que alude a las mujeres que frecuentan el teatro, el cine, bailes de salón y eventos de caridad. Blanca pertenece al segundo grupo:

Ser virtuosa a la manera de la madre de familia, que vive en medio de los dones de la fortuna, rodeada de privaciones y zozobras, cuidando de la educación de sus hijos, y velando por la felicidad de su esposo, sin más fiesta religiosa, que la plegaria elevada a Dios sobre la frente de su hijo dormido; sin más pompa, que el óbolo depositado en silencio, en la mano del desgraciado, ni más templos que la alcoba, jamás profanada ni aún con el pensamiento de la esposa fiel y la madre amorosa; ser de esta suerte virtuosa, hubiera sido para Blanca, algo que ella hubiese encontrado muy fuera de tono y de todo en todo impropio a la mujer del gran mundo (Cabello 53).

Blanca, la gran señora de mundo, asistía u organizaba asiduamente diversos eventos sociales y religiosos que no le permitían cuidar de sus hijos. Esta ausencia era justificada por «sus deberes de dama de la alta sociedad» y por la máscara de la caridad: «¡Oh! Es increíble el tiempo que nos quitan todos estos preparativos. Yo hace más de cinco días que no recibo

visitas, ni veo a mis hijos, ni atiende a mi casa, ocupada solo en lo que es preciso hacer para celebrar el Mes de María» (Cabello 58-59). Blanca Sol era presidenta de diferentes hermandades y protectora de varios conventos. Sin embargo, ella solo buscaba crearse una imagen ante la sociedad, siempre anteponiendo el lujo y la ostentación, incluso en festividades cristianas.

La crítica a la caridad como medio de ganarse prestigio social se evidencia en diversos artículos que denuncian el vicio de ser renombrado a través de la prensa por practicar la caridad cuando se supone que esta debe ser una acción silenciosa⁶. En el caso de Blanca, la caridad es practicada para escapar del encierro doméstico: «Verdad es, que importábale muy poco el fondo moral o los elevados principios que pudiera encontrar en su religión; ella se decía devota, por vanidad, por lujo porque de esta suerte encontraba ocasiones de lucir, de ir, de venir, de disipar le hastío que embargaría su espíritu en las horas que no eran de visitas ni de recepciones» (Cabello 62).

La evasión del deber maternal de Blanca es cuestionada por su esposo, el *Pater familiae*, y por el cura confesor, que representa a la Iglesia. La preocupación de Serafín Rubio recae en que sus hijos sean «entregados a manos mercenarias que nunca pueden reemplazar los cuidados de la madre» (Cabello 79). Por su parte, el cura Venturoso la reprendió por justificar el descuido de su familia por los preparativos de una celebración en honor a la Virgen: «en cuanto a desatender a tus hijos, y tus deberes de madre de familia, te lo repruebo enérgicamente» (Cabello 38). Para la voz narradora, la responsabilidad de la conducta de la protagonista recae en la educación que ha recibido. Aún más, se amplifica la microhistoria de la señora Rubio a las historias de las hijas de las familias limeñas: «La educaron como en Lima educan a la mayor parte de las niñas: mimada, voluntariosa, indolente, sin conocer más autoridad que la suya, ni más limite a sus antojos, que su caprichoso querer». Así, se concluye que las características de Blanca no son aisladas,

5. La tesis de Ángélica Isabel Brañez Medina, *El vestido femenino limeño de élite durante la era del Guano (18745-1878)*, describe detalladamente la historia de la moda femenina en un periodo del siglo XIX.

6. La *Revista Católica*, en el artículo titulado «Las señoras de la caridad» (1885), cuenta la historia de estas damas que se hicieron famosas en su época y se unieron al Hospital de las Hermanas de San Vicente de Paul. La historia culmina con una exhortación: «¿Sus nombres?... No los diremos para no lastimar en su modestia a las dos ilustres heroínas de quienes tan imperecedero recuerdo conservan los habitantes de Nápoles». Pero, ¿qué importa el nombre? Basta con saber que son españolas».

sino que es propio de una clase social. Resaltemos que un aspecto de vital importancia para la época fue el cuidado que las madres deberían profesar a las hijas. Se consideraba que ellas le transmitían a su prole las cualidades físicas y morales a través de la herencia y del ejemplo. Por esta razón, era responsabilidad de la madre inculcar a la niña para que sea tranquila tanto en sus ocupaciones como en sus goces, y así asegurar que, en el futuro, se convierta en buena madre y esposa. Por ello, desde el inicio de la novela de Cabello, el narrador se encarga de responsabilizar a la madre y a la sociedad de todos los «males» que arrastra a Blanca «por las torcidas sendas de sus naturales inclinaciones».

En ese sentido, el embarazo y la maternidad expresan la historia inconsciente del cuerpo, es decir, actualizan el modelo de maternidad así como la satisfacción o decepción por esta. Para ejemplificar lo anterior, transcribimos un pasaje de la novela donde la madre de Blanca intenta que su yerno entienda la conducta de su esposa:

¡Pues qué! ¿Cómo era posible que Blanca fuera madre de sus hijos? Las personas de su elevada posición social, se deben a la sociedad antes que a la familia; ella también en su matrimonio había sufrido grandes pesares, no tanto por los vicios de su esposo, cuanto por sostener su rango en sociedad.

Y luego pasaba a referirle cómo había perdido varios hijos, no por otra causa, que por verse obligada a dejarlos muchas veces enfermos, entregados al cuidado de las criadas, la peor ralea que hay en el mundo.

¡Oh! las personas de nuestra condición somos víctimas de nuestros deberes sociales —exclamaba muy amargamente la orgullosa madre de Blanca.

D. Serafín suspiraba con honda tristeza, sin resignarse jamás con los poco razonables argumentos de su aristocrática suegra (Cabello 80).

En consonancia con el legado materno, Blanca no da importancia a todo lo concerniente al cuidado de sus hijos e hijas mayores porque prioriza los «deberes de las señoras del gran mundo». En ese sentido, se puede vislumbrar la continuación de un círculo vicioso que se perpetuará en las futuras generaciones y ocasionará efectos catastróficos en la protagonista. Es necesario que Blanca Sol dialogue con Doña Nieves Montes y Montes, un personaje de *Herencia* (1895) de Clorinda Matto de Turner. Nieves tampoco respeta la norma del *Pater familiae*, sino que es ella la que se impone en el hogar y reduce a su esposo, quien «alguna vez se atrevía a decir en el suave tonillo

de militar retirado; —Mira, Nieves, que a tus hijas no las estás educando para madres de familia y madres de ciudadanos: mira que el oropel envenena el corazón...» (41). Tímidamente la voz patriarcal intenta advertir el peligro que se avecina por la mala educación de la madre; pero no consigue imponerse. Para la señora Nieves, más importante que las virtudes del hombre era el dinero «engolfada en el principio de que no hay caballero más poderoso que don Dinero, aspiraba a casar a sus hijas con personajes acaudalados y a este fin obedecía su empeño en dar tertulias frecuentes» (41). En cuanto al ejemplo de castidad que hereda a su hija tenemos que en esta vive el recuerdo de «escenas que la vida íntima de la madre había dejado grabadas en la mente infantil de la hija; citas misteriosas en ausencia del señor Aguilera, más sigilosas presente él; y, un cosmos hereditario, con tendencias irresistibles...». Por ello, no sorprende que su hija Camila sea seducida fácilmente por el italiano Aquilino Merlo y, ya embarazada, se case con él. No obstante, el matrimonio solo busca cubrir la deshonra y liviandad de la hija, por lo que el padre cuando descubre dichos amoríos exclama: «—¡Perra!... ¡perra!... sí señor... la madre... y se me entregó a mí... la hija; es natural que se entregue a otro... ¡la ley hereditaria!... ¡perra! ¡perra!...» (181)

Asimismo, no se aprecia en Nieves el deseo de ayudar sinceramente al prójimo; sino solo de aparentar:

A la par de su orgullo ostentaba, tal vez sólo por darla de aristócrata conservadora/ un misticismo en grado singular, y de aquí nacía la razón de que ella y sus hijas perteneciesen a todas las sociedades de Pobres, de Adoratrices, de Contemplativas, de Dadivosas y de Arregladas, sin que ello fuese motivo de menoscabo para las tertulias nocturnas de fin de semana (41).

A nivel personal, se configura a Blanca como una «coqueta». Se la asocia en dos momentos con la *cocotte* francesa, ello alude a la una mujer que se caracteriza por ser vanidosa y tratar de gustar a muchos hombres. El deseo que subyace a la vanidad es ser vistas, exhibirse y acicalarse. Ello requería de arte para mostrar el pie y la pantorrilla, o solo para ser vista por todos. No obstante, la heroína de Mercedes Cabello busca exhibirse no ante los hombres, sino ante las mujeres.

Decían que Blanca al bajar del coche o al subir el peldaño de una escalera se levantaba con garbo y lisura el vestido para lucir el diminuto pie, y más aún la torneada pantorrilla. ¡Mentira! Blanca se levantaba el

vestido para lucir las ricas botas de cabritilla, que por aquella época costaban muy caro, y solo las usaban las jóvenes a la moda de la más refinada elegancia. Gustaba más excitar la envidia de las mujeres con sus botas de abrochadores con calados, traídos directamente de París, que atraer la mirada de los hombres con sus enanos pies y robustas pantorrillas (Cabello 38).

La coquetería atenta contra la «virtud» del «bello sexo» y estigmatiza a Blanca al punto de que su entorno social la consideraba adúltera y se rumoreaba que algunos de sus hijos no eran de su esposo. Blanca Sol, además, era ambiciosa y priorizaba el dinero a los sentimientos; por ello, decide casarse con un hombre pudiente, pero al que no ama ni admira, sino que desprecia y minimiza. El dinero es para nuestra heroína un bien que debe ser gastado y malgastado sin la menor conciencia, por ello, toda la fortuna del esposo es despilfarrada en vestidos y joyas costosas, en preparativos de fiestas y en apuestas de grandes sumas de dinero. Además, por sus «coqueteos» con Alcides Lescanti, uno de sus más fervientes admiradores, enloquece al esposo. Blanca y sus hijas empobrecen y se quedan sin el amparo del *Pater familiae*. Así, en la condición de viuda pobre⁷ es donde surge en Blanca el maternaje, es decir, todos los procesos psicoafectivos que se desarrollan y se integran durante la maternidad. Tal como señala Ana Peluffo (49), existe una relación inversamente proporcional entre la moral de Blanca y sus sentimientos maternales. Cuando Blanca goza de una buena posición social no se aprecian en ella sentimientos hacia sus hijos; pero cuando ella pierde toda su fortuna y se encuentra en apuros económicos aflora el amor maternal:

¿Por qué fatal sucesión de acontecimientos, había podido vivir sin comprender, sin adivinar, que a su lado, colgada de sus faldas, había tenido a la verdadera, a la imperdurable felicidad de la mujer?... ¿Por qué no había seguido los consejos de su esposo, cuando le decía que debía consagrarles algo más de atención a sus hijos y un poco menos a la sociedad?...

Y después de estas tristes reflexiones, estrechaba contra su corazón y acariciaba con mayor fervor a su

hijito, el menor, al que más frecuentemente estaba con ella.

Otras veces miraba enternecida a sus hijas; eran dos; las mayores. ¡Ellas sí que eran dignas de compasión! ¡Mujeres! ¡Pobrecitas!... Y las contemplaba arrasados los ojos en lágrimas. Algunas veces pensando en el porvenir de sus hijas, se sentía con fuerza, con gran valor, para arrostrar las penalidades de la miseria, y volver a la senda del deber, del bien, para poder llegar a llamarse mujer virtuosa. (Cabello 202)

Por lo anterior, podemos deducir que son las actividades propias de estas «damas de gran mundo» (organización y asistencia a fiestas de salón o eventos de caridad, y el teatro) las que se imponen sobre el cuidado de los hijos y del hogar, a pesar de que esto último se proclamaban en manuales de la época. La figura femenina idealizada era la del «ángel del hogar» que, en la novela de Cabello, se representa con Josefina, una huérfana florista-costurera que cumple el papel de madre por el cuidado que les brinda a sus dos hermanos pequeños y a su abuela. Ella se erige como modelo de virtud:

Entre los muchos adornos con que sus orgullosos padres, quisieron embellecer su educación, la enseñaron a trabajar flores de papel y de trapo, y a esta habilidad, poco productiva y de difícil explotación, recurrió Josefina en su pobreza... La señora Alva, abuela de Josefina, y dos niños pequeños, hermanos de ésta, vivían todos en familia, sin contar con más recursos que el producto del trabajo de la joven florista (Cabello 118).

La descripción física de Josefina menciona que a pesar de tener solo 25 años aparentaba 30 por la dureza de las horas de trabajo a las que se sometía. Lo anterior demuestra el gran sacrificio que realizaba para mantener a su familia a la vez que a su «virtud». Ella, a diferencia de Blanca, ha recibido un modelo adecuado tanto de su madre como de su abuela. Ambas le inculcaron el valor de la honra y del sacrificio en lugar de la superficialidad, así como el amor a la familia y la fe absoluta en Dios. Por ello, al final de la novela sus sacrificios son recompensados con un matrimonio que la saca de la pobreza a ella y a su familia.

Para finalizar, abordaremos el tópico de la madre prostituta. Si bien se proclama que la «sexualidad benéfica, saludable y fecunda» solo era apropiada dentro de la familia legítima, en la segunda mitad del siglo XIX, se registra un aumento de la prostitución. Los discursos médico, higiénico, policial,

7. Si bien el esposo de Blanca no ha muerto, sino que está internado en un manicomio, su ausencia deja a su esposa en la condición de viuda y a sus hijas como huérfanas. Ambas figuras son estereotipos recurrentes en la Literatura y se asocian con la pobreza y el desamparo.

legal y periodístico se concentran en dicho tema y coinciden en que esta práctica permitía salvaguardar la honra de las mujeres «decentes». La prostitución reglamentada que se ejercía dentro de los burdeles era un paliativo al matrimonio en las épocas de gestación de las esposas, en los momentos en que ella no podía cumplir con su débito conyugal por la lactancia o la menorrea, o para aplacar «el ímpetu masculino» (Núñez 154).

Blanca, ya en la pobreza, se vuelve alcohólica y, luego de vender todo los bienes que aún le quedan, decide prostituirse con varones de la alta sociedad a quienes les organiza «reuniones privadas» en su casa. A este oficio se dedica para conseguir dinero y así alimentar a sus hijos, pero también como una forma de revancha social: «No, ella no había perdido el juicio: pero sí se preparaba a hacerle perder el juicio y la fortuna a muchos hombres» (Cabello 211). Otro personaje que ejerce la prostitución aparece en *Herencia* de Clorinda Matto. Al igual que Blanca, Espíritu Cadenas es una mujer sola al cuidado de dos hijas, ha dejado sus pertenencias en una casa de cambio para poder alimentar a sus niñas y, también, se la retrata alcohólica. No obstante, el personaje Mattiano es una mulata que muere casi al final de la novela.

La prostitución de Blanca simboliza no solo un ejercicio que mella y perjudica el cuerpo femenino, sino que también atenta contra toda la nación. En principio, si el discurso de la maternidad republicana se preocupa por la mujer quien a través de su cuerpo permite procrear nuevos ciudadanos, entonces la prostitución del cuerpo femenino «de clase aristocrática» es también la desacralización de los ideales nacionales. Además, en el marco de la cultura higienista, la prostitución era uno de los problemas sociales más preocupantes por lo que se empezaron a controlar dichas prácticas. La razón es que se consideraba que las prostitutas, en primer lugar, pertenecían a los estratos marginales de la sociedad, y, en segundo lugar, ellas propagaban enfermedades como la sífilis tan mortales y devastadoras para «la gente de bien». Así, Blanca Sol al pertenecer a la clase burguesa y terminar convirtiéndose en una prostituta atenta contra el seno de la familia criolla y, por extensión, de la nación.

En el desenlace de la novela, Blanca es castigada por no haberse amoldado a la imagen del ángel del hogar, es decir, por ser una mujer transgresora. Este final evidencia, en términos de la autora, cómo se describen los vicios sociales «en tanto que sirvan como ejemplo para el bien» (211). No obstante, la

novela *Blanca Sol* no se limita a narrar el ascenso y la caída de la protagonista, sino que evidencia a toda una sociedad llena de vicios. La heroína es solo un personaje tipo, la mujer frívola sin sentimientos maternales, producto del complejo contexto social en el que se ha formado. Su educación católica ha fracasado y ha creado una dama de caridad en los términos de Manuel González Prada; es decir, una mujer cristiana donde prima el «esnobismo». La familia de Blanca, compuesta por su madre, dos tías solteras y el padre totalmente ausente, solo le inculcó el amor al dinero y a las apariencias. Sus amistades, tanto de la infancia como de la juventud, adulaban el lujo de sus fiestas y sus aires de dama. Las mujeres la ensalzaron como un ícono de moda, los hombres se rindieron a su belleza y aceptaron ser utilizados por ella. Se retrata, tal como en el prólogo se indica, los «vicios que en sociedad son admitidos, sancionados, y con frecuencia objeto de admiración y de estima» (27). Esos vicios sociales, enmarcados en una nación modernizada y al ser producto del ambiente, son los que resquebrajan el discurso de la maternidad republicana. No se garantiza futuros ciudadanos «de bien» para la nación; sino que se amenaza con una nueva generación degenerada en sus roles esenciales: derrochadores, ebrios, tendencia a los juegos de azar, frívolas y coquetas. La degeneración y la herencia vil ya no son exclusivas de razas inferiores y marginales, pues ya está presente en la raza blanca de clase alta.

Bibliografía

- ARCOS, Carol. «Feminismos latinoamericanos: deseo, cuerpo y biopolítica de lo materno». En *Debate Feminista* (2018): 27-58. Web. 5 Abril. 2018.
- BADINTER, Elisabeth. ¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglo XVII-XX. Barcelona: Paidós, 1991.
- BRAÑEZ, Ángélica. «El vestido femenino limeño de élite durante la era del Guano (1874-1878)». Tesis Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- BASADRE, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Tomo VIII. Lima: Editorial Universitaria, 1968.
- CABELLO, Mercedes. *Blanca Sol. Novela social*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- DENEGRI, Francesca. *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Tercera edición. Perú: IEP Ediciones, 2018.
- LÓPEZ, Oliva. «La higiene popular dirigida a las mujeres-madres: estrategias de la cruzada médico-higienista

- en la sociedad mexicana del porfiriato». Hilderman Cardona y Zandra Pedraza. *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina*. Colombia: Universidad de Medellín. 2014:141-162
- MATTO, Clorinda. *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1974.
- MANNARELLI, María Emma. *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flor Tristán, 1999.
- MASIELLO, Francine. *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- MONTERO, Susana. *La construcción simbólica de las identidades sociales: Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo XIX*. México: Plaza y Valdés, 2002.
- NARI, Marcela. *Políticas de la maternidad y maternalismo político. Buenos Aires, 1890_1940*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- NOUZEILLES, Gabriela. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2000
- NÚÑEZ, Fernanda. «Un secreto bien guardado: cuerpos, emociones y sexualidad femeninos en el México del siglo XIX». Hilderman Cardona y Zandra Pedraza. *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina*. Colombia: Universidad de Medellín. 2014:141-162
- PELUFFO, Ana. «Las trampas del naturalismo en “Blanca Sol”: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, (2002): 37-52.
- PELUFFO, Ana. «Desencuentros de la sororidad republicana en el Perú de fin de siglo». Entre mujeres. María Claudia André y Patricia Rubio (Comp.). *Colaboraciones, influencias e intertextualidades en la literatura y el arte latinoamericano*. Santiago: RIL Editores, 2005:141-154.
- PINTO, Ismael. *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2003.
- PROVENCIO, Lucía. «La trampa discursiva del elogio a la maternidad cubana del siglo XIX». *Americanía: Revista de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla*. (2011): 42-73. Web. 10 Dic. 2017.

La mujer-bandera como imagen de la nación: el caso cubano

The woman-flag as an image of the nation: the Cuban case

DANISLADY MAZORRA RUIZ*

Université de Nîmes (Francia)

danislady.mazorra-ruiz@uvsq.fr

<https://orcid.org/0000-0002-0295-5607>

Resumen

El sentimiento nacionalista cubano, según el consenso historiográfico, se consolida a inicios del siglo XIX, época en que se asientan los valores patrios que a finales del siglo XVIII comenzaron a emerger. El impulso patriótico surgido en los albores decimonónicos y forjado en las campañas independentistas determinó la génesis de un imaginario simbólico para la nación. La élite criolla vuelve los ojos al pasado insular en busca de rasgos autóctonos al mismo tiempo que se apropia de la tradición euro-occidental; con ello ambicionaba incorporarse a la red de naciones independientes, civilizadas y republicanas del orden político mundial. Los discursos nacionalistas y fundacionales de la Isla se definen, pues, de este modo. En este contexto surge uno de los «mitos» historiográficos más interesantes del imaginario independentista cubano: la abanderada. Este trabajo, pues, presenta algunos apuntes sobre cómo se desarrolló el proceso de mitificación que ligó el papel de las mujeres cubanas en las guerras de independencia del siglo XIX con el símbolo nacional de la bandera.

Palabras claves: Mujer cubana; guerras de independencia; República de Cuba; bandera cubana; nacionalismo; nación cubana.

Abstract

The Cuban nationalism, according to the historiographical consensus, was consolidated at the beginning of the 19th century, a time when the national values that began to emerge at the end of the 18th century were established. The patriotic impulse that emerged at the dawn of the nineteenth century and forged in the independence campaigns determined the genesis of a symbolic imaginary for the nation. The Creole elite turns its eyes to the insular past in search of autochthonous features at the same time as it appropriates the Euro-western tradition; with this, he sought to join the network of independent, civilized and republican nations of the world political order. The island's nationalist and foundational discourses are thus defined in this way. In this context, one of the most interesting historiographic «myths» of the Cuban independence imaginary arises: the woman-flag. This work aims to describe this process, on how the mythological process that linked the role of Cuban women in the wars of independence of the 19th century with the national symbol of the flag developed.

Keywords: Cuban woman; wars of independence; Republic of Cuba; Cuban flag; nationalism; Cuban nation.

* Doctorante en la Universidad Paris-Saclay, máster en Estudios culturales de países hispanohablantes por la Universidad de Versailles-en-Saint-Quentin-en-Yvelines, máster en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid y licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Actualmente trabaja como profesora en la Universidad de Nîmes mientras desarrolla su tesis de investigación sobre la imagen alegórica de Cuba como corpus transatlántico del siglo XIX al siglo XX. Su principal tema de investigación es la representación femenina de la nación cubana en relación con los imaginarios visuales europeos, estadounidenses y latinoamericanos.

La identidad nacional cubana en torno al ideal republicano

Las revoluciones del último cuarto del setecientos, la Guerra de Independencia de las Trece Colonias, la Revolución Francesa y las guerras de Independencia de América Latina, provocaron profundas agitaciones e inquietudes en la intelectualidad criolla cubana, en tanto suscitaban polémicas, interrogantes y numerosos cuestionamientos en torno a las propuestas gubernamentales de cada una de ellas. A partir de estos sucesos, las élites letradas cubanas re-orientaron el curso de sus pensamientos y discusiones políticas ante las nuevas opciones que dichas revoluciones dejaron en evidencia. Las ideas republicanas que habían determinado el estallido de estos movimientos penetraron en Cuba, tardía pero profundamente. Las experiencias del Iluminismo francés y de las revoluciones republicanas, iniciaron, por tanto, en la intelectualidad decimonónica un proceso continuo de reflexión y estructuración teórica, que concluyó en la creación de un sistema ideológico sustentado en el anhelo de fundar una república cubana, sin esclavitud y hermana de las existentes en el resto del continente.

Como bien explica la investigadora Ana Cairo, en el siglo XIX comienza un discurso proto-nacionalista que define sus estrategias narrativas a partir de la diferencia respecto a la metrópoli. La intelectualidad criolla cubana se centra en la definición de un agente social portador de atributos propios que lo identificarán como «cubano», frente al otro «español». La élite ilustrada crea los primeros textos y representaciones nacionalistas y, a través de la labor de políticos, poetas, periodistas, novelistas e historiadores la cultura nacional adquiere consistencia teórica y simbólica. Se construye un nuevo discurso para la historia insular, inscrita en un pasado, cuyos orígenes, tradiciones y genealogías, justificaban y legitimaban los proyectos de autonomía política; a la par, nacían los primeros héroes, paisajes y símbolos paradigmáticos. Cairo subraya el rol trascendental que desempeñó el romanticismo literario en la construcción de dichas imágenes nacionalistas, pues surgió vinculado a los afanes patrióticos que se oponían a la Metrópoli. Los románticos elaboraron un repertorio único de temas para el imaginario cubano de carácter descolonizador: la exaltación mítica del indio, el repudio público a los horrores de la esclavitud, la proposición universalista de un cubano ciudadano del mundo, la poesía que convierte los temas tradicionales del

paisaje, la flora, la fauna, la libertad... en motivos patrióticos y el mito del retorno del desterrado, por tan solo mencionar algunos (Cairo, *20 de mayo ¿fecha gloriosa?* 9-10).

Resulta entonces que uno de los fenómenos más importantes de la historia cubana del siglo XIX es la edificación del mito anticolonial y nacionalista que aún bajo un mismo signo histórico a toda la nación. Las élites letradas cumplieron un rol protagónico en la evolución de dicho fenómeno, pues fueron ellas quienes, desde la palabra escrita fundamentalmente, dieron origen y forma a los discursos e imágenes nacionalistas. Sin embargo, las guerras constituyeron el factor decisivo que concretó el discurso nacionalista. Los hechos bélico-conspirativos y sus protagonistas se convirtieron en los héroes y acciones fundacionales de la nueva historia que comenzaba para Cuba. La definición del sueño republicano y el consecuente estallido de las gestas independentistas fueron una causa tanto como un efecto de las incipientes imágenes nacionalistas. La lucha por la libertad política se transformó en un hecho susceptible a la mitificación que, mediante la construcción de perfiles simbólicos de carácter patriótico, construyó una identidad única y representativa para la nación (Rojas).

La abanderada como símbolo de la nación

La narrativa fundacional tuvo en la creación de los primeros símbolos nacionales un momento trascendental en la configuración del imaginario nacionalista. Conscientes de la importancia no solo de la definición política, sino también de la representación visual, los protagonistas de las gestas diseñaron, desde el primer momento, las insignias (el escudo, la bandera y el himno) que estarían asociadas al país que se aspiraba fundar. Estos se convertirían en los símbolos definitivos de nuestra mitología nacional y en representantes exclusivos de los sentimientos patrios y libertadores.

Los símbolos nacionales, tal como hoy se los conoce, se convirtieron en paradigmas visuales del independentismo; fueron objetos de culto y de veneración. Tanto en las reuniones oficiales, en la literatura, en la prensa, en la plástica como en el uso cotidiano es notable la presencia de estos símbolos, siempre y cuando se desea remarcar el carácter independentista de sus participantes. Al respecto Marial Iglesias señala:

El escudo con la palma real (el árbol nacional), y la bandera con su estrella solitaria, como representaciones pictóricas de la nación, se reproducen y circulan no sólo en dibujos, grabados o fotografías, e impresos en membretes, bonos, monedas y sellos de la «República en Armas», sino también en objetos de uso diario como escarapelas, prendedores, yugos y hebillas (Iglesias Utset 184-185).

De esta manera, tanto en los niveles de la oficialidad independentista como en la usanza común quedó fijado el novel sistema de los símbolos patrios como atributos distintivos de la nación cubana. El incipiente fenómeno que había dado sus primeros pasos junto con el siglo, se concreta puntualmente en la confección de estas divisas que se convirtieron en la traducción simbólica más exacta de la nacionalidad cubana.

La bandera, en particular, se volvió la insignia de la nación y de sus ideales políticos, en el emblema de la libertad y de la victoria militar. Se convirtió en el símbolo de la Patria y de la lucha que en su nombre se libraba. Era el símbolo que identificaba a los mambises en el campo de batalla, pero también aportaba códigos para el lenguaje clandestino en las ciudades más distantes y amenazadas por la cultura colonialista, como el uso de sus colores en el vestuario de las femininas partidarias de la independencia. El diseño completo de la bandera o algunas de sus partes como la estrella solitaria, los colores de sus franjas o el triángulo rojo se incorporaron al imaginario colectivo en un comportamiento visual y narrativo que abarcó las más disímiles zonas de la interacción social. De esta manera, ya en 1851 las cubanas de Puerto Príncipe con el objetivo de expresar su fervor independentista utilizaban los colores de la bandera en su vestuario:

Se buscaba la manera ingeniosa (sic) de engalanar el vestido con cintas i (sic) flores en que pudieran combinarse el rojo, el azul i (sic) el blanco [...] i (sic) se colocaban en los peinados estrellas de plata que pudieran dar a entender o una simpatía por la anección (sic) a los Estados Unidos, o la esperanza de ver brillar en nuestra bandera la estrella solitaria (Cento Gómez).

Y es precisamente asociada al culto de la bandera y a las mujeres cubanas independentistas que nace una de las prácticas de índole nacionalista que con más fuerza arraigó en el imaginario libertador: la abanderada.

El hecho que definió categóricamente el mito de la abanderada fue el protagonizado por Candelaria Figueredo, días después de comenzada la Guerra de 1868. Con ella se llega al modelo absoluto y concluyente de la abanderada mambisa¹. Cuando la ciudad de Bayamo fue tomada por los insurrectos cubanos en 1868, la procesión cívica que entró en la ciudad fue encabezada por la hija de Perucho Figueredo² quien, vestida con un traje de abanderada, guió el desfile. Las siguientes líneas narran como se desarrollaron los hechos, el día 17 de octubre en el que Candelaria Figueredo fue elegida abanderada de la División de Bayamo:

Ese día, 17 de octubre de 1868, llegó una parte de los futuros legionarios. Venía entre ellos un distinguido joven camagüeyano llamado Joaquín Agüero. Este declaró:

-Para que nuestro triunfo fuera más completo no nos hace falta más que una valiente cubana que sea nuestra abanderada.

-Mi hija Candelaria se atreve— fue la contestación del dueño de la finca

Todos la proclamaron enseguida Abanderada de la División Bayamesa, en medio de gran entusiasmo.

-Candelaria Figueredo, te proclamo solemnemente abanderada de la División de Bayamo. Que sean tuyos el valor y la fortaleza para que nunca dejes caer de tus manos esta bandera.

Y entonces Figueredo dijo a su esposa:

-Vamos Isabel, es necesario hacer un traje a nuestra abanderada.

La hermana mayor, Eulalia, se encargó de hacer el vestido, de amazona, blanco y con una banda tricolor y un gorro frigio punzó.

Así vestida, y en las manos la bandera, entró en Bayamo el día 18, al frente de aquella División mandada por su padre (Gay-Galbó 71-72).

1. El historiador cubano Fernando Ortiz destaca que «Mambí» es un vocablo de origen africano que proviene del mbi bantú, que quería decir insurrecto, bandido, criminal, revoltoso, infame. Primero lo utilizaron los españoles en Santo Domingo para designar a los que contra el gobierno se levantaron y luego para los separatistas cubanos. A pesar de su intención despectiva, en Cuba el apelativo se asumió como honroso para designar a las tropas insurrectas (Ortiz 7-59).
2. Pedro Perucho Figueredo Cisneros (1818-1870), independentista cubano, fue el autor de la letra y la melodía de *La bayamesa*, marcha guerrera que se convirtió en el Himno nacional cubano.

El personaje de Candelaria Figueredo constituye el símbolo más conspicuo de la abanderada cubana y ha pasado a la historia con los nombres de «La abanderada de 1868» o «La abanderada de Bayamo». Su imagen se convirtió en el paradigma de la labor femenina en la Guerra: musa inspiradora, amazona que guía el ímpetu libertador de sus hombres, virgen cándida y virtuosa que sostiene con sus manos el símbolo de la Patria y el ideal libertador. Su atavío con una saya tricolor y un gorro frigio, determinó que, más allá del simple acto de porte del estandarte nacional, su acción se convirtiera en un hecho que fusionaba, a un nivel visual y simbólico, la figura femenina mambisa y la bandera. El sentido trascendental de la bandera como símbolo de la nación se traslada a la mujer que la porta.

En un reciente artículo en la revista *Sin Permiso*, el historiador cubano Julio César Guancho narra la vida de Candelaria Figueredo de la siguiente manera:

Canducha se llamaba Candelaria. Era una de los once hijos que tuvieron Pedro –*Perucho*– Figueredo e Isabel Vázquez, una de las tantas familias pudientes que lo entregaron todo por la independencia. *Canducha* fue la abanderada en la toma de Bayamo. Desfiló con 16 años por la ciudad liberada, con gorro frigio, vestido blanco y enseña tricolor. Luego, tuvo que esconderse por meses en el monte alimentándose apenas de frutas. Hecha prisionera en Manzanillo, sabiendo sus captores sobre su parentesco con *Perucho*, le preguntaron si no tenía en esa localidad alguien que la ayudase. Ella respondió: «¡Yo soy una bayamesa!». Permaneció sin comer y sin beber el agua podrida que le pusieron en la celda (Guancho).

Candelaria Figueredo, devenida *Canducha* en la historiografía cubana, se destaca por su desempeño en la confección y porte de la bandera, donde la posición de mártir se combina con la afectividad que reduce su papel al espacio de la «costura», de la exhibición y de lo afectivo. Nuevamente, la bandera ocupa el lugar protagónico de estas narraciones, donde la mujer es portadora siempre.

En la literatura, tal labor de insistencia en el rol femenino en la guerra ligado indiscutiblemente a la bandera se realiza con igual intensidad que en la historiografía. Téngase como ejemplo el poema el poema La Bordadora de Enrique Hernández Miyares, quien glorificó en sus versos la labor de Inés Morrillo, la cual bordó la bandera que ondeó por primera vez en la región central de la Isla en el alzamiento de 1869 en el ingenio de El Cafetal.

La Bordadora

I

Cuando se oyó el grito en Yara,
abandonando su hogar,
su esposo se fue a pelear,
el odio escrito en la cara.
Ella, joven como era,
llena de entusiasmo santo,
bordó una rica bandera,
en la que envuelto volviera,
¡muerto!, aquel que amara tanto.

II

El hijo heredó la fiera
ansia por la redención;
con fervorosa pasión,
ella bordó otra bandera.
¡Bandera que fue sudario
de aquel expedicionario
que, desplegándola al aire,
murió, mártir voluntario,
en un manigual de Baire!

III

En el antes dulce hogar,
la viuda infunde respeto
¡Cómo cuida de su nieto
que ha de saberse vengar!
Crece el niño, y ella espera
que atienda Dios su plegaria
– ¡verlo triunfar, o que muera!–
mientras borda otra bandera,
con la estrella solitaria.

Otro poeta que consagró versos a la figura de la abanderada fue José Fornaris en las estrofas de *La Abanderada de Baire*. En ellas narró la historia de Lucila, participante en el combate entre Máximo Gómez y el oficial español Quiró, cerca de Baire en 1868.

La Abanderada de Baire

Lucila la de alto talle,
y mirada refulgente,
distinguido continente
y modelada beldad...
es la altiva abanderada
del ejército de Baire,
que el pendón eleva al aire
anunciando libertad
[...]

Trábase rudo combate
con saña y terrible estruendo,
rojas balas despidiendo
el mortífero cañón.
Y Lucila... la primera
en las rilas... entusiasta
empuña gozosa el asta
del cubano pabellón.
[...]

Lucila, de muerte herida,
yerta y pálida la frente,
el pendón independiente
aún sostiene con valor
¡Victoria! al fin el cubano
clama con sublime gloria
y moribunda... ¡Victoria!
Lucila a la par gritó.
Y envolviéndose en los pliegues
de la cubana bandera,
aun ¡victoria! clamó fiera
y exhaló un ¡ay! y murió.

Estas líneas líricas demuestran cómo la abanderada se mitifica y la mujer es continuamente ensalzada por su valentía, abnegación y devoción en la promoción, rescate, porte... o cualquier acción vinculada con la bandera. Incluso, es capaz de alcanzar grados militares por su arrojo en la defensa de la insignia. Tal es el caso de María Hidalgo Santana en la guerra del 95. Los archivos militares cubanos recogen la anécdota de la siguiente manera:

En el combate de Jicarita (3.7.1896), al ver caer al oficial abanderado, tomó la bandera cubana y avanzó hasta el enemigo arengando a los cubanos al combate. Recibió siete heridas de bala que no lograron abatirla. Después de esta acción fue conocida como la Heroína o la Abanderada de Jicarita y recibió el ascenso a teniente (Centro de Estudios Militares de las FAR 193).

Otro procedimiento que sirvió para resaltar el enlace *natural* entre el desempeño de la mujer cubana en la guerra y la bandera fue el énfasis del discurso historiográfico en la labor femenina en la confección y divulgación de la enseña nacional. Emilia Teurbe Tolón ha pasado a la historia porque tuvo a su cargo la elaboración de la primera bandera, según el diseño realizado por Narciso López en 1849 en Nueva York, así como el traslado y difusión del estandarte en Cuba. Asimismo, Candelaria Acosta es recordada por

ser la joven que confeccionó la insignia con que se alzó Carlos Manuel de Céspedes³ en La Demajagua.

Paralelamente, Emilia Casanova trasciende por su papel en la promoción de esta enseña en el exilio cubano, gracias al fallido esfuerzo satírico de Víctor Patricio de Landaluze, quien la dibujó 17 veces en el periódico español *El Moro Muza* y cinco en *Juan Palomo*, entre 1868 y 1869 (Cairo, «Emilia Casanova y la dignidad de la mujer cubana» 14). Las caricaturas de Landaluze tenían como objetivo denigrar la imagen y la labor de Emilia Casanova, representada siembre enarbolando la bandera independentista cubana de una manera ridícula o peyorativa. Sin embargo, estas sátiras sirvieron para dar a conocer el diseño de la bandera independentista cubana más allá del círculo clandestino de los independentistas y potenciaron, al final, el rol de Emilia Casanova como promotora de la bandera cubana en el exilio.

En estos ejemplos, incluso en aquellos que no presentan de la imagen clásica de la abanderada, es evidente como se subraya el nexo entre la labor de las mujeres mambisas y la divulgación de la insignia entre los simpatizantes independentistas. El papel y la importancia simbólica otorgada a la figura de la abanderada puede explicarse también a partir de la influencia que la Revolución Francesa y sus ideales ideo-simbólicos ejercieron sobre la Isla. Los intelectuales cubanos, en la construcción de la mítica nacional, se inspiran en los procedimientos utilizados por la Primera República Francesa en su promoción. Tal como la estructuración de las ideas políticas independentistas y nacionalistas había surgido bajo el amparo de la influencia de la Ilustración francesa, los noveles símbolos de representación toman también de aquella sus principales características; las imágenes republicanas propuestas por la revolución gala se asumen como propias, en tanto se aspira homologar y universalizar nuestros ideales con los que habían guiado a los franceses.

Por otra parte, todos los casos aquí mencionados han sido distinguidos en el discurso historiográfico con disímiles apologías y glorificaciones, en pos de acentuar la relación entre la mujer independentista y la bandera nacional como un vínculo lógico, casi natural, mitificado y ensalzado continuamente. Hasta el momento, ningún texto o proceso ha mitificado

3. Carlos Manuel de Céspedes (1819-1874) llamado el Padre de la Patria Cubano, fue el iniciador de las guerras de independencia en Cuba, cuando se alzó en su ingenio La Demajagua contra el gobierno español y le otorgó la libertad a todos sus esclavos.

la labor masculina en la promoción o porte de la bandera. Si bien hubo numerosos abanderados en las luchas independentistas cuyos nombres recoge la historia, pues la costumbre marcial tradicional era que un soldado de la División fuese designado como oficial abanderado, estas narraciones no alcanzan la perspectiva épica que sí logran las abanderadas.

La lírica presente en las narraciones históricas de hechos simples, la creación de poemas elegíacos a las abanderadas, el paso a la historia de las mujeres por ser las bordadoras, divulgadoras o abanderadas mismas, demuestran que ocurrió un proceso intencionado de destacar la comunión simbólica entre la bandera nacional y la labor femenina en la guerra.

A todo lo largo del siglo xx la abanderada se mantiene como signo característico del papel de la mujer en la guerra, pero, sobre todo, se activa también como imagen de la nación y la patria cubana. Por ejemplo, en 1920 la compañía Cigarros Susini y La Corona, Tabacalera Cubana, que emite una serie conmemorativa de la Historia de Cuba, donde recrea visualmente la procesión cívica encabezada por Candelaria Figueredo en Bayamo en 1868.

Asimismo, las bordadoras subsisten como imagen arquetípica: en 1917 y en 1921 aparecen en las portadas de la revista *Social* a propósito de la conmemoración de la Fiesta de la República del 20 de mayo.

En 1917, con la portada de Massaguer, la abanderada retorna como símbolo de la patria y del sueño republicano, relevando a la efigie heroica grecorromana que en los primeros años se había convertido en la imagen de la República Cubana recién conformada en 1902. La imagen de 1921 repite nuevamente este motivo: una señorita de clase alta que borda la insignia nacional; al fondo, mambises combatiendo en los campos cubanos. Esta portada ofrece un tono apacible, concentrado en mostrar la abnegación en la lucha, a diferencia de la de 1917, que se enfoca en revelar la valentía ante el peligro que entrañaba la labor clandestina en apoyo a la lucha.

Asimismo, en 1924 vuelve la campesina mambisa, como abanderada también que encarna la nación: sobre un fondo de explosivos y fuegos artificiales, la joven ondea victoriosa la bandera cubana, en actitud festiva. La estructuración femenina de la Patria, concebida en el siglo xix, se mantiene; la abanderada subsiste con el mismo ímpetu simbólico que le dio origen. La maniguera⁴ persiste como metáfora de la

patria, y concretamente, de la República. A su vez, su figura actúa como puente simbólico entre dos tiempos históricos: las guerras anticoloniales y la etapa republicana. La primera, los ideales que llevaron a la lucha, la otra el término y realización del sueño republicano.

En 1950, por el centenario de la creación de la bandera cubana se editan varios sellos conmemorativos especiales, que toman la imagen de Emilia Teurbe Tolón como protagonista del hecho. El centenario de la bandera se vincula al papel femenino del bordado y la confección. El carácter simbólico y afectivo del símbolo se refuerza a través de su vínculo con una figura femenina insigne.

En 1993 Clara Emma Chávez, una de las historiadoras claves en el estudio biográfico de Emilia Teurbe Tolón, publica un artículo del cual quiero destacar el tono de los párrafos de la introducción y su conclusión. La descripción de los hechos y en particular, la descripción de Emilia Teurbe Tolón, se realizan desde un tono que enfatiza el carácter afectivo, casi tierno, de esta figura y de su relación con la bandera. Su mayor logro fue, sin duda, haber bordado la bandera que hoy es símbolo nacional.

En una fría habitación de la casa de huéspedes, sita en Murray Street entre Broadway y Church en Nueva York, una joven trigueña y bella, rodeada de cintas de seda azules y blancas, y retazos de color rojo, unía con la aguja unas a otras, con delicada atención. ¿Quién era esa muchacha? y ¿qué empeño era dueño de su labor?

[...]

Al cumplirse en 1950 el Centenario de la Bandera, el Congreso de la República proclamó oficialmente a Emilia como Encarnación de la Mujer Cubana y las sucesivas generaciones que, desde la niñez, al recibir en las aulas de la primaria las clases de Historia, escuchan los relatos sobre la joven y bella mujer que bordó la bandera cubana, la recuerdan y respetan por haber tenido esa honra que la consagró como patriota (Chávez Alvarez, 41).

Otros ejemplos visuales: la edición por el centenario del inicio de las guerras independentistas en 1968 que publica un tomo para reivindicar el papel de la

hierbas y arbustos tropicales. La manigua constituye uno de los espacios principales donde se desarrolla la guerra de independencia en Cuba, por lo que es común designar a los independentistas como manigueros.

4. Maniguero o maniguera es aquel que vive en la manigua, voz de origen taíno, que designa un conjunto espeso de

mujer cubana en estas guerras y que emplea como paradigma en su portada la imagen de la abanderada (Caballero). La reedición de 2010 del libro de 1969 de Renée Méndez Capote sobre la abanderada, vuelve a insistir en el motivo historiográfico y visual de la abanderada.

La abanderada se erige pues, como el símbolo por antonomasia de la mujer independentista cubana del siglo XIX.

De la abanderada a la alegoría republicana finisecular

El fin de las guerras de independencia y el inicio de la ocupación norteamericana en la Isla trajeron consigo un nuevo período de cambios políticos, marcados por la incertidumbre y por la redefinición del país como nación. El año de 1898 liberó a Cuba de su condición colonial, pero la dejó suspendida en un limbo jurídico, pues no era ni colonia ni república, sino territorio ocupado. Esta situación incierta se asumió como un proceso de transición, si bien conculso, necesario para el paso de la pretérita situación colonial hacia la futura constitución de la República.

Ante la inseguridad política, los cubanos reaccionaron con actitudes que remarcaban el carácter netamente patriótico y nacionalista de sus sentimientos. Se ejecutan en este período numerosos actos y manifestaciones que se sustentan en el ideario patriótico surgido en la manigua insurrecta, con el ánimo de reafirmar la condición nacionalista de las aspiraciones de independencia definitiva del país. Cada acto adquiere dimensiones políticas y patrióticas, en tanto se pretende agilizar la salida del gobierno norteamericano del suelo cubano al remarcar las ansias de libertad absoluta para el país y rechazar de plano las posibilidades de una intervención ilimitada. En los espacios públicos, en la literatura, en la prensa, en las tradiciones, en los hábitos cotidianos... en todos los campos de interacción social surgen continuamente diferentes formas de exhibición y demostración patriótica que derivan, a su vez, en concreciones simbólicas que funcionan como imágenes noveles y representativas de la nación cubana.

En el campo de la literatura, sobre todo en los cancioneros, décimas, poesías y obras teatrales, se asiste a la conformación de un corpus lírico que redefine a la nación y crea los primeros símbolos que serán luego distintivos de esta. La literatura patriótica y de rasgos nacionalistas explota en estos años y entre las numerosas imágenes que surgen para caracterizar

a la nación, la figura femenina constituye uno de los recursos más utilizados. Tenemos por ejemplo la obra teatral de Olallo Díaz, *Cubanos y Americanos ó Viva la Independencia* (Díaz y González), que personifica el país como una joven doliente y enferma, producto de los horrores de la reconcentración de Weyler⁵. Según Pablo Riaño (Riaño San Marful 42-43), esta es una de las imágenes más extendidas, sobre todo en el teatro y en parte de la poesía popular. Tenemos también el caso de la poesía de Ramitos, *La Libertad de Cuba*, publicada en las páginas de La Nueva Lira Criolla en 1903:

Una enferma padecía
de una dolencia muy grave
y nadie daba en la clave
qué remedio se le haría.
la familia cierto día

varios doctores llamó,
en la junta se acordó
que el caso era excepcional
vino un médico especial
y en tres meses la curó.

aquí se retoma la metáfora de la mujer enferma para significar la etapa de la guerra hispano-cubano-norteamericana, que duró, en efecto, tres meses.

En estos textos observamos cómo la representación de la nación en una figura femenina continúa siendo una práctica común en el imaginario nacionalista. Despojada de atributos simbólicos, la femineidad misma de la mujer constituye metáfora suficiente para personificar a la patria. Lo femenino se instaura, pues, como rasgo esencial de la personificación insular; es utilizada frecuentemente en las tácticas defensivas que en el plano simbólico se desarrollan para subrayar el anhelo republicano para el futuro estado nacional. Por ello, podemos afirmar que lo femenino es, en primera instancia, la característica esencial de las imágenes metafóricas de la nación. Simultáneamente, en otras plataformas de representación simbólica, dicha esencia femenina se fusiona con los símbolos y mitos heredados de la gesta independentista y con su empleo se intenta

5. La Reconcentración de Weyler fue una política llevada a cabo por el general español Valeriano Weyler para sofocar el movimiento independentista cubano. A partir del 16 de febrero de 1896 hasta noviembre de 1897 se dispuso la reconcentración de la población campesina cubana en diferentes regiones de la isla.

ratificar la nación y su aspiración de libertad plena. Veamos algunos ejemplos.

Las estrategias de definición simbólica que se habían gestado en el campo mambí se concretan en estos años en manifestaciones públicas que constituyeron espacios de recreación y legitimación de las metáforas de la nación. Los desfiles, procesiones, ceremonias, festejos... se convirtieron en oportunidades propicias para exteriorizar el fervor patriótico que hasta entonces solo había podido realizarse de manera clandestina, en el marco de la lucha anticolonial. Dichos espectáculos permitieron la participación masiva del pueblo, por lo que fueron también terrenos de transacciones y consenso sobre el sistema representacional de la futura nación republicana. La prodigalidad de actos de índole patriótica sirvió para definir y concretar las imágenes ulteriores del imaginario nacionalista. Como expresa Marial Iglesias:

Al exhibir la cubanía en el curso de celebraciones patrióticas, los actores de la época no solo marcaban la ruptura con el pasado colonial español, sino que, también, al reafirmar públicamente la existencia de la nación, cuestionaban la legitimidad de la presencia imperial norteamericana. Hombres y mujeres, al tomar parte con banderas e himnos cubanos en un desfile patriótico, reclamaban para sí la condición de ciudadanos de una futura república independiente en lugar de la etiqueta de "nativos" o "habitantes" de un territorio conquistado que las autoridades de ocupación insistían en atribuirles (Iglesias Utset 20).

La herencia simbólica de las guerras independentistas se activa en este período como un mecanismo de identificación, continuamente explotado por los cubanos. Las paradas escolares, los homenajes, los recibimientos de los soldados del Ejército Libertador y los mítines se convirtieron en ocasiones propicias para desplegar todo el acervo simbólico acumulado durante los años de lucha. Escudos, banderas, estrellas solitarias, abanderadas, mambises y alegorías nacionales circulaban por las calles de la ciudad en un acto donde se conjugaba lo popular de la participación con lo verticalista de la preparación de las ceremonias. Todos y cada uno de los momentos del espectáculo, personajes y símbolos utilizados eran escogidos y presentados por el aporte patriótico que su sentido y alcance metafórico podían otorgar a los festejos.

En estas ceremonias se definen los principales iconos del imaginario patriótico y se definen también sus normas de uso y comportamiento social. En el

transcurso de estos años, se puntualiza, finalmente, la imagen alegórica de la República de Cuba, pues estas actividades constituyeron los espacios de recreación por excelencia de la alegoría en este período. La amazona de gorro frigio, que en décadas anteriores encarnó Candelaria Figueredo en la toma de Bayamo, se multiplica por todo el país. Jovencillas de «buenas familias» marchan en las procesiones como personificaciones de la nación, vestidas con los colores de la bandera, adornadas por el triángulo rojo de la estrella solitaria y con un gorro frigio sobre sus cabezas.

Véanse las siguientes narraciones de la época, como la del oficial mambí que recuerda el recibimiento a las tropas del Ejército Libertador en el pueblo villareño de Corralillo el 30 de diciembre de 1898:

Salían del pueblecillo masas de hombres y mujeres, niños y viejos, negros y blancos, que se dirigían hacia una casa de campo situada a cuatro cordeles⁶ del caserío, lugar que ya de antemano habían preparado para recibirnos [...] No bien hubimos de acercarnos cuando los atronadores vivas a Cuba Libre, a la paz, a los Estados Unidos, a nuestra bandera y a mi regimiento, resonaron con gran estrépito. Por aquí banderas cubanas y americanas que se desplegaban; por allá ramos de flores que salían de una masa inmensa de señoritas que uniformadas con el triángulo y la estrella de nuestra enseña en el pecho, y el resto del traje de color azul y blanco, venían a caer sobre las filas de mis soldados que llenos de orgullo y alegría se emocionaban como yo al ver tanto entusiasmo y patriotismo. En medio de aquellos estupendos ¡vivas! y de aquella confusión de gentes que agitaban sus pañuelos y sus sombreros, se oía el compás del clásico zapateo que apagaba el vocerío inmenso de aquel pueblo loco de regocijo y satisfacción, que experimentaban en aquellos momentos lo que nunca había tenido ocasión de sentir: lo sublime y lo grandioso de la libertad; en otras palabras: el bautizo de la Patria que acababa de nacer (Sanjenís 268-269).

En Guanabacoa, en el recibimiento de las tropas cubanas comandadas por el brigadier Rafael de Cárdenas, la prensa recuerda que

6. Medida agraria usada en la isla de Cuba, equivalente a 414 centiáreas.

Rompían la marcha tres jóvenes en briosos caballos, llevando uno la bandera americana, otro la cubana y en el centro una bandera blanca con letras rojas que decía Honor al Ejército. Una banda de música, una sección montada y dos compañías del Ejército Libertador seguían a continuación. Tras ellos una niña representando a Cuba, vestía [...] «traje de seda, saya a listas azules y blancas, corpiño rojo con una estrella de plata y gorro frigio». Más atrás, una joven portaba [...] «una hermosa bandera cubana de la que pendían dos cordones sujetos por dos niños vestidos con el uniforme de nuestros guerreros» (Iglesias Utset 233).

Adviértase también esta memoria de la procesión patriótica que en Rancho Veloz, el 29 de diciembre de 1898, se organizó para recibir a las fuerzas cubanas:

A las dos de la tarde presentaban las calles una animación nunca vista en este pueblo, particularmente frente al Ayuntamiento, donde se organizaba la manifestación de regocijo en honor al Ejército Cubano. A las dos y media, se dio una señal de marcha, que rompieron cuatro soldados cubanos cabalgando en briosos caballos, haciendo el despejo de las calles, y les seguía la música tocando el «Himno Bayamés»; el club «Evangelina Cossío» con una magnífica bandera primorosamente bordada, y un estandarte, obra de las señoritas Rojo, con esta dedicatoria: «Al Ejército Libertador»; una carroza con las niñas María C. San Pedro y Emelina Díaz, que representaban, respectivamente, a América y Cuba, con ricos trajes alegóricos y cubiertas por las banderas de ambas naciones, prestándoles guardia de honor dos soldados cubanos y las cuatro bellas amazonas Blanca y Mercedes Lastres, Ramona Díaz y Clara Aruca; el club «Martí» con la bandera cubana y un espléndido estandarte [...] con esta dedicatoria: «A los héroes de la Independencia»; el club «Maceo» con su bandera y estandartes con dedicatorias al Ejército Libertador; y cerraban la marcha el Alcalde Municipal, los miembros del Ayuntamiento, y demás autoridades, seguidos por más de dos mil personas, en las que estaban representadas todas las clases sociales (Sanjenís 328).

Estas palabras testimoniales de los protagonistas de la época revelan el hábito extendido de alegorizar a la República de Cuba en los desfiles patrióticos. La feminidad de la patria, los atributos simbólicos surgidos en la manigua, el mito de la abanderada y la alegoría galo-republicana se funden finalmente en los gráciles cuerpos juveniles que marchaban en los desfiles. Las jóvenes solían engalanarse con *ricos*

trajes alegóricos, envueltas por los colores de la bandera, con *la estrella de nuestra enseña en el pecho* y coronadas con gorros frigios, y así marchaban en las procesiones. Estas representaciones se revestían con un aura ceremonial y protocolar que dotaba al acto de la severidad conceptual requerida.

El empleo de la alegoría nacional en dichas procesiones respondía, por un parte, a la intención de armonizar con los discursos modernos de las naciones europeas y la norteamericana; con ello, se enfatizaba en el carácter civilizado del proyecto revolucionario, hijo de la tradición euro-clásica. Por otro lado, la alegoría constituía la interpretación visual del proyecto de nación al que se aspiraba. Al alegorizar nuestro país, se traducía metafóricamente el *deber ser* de Cuba: una nación independiente, republicana, moderna y occidental. La alegoría era, pues, una síntesis visual y conceptual de la República moderna que se ambicionaba fundar; un recordatorio constante de las pretensiones independentistas de los cubanos.

La práctica alegórica en estos años se extendió más allá de las marchas patrióticas y se insertó en los hábitos sociales de la cotidianidad del momento, en particular en la usanza de fotografiar a las jóvenes, sobre todo de las capas acomodadas de la sociedad, con trajes alegóricos de la nación. En las páginas de *El Figaro* numerosos son los ejemplos donde aparecen numerosas jóvenes con el atuendo de la República cubana. Se generaliza el empleo de la alegoría y, poco a poco, su carácter oficialista se desplaza al uso, si bien no popular, al menos extensivo, en las clases medias y altas; estas instantáneas, al aparecer en la prensa, ampliaban su alcance promocional a todos aquellos que adquirirían la revista.

Durante el período de la ocupación, los campos de representación de la otrora abanderada se amplían en el marco social y su alcance es ahora más amplio. Las procesiones cívicas y las fotografías de la prensa permitieron la participación masiva de espectadores de todas las capas sociales, por lo cual el impacto de la asociación entre la mujer cubana y la bandera, devenida alegoría nacional, fue mucho mayor. En cuanto a las fotografías sociales, estas son evidencia de la politización extrema de los actos cotidianos, en los cuales las élites insistían en afirmar el carácter civilizado y patriótico de sus costumbres y tradiciones.

Conclusiones

Podemos concluir, pues, que el nacionalismo cubano del siglo XIX suscitó la aparición de nuevos discursos

e imaginarios característicos de la nación insurgente. Las luchas libertadoras constituyeron la fuente más genuina y pródiga de las noveles imágenes fundacionales y autóctonas. La abanderada destaca como uno de los mitos que, aunque desprovisto del carácter oficial de los símbolos nacionales, con mayor intencionalidad y fuerza se creó. En torno a la función de la mujer cubana en el bordado y porte de la bandera y su labor en la promoción del emblema entre los conspiradores independentistas se tejió todo un mito fundacional que ligaba la noción de Patria, bandera y mujer en un mismo cuerpo. Con ello el símbolo femenino de la Patria inicia su estructuración, en un proceso que conjugó el desempeño femenino en la guerra con el ánimo de mitificar la historia nacional.

La abanderada encarnó, entonces, un nuevo modo de imaginar la lucha revolucionaria, en tanto su figura se incorporó a los perfiles simbólicos de carácter patriótico de la identidad nacional que surgían con la lucha separatista. El papel desempeñado por la élite ilustrada en este proceso fue fundamental. La necesidad misma de tener una abanderada que guíe las procesiones —como en el caso de Candelaria Figueredo— y su posterior glorificación en poemas apoloéticos —véase la composición de Fornaris— y en la prosa histórica constituyen actos que denotan la premeditación de las élites criollas en la edificación de este discurso nacionalista. A la pléyade de héroes mambises, de batallas trascendentales...se suma la figura de la abanderada como otro personaje de carácter guerrero al cual se privilegia, más que su función bélica, su alcance metafórico como representación de la nación insular.

En este último aspecto resulta evidente, pues, el fuerte peso que jugó la concepción patriarcal de la cultura en la construcción del mito de la abanderada. Una vez finalizada la Guerra, e incluso durante su transcurso, se asistió a un proceso de ocultamiento del papel activo de las féminas en la guerra, como luchadoras. Si bien las referencias a la labor femenina en la guerra aparecen en la literatura desde los inicios del proceso conspirativo, estas funcionan la mayoría de las veces como un telón de fondo, y no con un verdadero protagonismo, apunta la historiadora Elda Cento Gómez. En los relatos históricos se optó por acentuar los roles de musas inspiradoras, madres dolientes, esposas abnegadas e hijas sacrificadas, víctimas pasivas de la guerra. La imagen de la mujer se privilegió por su condición de refugio, inspiración y apoyo espiritual para los hombres. De aquí que la épica gloriosa de las luchas se consagre a enaltecer

la participación directa de los hombres y la figura femenina se relega a la representación abstracta de la Madre Patria, quien espera ansiosa por la libertad que solo sus hijos varones son capaces de proporcionarle. La labor de la abanderada se destaca como la gran hazaña de las mujeres en la guerra, pues este desempeño no resultaba amenazante para la hegemonía masculina de la cultura marcial y porque se avenía muy bien con los propósitos de mitificación de la historia independentista. Es por ello que abundan las referencias historiográficas al desempeño de las mujeres cubanas en torno a la confección, promoción y porte de la enseña nacional. La labor fáctica de estas féminas se fue mitificando con el transcurso de los años, y para finales del siglo XIX había adquirido dimensiones épicas que hasta la actualidad persisten.

Al ser la bandera, por antonomasia, el símbolo de la nación republicana y moderna que se anhelaba fundar, la mujer que la porta, la abanderada, se incorpora a este significado simbólico, a la vez que intensifica y dignifica dicha trascendencia semántica con el carácter maternal que su feminidad le otorga. Es así como con la abanderada se inicia la definición de la «Madre Patria».

En 1898, de los primeros tanteos simbólicos de la imagen de la nación cubana ligada al cuerpo femenino y al porte de la bandera, se pasa en el período de la ocupación norteamericana a una enunciación visual específica, de carácter aún espontáneo y esporádico, pero concretamente una imagen definitivamente «alegórica». Este proceso estuvo asociado también a complejas situaciones de reafirmación nacionalista, pues el fin de las guerras no significó el arribo de la independencia y aparecen nuevos fenómenos y espacios para ratificar los anhelos independentistas frente al nuevo «otro» invasor: el imperialismo norteamericano. De aquí que la abanderada mambisa evolucione hacia la alegoría republicana, como parte de las transformaciones simbólicas de carácter nacionalista que vivió el país en aquellos años finiseculares.

La abanderada pues, se convirtió en la imagen mítica del papel de la mujer cubana —independentista-decimonónica. Su posterior evolución en las figuras alegóricas finiseculares fue la lógica consecuencia de la conjugación de las prácticas de reafirmación de las elites ilustradas del momento. En la actualidad, Candelaria, Emilia...subsisten como paradigmas del rol femenino en la guerra, si bien las alegorías nacionales de la República han caído en el olvido político, cultural e historiográfico de la Cuba postrevolucionaria.

Bibliografía

- CABALLERO, Armando. *La mujer en el 68*. La Habana: Editorial Gente Nueva, 1978.
- CAIRO, Ana. *20 de mayo ¿fecha gloriosa?*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2002.
- CAIRO, Ana. «Emilia Casanova y la dignidad de la mujer cubana». *Contracorriente*, n.º 9 (1997): 12-21.
- CENTO GÓMEZ, Elda E. «Las mujeres se fueron a la guerra. Los papeles asumidos», en *Presencia femenina en Cuba. Luchas y representaciones*, Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2010: 54-63.
- Centro de Estudios Militares de las Fuerzas Armadas Revolucionarias. *Diccionario Enciclopédico de Historia Militar de Cuba*. La Habana: Ediciones Verde Olivo, 2004.
- CHÁVEZ ALVAREZ, Clara Emma. «La bordadora de la bandera cubana». *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, vol. 1, (1993): 31-43.
- DÍAZ Y GONZÁLEZ, Olallo. «Cubanos y americanos o Viva la independencia». *Manuscritos de Teatro Cubano*, Colección Cubana de la Biblioteca Nacional José Martí.
- GAY-GALBÓ, Enrique. *Los símbolos de la nación cubana; las banderas, los escudos y los himnos*. La Habana: Ediciones Boloña, 1999.
- GUANCHE, Julio César. «Sin afrenta y sin oprobio. La Bayamesa, el himno nacional de Cuba». *Sin Permiso*. 28 oct 2018. <<http://www.sinpermiso.info/textos/sin-afrenta-y-sin-oprobio-la-bayamesa-el-himno-nacional-de-cuba>>. Consultado el 15 may 2019.
- IGLESIAS UTSET, Marial. *Las metáforas del cambio en la vida cotidiana: Cuba 1898-1902*. La Habana: Ediciones Unión, 2003.
- MÉNDEZ CAPOTE, Renée. *La Abanderada*. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2010.
- ORTIZ, Fernando: «Prólogo». James J. O'Kelly. *La tierra del mambí*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1968: 7-59.
- Ramitos. «La libertad de Cuba». *La Nueva Lira Criolla*. Ediciones La Moderna Poesía, 1903.
- RIAÑO SAN MARFUL, Pablo. «Pensando la nación en el interregno: Cuba, 1899-1902». María del Pilar Díaz Castañón (ed.). *Pensar en Cuba; Perfiles de la Nación*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2004: 42-43.
- ROJAS, Rafael. *Motivos de Anteo: patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. (s.d.i) 2008: 402.
- SANJENÍS, Avelino. *Memorias de la Revolución de 1895 por la independencia de Cuba*. Imprenta de Rambla y Bouza, 1913.

Tensiones en los proyectos educativos (Río de la Plata, siglo XIX): La palabra de Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra y Juana Manso

Tensions in educational projects (Río de la Plata, 19th century): The words of Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra and Juana Manso

BRIGITTE NATANSON*

Université d'Orléans (Francia)

brinat2010@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8607-8110>

Resumen

A partir de la lectura de varias publicaciones: recuerdos, revistas, periódicos, manuales, redactados y dirigidos por mujeres (*La Aljaba*, *La Camelia*, *La educacion*, *Recuerdos del Buenos Aires virreinal*, *Julia* o *La educacion*, *Anales de la educación común*), este artículo compara proyectos sobre la educación e instrucción de las mujeres en Argentina en el siglo XIX. Después de recordar la situación a finales de la era colonial y principios de la independencia, destaca el papel de Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra y Juana Manso en esta obra educacional, tanto como maestras como escritoras.

Palabras clave: Educación mujeres; siglo XIX; Argentina; Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra y Juana Manso.

Abstract

Following the reading of various publications: Memories, magazines, newspapers, guides, written and directed by women (*La Aljaba*, *La Camelia*, *La educacion*, *Recuerdos del Buenos Aires virreinal*, *Julia* ó *La educacion*, *Anales de la educación comun*), this article compares projects related to the education and the instruction of women in Argentina in the 19th century. After recalling the situation at the end of the colonial era and the beginning of independence, the roles played by Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra and Juana Manso stand out in the performance of their educational work, both as teachers and as writers.

* Doctora en estudios iberoamericanos por la Universidad de Rouen; titular de una «HDR» «Habilitación» por la Sorbona, con el ensayo *D'un tournant de siècle à l'autre: récits d'immigration dans le Río de la Plata (1980-2007)* (2009). Catedrática en la Universidad de Orléans, Francia, desde 2010 y co-directora del equipo de investigación REMELICE de la Universidad de Orléans. Ha publicado numerosos artículos sobre la literatura de la migración, el teatro latinoamericano, el teatro en la enseñanza de las lenguas-culturas y la traducción en revistas internacionales. Dirige el proyecto «Sociabilidades femeninas y naciones en construcción en América Latina, siglo XIX», con participantes de Francia, España y varios países latinoamericanos. Está coordinando ediciones críticas de las obras de Juana Manso y Mariquita Sánchez. Ha traducido obras de Alfonso Reyes, y su última traducción al francés es el ensayo *Ariel* de José Enrique Rodó y está traduciendo las cartas de Mariquita Sánchez.

Keywords: Women's education; XIX Century; Argentina; Mariquita Sánchez, Petrona Rosende de Sierra, Rosa Guerra and Juana Manso.

Si tuviéramos que resumir la historia de la instrucción en las últimas décadas de la época colonial en Hispanoamérica, podríamos caer en la facilidad de citar un párrafo de los *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*, de Mariquita Sánchez, redactados a petición de su amigo Santiago Liniers de Estrada, por ser ella testigo y actora de los acontecimientos que acompañaron aquella época hasta la construcción del estado nacional argentino:

La Ignorancia era perfectamente sostenida. No había maestros para nada, no había libros sino de devoción e insignificantes, había una comisión del Santo Oficio para revisar todos los libros que venían, a pesar de que venían de España, donde había las mismas persecuciones; esto se llamaba espulgar y sólo se permitía sacarlos de la Aduana después de este examen: muchas diligencias se hicieron para tener el permiso de abrir una Escuela de Dibujo, no lo consiguieron. Ya debes de conocer lo que sabían las gentes, leer, escribir y contar, lo más.

Para las mujeres había varias escuelas que ni el nombre de tales les darían ahora. La más formal donde iba todo lo más notable era una vieja casa, donde es ahora lo de don Francisco del Sar. La dirigía doña Francisca López, concurrían varones y mujeres. Niñas desde cinco años y niños varones hasta quince, separados en dos salas, cada uno llevaba de su casa una silla de paja muy ordinaria, hechas en el país, de sauce; éste era todo el amueblamiento; el tintero, un pocillo, una mesa muy tosca donde escribían los varones primero y después las niñas (Sáenz Quesada 12).

Estos recuerdos, escritos a distancia de los hechos por una mujer nacida en 1778 y fallecida en 1868 pueden o deben ser completados por ensayos históricos, pero llama la atención el hecho de que son citados incluso por varios historiadores para describir la situación de la escuela en aquella época, mientras estudios más recientes tienden a matizar esa visión de una metrópoli deseosa de dejar las colonias en la ignorancia, como lo pregona Mariquita Sánchez y lo hará Sarmiento más adelante. Desde entonces se ha publicado varias historias de la educación, se ha explorado los manuales escolares como fuente de conocimiento tanto de los métodos como de los contenidos, pero con más ahínco sobre las propuestas

dirigidas a alentar la estabilización del Estado-nación, la Argentina cosmopolita, es decir a partir de los años 80¹. Luego de establecer un largo listado de las acciones de Sarmiento, del cual solo mostramos aquí unos ejemplos, un historiador de la instrucción pública termina con una sentencia definitiva:

Sarmiento no vino a traer la semilla de la cultura sino que vino a darle a ésta un impulso eficaz. [...] cuando llegó a Buenos Aires ya lo precedía su nombre de educacionista. Funda los «Anales de la Educacion Común», el primer periódico sobre escuelas que haya tenido el país. Suscita, por intermedio de él el despertar de la conciencia pública; da a luz todas las incidencias habituales de las escuelas; transcribe la documentación oficial, los informes, las memorias generales o parciales; promueve suscripciones, leyes; artículos apropiados; establece comparaciones con otros países más o menos avanzados en educación; fuerza en todas las formas el espíritu de la gente; y consigue, al fin, después de un largo y tesonero luchar, que Buenos Aires tenga escuelas, maestros, alumnos, etc. en una proporción considerablemente superior a la que presentaban los años anteriores. Se adoptaron textos especiales y convenientes; se movió el interés de los maestros para que escribieran y tradujeran libros, etc. En una palabra, fue aquel un hermoso movimiento educacional, *debido todo él a la influencia exclusiva de Sarmiento*² (Ramos Mejía 99).

En rigor, el desarrollo de la educación en la Argentina, como lo vemos tradicionalmente relacionada, y en este caso «exclusivamente» con el nombre de Sarmiento, no hubiera sido lo que fue sin la participación de varias mujeres, en especial de Juana Manso, pero también de Mariquita Sánchez y de Rosa Guerra.

Un buen ejemplo de esta ocultación aparece el 25 de abril de 1915 en la revista *Caras y Caretas*: una página entera dedicada al aniversario de la muerte

1. Recordemos que esa política de desarrollo de la instrucción, el sueño de Sarmiento de «hacer del país una escuela», fue una realidad plasmada en las cifras: del 71 % de analfabetos registrado en el Censo Nacional de 1869, se pasó al 54% en el de 1895 y al 34,1% en el de 1914.
2. El subrayado es nuestro.

de Juana Manso lleva como título «La amiga de Sarmiento». Debajo de un pequeño retrato (una de las dos fotos que existen de ella), situado arriba a la derecha, aparece esta pequeña reseña: «Doña Juana Manso de Novonha (sic), inspectora general de escuelas, redactora de «Anales de la Educación», vocal del Consejo, fundadora de bibliotecas y autora de varias obras teatrales y didácticas. Fallecida el 25 de abril de 1895» [sic] En la parte de abajo de la página se encuentra una foto de la tumba de Juana Manso así presentada: «Cementerio de los disidentes. –Sepulcro N.º 458, donde reposan los restos de doña Juana Manso de Novonha (sic)»³. Entre esas dos imágenes dedicadas a la escritora, el retrato de Sarmiento, unas cinco veces más grande que el de Manso, ocupa todo el centro de la página. La pedagoga y escritora no existe sino bajo el título «la amiga de...» y bajo la sombra del maestro. Rafael Barreda, autor del artículo, halaga sobremanera a la educacionista. Nos podemos preguntar qué es lo que queda de tal presentación más allá de la afectividad implícita en el término «la amiga», y más cuando una de las frases que cita el autor es la carta mandada el 20 de noviembre de 1865 por Sarmiento a Juana Manso al enterarse de que ella va a dirigir la revista *Los Anales de la Educación*:

Mucho he celebrado el restablecimiento de los «Anales de la Educación» y la cooperación que los ministros Costa y Rawson (del presidente Mitre) le han prestado. Más todavía, que sea usted el redactor de esos verdaderos Anales. Es este un gran acontecimiento. La República Argentina es el único estado donde una mujer ha sido llamada a desempeñar tan alta misión en la prensa. La Francia tiene su Jorge Sand, la España su Avellaneda, Chile su Solar, en Bolivia está la Gorriti, y nosotros la tenemos a usted».

Y concluye el artículo con una frase sintetizadora de la página entera: «[...] aquella mujer cuyo trasunto moral y aún físico podría resumirse en una frase: –vera efigie de Sarmiento, del gran Sarmiento, en su talento genial y en lo batalladora». Un artículo aparentemente dedicado a celebrar una personalidad importantísima en la historia de la educación en la Argentina, solo lo puede hacer bajo la sombra de

Sarmiento, y repitiendo equívocos sobre el apellido y sobre la fecha de defunción de Juana Manso.

Sin restarle importancia al «maestro de América», proponemos entonces un recorrido por las tensiones en los proyectos educativos entre el final de la era colonial y esa época finisecular de grandes progresos y de relaciones estrechas entre la educación y los cambios sociales, entre la escuela para todos y la creación de ciudadanos «útiles para la sociedad», a través de la labor de algunas mujeres, visible en varias publicaciones periodísticas.

Finales de la era colonial y principios del siglo XIX

Sería insuficiente afirmar sin más que no hubo ningún cambio en el campo educativo hacia finales de la era colonial. Se sabe de la influencia de la Iglesia católica y del peso de la censura en la llegada de los libros a las colonias, pero también de la consecuente parte de influencias venidas de otras experiencias, como del siglo de las luces en Europa y de la Revolución francesa. O bien, como lo dice el autor de una historia de la instrucción en la República argentina, de cómo algunas luces de la Ilustración llegaron hasta esa región: «Dos o tres ideas venidas de aquel revuelto semillero de pensamientos que era la Francia del siglo XVIII, y caídas en cerebros no deformados por el peso embrutecedor de la rutina total» (Ramos Mejía 3). Sin embargo, las reiteradas peticiones de establecimiento de una universidad en Buenos Aires, desde las autoridades como el virrey o el cabildo, que insistían sobre la injusticia que representaba la necesidad de ir a estudiar a Córdoba, Chuquisaca, Lima, Santiago de Chile o hasta la lejana metrópoli (Weinberg 35-36), nos recuerdan, si fuera necesario, la necesidad de circulación de conocimientos científicos para el progreso de la sociedad, reivindicación casi tan importante que la de la libertad política entre los primeros revolucionarios de mayo.

Concretamente, en la metrópoli se habían levantado voces para mejorar la educación, en particular de las mujeres. Escritos como los de Camponanes⁴, a su vez inspirado en las ideas de Feijoo, habían logrado,

3. Recordemos que hubo que esperar el año 1915 para que los restos de Juana Manso fueran trasladados al cementerio de la Chacarita, en el Panteón del Magisterio.

4. El propósito de su *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, como lo indica el título, no era en sí la educación de las mujeres, sino cierta racionalización y el fomento de las industrias en toda la España, incluso la rural, pero dentro de este proyecto entraba la instrucción de las mujeres, quienes, en tanto madres de los artesanos, debían inspirarles el amor al trabajo y no permanecer en la

pese a todo, abrir el camino hacia un principio de generalización de la instrucción de las mujeres. Esta tendencia se manifestó a través de las sociedades de amigos del país y los consulados, y también en algunas sociedades secretas y otras logias. En diversas publicaciones de las colonias, como el *Mercurio Volante* en México o el *Mercurio Peruano* en Lima, la necesidad de la educación de las mujeres se expresaba a veces en declaraciones acompañadas de juicios sobre una supuesta «naturaleza ociosa» de las mujeres, todavía en boga entre los espíritus más ilustrados, junto con la observación de que la difusión de las ideas y del conocimiento en general, para la mejora de las condiciones sociales, pasan por las madres que deben actuar como modelos para sus hijos. En el Río de la Plata, Manuel Belgrano, —quien, como otros tantos criollos, tuvo la oportunidad de participar en tertulias en Madrid, en las que circulaban tanto ideas progresistas como libros que habían sido autorizados por la censura eclesiástica, o bien que la habían burlado— consideraba a su vez la educación para todos como un remedio a muchos males, pregonando ya en sus *Memorias del Consulado*, publicadas en 1796, la escuela gratuita:

Uno de los principales medios que se deben adoptar á este fin son las escuelas gratuitas adonde puedan los infelices mandar sus hijos, sin tener que pagar cosa alguna por su instrucción: allí se les podrán dictar buenas máximas, é inspirarles amor al trabajo pues en un pueblo donde reine la ociosidad, decae el comercio y toma su lugar la miseria» (Mitre 97).

Y aplicando esas teorías específicamente a las mujeres, añadía:

Igualmente se deben poner escuelas gratuitas para las niñas donde se les enseñará la doctrina cristiana, a leer, a escribir, a coser, a bordar, etc. y principalmente inspirarles amor al trabajo para separarlas de la ociosidad, tan perjudicial o más en las mujeres que en los hombres» (97).

De intenciones a tensiones

Más adelante, las buenas intenciones de los independentistas cedieron ante las premuras de las luchas por

«ociosidad» («XVII. De las ocupaciones mujeriles, a beneficio de las artes»).

deshacerse militarmente del dominio de la metrópoli. Se consideraba como imprescindible la educación y la instrucción de todos para la participación y adaptación de los individuos a los países en vía de independizarse, pero hacían falta medios para llevar a cabo el proyecto educativo. Ante la falta de maestros y maestras capacitadas, una de las propuestas más documentadas fue la implantación del sistema lancasteriano, o monitorial, es decir el uso de los propios alumnos más avanzados para enseñar a los más jóvenes. Establecido en toda la América independiente, fue abandonado por su falta de eficacia. Simón Rodríguez, en *Sociedades americanas* (1828) rechazaba el método por su mecanicismo y superficialidad, indicando que a la escuela se debía ir a aprender, no a enseñar...⁵.

Marca de esta permanencia del apego a los ideales revolucionarios, la propia Juana Manso, felicitando a Sarmiento por su candidatura a la presidencia, consideraba en una carta del 5 de febrero de 1868 que al llegar a la presidencia, se harían realidad precisamente los sueños de los revolucionarios de Mayo:

Qué grande revolución en las ideas significa este afán de los pueblos en llamar al frente de sus destinos «al humilde maestro de escuela» como le llaman los tucumanos. Si triunfamos de los últimos escollos que embarazan el camino, el pensamiento político de Mayo se cumplirá y la República Argentina verá al apóstol de esta nueva faz de nuestra inmortal revolución (Manso, *AEC*, vol. V 237).

Mientras en uno de sus (frecuentes) momentos de desesperación, en 1869, ante lo que consideraba como una pésima gestión de la educación, empezando por la elección de manuales que consideraba no adecuados a las necesidades de la educación popular, oponía los malos tiempos coloniales a los sueños revolucionarios que pretendieron acabar con la ignorancia impuesta:

Es preciso una verdadera conjuración contra la ignorancia jeneratriz de la miseria y del vicio; es preciso á todo costo rescatar nuestra tierra de las garras de la barbarie, fijemos en nuestra mente que lo contrario

5. Para detalles sobre este sistema, véase Carlos Newland, «La educación elemental en Hispanoamérica desde la independencia hasta la centralización de los sistemas educativos nacionales», *Hispanic American Historical Review*, vol. 71 / 2, 1991, pp. 335-364.

no es cumplir la revolución de la Independencia sino continuar la obra de la Colonia (Manso, *AEC*, vol. VIII 4).

Entre los varios motivos de tensiones presentes en las ideologías propias de la educación en general y en particular la de las mujeres, se puede destacar cuatro ejes, que pretendemos ilustrar con varios ejemplos de los escritos y del quehacer de algunas mujeres, contando que no siempre se pueden tratar de forma separada: *el papel de la Iglesia, el rol de la mujer en la sociedad, el contenido de lo que se enseña a la mujer y la formación de las maestras*.

Casi nadie, en la sociedad pre o poscolonial, pretendía entender el mundo sin una presencia divina. Ni Belgrano, ni Mariquita Sánchez ni Juana Manso, en ese sentido, postulaban una educación sin la presencia de la religión. Sin embargo, ya desde los primeros periódicos dirigidos por mujeres y los escritos de Mariquita Sánchez se notaba cierta crítica hacia la manera como la Iglesia había manejado las pocas escuelas existentes, mientras Juana Manso, convertida al protestantismo por convicción e influencia de sus amigos educadores estadounidenses Horace y Mary Mann, cuestionaría el lugar de la Iglesia católica (y no de la religión) en la instrucción pública.

Si bien en el primer periódico redactado y dirigido por una mujer, *La Aljaba* (1830), su editora Petrona Rosende de Sierra expresaba la necesidad de una mejor instrucción de las mujeres, a pesar de las luchas fratricidas en curso, no deja de aceptar la articulación de esa educación, bajo los auspicios de la religión, hacia un papel tradicional, tal como lo enuncia en sus propósitos:

Siendo vuestra, nada os dirá que ofenda vuestra delicadeza: ella se desviará del campo de Marte; no pisará los umbrales dóran las opiniones encontradas; estará sí, dentro de la órbita de su deber, mostrándoos las columnas de la religión, el templo augusto de la moral, y todas las sendas que os encaminen á entrar en él. Sus trabajos no llevan más objeto que formar hijas obedientes, madres respetables y dignas esposas (*La Aljaba*, 12 de noviembre de 1830).

A pesar de ese aparente reconocimiento de la «delicadeza» de la mujer, su crítica se dirige a los «tiranos opresores» de la época colonial, en el artículo titulado «Educación de las hijas»:

Entre los infinitos daños graves que nos causaron nuestros tiranos opresores, debe contarse, sin duda

alguna, como el mayor y de mas trascendencia á toda la América, el gran sistema que habian adoptado sobre la educación de ambos sexos, en particular, y en general: pero donde mas resaltaba su oposicion era sobre las hijas: ellos las prohibian hasta saber conocer las letras del alfabeto: decian con la elocuencia de sus mas fuertes razones, que las mugeres que sabian leer y escribir, eran las que se perdían... ¿Puede un hombre manifestar de un mejor modo su estupidez?... (*La Aljaba* 23 de noviembre de 1830-2).

Su falta de confianza en el sistema educativo en un momento en el que, a pesar de las buenas intenciones de los primeros revolucionarios, solo existían dos escuelas para mujeres, la lleva a insistir en la necesidad de educar a las madres, desde la moral cristiana pero también desde una temprana crítica de la mujer solamente reproductora, dirigiéndose a

Los opositores á la instruccion de las mugeres: Sí señores, una madre antes de recargarse de familia debe instruirse en todo lo que ignore y conozca le es preciso saber para poder mas adelante educar por sí misma á sus hijos (*La Aljaba* 7 de enero de 1830).

Sin sobreinterpretar la frase viendo en ella un llamado directo a no llevar niños al mundo, ese «antes de recargarse de familia» no deja de manifestar una prioridad a la educación poco común en aquel entonces. Petrona Rosende de Sierra no pretende «metodizar un plan de educación», y tampoco parece destinar la instrucción a otro objetivo que el que se espera tradicionalmente de ella, si nos fijamos en el final de esa columna:

La Aljaba quiere hablar al alma de las madres, que tienen buen discernimiento: á las que aman la verdadera felicidad de sus hijas; á las que no aspiran á nada mas, que dejar después de su muerte la memoria de sus virtudes gravadas con caracteres indelebles, no solo en los corazones de sus hijas sino también en los de sus compatriotas: ¡esta es la fama póstuma que debe ambicionar una mujer completa!!! ¡Buena madre; tierna esposa y virtuosa ciudadana!! Estos honoríficos títulos no puede adquirirlos la mujer, ni por la carrera de las ciencias; ni por la carrera de las artes; ni por la de las artes; mucho menos, por los esfuerzos del valor en el campo de batalla (*La Aljaba* 10 de diciembre de 1830: 2).

En resumen, en dos de los rubros presentes en cada número de *La Aljaba*, «Los opositores á la instrucción

de las mujeres» y «Educación de las hijas», destaca la autora la estupidez de los hombres que no reconocen la necesidad de la educación de las hijas –por miedo a que se desvirtuasen– y repite una y otra vez la necesidad moral de educarlas, aunque sin pretensión a una alta cultura. A unos pocos años del final de las guerras por la independencia, parece incluso desconocer los méritos de las mujeres que sí participaron en el campo de batalla –fueron muchas–, y según una práctica social común después de una contienda en la que las mujeres salieron de su papel tradicional, devolverlas a sus hogares («¡Buena madre; tierna esposa y virtuosa ciudadana!!») apareciendo el final de la propuesta como una suerte de consolación por cumplir así un papel en la sociedad en construcción. En rigor, si se considera el concepto de «ciudadanía» en términos legales, tampoco iban a ser «ciudadanas», solo quedaría entonces la virtud⁶.

Muy pocas y pocos, a lo largo del siglo XIX, van a cuestionar la supuesta «debilidad» de la mujer, siendo la debilidad moral consecuencia de su debilidad física, razón por la cual toda educación debe tender a la inculcación de virtudes morales. Muy pocas y pocos van a relevar la contradicción entre esa condición y el hecho de que son ellas las encargadas de transmitir valores de fuerza a los varones. Rosa Guerra y Juana Manso sí ponen en duda algunos de esos prejuicios de forma más radical.

Las directoras de *La Camelia*, cuyo lema, en la portada desde el número 1, ya reivindica la igualdad: «Libertad! No licencia; igualdad para ambos sexos», a través de su rechazo de describir físicamente a las autoras de los artículos, anuncian desde el principio un cuestionamiento de la necesidad de un cuerpo femenino joven como legitimización de su presencia en el espacio público: «sin ser niñas ni bonitas, no somos viejas ni feas» (*La Camelia*, 11 de abril de 1852 núm. 1)⁷.

Como casi contrapunto a esta declaración, o para matizarla, se lee el tercer lema, en la misma portada, «Siendo flor, se puede vivir sin olor, siendo mujer no se puede vivir sin amor», declaración posible de interpretar más allá del romanticismo en boga, como

6. Habrá que esperar otra generación para que se reivindicara realmente una ciudadanía para las mujeres, y otras tantas décadas para que se les otorgase.

7. A pesar de las denegaciones de Rosa Guerra sobre su autoría de la revista, varios investigadores consideran que ella fue la directora de la revista, publicando justo después de su clausura su revista *La Educacion*. Véase por ejemplo Dainerys Machado Vento 2019, pp. 16-17.

el reconocimiento de la dependencia afectiva «propia de la mujer». En cuanto al tercer lema, en rigor, el primero en la página, nos interesa por su grado de implicación en la sociedad en vía de cambio: «¡Viva la confederación argentina!»: el periódico se presenta como integrado a la sociedad en su momento, rechazando el episodio extremo del federalismo con la presencia de un tirano cuya caída festeja bajo el título «La nueva era», apoyando al vencedor de Caseros, al tiempo que aclara el primer lema citado:

Un denso velo, lóbrego, horrible, cubría nuestro horizonte..... durante veinte años se había condensado ocultando nuestro *pasado*, mostrándonos solo un *presente* de sangre, devastación, humillación, dolor, llanto y desesperación: de él surgían cual espectros el *terror*, la *muerte*, la *delación*, la *calumnia* y todos los monstruos que creara la tiranía más estúpida y soez..... El cañón de Caseros pulverizó al tirano; precipitó en el averno á la monstruosa legión que formaba su digno séquito y la espada del magnánimo quizás rasgó el velo apareciendo á nuestra vista el Sol de Mayo radiante de su primitivo esplendor, é iluminando al *Porvenir* que, entre la Libertad y el *Orden*, y precedido de la *Victoria*, nos mostraba una *Nueva Era*, que debemos recorrer con gloria –Entramos en ella en el pleno goce de nuestros derechos, la libertad y el orden, no licencia, son los guías que deben conducirnos á la felicidad. La licencia es precursora de la anarquía y esta de la tiranía. Un tirano se encuentra do quiera (*La Camelia* N° 1)

En un artículo titulado «Debilidad de la muger. Falsa teoría», las redactoras enumeran los falsos motivos elaborados por los hombres para probar esa supuesta debilidad, oponiendo a cada argumento el papel del hombre en la situación de inferioridad de la mujer: los sentimientos ingenuos del corazón femenino resultan de los engaños del varón. (*La Camelia*, 9 del mes de América 1852 No. 13: 1-2).

Rosa Guerra (¿-1864), bajo el seudónimo de Cecilia, colaboró en los periódicos *La Tribuna*, *La Nación Argentina* y *El Nacional*, con artículos que pregonaban la educación de la mujer como remedio al atraso de las sociedades. Ya con su verdadero nombre, fundó la revista *La Educacion*, de muy poca duración por las circunstancias políticas (julio-septiembre 1852), subtitulada «Periódico religioso, poético y literario». Escribió una obra de teatro, *Clemencia* (1862), tradujo varias obras del francés, y se publicó póstumamente su obra poética *Desahogos*

del corazón (1864). Lo que más nos interesa para la puesta en práctica de sus teorías educativas es el manual de lectura para niñas, *Julia ó la educacion* (1863), «dedicado á la Sra. Da Maria de Mendeville».

Esta obra se presenta como un diálogo epistolar entre una madre y su hija, Julia, de trece años, cuyo comportamiento no afín a lo que se espera de una señorita la ha llevado a ser mandada interna a un colegio, separada de su familia.

Se sabe poco de la vida de Rosa Guerra, se señala que vivió soltera, que se dedicó a la educación desde muy joven, y en la revista *La Educacion* cuenta ya cómo escribió diariamente también muy joven, algo que se iba a plasmar en esa obra, formando parte de los consejos de la madre a la hija:

Después de una función de iglesia a la que asistía, al otro día de una tertulia que frecuentaba, cuando volvía del paseo o del teatro, mi cuaderno siempre estaba abierto encima de mi mesa y mi pluma pronta para escribir las diferentes emociones que había experimentado, tanto profanas como religiosas. [...] De este modo yo conservo mis pensamientos, los que me han servido y sirven para distraerme de mis continuos pesares (cit. por Auza 188).

En *Julia o la educacion*, las cartas de la hija se caracterizan por la expresión de su voluntad de enmendar su mal carácter y sus malas acciones pasadas, mientras las de la madre contienen todos los consejos necesarios para guiarla en ese buen camino, entre otros aquel de escribir sus emociones después de un paseo. Se trata entonces de una lectura edificante para las niñas, capaces de identificarse con Julia y así progresar en el camino de la virtud. Junto a esas características moralizantes, encontramos algunos temas menos esperados, a veces aparentemente contradictorios con las preconizaciones de la obra periodística, pero interesantísimos para comprender las ambigüedades de la educación de la mujer.

Fuera de algún párrafo sobre la maldad de algunos varones indelicados, casi no se habla de las relaciones entre hombres y mujeres, y en ningún momento se menciona una idea de posible «igualdad entre sexos». Solamente en la introducción, justificación dirigida a los «señores», a pesar de que la obra sea un manual de educación para niñas, se plantea la pregunta sobre el mantenimiento de la mujer en la inferioridad:

Estos seres desgraciados son considerados entre los salvajes como esclavas, entre los orientales como flores destinadas para su recreo y placeres, [...] y entre los

pueblos cultos á pesar de la libertad de costumbres, se las cree únicamente capaces del gobierno de la familia, materiales quehaceres de casa, y sometidas en un todo al absoluto imperio de la opinión. Qué fatalidad, qué desgracia es el ser muger! Si tiene entendimiento es preciso que lo oculte, que deje sin cultivo su talento, y que siga esa senda, esa rutina, que no la permite salir de la esfera que una envejecida costumbre la ha atrasado! Porqué esta injusticia, porqué esta opresión hácia un ser débil y desgraciado? (Guerra 8-9).

Al recordar la creación divina de ambos sexos sin idea de inferioridad de la hembra, sigue sin encontrar razones «para que se diga que la muger es incapaz de pensar y raciocinar como el hombre» (Guerra 9).

Desde la introducción entonces aparece la motivación del manual, o la justificación de la pretensión a la educación ante los ojos de los hombres: se trata de enseñar a la mujer a ser «mejor hija, mejor esposa y mejor madre de familia» (Guerra 10). La idea de progreso social y político acompaña un proceso elaborado desde unas preguntas sobre el papel de la mujer en la casa, hacia su papel en la nueva sociedad:

El hombre cree que la mujer ilustrada no cuidará tanto de la casa y de la familia como la que no lo es? Error! la muger que no gusta de la lectura, y de cualquiera otra clase de estudios útiles y agradables, se entrega á las modas, á las diversiones, á las visitas, á la chismografía. [...] Si, ya es tiempo que nuestra regeneración intelectual, se armonice con nuestra regeneración política (Guerra 10).

Esas ideas se corresponden en general con las expresadas con anterioridad en la revista *La Educacion*, en la que insiste sobre la necesidad de que una niña estudie durante más que dos o tres años en un colegio, con un programa completo:

No basta con que una niña sepa con perfeccion todos los ramos de enseñanza; es preciso que aprenda a pensar, a reflexionar, a deliberar sobre las cosas, a vencerse a sí misma, a reprimir su amor propio, a modificar su carácter para que cuando se presente en la sociedad a ser uno de sus miembros, sea un miembro útil que al cumplir los mas preciosos y sagrados deberes, sepa honrarlos, honrándose a si misma (Auza 183-184).

Aparece entonces, en *Julia ó la educacion*, una diferencia entre el discurso dirigido a los adultos y a las niñas. Como se sabe, casi nadie pensaba la educación sin la religión, sin embargo, en las cartas de la

madre, aparece una suerte de temor a los no católicos, recuerdo de la «limpieza de sangre» exigida dentro del sistema español de enseñanza desde el siglo XVII (Lionetti 2017:3) y más todavía un temor a un posible matrimonio fuera del catolicismo. En la carta V (el encabezado solo lleva el mes, en ese caso setiembre, seguido de puntos suspensivos) dice:

Como por mas que te hable de la religion creo no haberte dicho lo bastante [...] algo que me parece haber olvidado en mi anterior, y lo considero de gran consecuencia para cuando mas tarde te encuentres en el mundo. [...] Los hombres de otras religiones, hija mia, nos llaman idólatras, porque ponemos sus efiges [sic] si en nuestros altares. Ellos dicen que adoramos un pedazo de madera, de yeso ó de piedra; y para que no te halles sorprendida con tales argumentos en sociedad, por personas de otras comuniones, ó por sí [sic] te llegase á tocar la suerte de casarte con un hombre que no fuese de tu misma creencia; cosa que acontece entre nosotros con frecuencia (Guerra 38).

En seguida insiste por lo tanto en la importancia de ser instruida correctamente en el catolicismo. Esa alusión a la «frecuencia» de los matrimonios fuera de la religión heredada solo se entiende, en aquel entonces, con protestantes (ingleses)⁸ y dentro de cierto nivel social, otro tema importante en las cartas de la madre, quien le enseña a su hija a no hacer alarde de su alta condición, de su fortuna, recalando la igualdad social como uno de los beneficios del colegio de niñas. Invita entonces a su hija a no despreciar a sus compañeras menos ricas (Guerra 56-57).

En cuanto a esa presencia de los no católicos, se retoma el tema al hablar de las escuelas extranjeras, en las que, según se pregunta en una nota en la carta X: «en los colegios protestantes, ¿qué relijion se enseña á niños católicos?» (Guerra 74).

Los consejos sobre la forma de leer se precisan en la carta XXII: «no es lo mismo leer, que saber leer [...] Esto es, Julia Mía, no consiste solamente en decir todo lo que está escrito, sinó se observan los acentos, las pausas, puntos, &a» (Guerra 115-116),

8. Recordemos que Martín Thompson, por sus orígenes ingleses, tuvo que presentar un certificado de bautismo para poder casarse con su prometida, María Sánchez. Más adelante la Convención Constituyente de 1853 establecía la libertad de cultos y la tolerancia religiosa (Art. 14), sin prejuicio de la preeminencia de la Iglesia católica. Se explica por la voluntad de atraer una inmigración de brazos y técnicas por parte de países mayoritariamente protestantes.

para continuar con los libros que sí se pueden leer, mandados por ella misma a su hija.

«los autores más respetables [...] —*Almacén de Niños, Veladas de la Quinta, Cuentos á mi hija, Educacion del Bello sexo, Almacén de Señoritas, Consejos á mi hija, La moral en accion, Cartas de Lord Lechifiel á su hijo, Reglas de Urbanidad. Imitacion de Cristo*. Para los principios te envío el catecismo de Fleury. Después leerás conmigo el Padre Sio (Guerra 117)⁹.

La ejemplaridad de la actitud de la hija se encuentra en su inmensa felicidad al poder, por fin, comulgar en el día de Pascua con las demás niñas, aunque, por circunstancias especiales —sus abuelos no querían contrariarla—, no había hecho la primera comunión. El tema ocupa varias páginas, en las cartas XVII a XX. La lectura de libros de historia también aparece entre los consejos, con la precisión de la necesidad de empezar por la historia de su propio país, y con las mismas advertencias sobre cierta mala influencia:

No quiero que seas tú como algunas niñas, que empiezan primero por el estudio de los países extranjeros, pudiendo señalar en el mapa las capitales de Europa [...] Eso es muy comun entre nosotros, á causa de la multitud de escuelas extranjeras (Guerra 117).

La madre de Julia no reprueba la lectura de las novelas en general, «pues las que son morales se pueden leer, porque sus autores han llevado el laudable objeto de instruir á la juventud, por medio de ejemplos de virtud y heroísmo»¹⁰ (Guerra 118), pero desde una sinceridad próxima a una confesión, le advierte de ciertos peligros y de cómo remediarlos:

Yo he tenido en mi juventud una pasion decidida por la lectura. Por desgracia no se tuvo ningún cuidado en dirigirla, asi fué que leia cuantos libros me venian á la mano, y entre ellos muchas novelas. Por fortuna para mí, di con una libro de instruccion que reprobaba la lectura de las novelas [...] desde ese momento [...] aparté de mí, toda clase de libros que pudieran serme perjudiciales[...] Quise instruirme en las verdades

9. Completa así los primeros consejos de lectura incluidos en la revista *La Educacion*, en la que presentaba obras traducidas del francés por ella misma o por otros. Véase Auza 185.

10. Lo que fue el propósito explícito de la autora al publicar la novela *Lucía Miranda* en 1860.

de la religión y lo conseguí con libros para el efecto (Guerra 118-119).

Se puede recalcar su consejo de «vestir de blanco», tal como lo instituyera Sarmiento en el Colegio de Pensionistas de Santa Rosa en 1839¹¹: «yo te aconsejo que el traje ordinario sea siempre blanco [...] Es tan lindo este color por su misma blancura y sencillez [...] con él una joven parece que hace resaltar mas su inocencia, candor y gracia», sin faltar, como para Sarmiento, la comparación con los ángeles: «cada vez que veo una niña vestida toda de blanco, se me figura [...] creo ver un ángel revestida con su propia pureza [...]» (Guerra 71).

La pureza en el vestuario debe corresponderse con la pureza del alma, para lo cual la anima a rezar con sinceridad, en numerosas páginas: «Te encargo mucho, hija mía, que tus oraciones mas las digas con el corazón que con los labios, ten presente siempre que Dios mas mira y ve lo que siente aquel, que lo que pronuncian estos» (Guerra 33).

El amor a las maestras, la buena conversación, la humildad, la fidelidad en la amistad (siempre femenina), son otros tantos de los consejos en ese juego de intercambio epistolar. El tema de las relaciones con el sexo opuesto se encuentra apenas esbozado, a través de la advertencia sobre las conversaciones impropias a la que podría ser expuesta y por tanto desconsiderada, lamentando experiencias vividas por ella misma:

al ver á muchas señoritas, al parecer bien educadas, tolerar y aún seguir conversaciones equívocas y de doble sentido con jóvenes atolondrados y libertinos, y después saber por otras personas la opinion despreciable que estos mismos jóvenes habian formado de aquellas á quienes al parecer estaban alhagando [sic] festejando! (Guerra 68).

«El mundo» es objeto de reprobación, y es necesario que se aparten de él las jóvenes: «La muger como el hombre deben primero educarse é instruirse, ántes de presentarse en el mundo. Si así fuera, cuanto mejor no seria nuestra sociedad» (Guerra 69). Y la

11. En el primer número del periódico fundado por el propio Sarmiento, *El Zonda*, se comentaba que «estos dieciocho bellos ángeles, blancos como las cimas de nuestros descollados cerros se pusieron bajo la protección de una Virgen Americana para perseguir, y anonadar las preocupaciones humillantes y las costumbres aciagas de nuestra tenebrosa madrastra, la España» (*El Zonda*, 20 de julio de 1839).

educación, a pesar de lo que pregona la autora en los periódicos, apunta a la armonía familiar: «No es preciso que una muger sea literata, para ser instruida. Una madre de familia debe serlo especialmente!» (Guerra 70). En cuanto a la hija, se arrepiente de todo el mal que ha hecho, por haber maltratado a la servidumbre, y promete reparar el daño con regalos (Guerra 46-49). La educación científica es señalada con sus limitaciones: por un lado se tiene que enseñar ciencias, pero no demasiado, tal como dice la hija: «Yo pienso como vos mamá. Qué, porqué sea una niña, una muger; no puede tener nociones de todo, aunque no profundice las ciencias...?» (Guerra 152). La descripción pormenorizada de los exámenes y premios de fin de año ocupa varias páginas (Carta XXVII, pp. 159-166) procurando al lector la lista completa de las materias. Se hace patente la intención didáctica del libro, siendo las preguntas seguidas de respuestas obviamente conocidas por la supuesta madre, pero necesarias para las destinatarias del manual, las jóvenes y sus padres:

Las clases que mas llamaron la atención fueron la de gramática, geografía, y astronomia elemental. Se nos hizo conjugar los verbos irregulares mas difíciles¹², escribir oraciones en la pizarra [...] trazar los hemisferios, dibujar los continentes, las penínsulas, los istmos y las islas, dando todos sus definiciones. [...] en fin, leer en los mapas como en un libro. En la astronomia elemental fué lo mismo, se nos hicieron preguntas sobre el sistema solar poco menos como estas:

Qué es Astronomia?

La ciencia que trata de los cuerpos celestes. [...]

(Guerra 160)

Cuántas revoluciones tiene un planeta primario?

12. A este propósito, en la carta XXIII, como se acostumbraba, la madre analiza muy negativamente la forma coloquial del imperativo, negándole hasta esa calidad: «Entre nosotros tenemos el malísimo vicio ó costumbre cuando hablamos, *de no usar del imperativo* (subrayado mío). Generalmente se dice: *vení, andá, tomá*, &a por *ven, ve, toma*» (Guerra 129-130). A su vez Juan Cruz Varela, en 1828, consideraba esa forma de imperativo respondía a un defecto común: «Es generalísimo entre nosotros, pero muy principalmente en los niños, el alargar las sílabas finales de los imperativos, y aun el agregarles una letra, diciendo, v. gr., *tomá* por *toma*; *corré* por *corre*; *vení* por *ven*» (Alfón 79) Hoy en día, hasta en el Diccionario de la Academia Española en línea se encuentra esta posibilidad formal del imperativo en la conjugación de los verbos.

Dos: una sobre su eje, y otra alrededor del sol (Guerra 163).

Todas esas descripciones le permiten a la madre, orgullosísima de los éxitos de su hija, reafirmar la teoría principal de la autora, la necesidad de estudios profundos, no superficiales, a pesar de una tendencia generalizada que apuntaba a las «malas madres»:

Estoy tan contenta de ti hija mia, que si solo me guiara de mi cariño, ya estarías á mi lado. Pero felizmente no soy como la mayoría de las mugeres, que en el momento de ver á sus hijas con algunos adelantos, las sacan de los colegios creyendo concluida su educación. No hija mia, jamas el cariño que te profeso me hara cometer tan culpable error (Guerra 169).

Juana Manso: «Remontar un río es navegar contra la corriente»

En la imposibilidad de contar todo el camino educativo recorrido por Juana Manso, cuya obra y vida se encuentra ampliamente analizada en este volumen y objeto de una numerosa bibliografía, solo daremos algunos ejemplos de su obra pedagógica, tanto intelectual como concreta vinculada siempre la práctica con la teoría. Sus armas para «remontar el río» fueron, se sabe, de distintas índoles: la temprana experiencia como maestra (desde el exilio en Montevideo y luego en Río de Janeiro), fundar escuelas y bibliotecas, crear y dirigir revistas, dar conferencias en público, asumir cargos en el sistema educativo, expresar sus ideas desde su propia literatura, propagar su visión sobre una educación pública, gratuita, laica, mixta y obligatoria y sobre la necesaria emancipación de la mujer, desde esa proclamación publicada primero en Brasil:

Quiero y he de probar que la inteligencia de la mujer, lejos de ser un absurdo o un defecto, un crimen o un desatino, es su mejor adorno, es la verdadera fuente de su virtud y de la felicidad doméstica porque Dios no es contradictorio en sus obras y cuando formó el alma humana, no le dio *sexu*. La hizo igual en su esencia y la adornó de facultades idénticas. Si la aplicación de unas y de otras facultades difiere, eso no abona para que la mujer sea condenada al embrutecimiento en cuanto que el hombre es dueño de ilustrar y engrandecer su inteligencia, desproporción fatal que sólo contribuye a la infelicidad de ambos y a alejar más y más nuestro

porvenir (*Album de Señoritas*, Año I, N° 1 (1/I/1854) 1).

Se puede ver, desde su poesía, la esperanza que manifiesta en el poder de la literatura. También ya vislumbra las ambiguas relaciones entre historia y literatura, a pesar de que, al final de su vida, parecía arrepentirse de «haber perdido tiempo» en escribir ficción. Advertía la posibilidad de una forma de canibalización de las hazañas de la revolución por la historia, mientras ella misma emprendía en su obra teatral *La Revolución de Mayo de 1810* una ficcionalización de los acontecimientos revolucionarios y la disyuntiva en la que se encontraban los criollos y los peninsulares.

En la carta en la que anuncia a Sarmiento la publicación de su manual de historia aparecen algunas de las dificultades a las que se enfrentó, una cuestión de rivalidad por haber sido escogido su manual en vez de aquel escrito por el famoso inspector:

Publiqué al fin mi Compendio; en el Departamento dejé un ejemplar para Ud. con estas palabras: Al Sr. Sarmiento: recuerdo de una amiga. Le remito otro ejemplar por que tal vez allí se hayan olvidado de enviárselo. La publicación del Compendio, me ha conquistado el odio del Sr. Inspector, y el departamento se halla en serios embarazos para dictaminar en el expediente de adopción; esto a pesar de la carta del General Mitre, y de haberse suscripto el gobierno por quinientos ejemplares. Es que en materias de literatura el departamento es algo difícil; no sabían que remontar un río es navegar contra la corriente; y a pesar de invocar yo en mi abono el Diccionario de la Academia, el Inspector dice que remontar es cosa de barriletes! En «foncée» (sic) la Academia! En favor del libro, opina Luis Domínguez y otras personas incapaces de defraudar el trabajo ajeno; lo que no obsta a que yo esté hoy entre «a crus e a caldeirinha» como dicen los portugueses: he prevenido al Sr. Jefe Interino que a otra visita de desagrado del Sr. Inspector, elevo mi renuncia; pero hoy un amigo me aconsejó que no haga tal y que eleve mi queja al Gobno. del insólito proceder de este Sr. que no quiere que nadie viva sino él (Manso 1862).

Las recomendaciones para la erección de escuelas en todas las provincias se ven repetidas una y otra vez, junto con las características que deben tener los edificios, en esta carta «Al Ciudadano» de un «Inspector Jeneral de Escuelas» en 1871:

La calidad, comodidad, limpieza y elegancia de los edificios destinados a escuelas, es uno de los puntos más importantes, porque el local y la distribución de los departamentos, significa comúnmente el arreglo o desarreglo del establecimiento de educación.

Un buen maestro deja de serlo si carece de espacio preciso para rejimentar su escuela [...]. Con razón ha dicho Horacio Mann: *El edificio de la escuela es la escuela misma, casi toda la escuela* (AEC vol. IX, 1871, N° 12, 382).

Empieza la carta por recordar la evolución de la necesidad de educación para todos, en la que se nota la autoridad tanto de Sarmiento como de Horacio Mann, traducido por Juana Manso en los mismos *Anales*:

La necesidad de educación, no es como en otras épocas un privilegio de las clases acomodadas de la sociedad: al presente la comprenden también los hijos de los obreros y campesinos, y por cierto que este solo hecho es un progreso importante en la República. Y esta creencia benéfica, está de tal modo generalizándose entre nuestras poblaciones, que ningún pueblo de estas provincias quiere contarse entre los rezagados en el movimiento que hoy se opera en la Nación, en el sentido de mejorar la condición moral y material de nuestras masas por medio de la escuela (381).

Y continúa en el final de carta, luego de pedir concretamente una ayuda financiera para conseguir material dar todas las indicaciones y medidas para la erección del edificio, recuerda que las encontrarán más detalladas «En el folleto *Educación Popular*, que S.E. el Sr. Gobernador constitucional ha mandado imprimir y circular [...]», aludiendo claramente a la obra de Sarmiento.

Las alusiones directas a la relación entre la educación y religión católica no aparecen claramente en los *Anales*, simplemente porque la religión sigue siendo un tema obligatorio en todo plan de estudios, como encontramos por ejemplo en las *Conferencias de maestras*, siendo Juana Manso la encargada del primero de los rubros: «Ejercicio religioso» (Manso, AEC, 1869, vol. VIII: 7). Resultan entonces mucho más discretas, como en este comentario a los métodos de unos colegios privados que caracteriza así: «Los métodos de estudio? La recitación de memoria, desde 2 por una es 2, hasta *todo fiel cristiano* etc» (Manso, AEC, 1869, vol. VIII 7).

En cambio ya aparecían claramente en el *Album de señoritas*, en particular en la crónica «Libertad de conciencia» en la que toma claramente partido:

Hace días que una polémica religiosa entre católicos que *gimen* y protestantes que *dogmatizan* (según dicen), ha aparecido en los periódicos de Buenos Ayres, haciendo sobre los espíritus *ilustrados* en la materia, el mismo efecto que haría un muerto que saliese de su sepultura y pasease su desnudo esqueleto por entre los vivos.

Qué! Después de veinte años de dictadura de hierro; después de veinte años de una inquisición política, estaríamos condenados a ver la Iglesia Católica desarrollar su estandarte negro sembrando de huesos y de cráneos?

Qué es esto, marchamos de frente a *los autos de fe* y las torturas de la inquisición, ó estamos en un *pais libre* donde la *libertad de conciencia* no es una palabra vana y sin sentido filosófico?

Cómo! señores católicos, pretendéis resucitar el fantasma pavoroso de la herejía! Creéis que todos los tiempos son unos?... [...] (Manso *Album de señoritas*, febrero 12 de 1854, n° 755).

También comunicaba ya sobre la necesidad de nuevas teorías y prácticas educativas, a partir de sus observaciones sobre los motivos de la inferiorización de la mujer, por ejemplo en su muy citado artículo «Emancipación moral de la Mujer»:

Por qué se condena su inteligencia a la noche densa y perpetua de la ignorancia?

Por qué reducirla al estado de la hembra cuya única misión es perpetuar la raza?

Por qué cerrarles, las veredas de la ciencia, de las artes, de la industria, y así hasta la de trabajo, no dejándole otro pan que el de la miseria, ó el otro mil veces horrible de la infamia? [...] Las clases altas y abastadas, con más facilidad sacuden el dominio del error, su ilustración es fácil; mas, esa clase pobre, sumida en el barbarismo ó la prostitución, esa no se arrancará de ese estado sino con más trabajo y perseverancia.

En este momento tan solemne para nuestra patria, en que la reacción del progreso y de la libertad es eminente, llámanos la atención de los encargados de la educación de la clase pobre. Mejoras no existen, edificar sobre los escombros del pasado es ocioso, no llena las necesidades de lo presente y mucho menos del porvenir (Manso *Album de señoritas*, enero de 1854, N° 12).

Y promete indicar más adelante los medios para mejorar la educación de las clases pobres, a partir de sus observaciones y experiencias en otros países: «En cuanto á las clases pobres, indicaremos los medios que no solo juzguemos, pero de cuyo resultado respondemos, por ser la simple aplicación de lo que hemos visto en otra parte», (*Idem*) lo que hizo ya desde el número 2 del periódico.

En su crítica al Consejo de Instrucción Pública, por su falta de independencia, Juana Manso proyecta sus propias respuestas a una encuesta mandada desde la Universidad en los colegios particulares para recoger los siguientes datos: «Ubicación. Condiciones del local. Personal docente. Enseñanza. Condiciones de los alumnos. Penas y recompensas. Medios de estudio.» (Manso, AEC, 1869, vol. VIII: 7). Además de la expresión de su clara animosidad contra la enseñanza privada con su respuesta a la pregunta sobre las «condiciones de los alumnos»: «Decentes todos. Es decir hijos de gente rica, los colegios particulares son carísimos» (*Ibidem*), describe unos métodos que no podemos sino relacionar con una descripción de la escuela durante la era colonial en palabras de Mariquita Sánchez, en sus *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*:

Desde que empezaban a crecer, empezaba la seriedad de los padres y a ocultar el cariño. Creían hacer su deber, en ser en extremo severos y cuando los mandaban a la escuela, daban orden de tratarlos con rigor, más bien que con dulzura. Había una escuela en la que se daban azotes todo el día. El refrán era: la letra con sangre entra. Se le daba la lección; ¿no la sabía? seis azotes y estudiarla, ¿no la sabía?, doce azotes; él la ha de saber (Sánchez 1953: 55-56).

Y Juana Manso, refiriéndose al sistema en los colegios privados, unos sesenta años más tarde:

Penas y recompensas? –Las penas por lo general descansan en la violacion de la ley fundamental de la enseñanza, *la asociacion del estudio y del placer*: es decir que *el estudio sirve de castigo*. Omite un niño su leccion de memoria? Que estudie el doble! –Al que no quiere caldo, la taza llena. –Se rie el niño ó habla ó salta, en la clase donde disciplina parece sinónimo de inmovilidad, entonces se le hace conjugar el verbo en que fue cometido el pecado para quitarle por mucho tiempo las ganas de reincidir. Y cosa rara! Reinciden á cada paso! (AEC, 1869, vol. VIII: 7).

Otra costumbre o método educativo contra el que luchará toda su vida es la memorización sin comprensión y, en general, la teoría sin la práctica.

En una carta a un maestro de provincia que le pide consejos sobre la forma de enseñar, bastante desanimada por las malas experiencias, le comunica algunas reflexiones sobre la forma de tratar a los niños, inspiradas en su lectura de teóricos como Pestalozzi:

[...] Todo el secreto de la escuela consiste en el desenvolvimiento gradual, simultáneo y sistemático del niño. Con facultades desarrolladas todo se aprende, mientras que pretender enseñar sin desarrollarlas es no solo torturar el niño sino esponerse á producir en él una parálisis de las altas facultades mentales. Es preciso tener presente que en los primeros años de la vida, los sentidos son los conductores de las impresiones que los objetos exteriores producen en ellos [...]

Atraer por el atractivo de la escuela, es otra gran dificultad á resolver en esa edad irreflexiva, voluble, tumultuosa, tornar agradables las tareas y apetecible el estudio, es el gran secreto del maestro. [...]

En Estados Unidos creará vd. que se hacen grandes asambleas públicas de maestros con este solo fin, discutir estas menudencias? [...] Aquí se desprecia todo esto como superfluo (Manso AEC Agosto 1867, n° 1: 48).

Una sola frase sintetiza su consideración por el cuerpo en el aprendizaje y la necesidad de formación de las maestras: «Educar es fortificar el cuerpo... no basta que las maestras tengan un buen corazón» (Manso AEC vol. VIII, 1869).

Juana Manso no se contentó con levantar escuelas, bibliotecas y llevar la dirección de los *Anales de la Educación*, con su propio periódico, el *Álbum de Señoritas* (1854) pretendía mucho más sobre la educación de la mujer.

En sus escritos teóricos, en sus conferencias y en su práctica, sale así del papel asignado a la mujer, tal como lo definió Francine Masiello: «Actuar en el espacio público fue posible para la mujer escritora en tanto que apareciera como “madre” para orientar el proyecto nacional» (Masiello 1994: 40). En su informe «Movimiento de la educación en 1869», además de quejarse del despilfarro de dinero público para las escuelas de la Sociedad de Beneficencia, relaciona la política educacional con la política a secas:

Inventar é improvisar ha sido la mania de nuestros políticos, y hoy prevalece este mismo error en educación.

En lugar de optar francamente por un sistema de gobierno nos pusimos á inventarlo, esto ha costado al país 60 años de guerras civiles y de desolación (*AEC* Vol. VIII, 196).

Después de una exposición sobre las necesidades de mejoramiento de las escuelas, termina así:

Sacrificar el provenir de un país á la conveniencia de media docena de hombres, es un delito tan negro, es una iniquidad tan espantosa que como Moisés al rey Faraon, ó como la Sibila misteriosa del templo pagano, despues de quemar los tres libros del Destino, tengo que predecir á mi pueblo catástrofes sangrientas y horribles epidemias que como un flagelo de Dios han de diezmar su población.

Un esfuerzo, uno solo, ó el CÓLERA volverá en el próximo Otoño á cernir su sombra de muerte sobre nuestras cabezas (*AEC* Agosto 1867, n° 1: 54).

A diferencia de los manuales y textos periodísticos que acabamos de considerar, destinados a influir directamente sobre una sociedad en transformación, pero con prejuicios hondamente implantados, el discurso de Mariquita Sánchez en *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*, paradójicamente bastante difundido y, como vimos, ampliamente citado cuando se habla de educación, se erige *a posteriori* en sus memorias, en un momento en que algunas de las propuestas progresistas han sido aceptadas y adoptadas¹³. En sus cartas encontramos su deseo de retomar su labor en la Sociedad de Beneficencia, empezado con Rivadavia e interrumpido con el periodo de Rosas, y un solo ejemplo nos permite conocer su visión del papel de la religión en la educación de la mujer, en una carta dirigida a una directora de escuela:

«Yo pienso que lo que necesitamos son madres de familia que sean industriosas, que críen sus hijos cristianos, pero activos. Se puede orar lavando, planchando, cosiendo, cuidando sus hijos: en suma, yo quiero religión en acción. No quiero esas mujeres que hacen consistir la religión en estar ociosas, rezando

todo el día. ¿Qué sería el mundo si no hiciéramos más que meditar? Yo veo que Dios no descansa en sus obras. Desde el más pequeño insecto hasta el animal más grande no están constantemente durmiendo ni reposando... ¿No es ésta una lección permanente que debemos imitar?... (Loudet 19).

Para Octavio Paz, las revoluciones modernas, en especial desde la Revolución francesa, acarrearán mitos y religiones seculares que se desmoronan apenas entran en contacto con la historia: «ahí donde mueren los dioses, nacen los fantasmas» (Paz 218). En la futura Argentina y en parte en otras futuras repúblicas independientes del continente, la sustitución de los santos católicos por los próceres de la Independencia se ilustra en toda una serie de biografías hagiográficas, pero para lamentación de la editora Juana Manso, y con su peculiar tono irónico, también desaparece a veces la referencia a las tentativas de progreso en la educación para todos, en la «bellísima edición de *Una vida de San Martín*» que contienen:

los documentos históricos que hacen la vida del héroe, menos los que se refieren a las escuelas, que el biógrafo ha suprimido en 1864, por no afeárselo su obra con aquellos detalles de *cocina*, escuelas fidone! Están silenciados los decretos de 23 de febrero de 1822 mandando crear escuelas en los conventos; el de Julio 6 del mismo año contratando a Thompson para abrir la 1ª escuela de Lancaster, cuyo acto presidió el protector, mandando abrir escuelas, rasgo característico de la revolución de la Independencia, como se ve en la vida de Belgrano, en los decretos de Bolívar, en la administración de Rivadavia, pues una de las quejas de la América contra la España era contra la ignorancia que creían mantenida sistemáticamente, cuando no era más que transmisión de la que diez universidades de la edad media mantenían en España y propagaban en América» (*AEC*, Vol. III, enero de 1866, n° 31 18).

Cada una de las mujeres mencionadas fue precursora en algún sentido. Sin sorpresa nos enseñan esas luchas, tal como apunta Remedios Mataix, que la reivindicación del desarrollo de la instrucción femenina, por un lado no era sostenida por todas las mujeres, y por otro no significaba pugnar por más derechos civiles ni participación política reconocida:

[...] la mayoría de las mujeres, ideologizadas por el sistema, reproducían las actitudes y papeles asignados por el nuevo patriarcado liberal o conservador, aunque demandaran respeto por su función social y

13. El discurso contemporáneo a los hechos se encontraría en su diario o en sus cartas, pero la mayoría de éstas datan del exilio, durante el cual, a la inversa de Juana Manso, no desarrolla su acción educadora.

proclamaran la necesidad de fomentar la educación femenina, que no se contradecía con sus obligaciones hogareñas. [...] La mujer debía ser la guardiana 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. Por la educación la mujer se integraba en la vida nacional, pero a la vez, como sintetizó en un eterno dicho la peruana Carolina Freyre, su papel social era el de «Ángel del Hogar», guardiana de lo privado burgués donde el hombre encontraría el remanso a su lucha en el terreno de lo público (Mataix 17-18).

Hace falta más espacio para completar este recorrido entre los ideales y propósitos de los primeros revolucionarios y la práctica hasta la Ley 1420 (1880), que, según el historiador Weinberg, iba a tener «[una] influencia decisiva en la formación de varias generaciones de argentinos; sus sabias y generosas previsiones han facilitado el mejoramiento del nivel cultural del país...» (Weinberg 1984: XVI).

Finalmente, resulta difícil saber de qué manera pudieron influir las publicaciones periódicas, en especial de algunas mujeres, durante el periodo que va de la primera publicación de Rosa Guerra, *La Camelia*, hasta el abundante material pedagógico propuesto por Juana Manso en los *Anales de la Educación Pública*. En la imposibilidad de presenciar una clase dada por Juana Manso, una reunión del Consejo de Educación, una discusión entre maestras o bien en la redacción de un periódico, solo pudimos entrar en el intercambio epistolar imaginario entre una madre y su hija para intentar dar parte de las tensiones entre la teoría y la práctica. Nos quedan sin embargo informes de algunas discusiones, mociones, propuestas y quejas en los *Anales de la Educación Común*.

Al terminar este artículo en tiempos de pandemia, a pesar de todas las frustraciones en nuestra tarea de docente, solo nos queda confiar en nuestros recursos para seguir combatiendo la ignorancia, como lo proponía Juana Manso, el 1° de abril de 1871:

Este número de nuestro periódico, antes que Anales de la Educación, debería denominarse Anales de la Epidemia, que azota con sus uñas de hierro la triste ciudad cuyo nombre de Buenos Aires tanto contrasta con su estado actual.

Hacen tres meses que la muerte reina soberana sobre esta población, y un mes hace que la vida intelectual cesó con el curso de escuelas y colegios, cerrados y desiertos. La desolación como una sombra

glacial se desliza sobre la juventud; [...] En toda la provincia le ha cerrado la rutinera escuela, dejando los niños inertes, contemplar los estragos de la inexorable epidemia que nivela todos los rangos sociales!

El secreto de las epidemias escapa a la mente del pensador y en vano sería querer señalarlo con precisión matemática, pero puede decirse sin exageración, que la ignorancia agrava el mal, así como la inteligencia lo combate y minora (*AEC* Vol. IX Abril de 1871. N° 9° 257-258).

Bibliografía

- ALFÓN, Fernando (ed.) *La querrela de la lengua en Argentina: antología*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Museo del Libro y de la Lengua: Ediciones Biblioteca Nacional. 2013.
- Anales de la educación común*. Buenos Aires, 1858-1875.
- AUZA, Néstor Tomás. *Periodismo y feminismo en la Argentina, 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé Editores. 1988.
- GOLDBERG, Marta. «Las afroargentinas», Gil Lozano, Fernanda et al, *Historia de las mujeres en la Argentina*. Buenos Aires: Taurus. 2000: 69-77.
- GUERRA, Rosa. *Julia: ó La educación*, Buenos Aires: El Mercurio. 1863.
- LIONETTI, Lucía. «De niñas instruidas a protagonistas en la plaza pública: de la colonia al proceso independentista en el Río de la Plata», *Las Mujeres en los procesos de Independencia de América Latina*. Lima: UNESCO, USMP, CEMHAL. 2014: 475-484.
- LIONETTI, Lucía. *El acceso de las mujeres a la educación pública. Una aproximación de larga duración, siglos XVIII al XX*. Buenos Aires: Teseo. 2017: 1552.
- LOUDET, Osvaldo. *Figuras próximas y lejanas: al margen de la historia*. Buenos Aires: Academia Argentina de Artes y Letras. 1970.
- MANSODE NORONHA, Juana. *Album de señoritas. Periódico de Literatura, Modas, Bellas Artes y Teatro*. Buenos Aires. 1854.
- MATAIX, Remedios. «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», *Anales de Literatura Española*, núm. 16 (2003): 5-147.
- MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano*, vol. 1, Mayo, 1859.
- MACHADO VENTO, Dainerys. «La estrategia epistolar feminista de Rosa Guerra en el periódico *La Camelia*», *Decimonónica*. vol. 16 / 1. 2019: 1630.
- MANSO DE NORONHA, Juana Paula. *Compendio de la historia de las provincias unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta la declaración de su independencia*

- el 9 de julio de 1816, destinado para el uso de las escuelas de la República argentina, por Juana Manso de Noronha*. Buenos Aires: impr. Bernheim y Boneo. 1862.
- MANSO, Juana. *Cartas* <http://juanamanso1819.blogspot.com.ar/2010/06/cartas-de-juana-manso.html>
- MASIELLO, Francine. *La mujer y el espacio público: el periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria Editora. 1994.
- MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*. Buenos Aires: F. Lajouane, 1887. [<http://archive.org/details/historiadebelgr00mitrgoog>].
- MORGAGE, Graciela. «Género, autoridad y poder en la cotidianidad escolar». *Revista del Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación*. 1998: 39.
- NATANSON, Brigitte. «Juana Manso, pionnière de l'éducation des femmes dans la nation argentine en construction au XIX^e siècle». *Revista Nancy*. 2020 (en prensa).
- NATANSON, Brigitte. «Mariquita Sánchez y Juana Manso: precursoras de la educación femenina en el Río de la Plata – Siglo XIX». *Boca de Sapo* (2016): 14-25. [En línea: https://issuu.com/bocadesapo/docs/bds_22-_definitivo_hd].
- NEWLAND, Carlos. «La educación elemental en Hispanoamérica desde la independencia hasta la centralización de los sistemas educativos nacionales». *Hispanic American Historical Review*. vol. 71 / 2. 1991: 335-364.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira: el poema: la revelación poética; poesía e historia*. México: Fondo de Cultura Económica. 1956.
- PROVENCIO GARRIGÓS, Lucía. «¡Mujeres a la escuela!: lo que quería ser público y resultó privado. Santiago de Cuba a principios del siglo XIX». *Historia de las mujeres en América Latina*. Murcia: Universidad de Murcia-CEMHAL. 2003: 161-166.
- RAMOS MEJÍA, Juan Pedro y Consejo Nacional de Educación. *Historia de la instrucción primaria en la República Argentina 1810-1910: (atlas escolar)*. Buenos Aires: J. Peuser. 1910.
- RODRÍGUEZ CAMPOMANES, Pedro. *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes a partir de la edición de Madrid: Imprenta de Antonio Sancha, 1775 y cotejada con la edición crítica de John Reeder. Madrid, Ministerio de Hacienda, 1975, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/discurso-sobre-la-educacion-popular-de-los-artesanos-y-su-fomento--0/html/fee9a17e-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>
- SÁENZ QUESADA, María. *Mariquita Sánchez: vida política y sentimental*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1995.
- SÁNCHEZ DE THOMPSON, Mariquita. *Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*. Edición crítica de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2003.
- SÁNCHEZ, Mariquita. *Recuerdos del Buenos Aires virreynal*. Buenos Aires: ENE Editorial. 1953.
- SOLARI, Manuel Horacio. *Historia de la educación argentina*. Buenos Aires: Paidós. 1972.
- VELÁSQUEZ, Raúl. *Las maestras jardineras*. La Plata: Centro de Educación histórica y comparada. 1967.
- WEINBERG, Gregorio. *Modelos educativos en la historia de América Latina*. Buenos Aires: UNESCO-CEPAL-PNUD. 1984.

Una mirada al Buenos Aires prerrevolucionario: *Los Recuerdos del Buenos Ayres virreynal* de María Sánchez de Thompson y Mendeville

A closer look at the pre-revolutionary Buenos Aires *Los Recuerdos del Buenos Ayres virreynal* written by María Sánchez de Thompson y Mendeville

EMMANUELLE RIMBOT*

Université Jean Monnet, Saint-Etienne (Francia)

emmanuelle.rimbot@univ-st-etienne.fr

<https://orcid.org/0000-0002-5795-3158>

Resumen

Rondando los años 1860, la porteña María Sánchez de Thompson y Mendeville redacta unas breves memorias, dejando constancia de numerosas fragilidades del Buenos Aires virreinal en vísperas de la independencia. Recuerda con más de seis décadas de distancia un Buenos Aires colonial aún muy español, en el que la introducción paulatina de modales, ideas, y objetos importados por viajeros, diplomáticos y comerciantes británicos se recibe, en determinados sectores de la buena sociedad criolla, como sendas promesas de acceso al progreso. Este artículo propone revisar la percepción por María Sánchez de Thompson de un acontecimiento definitivo y fundador de la historia argentina, la doble tentativa de ocupación del puerto de Buenos Aires por la marina británica en 1806 y 1807. Analiza en particular la manera en que la autora recalca la paradójica actitud de muchas de las grandes familias de la alta sociedad ante los «lindos enemigos» británicos.

Palabras claves: Buenos Aires; Virreinato; Mariquita Sánchez; Invasiones inglesas; Costumbrismo; Atlantización.

Abstract

In the 1860s, María Sánchez de Thompson y Mendeville, from Buenos Aires, wrote a brief memoir, recording many of the weaknesses of the Viceroyalty on the eve of its independence. She recalls, more than six decades later, a colonial Buenos Aires that is still very Spanish, where the gradual introduction of manners, ideas and imported objects by British travellers, diplomats and merchants is received, in certain sectors of the high Creole society, as a promise of access to progress. This article proposes to examine the perception by María Sánchez de Thompson of a definitive and founding event in Argentine history: the double attempt to occupy the port of Buenos Aires by the British navy in 1806 and 1807. In particular, it analyses the way in which the author emphasizes the paradoxical attitude of many great families of Buenos Aires high society towards the «beautiful [British] enemies».

Keywords: Buenos Aires; Viceroyalty; Mariquita Sánchez; English invasions; Customism; Atlanticism.

* Profesora titular de Letras, Lengua y Civilizaciones hispánicas e hispanoamericanas en el Departamento de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, Facultad de Artes Letras Lenguas, Universidad Jean Monnet, Saint-Etienne (Francia), y de Civilización hispanoamericana, siglos XIX y XX en el Instituto de Ciencias Políticas de la misma ciudad. Es Doctora en Estudios hispánicos y latinoamericanos en la Universidad de la Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Actualmente se dedica a la traducción al francés de los escritos de María Sánchez de Thompson y a la edición crítica de sus obras completas para la colección Archivos.

El cuaderno de memorias redactado por la porteña María Sánchez de Thompson y Mendeville a principios de la década de 1860 deja constancia de numerosas fragilidades del Virreinato del Río de la Plata en vísperas de la independencia. Recuerda con más de seis décadas de distancia un Buenos Aires colonial aún muy español, en el que la introducción paulatina de modales, ideas, y objetos importados por viajeros, diplomáticos y comerciantes británicos se recibe, en determinados sectores de la buena sociedad criolla, como sendas promesas de acceso al progreso. Mediante una lectura crítica del cuaderno de memorias de María Sánchez de Thompson y Mendeville revisaremos la percepción que brinda la ilustre porteña acerca de un acontecimiento definitivo y fundador de la historia argentina. Se trata de la doble tentativa de ocupación del puerto de Buenos Aires por la marina británica en 1806 y 1807. Analizaremos en particular la manera en que la autora recalca la paradójica actitud de muchas de las grandes familias de la alta sociedad ante los «lin-dos enemigos» británicos.

Génesis del texto

El documento hoy conocido como los *Recuerdos del Buenos Ayres virreynal* surge de la amistad entre su autora, María Sánchez de Thompson y Mendeville, más conocida como Mariquita Sánchez, una acaudalada porteña nacida en 1786 y fallecida unos 82 años después, y un joven crítico y periodista, Santiago Estrada, bisnieto del virrey Santiago de Liniers por rama materna¹. Ambos eran miembros de la alta burguesía y la oligarquía argentina, y en particular de las grandes familias que fueron testigos y protagonistas de la gesta fundadora de la Argentina del siglo XIX. Esas familias estaban emparentadas entre sí por varias generaciones de alianzas matrimoniales, políticas, económicas, o simplemente de convivencia. Santiago Estrada se dirige a María Sánchez conociendo lo suficiente de su historia personal como

para saber que frecuentó el mismo mundo que su bisabuelo Santiago de Liniers, y que presenció y vivió los acontecimientos que le costaron la vida al virrey en los principios del proceso de independencia.

El original de los *Recuerdos del Buenos Ayres virreynal* fue conservado primero por el escritor José Manuel Estrada, hermano de Santiago Estrada. Hoy se encuentra en los archivos de esa familia. El profesor Agustín Alberto José Manuel Liniers de Estrada, catedrático de historia y política argentinas, también descendiente del virrey y sobrino nieto del recién mencionado Santiago Estrada, es el editor de la primera edición de los *Recuerdos* en 1953, unos años después de la publicación de su homenaje al héroe de las invasiones inglesas de Buenos Aires, *Santiago de Liniers, el último virrey del imperio* en 1947. No resulta nada extraño que el profesor Liniers de Estrada, quien entre sus cinco nombres de pila eligió el apellido Liniers, haya deseado sacar a la luz un documento tan valioso como los *Recuerdos* de Mariquita Sánchez, como testimonio del Buenos Aires en tiempos del virreinato, por cuya reconquista luchara su ilustre ancestro.

En el momento de la redacción de los *Recuerdos* a pedido de su joven amigo, María Sánchez cumpliría entre 75 y 80 años. Ella fue un testigo privilegiado de la historia de la Independencia argentina y de la atormentada historia de la construcción nacional. Los *Recuerdos* se presentan como un «cuaderno de memorias», según la fórmula propuesta por Graciela Batticuore, redactado en primera persona y dirigido en segunda persona a su destinatario. Son una descripción de numerosas contradicciones y fragilidades del virreinato, objeto ya de discusión entre criollos y peninsulares y de circulación de escritos políticos y satíricos entre los habitantes del puerto, las cuales acarrearón el derrumbamiento del sistema colonial.

La edición original, primera edición del texto de Mariquita en 1953, consta de seis partes en que la autora revisa elementos constitutivos de la sociedad de entonces: «El Virreynato», «El Campo», «La Gran Aldea» y «La Vida religiosa» son cuatro secciones que agrupan una serie de estampas sobre aspectos de la vida cotidiana; «Algunas Costumbres» constituye una segunda serie de estampas breves sobre aspectos diversos y sin clasificar, pero que perfectamente hubieran podido entrar en los cuatro rubros anteriores; «La Primera Invasión Inglesa», última sección de la obra, narra la tentativa de ocupación militar británica del puerto de Buenos Aires y la resistencia porteña de 1806. La segunda edición del cuaderno fue publicada en ocasión del centenario del nacimiento

1. Existe muy poca información sobre la biografía de Santiago Estrada. En el árbol genealógico del virrey Santiago de Liniers se comprueba que la madre de Santiago, nieta del virrey, se casa con José Manuel Estrada y Barquín en 1840. Nacen los tres primeros hijos del matrimonio, Ángel de Estrada en 1840, Santiago Leandro en 1841 y el escritor José Manuel Estrada en 1842. Estos datos son accesibles a través de la página web de la Asociación Mémoire Jacques de Liniers (<http://www.liniers.net>).

de la autora, bajo el título de «Memorias», como parte del libro *Mariquita Sánchez y su tiempo*, de Jorge Zavalía Lagos en 1986. La tercera edición del cuaderno de memorias sale de imprenta en 1996, a cargo de la compiladora y autora María Sáenz Quesada, quien reconstruye en su libro *Mariquita Sánchez. Vida política y sentimental*, la vida y el mundo de Mariquita alternando extensos fragmentos de la correspondencia, del *Diario* escrito entre abril de 1839 y marzo de 1840, durante su exilio en Montevideo, dirigido a su amigo Esteban Echeverría, y de los *Recuerdos* con páginas noveladas y cuidadosamente documentadas de la historia argentina del siglo XIX. La cuarta edición del cuaderno de memorias, a cargo de María Gabriela Mizraje, viene incluida en el libro *Intimidad y política: diario, cartas y recuerdos*, publicado en el año 2003, que reúne los *Recuerdos del Buenos Ayres virreynal*, el *Diario* y una selección de cartas, hecha a partir del extenso trabajo de recopilación de la correspondencia de Mariquita por Clara Vilaseca en 1952, en un libro titulado *Cartas de Mariquita Sánchez: Biografía de una época*, editado por Peuser. La edición de Gabriela Mizraje de 2003 ordena esas cartas separando las «cartas de lo íntimo» y las «cartas de lo público». Los *Recuerdos*, así como el *Diario* dirigido a Esteban Echeverría, corresponden a otras secciones del libro.

Según lo confiesa la propia autora, el conjunto de memorias o *recuerdos* presentados «sin método, ni orden», y se escribe aprovechando «los pocos momentos de mi tiempo que me dejen mis ocupaciones» e insistiendo en que no tiene ni el espíritu, ni el tiempo, ni las capacidades para prestarse a una verdadera actividad de escritura:

Cuánto tiempo hace que me pides una noticia sobre lo que eran estos países antes de la venida de Beresford. No sólo tú, sino muchos de mis amigos han insistido con empeño sobre esto. Pero para escribir se necesita lo que no tengo, el espíritu libre, tranquilidad al menos para no ser interrumpido a cada momento y otro carácter que el mío. Pero cedo a tus reflexiones, y escribo sólo para ti, sin método ni orden; aprovecharé los pocos momentos de mi tiempo que me dejen mis ocupaciones y te contaré lo que crea te puede divertir o interesar (Sánchez, *Intimidad y política* 123).

Éstas serían precauciones habituales en los escritos de una mujer consciente de los límites del espacio desde el cual escribe, en la antesala de un mundo varonil y patriarcal. Sin embargo la advertencia, a modo de preámbulo, también destila elementos

significativos que la desmienten: su personalidad, su edad y experiencia quizás, su arte de la conversación, su carácter de anfitriona estelar y de mujer comprometida con las conmociones que apremiaban a la población argentina, hicieron que muchos, sobre todo hombres, hombres jóvenes, y a veces muy jóvenes (Santiago Estrada, nacido en 1841, tendría unos veinte años cuando le solicita la redacción de aquellos *Recuerdos*), se mantuvieran a la espera de poder deleitarse con su compañía, en privilegiados momentos de conversación, o a través de la correspondencia escrita privada.

De hecho, al incluir marcadores de oralidad, y al evocar de paso a los numerosos «amigos que han insistido con empeño» sobre la redacción de dichas memorias, el escrito de María Sánchez no sólo obedece a un principio dialógico, no sólo establece una relación de interlocución sino que establece una relación de intersubjetividad que integra la percepción de posibles lectores ulteriores, susceptibles de tomar parte en algún momento y de alguna manera en la cristalización de un proyecto nacional de la Argentina.

Para un joven nacido en la década de 1840, el mundo virreinal resultaba extremadamente lejano y ajeno. Los historiadores acostumbran referirse a las primerísimas revoluciones encabezadas por los cabildos de América como un *hápax* histórico, el acontecimiento definitivo y definitorio, el acto fundador de una nueva era. María Sánchez de Thompson elige como acontecimiento clave no la Revolución de 1810, sino la invasión inglesa del 25 de julio de 1806 en Quilmes, encabezada por el general William Carr Beresford, como un hito que delimita un antes y un después.

La elección de ese hito por Mariquita Sánchez es muy significativa y coincide plenamente con lo que la historiografía argentina confirmará y desarrollará al referirse a la rotunda toma de conciencia de la debilidad de la metrópoli y las aspiraciones cada vez más nítidas de autonomía de los criollos: «en 1806, entonces, el orden español presenta, tras de una fachada todavía imponente, grietas cuya profundidad no es fácil de medir»: el «paulatino debilitamiento» (Halperin Donghi 135-136) del orden colonial es algo que muchos porteños presencian y describen al calor de los sucesos.

La evocación del Buenos Aires virreinal se inicia con una clara mención a las invasiones, desde la primera línea del cuaderno: «me pides una noticia sobre lo que eran estos países antes de la venida de Beresford» (Sánchez 123). Termina la evocación de la

vida cotidiana en el virreinato de la misma manera: «Te he dado una ligera idea del estado de Buenos Aires a la llegada de Beresford» (150), y en la misma oración anuncia el contenido de las últimas páginas del cuaderno —«la primera invasión inglesa», «Las milicias porteñas y las inglesas», «La ocupación inglesa» y «La Reconquista»— y su opinión personal sobre la llegada de los ingleses a Buenos Aires: (150-155). El conjunto de esas evocaciones lleva por título «La primera invasión inglesa» en la edición de Liniers de Estrada y de Gabriela Mizraje, y en la biografía María Sáenz Quesada la incluye en el capítulo titulado «Patriota del año 10. 1806-1812» (42-55). Mariquita cuenta el evento de manera muy personal y confidencial y siempre con las precauciones habituales de la autora, sobre su falta de tiempo, su falta de espíritu, y para el caso, su falta de legitimidad frente a personas más avezadas y autorizadas. «y, aunque plumas aventajadas, han escrito sobre esto, voy a darte mi opinión» (Sánchez 150).

Tres aspectos relevantes del relato: carácter inaudito, benevolencia y admiración

1º/el carácter totalmente inaudito del desembarco del ejército británico para una población que no estaba preparada para la guerra y mucho menos para encarar la irrupción de una armada por vía marítima, capaz de cruzar, para más remate, los bancos arenosos de la entrada de la desembocadura del río de la Plata. Ahí los navíos no podían calar muy hondo, por lo que tenían que fondear lejos de las riberas, debiendo los porteños recurrir a botes de remo y carretas tiradas por caballos, en penosas idas y vueltas desde el buque a la tierra firme.

Primero, por la cabeza de nadie pasó que habría guerra aquí. Los viejos se habían olvidado de lo que era la guerra, y los jóvenes no se cuidaban de esto, pues he explicado en que se ocupaban. Jamás se imaginaron, podría venir una escuadra. No habían visto, en lo que se llama ahora balizas exteriores, un gran buque (Sánchez 151).

2º/ la benevolencia que demuestra Mariquita al evocar al virrey Sobremonte, el mismo que dos años antes le había concedido el beneplácito para que pudiera casarse con Martin Thompson, joven porteño de origen británico, en lugar del prometido elegido por sus padres. Esa benevolencia de Mariquita se expresa en la omisión de las habituales

críticas formuladas en contra del virrey, acusado de haber huido de Buenos Aires con los caudales reales de la ciudad. Frente a esta versión defendida por la historiografía argentina tradicional centralista, la corriente historiográfica revisionista sostiene que la huida de Sobremonte se justificó por temor a que los comerciantes porteños los entregaran a los ingleses para no ceder sus propios bienes.

¡Qué noche! Cómo pintar la situación de este virrey a quien se acrimina, toda esta confusión y demasiado se hizo en sacar y salvar los caudales. Mucho se ha escrito sobre esto, yo sólo diré algo: todas las personas encargadas por el virrey esa noche, de defender la ciudad, estaban tan sorprendidas de la situación y de la imposibilidad de salvar el país, que esto no se puede explicar bastante (Sánchez 151).

Mariquita matiza las críticas a Sobremonte invocando el pánico, la confusión y el apremio, como excusando la huida del virrey, su impotencia, y todo el empeño que puso el virrey en tratar de salvaguardar los caudales exigidos por el general Beresford. Los caudales serían devueltos poco después por Sobremonte a pedido de los capitulares de Buenos Aires, y posteriormente enviados por William Beresford a Londres (Payró 173).

3º/ el tercer aspecto que vale destacar es la admiración de Mariquita por los invasores británicos de 1806.

Salieron con [la capitulación] a recibir el ejército inglés, que venía con su música, muy tranquilo por San Francisco. [...] las más lindas tropas que se podían ver, el uniforme más poético, botines de cintas punzó cruzadas, una parte de la pierna desnuda, una pollerita corta, unas gorras de una tercia de alto, toda formada de plumas negras y una cinta escocesa que formaba el cintillo; un chal escocés como banda, sobre una casaca corta punzó. [...] Este lindo uniforme, sobre la más bella juventud, sobre caras de nieve, la limpieza de estas tropas admirables... (Sánchez 151-152).

Aquellos «lindos enemigos» (153) desfilando en las calles de Buenos Aires ante una población anonadada simbolizaron la irrupción del progreso en una Buenos Aires recién salida de su condición de ciudad colonial marginal, de «gran aldea», tras la profunda transformación de la estructura imperial con la creación del Virreinato en 1776 y la progresiva apertura del comercio a otras regiones de América y a naciones

de Europa a pesar de las reticencias de la corona española. Los perjuicios comerciales ocasionados en la colonia a causa de la guerra entre España e Inglaterra impulsaron esa apertura que se concretiza a través de autorizaciones para la entrada de buques extranjeros procedentes de naciones neutrales. Mariquita Sánchez se engolosina con el recuerdo del aporte de los ingleses, y concretamente del ingreso de mercadería extranjera de mejor factura que los toscos productos criollos: jabones finos, géneros, muebles, etc. «Buenos Aires, era una ciudad que carecía aún de una acabada tradición industrial y su puerto había comenzado a recibir una avalancha de productos extranjeros, cuya calidad desmerecía la facturación más ruda de los criollos» (Aspell 77). Resulta difícil afirmar si despuntan chispas de humor de parte de Mariquita Sánchez, auto-irrisión o vergüenza en la evocación del contraste entre la pulcritud extrema y el orden de las fuerzas militares británicas y el desparpajo que demuestran las milicias porteñas:

Permite una digresión, te voy a pintar estas dos fuerzas militares, una delante de otra. Las milicias de Buenos Aires: es preciso confesar que nuestra gente del campo no es linda, es fuerte y robusta, pero negra. Las cabezas como un redondel, sucios; unos con chaqueta, otros sin ella; unos sombreritos chiquitos encima de un pañuelo, atado en la cabeza. Cada uno de un color, unos amarillos, otros punzó; todos rotos, en caballos sucios, mal cuidados; todo lo más miserable y más feo. Las armas sucias, imposible dar ahora una idea de estas tropas. Al verlas aquel día tremendo, dije a una persona de mi intimidad; si no se asustan los ingleses de ver esto, no hay esperanza (152).

Un contexto propicio para la invasión

Hay que considerar esa descripción en el contexto de lo que varios historiadores latinoamericanos designan con el neologismo de *atlantización* de Buenos Aires: se piensa y se escribe en un contexto en que la sociedad colonial porteña le da la espalda a la América andina, y a la Argentina del interior inclusive, para emprender una orientación hacia el Atlántico a lo largo del siglo XVIII y con creces en el último tercio del siglo. Los invasores ingleses resultaron ser los portadores de valores y de promesas de progreso y bienestar, los portadores de valores de civilización muy propios para edificar al argentino, tanto al criollo del pueblo como al criollo miembro de la clase dirigente argentina en formación.

Los ingleses obtuvieron la rendición de Buenos Aires con una facilidad desconcertante. Los testimonios de militares británicos —el *Buenos Aires y el interior* de Alexander Gillespie y las *Noticias históricas de la Republica Argentina*, de Ignacio Núñez, sobre la hospitalidad de los porteños se corresponden con los testimonios de los argentinos, incluyendo los de Mariquita Sánchez, independientemente del origen de los autores y de la percepción que tuvieran de los hechos históricos presenciados. Son elocuentes al respecto los escritos del capitán de la marina británica, Alexander Gillespie, *Buenos Aires y el interior*, y los de Ignacio Núñez, *Noticias históricas de la Republica Argentina*: habiendo recibido de parte del nuevo Gobernador, William Beresford, una serie de garantías como la confirmación de las autoridades en sus puestos, la protección de la Iglesia Católica, el mantenimiento del sistema de recaudación y de la posesión de esclavos, la introducción del libre comercio², los porteños aceptaron la autoridad de la Corona británica y recibieron a los invasores como a huéspedes. Los oficiales fueron alojados en las casas de la buena sociedad, algo que fue elogiado por unos y reprobado por otros:

Los jefes de familia demostraban su gran bondad hacia nosotros, por sus ofrecimientos de dinero y de todas las comodidades [...] Los vinos de San Juan y Mendoza se hicieron circular libremente y mientras gozábamos de nuestros cigarros, la dueña de casa con otras dos damas que entraron, nos divertieron con algunos lindos aires ingleses y españoles en la guitarra, acompañados de esas voces femeninas. Comimos a las dos y la compañía se deshizo para su siesta a las cuatro (Gillespie 88-89).

Muchas familias de la ciudad, después de nuestra derrota, demostraron especial interés en tener soldados ingleses como domésticos, mucho más por el deseo de aliviar su cautiverio que para beneficiarse con su servicio. En estos empleos nuestros subordinados participaron de sus bondades, y en cuanto a los oficiales eran objeto de la evidente preferencia de parte de las señoras. La única barrera para la formación

2. «Lo más relevante del corto gobierno de Beresford fue sin lugar a dudas la declaración a favor del libre comercio que hizo el 4 de agosto. Especificó los derechos de aduana a cobrar por la Corona británica y los porcentajes del Cabildo y del Consulado, también suprimió todos los impuestos al comercio de importación y exportación de la ciudad con el resto del territorio, establecidos por el monopolio español» (Cibotti 22-23).

de vínculos más estrechos era la diferencia de credo (118).

Los ingleses individualmente fueron particularmente distinguidos por las familias principales de la ciudad, y sus generales paseaban de bracete por las calles con las Marcos, las Escaladas y Sarrateas (Núñez 34).

La hospitalidad porteña celebrada por los invasores británicos halla ecos favorables en los estudios ulteriores sobre Mariquita Sánchez, desde las estampas laudatorias publicadas en ocasión del centenario de la Revolución de Mayo como *Patricias argentinas* de Adolfo Carranza (1910), *Dos Patricias argentinas* de Antonio Dellepiane (1923), hasta *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la Argentina*, de Graciela Batticuore (2017), pasando por la biografía novelada de María Alicia Domínguez (1937), la edición de Liniers de Estrada, el film histórico titulado *El grito sagrado* de Luis César Amadori (1954), y las hagiografías y publicaciones historiográficas más recientes. No obstante, en algunos estudios en reducido número como *Queridos enemigos* (Ema Cibotti, 2012) y *Los héroes malditos* (Pacho O'Donnell, 2017), se expresa un punto de vista distinto considerando como una forma de «colaboracionismo» aquella hospitalidad de la alta sociedad porteña al abrir de par en par las puertas de Buenos Aires.

Los testimonios, incluyendo los de María Sánchez, concuerdan en todo caso en que la alta sociedad porteña era muy permeable a la llegada de europeos con quienes mantenía vínculos ya sólidamente enraizados por la historia y la genealogía familiar. Basta ceñirnos al ejemplo de María Sánchez, criolla nacida de un acaudalado comerciante oriundo de Granada³, Cecilio Sánchez Ximénez de Velasco, y de una distinguida criolla Magdalena Trillo Cárdenas, hija de una dama de la aristocracia porteña y de un comerciante oriundo de Galicia. La madre de Mariquita Sánchez era viuda de un primer matrimonio contraído con otro peninsular, Manuel del Arco y Soldevilla, también comerciante, oriundo de La Rioja. El primer marido de Mariquita, Martín Thompson, era criollo hijo de un comerciante británico, William

3. María Sáenz Quesada señala que Cecilio Sánchez de Velasco, hidalgo granadino, llega sin recursos a Buenos Aires, se casa a los pocos meses con la viuda Magdalena Trillo. Las damas de la aristocracia no podían permanecer viudas demasiado tiempo y era conveniente que se casara sin demora con un pretendiente trabajador capaz de cuidar y administrar la fortuna del esposo difunto Manuel del Arco (21).

Paul Thompson, naturalizado tras su casamiento en primeras nupcias con una criolla y convertido al catolicismo, condiciones ambas para adquirir el estatuto de «vecino» y poder ejercer libremente como comerciante. El segundo marido de Mariquita, Jean Baptiste Washington de Mendeville, era militar francés, oficial de Napoleón: se exilió en 1818 de su país huyendo la desgracia de un duelo de honor, y gracias a las relaciones de su influyente y acaudalada esposa se convierte en el Agente General de Comercio Francés en la década de los 20, obteniendo unos años después el cargo de primer cónsul de Francia en la Argentina independiente (Ayrolo 155-156). Estos cuatro casos en torno a una misma figura, la de María Sánchez, son significativos de la política matrimonial endogámica de la clase alta porteña. El matrimonio, como se sabe, era una manera de contraer sólidas relaciones económicas y de poder entre familias, en particular entre criollos y peninsulares, y entre americanos y europeos, entrelazando afectos, costumbres e intereses⁴. Permitían construir y consolidar redes familiares y comerciales, y favorecer la conciencia de clase.

La hospitalidad inicial de los porteños no duró. Al poco tiempo surgieron disensiones entre los invasores y sus huéspedes, en lo que atañe el campo político y el religioso y ante la eventualidad de «cambiar unas cadenas por otras, y mudar de amo»⁵. Surgieron movimientos de opinión que prefiguraban el movimiento de emancipación, y que a corto plazo movió a la población a reconquistar Buenos Aires el 20 de agosto de 1806. Una defensa más organizada y más numerosa permitió a los criollos resistir a la segunda ocupación de Buenos Aires. Los hechos son narrados por María Sánchez de manera extremadamente sucinta. No se mencionan ni las fechas, ni las bajas

4. Véase los excelentes trabajos de Susan Socolow sobre política matrimonial en la alta burguesía mercantil porteña del siglo XIX.

5. La fórmula emana en realidad de la Junta Gubernativa del Paraguay. Es una cita de la nota del 20 de julio de 1811, firmada por Fulgencio Yegros, José Gaspar Rodríguez de Francia, Pedro Juan Caballero, Francisco Javier Bogarín y Fernando de la Mora, y enviada a la Junta de Buenos Aires informando a sus miembros que el Paraguay se gobernaría por sí mismo. La reacción es sintomática de las tensiones que dominan la vida política de las provincias del virreinato y sus relaciones con la ciudad cabecera, Buenos Aires y con las naciones fuertes de Europa durante el proceso de emancipación.

sufridas por ambos bandos⁶. Mariquita se centra más bien en lo insólito de varias situaciones como el ya citado contraste entre ambas milicias, la exquisitez de los modales británicos y la sociabilidad que nació del trato cotidiano con los invasores, incluso cuando éstos se convirtieron en prisioneros tras la Reconquista, la hospitalidad y la empatía de los vencidos quienes, en palabras de María Sánchez, lloraban «por ver que [los ingleses] eran judíos (entiéndase «no católicos») y que perdiera el Rey de España, esta joya de su corona; ésta era la frase. Nadie lloraba por sí, sino por el Rey y la Religión» (Sánchez 153).

La empatía de Mariquita Sánchez, representativa de la actitud de cierta categoría de la población porteña, inclinada a lo europeo y la modernidad, «muy favorable a las alianzas europeas» como lo observa un inglés de paso por Buenos Aires (Robertson 384), se expresa incluso al mencionar la Reconquista de la ciudad por sus habitantes, recordando que algunos recibieron a los prisioneros de guerra en sus propias casas.

El Cabildo repartió en las casas decentes a los oficiales prisioneros. ¡Pobres ingleses! aquí empezaron a pagar sus culpas, ¡con nuestras comidas! En muchas casas les daban de comer y lo que necesitaban, pero no los trataban, por las ideas religiosas; en otras los tenían en familia. Y en honor de este pueblo diré que, cuando se los mandó internar por la noticia que venía otra expedición (se refiere a la segunda invasión) fue un día de duelo. De cada casa iban dos o tres acompañando a su huésped, de modo que hasta muy lejos iban más gente del país que ingleses (Sánchez 155).

Es la visión de determinado sector de la sociedad porteña. Los moradores de las «casas decentes» que acogen a los oficiales y los dejan pasear «de bracet» (Núñez 34) con sus hijas son los mismos que se entusiasman con la perspectiva de poder desarrollar el comercio con Inglaterra, incluyendo a la autora, quien recuerda la llegada de los «primeros ingleses» en los siguientes términos:

6. «[...] salieron los ingleses del Fuerte con sus armas, tocando marcha, y las depositaron a la cabeza de nuestro ejército en número de 1.200, habiendo perdido en la acción 412 hombres, y 5 oficiales entre muertos y heridos; y nuestros de la misma clase sólo 180, el alférez de navío don Joseph Miranda, herido en una mano y el alférez del ejército del Imperio francés mi edecán D. Juan Bautista Fantin, una pierna rota» (Instituto de Estudios Históricos 222).

Los ingleses han hecho a este país mucho bien, es justo decirlo. Nos trajeron la luz, el amor al confort, las comodidades de la vida, todas, el aseo en todo. No puede haber un contraste más completo que el cuadro de este país cuando vinieron los primeros ingleses. [...] Es preciso ser justos, a ellos les debemos las primeras comodidades de la vida (Sánchez 150).

Recuerdos, testimonios y mitificación

Si bien esta visión corresponde con la lectura instalada por la corriente historiográfica tradicional, concebida desde Buenos Aires, historiadores relacionados con el revisionismo histórico argentino pondrán en duda «la actitud de la mayoría de los integrantes de la clase alta de Buenos Aires, españoles pero también criollos», calificada de «obsecuente y colaboracionista» (O'Donnell 51).

No hay mención en los *Recuerdos* de una verdadera participación activa de Mariquita Sánchez en la Reconquista. En su calidad de capitán del puerto de Buenos Aires, su marido Martín Thompson sí tuvo que involucrarse de manera más concreta, aunque poco se haya escrito sobre ello. Las conjeturas sobre la participación de Mariquita emanan de biógrafos posteriores, que no siempre son historiadores, y alimentan toda una mitificación del personaje histórico. La memoria familiar evoca la posibilidad de que la quinta de San Isidro haya sido prestada durante el desembarco y el paso de las tropas de reconquista (Sáenz Quesada 46). La reconstitución cinematográfica elaborada por Luis César Amadori en *El grito sagrado* en 1954, bajo la presidencia de Perón, propuso para los espectadores argentinos una relectura bastante orientada de los hechos históricos. La película de difusión masiva fue estrenada en la víspera de la simbólica fecha del 25 de mayo, día de la creación de la primera Junta de gobierno en 1810 en Argentina. Deja por establecida la participación concreta de Mariquita Sánchez, que no confirman los historiadores, a través de una escena clave en que el personaje de Mariquita se convierte en mujer combativa, conductora de masas, recoge la camisa ensangrentada de un esclavo suyo, malherido por un soldado británico, y enarbolando la camisa como una bandera sale a la calle a aunar voluntades y fuerzas para recuperar a su marido herido y echar al invasor fuera de Buenos Aires. De esa reescritura del pasado algunos historiadores inferen una voluntad de enraizar en una filiación histórica y mitificar la figura de Eva

Perón recorriendo las calles de Buenos Aires, enarbolando la causa de los descamisados⁷.

El testimonio de María Sánchez sobre las invasiones inglesas se inicia con el anuncio explícito y sucinto de su contenido: «me pides una noticia sobre lo que eran estos países antes de la venida de Beresford» y termina del mismo modo: «Te he dado una ligera idea del estado de Buenos Aires a la llegada de Beresford», frase introductoria de las últimas páginas del cuaderno de memorias. Con esa estructura circular la autora da por concluida la evocación del Buenos Aires antiguo, confirma el que ha cumplido con el pedido y que no se esperan páginas ulteriores.

La convicción vehiculada por la historiografía de que las invasiones son un acontecimiento clave, un detonador de la Revolución de Mayo y la Independencia, no ha sido sólo el fruto del trabajo de historiadores. La lectura de los testimonios comprueba que los actores y testigos tuvieron plena conciencia de la trascendencia de los hechos en la historia de la nación.

¡Ésta fue una gran lección para este pueblo, ¡fue la luz! ¡Cuántas cosas habían visto y aprendido en tan corto tiempo! Vino la segunda lección y fue mayor el adelanto. Ya este pueblo conoció lo que podía hacer por sí mismo (Sánchez 155).

Esa concepción, formulada seis décadas después, traduce la percepción que podían desarrollar en su momento los protagonistas y testigos extranjeros, en particular los ingleses, quienes descubrían a un tiempo una sociedad y una realidad que hasta entonces les eran relativamente ajenas. Sus testimonios también son elocuentes, aunque sin duda parciales. Si es cierto que se admiraron al principio de la flexibilidad de los porteños, pronto se van a sorprender del cambio de actitud que desemboca en la reconquista de Buenos Aires. En sus memorias publicadas en 1818 el capitán de marina británico Alexander Gillespie, protagonista de la invasión de 1806, da a conocer su propio análisis sobre el carácter decisivo de la Reconquista en la conformación de una

conciencia de pertenencia, previa a la plasmación de una conciencia nacional:

A partir del 12 de Agosto [de 1806], podemos dar esa fecha como origen de su carácter militar, empezaron los criollos a conocer su propia importancia y su poder como pueblo. [...] El resultado les infundió una confianza general en sí mismos, un nuevo espíritu caballeresco entre todos y una conciencia de que eran no solamente iguales en valentía, sino superiores en número a esas legiones más regulares, con que habían cooperado y por las cuales hasta aquí habían sido mantenidos en sujeción tan largo tiempo (Gillespie 82).

Por primera vez en la historia, la colonia argentina se halla en la situación de encarar en su propio territorio una guerra que resulta ser el prolongamiento de otra guerra, remota, entre dos naciones europeas. En ese contexto, y a pesar de una primera etapa de aceptación y convivencia, la masiva toma de posición para la defensa de la ciudad y la expulsión del ejército extranjero deben entenderse como un acto simbólico de auto-afirmación. Esa conciencia ya iba emergiendo y circulando bajo la pluma de personalidades comprometidas con la causa americana que pasarían luego a la posteridad. Animaba ya la prensa y los escritos que pronto conformarían el incipiente relato nacional. Y no es de extrañar que en ese contexto las mujeres letradas empezaran a tomar parte en determinados acontecimientos y en la discusión sobre el alcance de hechos históricos definitorios de la historia del país. La elección de ese hito histórico como punto de referencia por María Sánchez es una entre numerosas señales de que ciertas mujeres desde el ámbito de su espacio privado lograban tomar la palabra y conquistar palmo a palmo de una forma de reconocimiento.

El salón y las tertulias organizadas por determinadas mujeres de la alta sociedad fueron precisamente el espacio desde el cual podían lucir cualidades, virtudes, arte en la conversación y desplegar conocimiento, criterio, habilidades. Lo mismo puede decirse de la escritura, si se acepta la idea de que, para esas mujeres en particular, la escritura era el prolongamiento del trato y la conversación. Mujeres como Mariquita tenían conciencia de que ése era el espacio que les tocaba, y que había que utilizarlo de la mejor manera posible. En ese sentido, esas mujeres, Mariquita en particular, perseguían un ideal de la mujer ilustrada acorde a la idea decimonónica del progreso, dejando atrás a la mujer del siglo anterior. Los *Recuerdos* proporcionan ejemplos elocuentes de

7. La recuperación de la figura de Mariquita Sánchez por la propaganda del primer peronismo ha sido analizada en sugerentes artículos como «*El grito sagrado*: el cine argentino durante el periodo peronista» (Fuster y Rodríguez), «La plume et les armes. Les héroïnes de l'Indépendance au Río de la Plata» (Erausquin), y «De *Amalia* a *El grito sagrado*, el cine argentino y su rol en la construcción de identidad cultural» (Felix-Didier).

la falta de acceso de las mujeres al conocimiento en general, incluyendo el saber leer y escribir:

Debo admitir que no todos los padres querían que supieran escribir las niñas, porque no escribieran a los hombres. [...] éste era todo el amueblamiento, el tintero, un pocillo, una mesa muy tosca donde escribían los varones primero y después las niñas [...]. La dicha de los padres era tener una hija monja, un sacerdote, y la sociedad giraba sobre esta tendencia (Sánchez 124-125).

A pesar de esas limitaciones, hubo casos de mujeres que lograron tener un protagonismo. Si bien la mayoría de ese reducido número de mujeres fue invisibilizada por la historiografía oficial, ensayistas e historiadores más recientes rastrearon las huellas de su presencia en la vida pública⁸, a través de los archivos familiares y judiciales, los testimonios y trabajos publicados por sus contemporáneos, etc. El caso de la presencia de Mariquita Sánchez en la vida pública es un ejemplo significativo de ello. El papel que desempeñó desde la esfera que le tocaba fue observado por viajeros extranjeros y criollos que acudían a sus tertulias:

Entre mis amigas más allegadas contaban tres damas que formaban parte –según creo– de la historia social de Buenos Aires y no quiero pasarlas en silencio. Eran doña Ana Riglos, doña Melchora Sarratea y doña Mariquita Thompson. Dirigía cada una un círculo, no diré político, pero sí puedo decir público. En casa de cada una de ellas oíase hablar de cuanto hacían los hombres de Estado, en el gobierno y fuera de él... Allí eran discutidos con buen humor y aún filosóficamente los asuntos de Estado, y como las tres señoras en cuestión se mostraban muy favorables a las alianzas europeas, sus casas eran también punto de reunión de comandantes navales ingleses y franceses, cónsules generales, enviados extranjeros y diplomáticos en general. Allí estaban más al corriente de los *on dit* cotidianos que en el Palacio de Gobierno y allí formulaban indirectamente sus propias opiniones vistas, seguros de que éstas llegarían a su destino» (Robertson 384).

8. Mujeres combativas como Manuela Pedraza, la mulata María Remedios Valle, Martina Céspedes, Juana Azurduy, entre otras, participaron cada una a su manera en las guerras de principios. Otras mujeres, obligadas a mantener una vida y una sociabilidad dentro del espacio privado, lograban actuar desde ese espacio.

El testimonio coincide con los de otros connacionales como Samuel Haigh, autor de *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú* (1829), y Thomas George Love, autor de *Cinco años en Buenos Aires 1820-1825*, publicado bajo el nombre «Un inglés» (Londres, 1825), quienes también redactaron testimonios y memorias sobre su residencia en Buenos Aires y mencionaron en ellos los círculos y las tertulias que solían frecuentar, en los salones de las casas de la alta sociedad. Los salones constituían un espacio distanciado del mundo, un microcosmos desde el cual los miembros de la casta observaban el mundo desde lo alto de la pirámide social. Desde lo alto de esa clase se pintaban los caracteres, los usos y las costumbres de la sociedad argentina desde una doble distancia: la distancia social, la distancia de clase, y en el caso de los *Recuerdos*, la distancia histórica, puesto que el testimonio se escribe medio siglo después. Los *Recuerdos* brindan una visión retrospectiva, que se recompone por obra de la memoria para producir un discurso edificador para las generaciones futuras. Edificador porque se trata de una mirada política sobre una era pasada y superada y porque esa mirada incluye la íntima aprobación de los tiempos nuevos. Las memorias de Mariquita Sánchez también constituyen un espacio en el que se escribe el presente, un laboratorio de reflexión, de pensamiento sobre lo político desde la esfera privada, femenina. Los escritos que emanan de aquella esfera privada, me refiero a ese tipo de escrito como el diario, como determinadas cartas a miembros selectos de la intelectualidad o de la esfera de poder, como las memorias, incluyendo las que en principio no se destinaban a la publicación, y que resultan ser el prolongamiento en el papel del trato conversacional, son una manera indirecta para una mujer no política de autorizarse a emitir un juicio político.

Los *Recuerdos* de María Sánchez de Thompson constituyen una articulación entre la esfera privada y la esfera pública. Fueron escritos en tiempos en que la Argentina moderna entraba ya en el último tercio del siglo XIX, por una mujer que había vivido todo el proceso de colonia a nación independiente. Hasta entonces Mariquita era autora de una abundante correspondencia personal, dirigida a los miembros de su familia, a algunos amigos íntimos, y en contados casos a personalidades intelectuales o políticas de su tiempo. Estas cartas fueron escrituras del presente que le tocó vivir, fueron motivadas por necesidades, apremios y nostalgias experimentadas por la autora. Los *Recuerdos*, en ese sentido, conforman una sección aparte, al responder a un

encargo personal que se traduce por señales de interlocución y oralidad, y al definirse como una escritura de recomposición del pasado. A pesar de que algunas veces establece una distancia al mencionar a miembros de su familia como a personas ajenas, y al referirse a sí misma en tercera persona, los textos no pierden nunca su dimensión autobiográfica y se entrelazan constantemente la vida privada de la autora con los destinos del país. El diálogo, a cargo de los críticos, editores y lectores, que se establece entre los diversos tipos de escritos de Mariquita Sánchez construye una representación de la autora como una mujer involucrada en su siglo y, en filigrana, como una metáfora de aquella Argentina en construcción encauzada hacia el proyecto modernizador liberal. El punto de partida de la recomposición histórica propuesta en los *Recuerdos* es la evocación del mundo colonial antes de las invasiones inglesas y esa elección, para nada casual ni arbitraria, traduce la conciencia, compartida por muchos criollos, de que allí se produce una conmoción con repercusiones irreversibles. Una conciencia de estar al margen, también. La admiración por los ingleses, que prevalecía en la alta sociedad a la que pertenecía la autora, y que ésta experimentaba tanto en el momento de las invasiones como en la reconstitución escrita medio siglo después, se articulaba con motivaciones económicas y políticas que prefiguraron en su momento las estrategias de los dirigentes liberales sucesivos en la conducción de la nación en construcción.

Bibliografía

- AMADORI, Luis César. *El grito sagrado*. Buenos Aires: Artistas Argentinos Asociados (AAA), 1954.
- ASPELL, Marcela. «La fuerza de trabajo. La regulación del aprendizaje industrial en la primera mitad del siglo XIX». En Ernesto J. Rey Caro y María Cristina Rodríguez (dir.). *Estudios de derecho internacional en homenaje a la Dra. Zlata Drnas de Clément*. Córdoba: Advocatus, 2014: 61-110.
- Association Mémoire Jacques de Liniers. «Descendance actuelle de Jacques Liniers». 15 de octubre de 2005. <http://www.liniers.net/genealogie_049.htm>. Consultado el 20 Nov 2019.
- AYROLO, Valentina. «El matrimonio como inversión. El caso de los Mendeville-Sánchez». *Anuario de Estudios Americanos* Vol 56. LVI:1 (1999): 147-171.
- BATTOLLA Octavio. *Los primeros ingleses en Buenos Aires 1780-1830*. Buenos Aires: E. Muro, 1928.
- BATTICUORE, Graciela. *Lectoras del siglo XIX. Imaginarios y prácticas en la argentina*. Buenos Aires: Ampersand, 2017.
- CARRANZA, Adolfo. *Patricias argentinas*. Buenos Aires: Sociedad Patricias argentinas, Dios y Patria, 1910.
- CIBOTTI, Ema. *Queridos enemigos. De Beresford a Maradona, la verdadera historia de las relaciones entre ingleses y argentinos*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.
- DELLEPIANE, Antonio. *Dos patricias ilustres*. Buenos Aires: Coni, 1923.
- DOMÍNGUEZ, María Alicia. *Mariquita Sánchez: biografía novelada*. Buenos Aires: El Ateneo, 1937.
- ERAUSQUIN, Estela. «La plume et les armes. Les héroïnes de l'Indépendance au Río de la Plata». *L'Espagne et ses guerres: de la fin de la reconquête aux guerres d'indépendance*. *Ibérica* n°15, Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2004: 237-245.
- FELIX-DIDIER, Paula. «De Amalia a El grito sagrado, el cine argentino y su rol en la construcción de identidad cultural». *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Ciclo de jornadas de cine y política, Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, ENERC, 23-24 Julio 2015.
- FUSTER RETALLI, José, Rodríguez Pereira, Ricardo. «El grito sagrado: el cine argentino durante el periodo peronista». *América Latina. Realidades y perspectivas*. Taller 2, (1997): 386-416. <http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/fuster_jose/grito_sagrado.htm>. Consultado el 20 Feb. 2018.
- GILLESPIE, Alexander. *Buenos Aires y el interior*. Buenos Aires: Elefante Blanco, 2000.
- HAIGH, Samuel. *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú (1829)*. Buenos Aires: Vaccaro, 1929.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. *Revolución y guerra. Formación de una élite dirigente en la Argentina criolla*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.
- Instituto de Estudios Históricos sobre la Reconquista y Defensa de Buenos Aires. *La reconquista y defensa de Buenos Aires, 1806-1807*. Buenos Aires: Editores Peuser, 1947.
- Liniers de Estrada. *Santiago de Liniers, el último virrey del imperio*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Anglo-argentinos, 1947.
- LOVE, Thomas George. «Un inglés». *Cinco años en Buenos Aires 1820-1825*. Buenos Aires: Solar, 1942.
- MITRE, Bartolomé. *Historia de Belgrano*. Vol. 1. Buenos Aires: Imprenta de Mayo, 1859.
- NÚÑEZ, Ignacio. *Noticias históricas de la Republica Argentina*. Buenos Aires: Impr. de Mayo, vol. 1, 1857.
- PAYRÓ, Roberto. *El Río de la Plata: De Colonias a Naciones Independientes: De Solís a Rosas, 1516-1852*. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2006.

- PELOZATTO REILLY, Mauro Luis. «El Virreinato del Río de la Plata y su economía». *Revista de historia*, 08 mayo 2017. <<https://revistadehistoria.es/el-virreinato-del-rio-de-la-plata-y-su-economia/>>. Consultado el 05 enero de 2018.
- O'DONNELL, Pacho. *Historias Argentinas: de la conquista al proceso*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- ROBERTSON, John Parish y William Parish. *Cartas de Sudamérica*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- SÁENZ QUESADA, María. *Mariquita Sánchez: vida política y sentimental*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1995.
- SÁNCHEZ, Mariquita, Liniers de Estrada. *Recuerdos del Buenos Ayres virreynal*. Buenos Aires: ENE Editorial, 1953.
- SÁNCHEZ, Mariquita, Vilaseca, Clara. *Cartas de Mariquita Sánchez: Biografía de una época*. Buenos Aires: Peuser, 1952.
- SÁNCHEZ, Mariquita, Mizraje, Gabriela. *Intimidad y política: diario, cartas y recuerdos*. Buenos Aires: A. Hidalgo, 2003.
- SOCOLOW, Susan Midgen. «La burguesía comerciante de Buenos Aires en el siglo XVIII». *Desarrollo Económico*, 18: 70, (1978), pp. 205-216. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3466550. Consultado el 30 Nov. 2019.
- SOCOLOW, Susan Midgen. *Los mercaderes del Buenos Aires virreinal: familia y comercio*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1991.
- ZAVALÍA LAGOS, Jorge A. *Mariquita Sánchez y su tiempo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1986.

Las formas del exilio. Apuntes para una biografía de Juana Manso

The forms of exile. Notes for a biography of Juana Manso

MARGARITA PIERINI*

Universidad Nacional de Quilmes (Argentina)

mpierini@unq.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-4023-0068>

Resumen

El artículo propone un abordaje a la trayectoria de la escritora argentina Juana Manso (1819-1875) ubicándola en el contexto de su época y de las circunstancias que comparte con muchas de sus contemporáneas latinoamericanas. Entre esas circunstancias compartidas, elegimos un eje que atraviesa esas trayectorias: la experiencia del exilio, pensado como una realidad que no se acota en la expulsión de una patria, hacia otro ámbito extraño y ajeno. Planteamos aquí el tema del exilio en la vida de Manso como la privación de otros espacios, materiales o simbólicos, que reflejan el pensamiento dominante sobre el lugar que se les asigna a las intelectuales de su tiempo.

Palabras clave: Juana Manso; exilio; escritoras latinoamericanas; intelectuales.

Abstract

The article proposes an approach to the trajectory of the Argentine writer Juana Manso (1819-1875) placing it in the context of her time and the circumstances that she shares with many of her Latin American female contemporaries. Of those circumstances, we choose an axis that crosses those trajectories: the experience of exile, as a reality that is not limited to the expulsion of a homeland, towards a strange and foreign place. We consider here the subject of exile in Manso's life as the deprivation of other spaces, material or symbolic, that reflect the dominant thinking about the place assigned to the female intellectuals of her time.

Keywords: Juana Manso; exile; Latin American female writers; intellectuals.

* Doctora en Letras por la Universidad Nacional Autónoma de México. Actualmente es docente-investigadora en la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina). Ha dirigido proyectos de investigación sobre: escritoras latinoamericanas de los siglos XIX y XX; publicaciones destinadas al consumo popular; editoriales argentinas de los siglos XX-XXI; literatura de viajes en América Latina. Integra el Comité Científico de HispanismeS, Revue de la Société des Hispanistes Français. Entre sus publicaciones destaca *Escritoras latinoamericanas del siglo XX* (edición y estudio preliminar), Madrid, Maia, 2014. *La Novela Semanal* (Buenos Aires, 1917-1927): un proyecto editorial para la ciudad moderna; Madrid, CSIC, 2004; *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. (Comp. S. Fernández, P. Geli, M. Pierini), Rosario, Pro-Historia, 2012.

Introducción

Escritora, publicista y educadora, la vida de Juana Manso se desarrolla en un periodo de especial densidad del siglo XIX hispanoamericano, desde los inicios de las frágiles independencias hasta los tiempos de la denominada Organización Nacional que se asienta sobre el sistema de las repúblicas liberales. Su trayectoria vital reúne los avatares de los conflictos políticos de su tiempo, los vínculos con las figuras del poder, los trabajos para desempeñar una profesión autónoma desde la docencia y la prensa, la formación intelectual, los viajes y los afectos, las tramas ideológicas que comparte. Más allá de los datos estrictos que hacen a la biografía de Juana Manso— una biografía hecha de silencios, espacios y periodos de tiempo sin datos precisos, como bien saben quienes se acercan a intentar reconstruirla— nos interesa abordar aquí su figura en diálogo y contexto con las historias de otras mujeres del siglo XIX: mujeres que toman la palabra, atentas a que esa palabra se difunda a través de su escritura, para descubrirnos los caminos, los retornos y las encrucijadas de una larga marcha.

Para empezar a hablar de Juana Manso

Partimos de una reflexión de Roger Chartier para proponer un recorrido por las diversas facetas de la trayectoria de Manso. Citando el célebre verso de Quevedo —«escuchar con los ojos a los muertos», metáfora de la lectura—, Chartier agudiza el foco de la mirada y se pregunta:

La relación con los muertos que habitan el pasado, ¿puede reducirse a la lectura de los escritos que ellos compusieron o que hablan de ellos incluso sin quererlo? Evidentemente no. [...] La atención dirigida a las huellas de los deseos y los sentimientos no puede ser separada del análisis de las coerciones no sabidas, de las determinaciones no percibidas que, en cada momento histórico, imponen el orden de las cosas y el de las palabras (Chartier 7-8).

Desde esta perspectiva que abre Chartier, nos planteamos una lectura de la obra de Manso atenta a los varios niveles de sentido que adquieren en su contexto, afinando la mirada para descubrir, en los huecos y silencios que vislumbramos en la página escrita, esas coerciones, esas determinaciones no percibidas.

A lo largo de su vida, Juana Manso (1819-1875) comparte los avatares que la llevan, primero con sus padres y después con sus hijas, por diversos rumbos del exilio. Una experiencia que comparte con muchos contemporáneos, en razón de las luchas de las fuerzas políticas que ocupan alternativamente el poder en el Río de la Plata. Tema privilegiado de las letras de la época, sea en crónicas, en ficciones, en poesías de épicos alientos. Y también, en un tono más bajo, más coloquial, en los epistolarios que tratan de suplir las ausencias y las lejanías, como en el caso de Mariquita Sánchez, de Manuela Rosas...

La marca del exilio puede llegar a convertirse en un elemento constituyente, vertebrador de la subjetividad, diríamos hoy. Juana se presenta a sí misma como una eterna exiliada, una peregrina: *Mientras vague peregrina por el mundo*, concluye sus «Páginas del corazón» dirigidas a Santiago de Estrada en 1869, muchos años después de haber regresado a su ciudad natal. Peregrina: es decir, una figura donde se conjugan exilio, viaje, movimiento religioso, de algún modo penitencial —que no podemos dejar de asociar con las peregrinaciones de la *paria* franco-peruana, en una común estructura de sentimiento.

Cuando hablamos de exilios hablamos, en primer lugar, del hecho concreto, de raíz política, el evento que cambia radicalmente la vida de la persona: implica un desplazamiento en el espacio, un traslado a una geografía y aun a una lengua que son ajenas, a las que hay que amoldarse para continuar el derrotero personal. Una experiencia compartida en las historias de nuestras escritoras del siglo XIX latinoamericano —y ciertamente del siglo XX, tan fecundo en exilios y memorias de exilios.

Pero en esta oportunidad proponemos pensar el exilio como una realidad más amplia, que no se agota en la expulsión de una patria. Quisiéramos pensar el exilio como la privación de otras patrias, de otros espacios, materiales o simbólicos, adonde se niega o se dificulta la pertenencia, adonde no es posible ingresar o se es expulsado porque alguien dictamina que no corresponde estar allí. Y aquí cabe avanzar en la indagación sobre cuáles son los lugares a los que no se pertenece, o se pertenece bajo ciertas condiciones limitantes; y, como necesaria y vital contrapartida, desde qué lugares de no-pertenencia se sigue hablando, tercamente.

Entre las múltiples formas del exilio, material y simbólico, que Manso comparte con muchas mujeres de su tiempo, en este trabajo nos concentramos en cinco ámbitos: 1. el mundo de la palabra propia;

2. el mundo del trabajo; 3. el mundo del poder; 4. el mundo de los amores; 5. el mundo de la religión.

El exilio de la palabra

En una carta que me escribió hace tiempo –le confía Sarmiento a su amiga Mary Mann, la viuda del pedagogo norteamericano Horace Mann– *me cuenta su «conversión» [...] se lamentaba de haber malogrado su vida en hacer versos y componer novelas, jurando consagrar el resto de sus días a la grande obra [de la educación]. Su promesa la cumple con celo* (Cartas a la Sra. Mann 116).

Elegimos esta escena para enfocarnos en un primer perfil de Juana Manso que se inicia así, paradójicamente, con una renuncia: la renuncia a la palabra propia. Ella *es hablada*, aquí, por Sarmiento y Mary Mann, dos autoridades en el campo de la educación, que aprueban y legitiman esa renuncia. Su escritura, entonces, queda encaminada, *consagrada*, a lo útil, a lo funcional, a la aceptación de un *deber ser*.

Sarmiento escribe esta carta en 1866, un par de años antes de ser elegido Presidente de la Argentina, tarea para la cual Juana Manso será eficaz promotora a través de conferencias, publicaciones, correspondencia con destinatarios estratégicos. Sarmiento, el hombre de acción y de pensamiento, el político y educador, se complace al mostrar su influencia sobre su amiga y discípula: él ha trazado el camino para esta mujer a la que reconoce, por cierto, importantes méritos intelectuales («¿Sabe usted de otra argentina que ahora o antes haya escrito, hablado o publicado, trabajando por una idea, compuesto versos, redactado un diario? [...] Una mujer pensadora es un escándalo» (Sarmiento, *Epistolario íntimo* 73)). Sin embargo, lo que dictamina en este caso es que lo útil debe predominar frente a lo agradable –entendido como ocioso y pasatista, y por ende, prescindible, en esos años de construcción de un nuevo país productivo y moderno. No importa que él mismo sea un gran lector de ficción –recordemos su excursión por París (1846) siguiendo las huellas de los personajes de *Los Misterios...* de Sue, como también su admiración por Dickens, a quien conoce durante su gira de lecturas en Estados Unidos y retrata en una vívida escena («Lecturas» 239-250). En la carta a la Sra. Mann se contraponen dos paradigmas: instrucción vs. lecturas amenas; es decir, tiempo productivo frente a tiempo de ocio. Una concepción moralizante, firmemente asumida por el naciente

capitalismo, pero que cuenta ya con una larga historia: sabemos de las amonestaciones a las mujeres para que no malgastaran su tiempo en lecturas, sino que lo invirtieran en cosas útiles y domésticas, que no hicieran divagar peligrosamente su imaginación¹.

En esta *pedagogía del oprimido*, lo que se busca es el que *el otro* acepte la norma, asuma e interiorice el precepto del que manda, el que tiene a la vez el poder y el saber. La propia Juana, en una carta posterior a Sarmiento (1868), considera su obra literaria como una etapa pasada: «Para atenuar el hastío que suele visitarme en la *inacción* a que me reduce la costumbre, *por pasatiempo* reproduzco en folletín una novelita original de los tiempos en que yo escribía dramas y novelas en el Brasil por el año 52²» (Velasco y Arias 329). Para que sea aceptado este «pecado de juventud» hay que minimizarlo, presentándolo como un *pasatiempo* en medio de la *inacción*. (No podemos dejar de preguntarnos: ¿a qué *inacción* se refiere esta mujer que al mismo tiempo publica los *Anales*, está al frente de una escuela, integra el Consejo de Instrucción Pública, dicta conferencias en pueblos de la provincia, sostiene a sus dos hijas...?).

Según el planteo de Sarmiento, entonces, la *liviana* tarea de hacer versos y novelas debe dejar su lugar a la *grande* obra de la educación. ¿Qué múltiples factores motivan las enseñanzas, los caminos que se proponen a alguien que pide consejo y ayuda? No podemos aventurarlo. Pero cabe recordar que Manso es la mano derecha de Sarmiento en la publicación de los *Anales de la Educación Común*, la revista que él funda en 1859 y que va a sostenerse durante décadas, aun durante los años en que su fundador está ausente del país o cuando asume funciones en el gobierno del Estado. Manso es, pues, la que cumple con la tarea de dirigir la revista de su maestro, donde se transcriben –traducidos por ella– numerosos textos del pedagogo Horace Mann, así como programas y métodos implementados en las escuelas norteamericanas.

Sin embargo, a pesar de esta confesada renuncia a la palabra propia en aras de un saber superior –esas

1. Dentro de la vasta bibliografía sobre el tema, destacamos a Thiesse (2000) que reúne numerosos testimonios sobre la represión ejercida sobre las mujeres que se inclinaban por la lectura de novelas.

2. Se trata de «Guerras civiles del Río de la Plata. Primera Parte. Una mujer heroica. Por Violeta. 1838», la versión –por cierto muy mejorada, pero lamentablemente trunca– que apareció en *El Inválido Argentino* de *Los misterios del Plata*, publicados en Brasil en el *Jornal das Senhoras* en 1852 (curisivas nuestras).

jerarquías epistemológicas, que siguen tan vigentes —, no abandona por completo su vocación de escritora. Su estilo muy personal se vuelca en los textos informativos que redacta para los *Anales* sobre el desarrollo de las actividades docentes. Por caso, su «Historia de las Conferencias Pedagógicas desde 1863 hasta 1870 por un testigo ocular», que revela sus dotes para la crónica con el manejo de un estilo ágil e irónico para representar las solemnes reuniones del Consejo:

Habiendo oído encarecer los benéficos resultados de estas instructivas reuniones entre nosotros, nos hemos sentido hondamente impresionados y temerosos de no haber comprendido su importancia trascendental en cuanto a los resultados obtenidos, a solas con nuestros recuerdos y recolecciones nos hemos decidido a historiar las supra citadas conferencias pedagógicas para enseñanza de nuestros descendientes y gloria perennal de los trabajos emprendidos con el laudable objeto de descubrir la piedra filosofal de la ciencia. [...] A pesar de esta algarabía de tópicos, algunos enteramente ajenos al objeto de la conferencia, el espectáculo de aquellas reuniones era interesante. Yo me sentaba entre Larguía y Gordillo. Agüero volvía sus pulgares con agilidad sin perjuicio de alguna que otra cabezada. [...] Don Macedonio, inmutable como el destino, tenía un aire completamente abstracto, mirando por entre los vidrios azules de sus espejuelos. Gaillard, encontraba más cómodo recoger sus piernecitas al palo atravesado de la silla para no dejarlas en el aire. Froncino, miraba y callaba. Alarcón mudaba de color a cada instante. Jacinto Castro se burlaba de todos con el descaro de sus pocos años. Amato limpiaba sus anteojos a cada momento para oír mejor (*sic*), y aprobaba todo con sonrisa celestial. Uzal dormía mejor que en su cama. [...] A veces teníamos alguna que otra lectura que nos venía de la Campaña, honestas elucubraciones de pobres preceptores, casi siempre interrumpidas por el infatigable Larsen, que tomaba el Departamento de Escuelas por el Ágora y a nosotros por griegos travestidos con los ajuares del siglo XIX (Anales 1870 37-41).

Más aun: Juana se reserva un lugar en el periódico educativo para insertar un proyecto propio, una serie de biografías de «las mujeres que por sí mismas o como esposas de nuestros hombres públicos han presentado rasgos sobresalientes ya de resignación ya de heroísmo». Así lo manifiesta en los *Anales* al trazar el retrato de Antonia Maza, con quien la vincula una antigua amistad familiar y cuya historia será el tema de su primera novela: «Los episodios de la vida de la Sra. de Alsina ya nos habían servido en

país lejano bajo el epígrafe MISTERIOS DEL RIO DE LA PLATA, para tratar el romance íntimo de nuestra sociedad, ligado desde tantos años atrás con las peripecias de la política. (Manso, «La señora D^a Antonia Maza» 145).

Ese proyecto había quedado trunco en un primer intento: «Emprendimos con ese objeto, una vez pasada, la biografía de una notable matrona, quedando sin concluir la publicación porque el periódico en que escribíamos tuvo corta vida» (*ibid.*)³. Pero la propuesta tampoco va a tener continuidad, hasta donde sabemos, en este nuevo espacio que le brindan los *Anales*.

Juana no se resigna a este exilio del mundo de las letras. Ese mundo donde es *ella*, es su nombre, su tema, sus libros, sus revistas —por efímeras que sean: *El Álbum de Señoritas*, *La Flor del Aire*, *La Siempreviva*, y antes, en Brasil, el *Jornal das Senhoras*. Tiene razones fundadas para no resignarse: posee una vasta trayectoria en ese ámbito, como registra en sus escritos de diversas épocas.

- Cuando traza su biografía de lectora precoz en un texto con razón muchas veces citado, donde sostiene, frente a su Maestro Sarmiento, la firmeza de su vocación literaria:

Aprendí a leer por mí misma, preguntando una letra y otra, combinando los sonidos, y empecé por leer novelas a los seis años de edad [...] Después de leer en mi casa Anastasia o la recompensa de la hospitalidad, Alejo o la casita de los bosques, Luis o la cabaña, el Quijote, El Solitario, Las Veladas de la Quinta, Tardes de la Granja, Eusebio o el Cestero de Filadelfia, y que sé yo cuántas más, acabé recién a duras penas la Cartilla en la escuela. (...) Entonces me dieron Isabel o los desterrados de Siberia. Lo devoré no sin regar sus páginas con frecuentes lágrimas. Veá V., yo quería emociones! En adelante, los Consejos a mi hija, Cuentos a mi Hija, Accidentes de la Infancia, Fábulas de Samaniego, *decidieron de mi vocación literaria, que ha luchado contra la corriente de la opinión y de la costumbre por el espacio de 35 años* (Anales, 1868, 216, 217. *Cursivas nuestras*).

3. Inferimos que puede tratarse de su proyecto de publicar en *La Flor del Aire* una serie titulada «Mujeres ilustres de América del Sur». A pesar del ambicioso recorrido propuesto en el Prólogo (num. 2, 13-14), solo aparecerá, en el número siguiente (marzo de 1864) la biografía de Doña Encarnación S. de Varela.

- Cuando expone su trayectoria de traductora desde muy niña, con dos novelas que su padre hace publicar:

Hice mis primeras armas en la literatura con dos traducciones del francés, una a los 13 y otra a los 14 años. Mi padre las hizo imprimir a su costa –eran sus títulos: 1. El Egoísmo y la Amistad, 1833⁴; 2. Mavrogenia o la Heroína de la Grecia, 1834 (*Anales*, 1868, 216-217).

De su infancia y juventud lectora –una constante en las autobiografías de nuestras escritoras– surge esa familiaridad con las letras que actualiza permanentemente; así, en sus lecturas de novelas francesas, que exhibe no sin cierta pedantería durante su viaje a Filadelfia: al relatar el diálogo con una dama con quien intercambian el repertorio de novedades literarias («Eugène Sue, Dumas, Jorge Sand»), concluye que «todas [las norteamericanas] son lo que llaman los franceses *Bas-bleues!*». (Velasco y Arias 342). También, en su admiración por *el inimitable Dickens*, en cuyas páginas se refugia en tiempos hostiles:

Yo deseaba desde aquella época [a partir de las descripciones de Sarmiento] conocer las obras de Dickens, pero dedicada exclusivamente a la lectura de libros educacionistas, no había podido realizar mi intento.

Durante esta época de presentaciones de maestras en mi daño, de excomuniones municipales, de enjuiciamientos a manera de pugilato en la prensa [...] entendí que nada podía hacer más acertado que encerrarme en el recinto de mi hogar, dejando a mis gratuitos y poco galantes adversarios batallar contra los Molinos de viento, y entablar yo estrecha relación con el alma profunda y el genio profundo de aquel cuyos restos inanimados duermen hoy el sueño sin mañana, bajo las bóvedas graníticas de Westminster. Compré las obras de Dickens y comencé a leer con aquel candor de los primeros años de la vida, llena de fe en el médico del alma, al que confiaba la serenidad de mi espíritu y la guarda de la sensibilidad de mi corazón («Historia de la educación» 82; cursivas nuestras).

- Cuando se autodefine como *une femme auteur*⁵ al presentarse a sus lectoras del *Journal des Senhoras*:

4. *El egoísmo y la amistad* o *Los Efectos del orgullo*. Novela traducida del francés por una joven argentina. Montevideo, año de 1834. Imprenta de Los Amigos.

5. ¿Cómo conoce el término, más aun, el concepto, que elige para definirse ante sus lectoras? Cabría recordar, como antecedente no tan remoto, lo que en 1822 Claire de Duras le escribía a su amigo Chateaubriand para «disculparse» por haber

Quién soy. Mis propósitos. Hablar de mí misma es una triste tarea [...] Pero en fin, ¿quién soy? Una mujer escritora; además dirigiendo un periódico; mucha gente se preguntará: ¿Quién es ella? *Femme auteur*– como dicen los franceses (n. 1, 11 de enero 1852).

Podemos concluir, entonces, que a pesar de todos los mandatos Juana logrará resistir para mantenerse como habitante de este espacio de las Letras, que es el suyo.

El mundo del trabajo: la educadora

Podría parecer sorprendente, a primera vista, plantear este espacio como otro lugar de *exilio*, cuando es el ámbito por el cual será reconocida y venerada por las generaciones sucesivas de pedagogos argentinos (Víctor Mercante, Santomauro, Van Gelderen). Pero hagamos un poco de historia.

La condición de los maestros en América Latina se regulariza y se convierte en una profesión sujeta a estudios y periódicas evaluaciones por parte del Estado apenas a fines del siglo XIX (y en muchos casos podríamos extendernos hasta los comienzos del XX). Durante la Colonia y las primeras décadas de vida independiente, los niños pequeños van a la *Amiga*, y ya mayores a las escasas escuelas lancasterianas o a los colegios fundados muy autónomamente por profesores españoles, franceses, ingleses...⁶. En esos tiempos en que la educación no se considera obligación del Estado, muchos particulares crean establecimientos de enseñanza como una forma de ganarse la vida. Al llegar al exilio de Montevideo Juana Manso abre una escuela bajo el amparo de su madre, dado que ella sólo tiene 21 años. El prospecto que publica en *El*

redactado tres nuevas novelas breves: «*Cher frère [...] me voilà femme auteur, vous les détestez, faites-moi grâce*» (Duras 12).

Valdría la pena profundizar la investigación sobre el repertorio de lecturas de Juana –y de las mujeres de su clase y su nivel cultural– en esos años donde la provisión bibliográfica de los libreros de Buenos Aires estaba muy al día con las novedades europeas, en particular, con los autores franceses. Los trabajos de Alejandro Parada aportan valiosa información en este campo; cf. para nuestro tema su estudio sobre la Librería Dupontail (2005).

6. Las *Memorias* de Lucio V. Mansilla (1904), que por su confesada poca afición a la disciplina escolar debió recorrer todas esas escuelas en el Buenos Aires de 1840, aportan un valioso testimonio en este campo.

Nacional de Montevideo, en abril de 1841, enuncia sus propósitos:

Aviso a los padres de familia: Bajo la respetabilidad de mi señora madre, tengo el honor de anunciar a las madres de familia que en todo este mes de abril [de 1841] se abrirá una casa de educación en mi casa, calle de San Pedro N. 246. [...] La enseñanza general será, después de las nociones ya enunciadas [geografía, Historia sagrada y profana] lectura, aritmética, doctrina cristiana, labores de manos de todas clases y un gran cuidado en las maneras de las señoritas, y lecciones de moral. [...] Los límites de un prospecto nunca serán suficientes a desarrollar un plan tan vasto de educación como el que me propongo y solo dará una breve idea de él. Pero las personas que quieran distinguirme con su confianza pueden por ellas mismas examinar lo que hay escrito del método y algunas otras frioleras de las que se enseñarán. Por mi señora madre— Juana Paula Manso (Velasco y Arias 337-8).

La gestión de Sarmiento, que ocupa en 1858 la Dirección del Departamento General de Educación, establece normativas que empiezan a aplicarse en las escuelas graduadas de Buenos Aires. Por su influencia, al año siguiente Juana es designada directora de la primera escuela mixta de la ciudad (y del país), una experiencia inédita y ciertamente resistida, que se cierra seis años después para volver a la modalidad tradicional de la división por sexos. Juana continúa su tarea docente, pero queda fuera de las decisiones que se toman en otras esferas. Si bien le asignan un lugar en el Consejo de Instrucción Pública (donde, durante muchos años, será la única mujer), sus iniciativas son siempre obstaculizadas, como hace constar al consignar en los *Anales* el informe de cada sesión.

Así, la imagen tradicional de la Primera Maestra Argentina rodeada de una aureola de respeto y veneración corresponde, en la realidad, a la necesidad de pulir aristas para crear mitos —recurso frecuente en la construcción de una Historia patria. Las publicaciones de la época dan cuenta del asedio constante contra Juana, el cuestionamiento a sus propuestas pedagógicas, la ridiculización de sus ideas. En algunos casos se llega a la agresión personal, que de lo verbal puede pasar a las vías de hecho. Como señala Rosana López Rodríguez en su artículo «¿Quién le teme a Juana Manso?» (2006):

Las actividades de Juana Manso fueron muy resistidas. Sus conferencias para maestras fueron abucheadas y boicoteadas por sus propuestas liberales y de cuño

anticlerical. Las reacciones que generaron las conferencias públicas de Manso fueron de una violencia e irritación inusitadas: apedreo a cascotazos, pedido de silencio sobre cuestiones religiosas, acusaciones de herejía. Entre otros, Enrique de Santa Olalla, influyente pedagogo español radicado en Buenos Aires, le escribió una carta en la que la acusó directamente de loca.

Además de estas hostilidades, sarcasmos y ninguneos, en su actividad como figura pública Manso debe enfrentar un problema mayor: las dificultades económicas que la acompañan desde su matrimonio con el violinista portugués⁷. Una vez separada, la necesidad de sostener a su pequeña familia es el motor de sus numerosos emprendimientos —publicaciones, traducciones, docencia, dirección de revistas— y de los traslados sucesivos entre Brasil y Buenos Aires buscando un lugar que asegure el sustento.

Una carta inédita hasta la fecha, dirigida a José Mármol, su amigo del exilio, es muy reveladora de la angustiada situación en que se encontraba Juana en sus últimos tiempos en Rio de Janeiro. Para volver a su país debe requerir la ayuda económica de Mármol y de Mitre.

Mi buen amigo: es en mi poder su carta fda. 24 de diciembre y la carta-orden que la acompaña de la casa Lavallol e hijos sobre la de Echegaray de esta plaza, en la importancia (*sic*) de ocho onzas de oro selladas destinadas a mi pasaje y al de mi familia.

Como ha dicho Bonald los sentimientos se sienten, no se pintan con palabras; si Vd. hubiera podido verme en ese momento, con mis dos hijitas abrazadas de mi y llorando las tres, tal vez comprendería entonces todo el precio de su bella acción. Dejemos esto al dominio de la conciencia, yo agradezco en primer lugar a Dios y después a mis amigos que no me reniegan en mi infortunio [...]. Le agradezco el cuidado que ya toma por mi bagaje y me aprovecharé de su oferta porque juzgo que no nadaré en la abundancia a mi llegada.

He vivido durante tres años y medio entre el insulto y la miseria, entre la resignación cristiana y las compensaciones de consideración social que el mundo da muchas veces sin pedirla por un espíritu de justicia;

7. En el Cuaderno de la Madre, que transcribe parcialmente Velasco y Arias, se relatan los difíciles momentos que atraviesa esa pareja joven, con dos niñas pequeñas, en la que se proyectaba como una gira triunfal del músico en Estados Unidos (Velasco y Arias pp. 338 ss.).

[...] me pongo en las manos de la Providencia y en las de Vd y en las de Mitre, sean mis hermanos, con tanto que yo tenga en qué ganar el pan de mi familia sin ser pesada a nadie y gozando de la consideración y del respeto que son los alimentos del alma⁸.

Ya instalada en Buenos Aires, para aumentar sus ingresos redacta el *Compendio de historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta 1816*: una eficaz estrategia en el campo siempre propicio de los textos escolares. Pero no es una actividad usual entre las maestras ni las escritoras de su tiempo. Por ello, para obtener el necesario reconocimiento apela al espaldarazo de una autoridad indiscutida. Escribe Manso al «poeta Historiador Mitre»⁹:

Debo a V. exclusivamente mi regreso al Río de la Plata; y le debo, de igual manera, la cooperación más franca y amistosa para formarme la posición que hoy ocupo en mi país natal. Así es que, el primer fruto de ese bienestar moral que solo puede producir el aire patrio, y una vida laboriosa y tranquila, he querido consagrárselo; y ligar a este humilde libro, destinado a ser leído por centenares de generaciones, el suave recuerdo de una noble acción que revela en V. un corazón benéfico y sus generosos sentimientos. [...] Por modesto que sea este libro, él está destinado a llenar un grande vacío que se siente en los libros de enseñanza, y ésa es la única esperanza que me anima al someterlo al elevado juicio de V., y pedirle su adopción en nuestras Escuelas si lo considera digno de llenar tan alta misión.

La obra tiene sucesivas ediciones entre 1862 y 1882 y Manso espera poder multiplicar aun más su difusión; en 1872 en carta a Mary Mann le consulta sobre la posibilidad de que el *Manual*, traducido al inglés, pueda ser empleado como texto en las escuelas de Estados Unidos (Mizraje 71). Pero no hay respuesta desde el Norte. Y los esfuerzos de Juana siempre encuentran nuevos obstáculos: la veremos reaccionar con enojo, en un encendido debate en el Consejo de Instrucción Pública que ella integra, al ver recomendado y aprobado un texto de Historia

que compite con el suyo, y que sería publicado por el influente editor Casavalle (*Anales* 1873).

En síntesis, resulta difícil para una mujer hacerse un lugar en el mundo de la producción con fines económicos, en igualdad de condiciones. Así retratan a Manso las palabras lapidarias de Sarmiento que, a la manera de tantos, se jacta de ser sincero hasta la crueldad con sus mejores amigos: «Entre los suyos seguirá siendo la Juana Manso, una mujer gorda, vieja, pobre, es decir, nada o poquísimo» (Sarmiento, *Obras* t. XXIX, 141).

El mundo del poder

Desde su infancia, a partir de su origen familiar – que se esforzará por enaltecer remontándose a sus nobles antepasados de la Península, «dignatarios», «comendadores»¹⁰–, Juana, la hija predilecta del agrimensor español José María Manso, se siente llamada a ocupar un lugar en la esfera del poder, como digna heredera de ese padre. Así surge de su recuerdo de las visitas a la casa del ex presidente Rivadavia, exiliado en Brasil, que estimula los estudios de la pequeña Juana: «Allí [en su casa de Rio de Janeiro] estubo dos veces el Sr. Rivadavia, la segunda vez subió a *mi aula de estudio* en el segundo piso; examinó mis libros, mis papeles. –Que estudie esta niña –dijo a mi padre»¹¹.

También registra el recuerdo de las visitas a la casa del matrimonio de Valentín Alsina y Antonia Maza, figuras destacadas de la sociedad unitaria y paradigmas de la lucha contra Rosas. Juana busca empeñosamente incorporarse a ese espacio donde, como experimentará una y otra vez, no hay lugar para las mujeres que no saben *ocupar su lugar*. En Montevideo, se multiplican sus intentos por integrar los círculos del bando unitario, tanto en su faceta cultural y literaria como social y política (poemas, homenajes a figuras como el general Lavalle, el poeta Adolfo Berro). Pero no logra ser aceptada en el grupo de sus pares, en primer lugar, las «señoritas porteñas» a las que dedica su traducción de «El egoísmo y la amistad» intentando hacerse reconocer como participante de su círculo, por ser –como firma– *su*

8. Carta fechada en Rio de Janeiro el 7 de enero de 1859. En el legajo José Mármol (7637), Archivo General de la Nación, Buenos Aires.

9. Así reza la dedicatoria manuscrita del volumen que se conserva en la Biblioteca del Museo Mitre (Cursivas nuestras).

10. Así los evoca, en una construcción bastante imaginativa que revela la necesidad de insertarse en una genealogía con visos de nobleza, y de paso, denostar a la democracia de las *mazas* (sic) (Manso, «Páginas del corazón» 124-139).

11. En «Recuerdos del Brasil», publicado en *El Inválido Argentino*; citado por Velasco y Arias 371.

compatriota: «Nací como vosotras en las riberas del Plata, donde mamé con el sustento el amor a la libertad, y como vosotras tengo un corazón que palpita al nombre de Buenos Aires» (Manso, «El egoísmo»).

Tampoco, a pesar de su amistad con algunos jóvenes escritores, compañeros de exilio en Montevideo, logra ingresar en el grupo de la Generación del 37. Hace tiempo, Liliana Zucotti, con su habitual agudeza, señaló «la falta de figuras femeninas –ni aun secundarias– en el perfil del grupo», y destacó como paradigmático el caso de Juana Manso:

Su edad, la experiencia de un largo exilio, la sitúan, sin duda, junto a la 'joven generación' del 37. Pero si el estudio, la confraternidad con los jóvenes escritores, el ensayo de una escritura poética, el uso de la prensa, el trabajo como maestra, colocan a Juana Manso como una supuesta interlocutora 'ideal' para los escritores de esta generación, es sobre su figura donde mejor podrán leerse los límites de la prédica liberal en 'la cuestión de las mujeres' (Zucotti, «Juana Manso» 378).

Para su reinserción en Buenos Aires, Manso necesita renovar los vínculos de su infancia y juventud. Para ello apela a dos importantes figuras políticas: Mitre, por entonces ministro de Relaciones Exteriores –y después Presidente de la Nación–, y Valentín Alsina, gobernador de la Provincia de Buenos Aires, cuyo hijo Adolfo, el tierno protagonista de los *Misterios del Plata*, es ahora un joven dirigente con gran futuro político.

El general Mitre, sobre todo, es una figura dominante y venerada en la escena política argentina, a pesar de las guerras sangrientas que promueve y de sus levantamientos contra los gobernantes legítimos. A él acude Juana para agradecer su apoyo, para dedicarle su *Compendio* y para declararse su discípula y admiradora. Esta adhesión implica compartir las ideas y las acciones del general, decidido impulsor de la Guerra contra el Paraguay, un país construido ante la opinión pública de Buenos Aires como el lugar del mal, el atraso, la barbarie, la ignorancia... Esa construcción ofrece un esquema binario que va más allá del enfrentamiento bélico para insertarse en el plano de lo ético, contraponiendo *los amigos del bien* con los que *se solazan en el mal*. Al regresar Mitre del Paraguay, tras una breve estadía en el frente de batalla, le escribe Juana dándole «la bienvenida al seno de su familia, libre de los peligros de tan desastrosa guerra». Ella se asume como integrante de ese ejército que lucha por la verdad:

Yo he hecho la guerra a los paraguayos del espíritu aquí, con más o menos éxito. Parece que hoy hay algún movimiento más, pero a mí me han aislado de un modo cruel, no obstante, sé sufrir y tengo aquella firmeza que consuela, pensando en el juicio póstumo¹².

En este universo ideológico, no solo se huye de cualquier cercanía con los *lopezguayos*¹³, sino de todos los signos de la *barbarie* derrotada. Manso se inserta en esta perspectiva asumiendo todos los estereotipos y las consignas del grupo gobernante: Rosas es el Tirano, Paraguay equivale a cárcel y atraso, el caudillo Artigas es un bandido, los gauchos son seres que deben extinguirse¹⁴. Pero esta fervorosa adhesión no alcanza para ser incluida en los ámbitos del poder. Así lo demuestra, por caso, la tibia respuesta de Mitre a la efusiva dedicatoria al *Compendio* antes citada: «Señora mía y amiga: Devuelvo a V. los cuadernos relativos a la historia del Río de la Plata [...]. Habría deseado contraerme más al examen de la obra, para poder enviar algunas observaciones; pero me ha faltado el tiempo para ello» (Manso *Compendio*... 1862, p. 5).

Es decir: solo hay tiempo para una esquila de cortesía. Por más que se conozcan desde su juventud en el exilio de Montevideo y compartan ideales comunes, el general poeta, crítico literario, alguna vez novelista, ahora convertido en modelo de historiador, cierra educadamente la puerta a esta señora que intenta penetrar en su santuario del saber.

12. Carta a Mitre, 16 de marzo de 1867; original en Museo Mitre, rubro Documentos inéditos-Guerra del Paraguay.

13. Manso crea esta categoría despectiva –a partir de la figura denostada del Presidente López del Paraguay– para referirse a los porteños ignorantes (*Anales* 1872, p. 130).

14. En una nota sobre las escuelas de la localidad de Tordillo (Pcia. de Buenos Aires) sostiene Manso: «De un tiempo a esta parte el gaucho se ha tornado un personaje explotable para los poetas y arengadores de oficio: pues en lugar de endiosarlo o lamentar su destino, no le usurpan sus derechos, edúquenlo, supriman el personaje, que el *gaucho* sea una tradición desvanecida y no el grotesco desgraciado de los filantrópicos de aparato». (*Anales* V. IX, febrero de 1871, pp. 198-199). Recordemos que apenas un año más tarde, en 1872, José Hernández publica la primera parte de *El Gaucho Martín Fierro*, donde, antes que *lamentar su destino*, se propone denunciar las injusticias de la sociedad sobre ese grupo social. La cita de Manso plantea una perspectiva que cabría profundizar en el contexto de los debates de la época sobre el gaucho.

El mundo de los amores

También en este ámbito, corresponde leer la historia de Juana en diálogo con las de sus compañeras de clase y de generación. En esos años, como sabemos, es importante –imprescindible, se diría– para una dama tener esposo, alguien que sea *una figura de respeto*. Juana Manso, Mariquita Sánchez, Eduarda Mansilla, Juana M. Gorriti, son mujeres casadas. Pero son mujeres solas. ¿Las parejas felices no escriben historias? Por diferentes razones, en su madurez, en el tiempo en que crean su propio perfil, no está a su lado la figura del esposo. Difícil ser mujer sola: es otra forma de exilio social. Por eso, a veces la ausencia se encubre bajo viajes y destinos diplomáticos. María Sánchez de Mendeville, después de 25 años de separación, le agradece irónica a su esposo Washington de Mendeville –que fuera cónsul francés en Buenos Aires por influencias de su mujer– que le haya enviado un regalo desde París donde ha fijado su residencia: «He recibido el velito, muy lindo, lo agradezco mucho, y el poder decir que me lo has mandado, pues aquí piensan que no tengo marido» (Sánchez de Thompson 322). Eduarda Mansilla regresa a Buenos Aires con sus hijos menores mientras su esposo Manuel García se radica en Europa para cumplir sus misiones diplomáticas. (A través de Gorriti nos llegan los chismes que despierta esa decisión¹⁵). Por su parte, la separación de Juana Manuela Gorriti e Isidoro Belzu será objeto de interpretaciones y culpabilizaciones opuestas, según se vea desde un lado u otro de la historia de Bolivia y de Argentina (Cf. Pierini «Versiones cruzadas»).

En el caso de Juana Manso, es público y notorio que ha sido abandonada por su marido. Sin embargo, conserva su apellido de casada mucho tiempo después de la separación: para marcar una estabilidad, para mantener un status que le permita sostenerse en su medio social, aunque sea objeto –lo mismo que Eduarda, lo mismo que Gorriti– del leve rumor del chisme que circula por los salones. Rumores que muy excepcionalmente son registrados en la letra escrita. Como señala José Emilio Pacheco, nuestra

historia se hace entre telones: «La historiografía se muestra singularmente respetuosa de lo que no ocurrió en público. Al no fijarse nunca en letra impresa los chismes de una ciudad que sigue siendo corte y aldea llegan a adquirir, a fuerza de circulación, las dimensiones de una leyenda» (Pacheco 107).

En el *Álbum de Señoritas* (1854) se presenta como *Juana Paula Manso de Noronha, redactora y propietaria*. En los *Anales*, en cambio, es *Juana Paula Manso*, ya sin el agregado marital. También Gorriti elimina el apellido del padre de sus hijas, y tal vez por eso mismo, está muy atenta al uso que hacen otras mujeres: «Ahora ha dejado el apellido del marido –dice de Eduarda Mansilla–, guardando solo el de su familia, y en literatura, el de Eduarda a secas» (Batticuore, *Juana Manuela Gorriti* 14).

Estas mujeres protegen su intimidad. Son muy discretas para revelar las historias de sus matrimonios, de los paraísos ideales en los que ingresaron en sus sueños de juventud y de los cuales han sido exiliadas más temprano que tarde. En algunos casos, es la palabra confiada a alguien muy cercano –las cartas a su hija Florencia, en el caso de Mariquita Sánchez, o el cuaderno destinado a su hija mayor, por parte de Manso–, la que les permite esbozar el relato de los hechos, la que deja asomar la tristeza por los vínculos maltratados, la decepción frente a las promesas no cumplidas, la añoranza de momentos que permitieron vivir alguna forma de la felicidad.

La mediación del discurso literario dejará entrever el ideal de pareja de Manso, como no lo fue, ciertamente, la que formara con el violinista portugués. El retrato-homenaje a Antonia Maza de Alsina, antes citado, aporta algunas claves. La elección del modelo no se debe solo a su valor y su ingenio frente a los perseguidores de su familia. En la evocación de esa pareja ideal (*los amantes de Teruel*, refiere Manso, los llamaba la madre de Alsina), quiere hacer patente «el tocante ejemplo de esa unión íntima, compleja, de dos almas que vinieron al mundo para amarse y para comprenderse». Y dice, en frase donde se puede vislumbrar una queja callada: «Dios le había predestinado, es verdad, uno de esos hombres raros por su bondad, por su prudencia, por su moral, que no abusan de la pasión que inspiran ni se complacen en lastimar el corazón que los ama» («La Sra. D. Antonia Maza», 46). En la memoria de quien eso escribe tal vez esté el recuerdo de los amargos días en Filadelfia, donde la esposa fuerte debe sobrellevar, además de la pobreza y de la incomprensión de sus huéspedes, los enojos y las exigencias del artista frustrado.

15. Con especial encono, porque Eduarda rechaza su amistad, Gorriti reproduce los comentarios que escucha en las tertulias, agregando escenas de su invención: «Eduarda Mansilla, que fue a reunirse con su esposo en Londres, ha regresado casi secretamente y se encuentra otra vez en Buenos Aires. Parece que el marido no quiso recibirla» (etc. etc.); carta de Gorriti a Ricardo Palma, 24-3-1885 (Batticuore, *Juana Manuela Gorriti* 12).

El exilio final: Juana Manso en el cementerio de los extranjeros

La culminación de esta vida de confrontaciones y marginaciones (¿marginada por confrontar, por no bajar la voz, como le aconseja incluso su maestro Sarmiento?¹⁶) se condensa en el episodio final de su vida, que nos llega a través del relato de su amigo el pastor luterano William D. Junor: el entierro de Manso fuera del cementerio católico. Después de hacer explícitas sus diferencias con las doctrinas y las prácticas de la Iglesia Católica, Juana Manso se había acercado a los grupos protestantes que desde décadas atrás ejercían su culto en Buenos Aires. Varios son los motivos que confluyeron en este acercamiento: la influencia de Sarmiento, con su admiración por los Estados Unidos, que encuentra en Juana una decidida adhesión; las presiones que ella califica de *inquisitoriales* y jesuíticas sobre sus prácticas como maestra por parte de los grupos católicos, que hegemonizan el sistema educativo.¹⁷ Finalmente, en 1865 «en el templo anglicano de la calle 25 de Mayo el Reverendo [Junor] le da la mano de cofrade como signo de que el Jesús sin altares que allí se venera la recibe gustoso» (Velasco y Arias 124).

La lucha por reconquistar la adhesión del moribundo para la *verdadera fe* es una escena no infrecuente en esos años del siglo XIX, como atestiguan la Historia y la novela. En el caso de Juana, varias damas piadosas y un sacerdote, sabiendo de su enfermedad, van a su casa a conminarla para que regrese a la fe católica, bajo pena de ser excluida del cementerio de sus mayores. Ante su negativa, será enterrada en el *Cementerio de disidentes*, es decir, de los protestantes¹⁸. Sobre su tumba el pastor Junor pronuncia un encendido sermón:

Hermanos: En los últimos días de febrero pasado me decía nuestra finada hermana: «Viendo los progresos que hace el jesuitismo en mi patria, no puedo menos que temer que tendré, antes de mucho, que buscar un lugar en otra tierra donde dar descanso a mis huesos. Si hasta ahora tantas persecuciones y aflicciones he

experimentado, ¿qué suerte será la que me reserva el porvenir? Los hombres son indiferentes, y las señoras, fanatizadas y regimentadas por los jesuitas». A los pocos días después de su fatal pronóstico, realizó esta valiente argentina cuán cierto era su juicio (*Anales*, V. XIV, abril 1875).

Argentina, afirma Junor, tiene menos libertades que «los miembros de las tribus más abyectas de África» o de «aquella India cuya degradación es proverbial». El pastor aprovecha la ocasión para predicar contra «el implacable poder entronizado en el Vaticano», y concluye:

Colocamos el cadáver de nuestra hermana con la cara para el oriente, en signo de esperanza, aguardando la aparición de ese sol de justicia, y entre tanto inscribimos sobre su tumba este epitafio: «Aquí yace una argentina que en medio de la noche de indiferentismo que envolvía a su patria, prefirió ser enterrada entre los extranjeros que dejar profanar el santuario de su conciencia por los impostores de sotana» (*Anales* v. XIX, abril 1875, 283-284).

Iniciamos este trayecto por los exilios de Juana Manso citando las palabras de su amigo Sarmiento, que celebraba su *conversión* para convertirse en educadora. Para cerrar el círculo, podemos leer en paralelo la fervorosa intervención del pastor Junor —también amigo y consejero de Manso. En esta escena final, nuevamente ella *es hablada*, es convertida en instrumento, para una lucha ideológica donde ahora se debaten dogmas, áreas de influencia, tradiciones, afiliaciones... Una lucha por el poder que se ampara, una vez más, en la cobertura de los *verdaderos* valores, que otros sancionan y determinan.

Una reflexión final —y siempre provisoria

La primera vez que me acerqué a la figura de Juana Manso fue al presentar un trabajo en un congreso de Literatura Latinoamericana, realizado en Caracas en 1996. He vuelto a ella muchas veces, descubriendo nuevos abordajes, cruzando tramas y contextos, leyéndola junto a las historias de otras mujeres de su tiempo y de su clase. Hoy, después de más de 20 años, me gusta pensarla como una vida tan intensa, contradictoria y secreta en *las coerciones no sabidas*, en *las determinaciones no percibidas*, como la de tantas mujeres que no llegaron a escribir(se). Ella, a través de su obra, se revela buscando siempre los resquicios

16. Frente a las críticas encrespadas de sus enemigos, Sarmiento llega a aconsejarle: «Baje Ud., pues, la voz en sus discursos y en sus escritos» (cit. por Zucotti «Juana Manso» 381).

17. Cf. su elogioso artículo sobre Las Escuelas dominicales, *Anales*, diciembre 1870, pp. 129-144.

18. En esos años situado en un lugar relativamente céntrico de Buenos Aires —calle Victoria, hoy Hipólito Yrigoyen, y Pasco—, posteriormente convertido en la Plaza 1° de Mayo.

para hacer oír su palabra. Que es la que la rescata de esos exilios –los que la llevaron lejos de su tierra, los que la confinaron en exilios internos.

Bibliografía

Obras de Juana Manso

MANSO, Juana Paula. *El egoísmo y la amistad o los efectos del orgullo. Novela traducida del francés por una joven argentina*. Montevideo: Imprenta de los Amigos. 1834.

MANSO DE NORONHA, Joanna Paula, «Quem eu sou e os meus propositos», *O Jornal das Senhoras*. núm. 1 (1852): 11-12.

MANSO, Juana Paula. *Álbum de señoritas. Periódico de literatura, modas, bellas artes y teatros*. Buenos Aires (1/1/1854-17/2/1854).

MANSO, Juana Paula. «Recuerdos de viaje». *La Ilustración Argentina*, 2ª época. núm. 4 (1854).

MANSO, Juana Paula. *Compendio de historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta 1816. Para uso de las escuelas de la República Argentina*. Buenos Aires: Imprenta Bernheim y Bosco. 1862.

MANSO, Juana Paula. «La señora D^a Antonia Maza de Alsina», *Anales de la Educación Común*. vol. V (1867): 145-147.

MANSO, Juana Paula. «Páginas del corazón». *Revista Argentina*. vol. V (1869): 125-139.

MANSO, Juana Paula. «Las escuelas dominicales». *Anales de la Educación Común* (1870): 129-144.

MANSO, Juana Paula. *Compendio de la historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata desde su descubrimiento hasta el año 1874*, 9ª ed. notablemente corregida en que se ha extendido la historia hasta el año de 1881. Buenos Aires: Ángel Estrada. s/f.

MANSO, Juana Paula (directora). *Anales de la Educación Común*. Buenos Aires. 1862-1875.

MANSO, Juana Paula. *Los misterios del Plata. Novela histórica original escrita en 1846*. Buenos Aires: N. Tommasi. 1900. [La portadilla dice: Buenos Aires, Imprenta Los Mellizos, 1899].

MANSO, Juana Paula. *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846*, ed. prologada y corregida por Ricardo López Muñoz. Buenos Aires. 1924.

Bibliografía de referencia

AMANTE, Adriana. *Poéticas y políticas del destierro. Argentinos en Brasil en la época de Rosas*. Buenos Aires: FCE. 2010.

AUZA, Néstor. *Periodismo y feminismo en la Argentina 1830-1930*. Buenos Aires: Emecé. 1988.

BATTICUORE, Graciela. *Juana Manuela Gorriti. Cincuenta y tres cartas inéditas a Ricardo Palma. Fragmentos de lo íntimo. Buenos Aires-Lima 1882-1891*, ed. crítica y estudio preliminar de G. Batticuore. Lima: Universidad de San Martín de Porres. 2004.

BATTICUORE, Graciela. *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*. Buenos Aires: EDHASA, Colección Biografías argentinas. 2008.

CHARTIER, Roger. *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*, Buenos Aires: Katz–Eudeba. 2016.

CUTOLO, Vicente. «Juana Manso» en *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*. Buenos Aires: Elche. 1968.

DURAS, Madame de, *Mémoires de Sophie suivi de Amélie et Pauline. Romans d'émigration (1789-1800)*, éd. établie, présentée et annotée par Marie-Benedicte Diethelm. Paris: Éditions Manucius. 2011.

EJANIAN, Alejandro. *El pasado en el péndulo de la política. Rosas, la provincia y la nación en el debate político de Buenos Aires, 1852-1861*. Bernal: Editorial de la Universidad de Quilmes. 2015.

GORRITI, Juana Manuela. «Belzu» en *Panoramas de la vida*. Buenos Aires: Carlos Casavalle. 1876.

IBARGUREN, Carlos. *Manuelita Rosas*. Buenos Aires: Carlos y Roberto Nalé Editores, 3ª edición, 1953.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Rosana. «¿Quién le teme a Juana Manso?». *El Aromo*, n. 31 (2016). <https://razonyrevolucion.org/quien-le-teme-a-juana-manso-por-rosana-lopez-rodriguez/> Consultado agosto 2019.

MANSILLA, Lucio V. *Mis Memorias. Infancia–Adolescencia*. París. 1904.

MATAIX, Remedios. «Antídotos del destierro. La escritura como *desexilio* en Juana Paula Manso». *Romanticismo y exilio. Actas del X Congreso del Centro Internacional Estudios sobre Romanticismo Hispánico Ermanno Caldera*. Bologna: Il Capitello del Sole. 2009: 149-164. Edición digital en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/antidotos-del-destierro-la-escritura-como-desexilio-en-juana-paula-manso/>. Consultado agosto 2019.

MERCANTE, Víctor. «Juana Manso». *Revista de Educación*. La Plata (1930).

MIZRAJE, María Gabriela. *Argentinas, de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos. 1999.

NARVAJA DE ARNOUX, Elvira. «Reformulación y modelo pedagógico en el *Compendio de la historia de las Provincias Unidas del Río de la Plata* de Juana Manso». *Signo y Señal*, Instituto de Lingüística, Filosofía y Letras-UBA, n. 1, 1992. En <http://revistascientificas.filo>.

- uba.ar/index.php/sys/article/view/5576. Consultado agosto 2019.
- PACHECO, José Emilio. *Inventario. Antología. Tomo I. 1973-1983*. México: Ediciones Era-El Colegio Nacional-UNAM. 2017.
- PARADA, Alejandro. *El orden y la memoria en la librería de Duportail Hermanos. Un catálogo porteño de 1829*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas-UBA, 2005.
- PIERINI, Margarita. «Historia, folletín e ideología en *Los Misterios del Plata* de Juana Manso». *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, vol. L, 2 (2002): 457-488.
- PIERINI, Margarita. «Versiones cruzadas en nuestra historia cultural: el caso de Juana Manuela Gorriti». *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*. n. 1 (2019): 3-20.
- ROJAS, Ricardo. *La literatura argentina. Los proscritos*. Buenos Aires: Librería La Facultad. 1925.
- ROSAS, Manuelita y REYES Antonino. *El olvidado epistolario (1889-1897)*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación. 1998.
- SÁNCHEZ DE THOMPSON, Mariquita. *Intimidad y política. Diario, cartas y recuerdos*, edición crítica de María Gabriela Mizraje. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2003.
- SANTOMAURO, Héctor. «Juana Manso, Sarmiento y el Compendio Histórico». *Todo es Historia*, n. 212 (1984).
- SARMIENTO, Domingo F. «Lecturas de Dickens» en *Obras. Tomo XXIX. Ambas Américas*. Ed. Belin Sarmiento. 1899: 239-250.
- SARMIENTO, Domingo F. *Obras. T. V. Viajes por Europa, Africa i America*. Paris: Belin Hermanos Editores. 1909.
- SARMIENTO, Domingo F. *Cartas a la señora María Mann*. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad. 1936.
- SARMIENTO, Domingo F. *Epistolario íntimo*, selección, prólogo y notas de Bernardo González Arrili. Buenos Aires: ECA. 1961.
- SARMIENTO, Domingo F./ ARCOS, Santiago. *Epistolario 1861-1874*. Buenos Aires: Edición de la Asociación de Amigos del Museo Histórico Sarmiento. 2000.
- VELASCO Y ARIAS, María. *Juana Manso, pensamiento y acción*. Buenos Aires: Porter Hermanos. 1937.
- ZUCCOTTI, Liliana. «*Los Misterios del Plata*: el fracaso de una escritura pública». *Revista Interamericana de Bibliografía*, v. 45, n. 3 (1995): 381-389.
- ZUCCOTTI, Liliana. «Juana Manso: entre la pose y la palabra». VVAA, *Mujeres argentinas. El lado femenino de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara. 1998: 361-385.

Agradecimientos

A la Directora y a las bibliotecarias del Museo y Archivo Bartolomé Mitre (Buenos Aires), por su colaboración siempre eficaz, inteligente y generosa para la consulta de los documentos y bibliografía citados en este artículo.



Miscelánea

Miscellany

Necrocapitalismo y marginalidad: representación de los residuos sociales en la literatura latinoamericana del narcotráfico

Necrocapitalism and marginality: representation of social residues in Latin American drug trafficking literature

GERARDO CASTILLO*

Universidad Iberoamericana-Puebla (México)

gerardocastilloc@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8167-1169>

Resumen

En este artículo planteamos que la narcoficción presenta de manera constante personajes y espacios con alta marginación social, como consecuencia de un capitalismo neoliberal imperante, mismo que produce nuevas formas de mercado y control a partir del fenómeno del narcotráfico. De este modo, realizamos una revisión general de un conjunto de narconovelas que abordan el trasiego de drogas y la exclusión económica como temática central. Nuestro análisis parte de las novelas emblemáticas *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *Contrabando* y *Trabajos del reino*, mismas que, desde la década de los noventa, han explorado esta preocupación, que en la literatura latinoamericana contemporánea ya es un tópico permanente.

Palabras clave: narcotráfico; marginación periférica; exclusión económica; crimen organizado.

Abstract

In this article, we propose that narco-fiction constantly presents characters and spaces with high social marginalization, as a consequence of a prevailing neoliberal capitalism, which produces new forms of market and control from the phenomenon of drug trafficking. In this way, we carried out a general review of a set of narco-soap operas that deal with drug transfer and economic exclusion as a central theme. In this way, we carried out a general review of a set of narco-soap operas that deal with drug transfer and economic exclusion as a central theme. Our analysis starts from the emblematic novels *La virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *Contrabando* y *Trabajos del reino*, which have explored this concern since the 1990s, which in contemporary Latin American literature is already a permanent topic.

Keywords: drug trafficking; peripheral marginalization; economic exclusion; organized crime.

* Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Profesor de la Maestría en Literatura Aplicada y del programa de Literatura y Filosofía de la Universidad Iberoamericana-Puebla. Las líneas de investigación que trabaja son Narrativa Hispanoamericana, Estudios Culturales, Teoría e Intermediación Teatral.

Introducción

Una constante de la literatura latinoamericana son los personajes marginales y los espacios periféricos. La insistencia está motivada quizá por el atraso económico, social y político que caracteriza a esta región. La novela indigenista, testimonial o el género neopolicial, por ejemplo, dan muestra de este planteamiento. De este modo, distintas manifestaciones narrativas actuales entran en consonancia con esta tradición, explorando los conflictos socioculturales que produce el liberalismo capitalista. No son la excepción la narcoliteratura mexicana y colombiana: ambas representan de manera habitual voces y ambientes de exclusión, evidenciando con ello que, pese a que el narcotráfico genera grandes dividendos económicos, de manera paradójica también produce pobreza, lo cual, en términos de Daniel Bell, muestra las contradicciones que ocasiona el capitalismo de la era moderna.

Con frecuencia, los estudios sobre narcoliteratura se han centrado en revisar las unidades de carácter textual, los personajes representativos, así como las novelas cuya recepción ha sido más favorable¹. De manera menos recurrente también se ha analizado el mercado editorial, y solo un escaso sector de la crítica se ha ocupado de examinar los estragos que producen el neoliberalismo económico bajo el contexto de la violencia y el narcotráfico (López Badano, 2017). Por esta razón, consideramos pertinente evaluar el tipo de tratamiento literario sobre los espacios y los sujetos marginales, que de manera particular la narconarrativa mexicana ha tratado como un rasgo persistente, y que sin embargo, la crítica literaria ha ignorado o simplemente ha dejado pasar desapercibido.

Asimismo, consideramos que es importante apuntar que la literatura con temática narco tiene como antecedente inmediato a la narrativa colombiana de los años noventa, misma que a través de la novela sicarésca plantea las consecuencias que causa

el narcotráfico en los sectores marginales: violencia, asesinatos y pobreza. El sicario, figura central de esta corriente, tiene una presencia determinante en estos textos porque su voz no es silenciada, pese a ser víctima de una economía de la muerte, así como de un Estado inoperante que lo confina a la exclusión. De manera extratextual, este género pronto se posicionó en el mercado editorial literario latinoamericano e influyó de cierto modo en la narconarrativa mexicana, la cual de igual manera incorpora personajes y espacios de la periferia.

Por tal motivo, el propósito del presente escrito consiste en revisar el itinerario de aquellas narconovelas que han sido estimadas como «fundadoras» (y que han traspasado el mercado editorial fuera de su contexto de producción), pero que además presentan personajes, espacios y situaciones de exclusión social. De este modo, sostenemos que la narconarrativa mexicana contemporánea presenta como *ideosema* central la marginación económica, demostrando que el capitalismo, y por ende el narcotráfico, produce solo beneficios particulares. Para sustentar nuestra premisa, como antecedente inmediato, se analizará las obras representativas de la denominada novela sicarésca colombiana; posteriormente, nos abocaremos a examinar de manera general los textos literarios mexicanos, publicados en fecha reciente, que insisten en tratar el narcotráfico y la exclusión social como temática central. Para reforzar nuestro estudio, nos apoyaremos en las reflexiones de Zygmunt Bauman, Saskia Sassen, Gilles Lipovetsky, Loïc Wacquant, entre otros.

Residuos, parias y periferia

Zygmunt Bauman, en su texto *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, considera que la modernidad representa la liberación de los mercados, en la que se genera el enriquecimiento de una minoría y la inestabilidad económica de grandes sectores de la población. De este modo, asevera que a nivel global se producen dinámicas contradictorias dentro de un capitalismo totalitario, en el que se agudiza la desigualdad social motivada por las oligarquías transnacionales, que consideran a estos grupos marginados residuos humanos porque en los sistemas de producción no tienen utilidad. Asimismo, opina que la obligación del Estado de proporcionar bienestar social a la comunidad vulnerable es inexistente, debido a que está prácticamente subordinado a estas élites financieras (40).

1. El concepto narcoliteratura o narcoficción se emplea en este escrito y en nuestro corpus de trabajo para referirnos a aquellas obras que además de tener como tema central el narcotráfico, comparten ideosemas semejantes como la violencia, el capitalismo *gore*, el necropoder del Estado, la corrupción policiaca, la brujería o santería, la frontera como espacio de conflicto y el sicariato. Cierta sector de la crítica coincide en denominar a este género literario como narconarrativa por ser el más funcional y el más reconocible entre los especialistas (Zavala, 2014; Fuentes, 2012; Santos, Vázquez Mejías, y Urgelles, 2017).

De acuerdo con Bauman, el sistema capitalista opera estratégicamente a partir de crear necesidades de consumo, pero bajo este contexto todo es transitorio, fugaz, nada es estable, no hay compromisos. Afirma que nuestra cultura moderna está situada en la satisfacción inmediata, en la rapidez de generar desechos, por lo que esta época, anhelar un mundo equilibrado y justo es impensable debido a que solo no preocupamos por «resolver un problema acuciante del momento, pero no creemos que con ello desaparezcan los futuros problemas. La crisis crea nuevos momentos críticos, y así en un proceso sin fin» (Bauman 43). Por ello, los sectores marginados representan socialmente un estado crítico que nunca es atendido ni mucho menos visualizado por la cultura dominante.

De igual forma Félix Guattari, en *Plan sobre el planeta: capitalismo mundial integrado*, asevera que el capitalismo reduce paulatinamente cada zona del planeta a una condición semejante a las demás, excluye cualquier elemento o rasgo que no esté asociado con la producción económica y el mercado. Guattari considera que ante tal panorama el Estado solo sirve de intermediario entre los organismos económicos globales y la población; no obstante, esta función se desdibuja y se fragmenta cada vez más, en pro de la maquinaria capitalista. De cualquier forma, el liberalismo económico siempre representa *capital de poder* sobre los bienes, las instituciones, la población, la familia, los subalternos (55).

Por su parte, Gilles Lipovetsky, en su libro *La era del vacío*, plantea que la solidaridad y la filantropía hacia el prójimo desaparecen debido al hipercapitalismo, la hipertecnología, el hiperindividualismo y el hiperconsumo. Estos cuatro factores, que conforman una tendencia global, refiere, originan el debilitamiento de las relaciones humanas, porque los vínculos están basados en transacciones e intereses monetarios. Ante esta disyuntiva, el hombre contemporáneo no tiene salida, ya que vive en un escenario de absoluta contradicción en el que el ideal de progreso es indiferente y ambiguo con todos aquellos excluidos de oportunidades laborales, su existencia causa desconcierto, pues en el plano social, económico y político son considerados como residuos humanos, parias (121-122).

En su conocido texto *Una sociología de la globalización*, Saskia Sassen considera que las dinámicas de orden mundial siempre están presentes en espacios específicos o locales, de ahí que ahora se hable del término *glocalización* para referirse a la estrecha relación que existe entre la globalización y la localización, de

tal forma que la ciudad global se constituye en múltiples puntos que se enlazan pero también generan fuerzas antagónicas. Así, las relaciones entre centro y periferia no solo se remiten a un simplismo geográfico Norte-Sur, sino que se redireccionan en diversos segmentos, por lo que, enfatiza: «hace falta destacar que algunas de esas localizaciones generalmente no se codifican como procesos relacionados con la economía global. La ciudad global puede concebirse como una instancia estratégica de localizaciones múltiples» (Sassen152).

De esta manera, consideramos que más allá de la temática y el tratamiento estético, las narconovelas fundadoras o emblemáticas *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras*, *Trabajos del reino* y *Contrabando* presentan como punto de coincidencia un interés personal de sus autores por tópicos como la marginación, la periferia y la exclusión social, desde un espacio geográfico *glocal* (las comunas de Medellín y la frontera norte de México). Si bien estos textos han tenido una destacada recepción en el plano comercial y de parte de la crítica especializada, otras obras con menor circulación también retoman estas particularidades. Esperamos que a través de una radiografía general sobre la última narconarrativa mexicana podamos dilucidar la razón de esta constante en la producción literaria contemporánea.

Antecedentes. Margen y periferia en la novela sicaresca

En Latinoamérica, es a partir de los años ochenta cuando la literatura colombiana registra sus primeras obras narrativas en las que el narcotráfico es el asunto o transfondo central. En *La mala hierba* (1981), Juan Gossain relata el surgimiento de *marimberos* (comerciantes de marihuana) de la costa norte de Colombia, asimismo, aborda los cambios de costumbres y la bonanza comercial mediante la venta de droga. En *El Divino* (1986), Gustavo Álvarez Gardeazábal expone de manera puntual la vida de un narcotraficante homosexual que regresa a su pueblo convertido en capo de la droga. Mauro Quintero, personaje central, por medio de sus atributos físicos, pero sobre todo gracias a su poder económico, instaura un nuevo orden hegemónico, subordinando a sectores como el político, el eclesiástico y el militar. Estas dos novelas, además de su aceptación literaria, fueron producidas por Caracol Televisión con gran éxito como teleseries (un año después de su publicación impresa), convirtiéndose

en los referentes primarios de lo que hoy conocemos como narcoserries.

En la década de los noventa se publican novelas significativas para la narrativa colombiana. *El pelaito que no duró nada* (1991) de Víctor Gaviria; *Leopardo al sol* (1993) de Laura Restrepo; *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, es quizá la novela más emblemática de la década; *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo Agudelo; *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos; *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Álope. Las características esenciales de estas obras es que abordan el tema de la marginalidad y de la exacerbada violencia producto del narcotráfico, aunado al surgimiento de un nuevo personaje social que tiene una vida efímera, proveniente de los barrios pobres de Medellín: el sicario².

La novela *El pelaito que no duró nada* condensa, quizá por primera vez, los elementos característicos de la narrativa sicaresca: violencia social, disfunción familiar, pobreza y marginación estructural desde los aparatos hegemónicos, tanto políticos como económicos. Para el narrador, las comunas de Medellín son espacios de supervivencia y la muerte es el único destino seguro de los protagonistas, tal como sucede con su hermano Fáber, quien a los quince años es asesinado como venganza por uno de sus múltiples crímenes. Uno de los aspectos destacables del texto es el uso del *parlache*, modalidad lingüística de los habitantes de estas zonas excluidas.

En su artículo «Estética y narcotráfico», Héctor Abad Faciolince realiza una crítica a la narco-estética; en su opinión, en ésta sobresale el mal gusto, la truculencia y lo folclórico (513). No obstante, el propio escritor denominará a este tipo de novelas (en un evidente juego lingüístico) con el término de *sicaresca*; por supuesto, en clara alusión a la picaresca española, por el relato en primera persona, las peripecias y la simpatía de sus protagonistas. Por otro

lado, las afirmaciones de Abad Faciolince surgen en el contexto, creemos, del *boom* editorial y mediático que generó *La virgen de los sicarios*, referente indiscutible de la narrativa colombiana, mismo que se dio poco tiempo después con *Rosario Tijeras*. Bajo esta perspectiva, opinamos que se debe considerar que el surgimiento del concepto *sicaresca* plantea una fuerte crítica hacia la narcocultura; particularmente, al hecho de asesinar por dinero, atendiendo a una simple lógica de mercado y al influjo que ocasiona el liberalismo económico en los sectores marginales.

Sin duda, la violencia ejercida en los barrios marginales es originada por agentes como el narcotráfico, la corrupción del Estado y el liberalismo económico, que son quienes los producen. En la novela *La virgen de los sicarios*, por ejemplo, el narrador, con tono sarcástico, puntualiza que el origen de la pobreza y la criminalidad proviene de las comunas sobrepobladas:

¡Pero miren qué hacinamiento! millón y medio en las comunas de Medellín, encaramados en las laderas de las montañas como las cabras, y reproduciéndose como las ratas. Después se vuelcan sobre el centro de la ciudad y Sabaneta... y por donde pasan arrasan. «Acaban hasta con el nido de la perra» como decía mi abuela (Vallejo 60).

Las comunas son visualizadas aquí como espacios decadentes que exhiben la desigualdad económica y como verdaderas zonas de guerra y supervivencia; aunque en un principio no formaron parte de la ciudad, sus límites geográficos han llegado ya a ubicarse dentro de la propia metrópoli. En ese contexto, las categorías centro-periferia no son necesariamente localizaciones estables, no obstante, la visión del narrador es insistente al considerar que la fealdad y la alteración del orden espacial se debe a los barrios pobres que coexisten junto a la urbe. Un ejemplo de esto es cuando el personaje-narrador expresa:

Las comunas cuando yo nací ni existían. Ni siquiera en mi juventud, cuando me fui. Las encontré a mi regreso en plena matazón, florecidas, pesando sobre la ciudad como su desgracia. Barrios y barrios de casuchas amontonadas unas sobre otras en las laderas de las montañas, atronándose con su música, envenenándose de amor al prójimo, compitiendo las ansias de matar con la furia reproductora. Ganas con ganas a ver cuál puede más (Vallejo 28-29).

Con base en la cita anterior, podemos afirmar que la ciudad de Medellín, al ser desplazada por estos

2. Generalmente, las condiciones sociales del sicario son adversas. En todos los casos de la novela *sicaresca* se observa la disfuncionalidad familiar. Otra característica que comparten es que el sicario no tiene familia, ni nombre, ni apellido y sólo le queda un recuerdo muy vago de su madre o padre. Por ejemplo, en los textos *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras* las familias son disfuncionales: huérfanos de padre, poca o nula presencia de la madre, extrema pobreza, violencia intrafamiliar. En estas obras se describe una realidad degradada a causa de la desigualdad social, la inoperancia del Estado, el estancamiento económico y una violencia sistemática. Véase Óscar Osorio, *El sicario en la novela colombiana...*

barrios pobres y marginados, se diluye tanto física como simbólicamente en la memoria del narrador. En estos espacios excluidos se genera una economía vulnerable con carencias educativas, escasos activos patrimoniales y desempleo; se producen además nuevas dinámicas territoriales, bajo una constante desigualdad. Desde la perspectiva del centro, para Vallejo-narrador, estas zonas periféricas solo representan ignorancia y criminalidad, pues se caracterizan por su improductividad y nulo progreso social.

Bajo esta perspectiva, la procreación descontrolada es una de las principales causas de pobreza y retraso social, aunada a las políticas neoliberales, mismas que producen una amplia cantidad de parias, quienes son visualizados como un nuevo mercado, pues pese a su exclusión económica, persiste en este sector una lógica hedonista, motivada por el consumismo, como puede reconocerse en la novela:

Le pedí que anotara, en una servilleta de papel, lo que esperaba de esta vida. Con su letra arrevesada y mi bolígrafo escribió: Que quería unos tenis marca Reebok, y unos jeans Paco Ravanne. Camisas Ocean Pacific y ropa interior Kelvin Klein. Una moto Honda, un jeep Mazda, un equipo de sonido láser y una nevera para la mamá: uno de esos refrigeradores enormes marca Whirlpool que soltaban chorros de cubitos de hielo abriéndoles simplemente una llave (Vallejo 107).

Dicho afán consumista produce entonces una felicidad momentánea, misma que contrasta con las circunstancias económicas adversas de los barrios pobres. Ciudades latinoamericanas como Medellín, que mantienen un crecimiento poblacional desmedido y poco homogéneo, de manera paradójica forman parte de una economía global que solo genera pobreza y desigualdad. No obstante, bajo esta dinámica del dispendio se gesta una ilusión efímera que tiene como propósito, en palabras de Gilles Lipovetsky, una estética personal de consumo, en la que se genera una red de apariencias, cuya única meta es el anhelo material (132).

Del mismo modo, en la novela *Rosario Tijeras* observamos que el espacio y la pobreza determinan el destino y la condición de los personajes. La protagonista, una adolescente de los barrios marginados de Medellín, se vuelve sicaria debido a circunstancias socio-económicas adversas y a la violencia de género que padece. En este relato, la *distancia* entre centro-periferia es más notoria, pues Rosario, proveniente de las comunas, entabla una relación sexual-amorosa con Emilio y Antonio, jóvenes de posición social

privilegiada. Esta transgresión social, al final, respeta la lógica geográfica de los dos polos: ella termina asesinada, y Antonio, el narrador, reconstruye la trágica historia de exclusión y muerte.

A lo largo del relato, Rosario crece en las comunas en medio de un ambiente hostil y del acoso sexual constante de los amantes de su madre. La única oportunidad para salir de este entorno de pobreza será prostituirse con narcotraficantes de alto rango, ocasionando que ingrese a un mundo de dispendio y lujo. En una discoteca la conocerán Emilio y Antonio: «Emilio me la señaló. Bailaba sola en la parte alta donde siempre se hacían ellos, porque ahora que tenían más plata que nosotros les correspondía el mejor sitio de la discoteca, y tal vez, porque *nunca perdieron la costumbre de ver a la otra ciudad desde arriba*» (Franco 91-92. Las cursivas nos pertenecen). Ahora, a diferencia de las clases sociales aristócratas, los «duros» tendrán mejor posición económica, pues como destacamos en la cita, en esta última afirmación de Emilio hay una clara referencia a los barrios pobres de Medellín, que se edificaron sobre cerros, y que desde la altura avizoran la ciudad. Asimismo, también se sintetiza la visión centralista y hegemónica de las clases dominantes.

Ahora bien, el que Rosario lograra desplazarse hacia el centro, alterando el orden geográfico, no implica que podrá traspasar la distancia social de su origen, pues para el narrador (Antonio), ella siempre será una mujer abusada, desde su nacimiento: «Por eso insisto en que Rosario nació perdiendo, porque la violaron antes de tiempo, a los ocho años, cuando uno ni siquiera se imagina para qué sirve lo que le cuelga» (Franco 25). Es evidente que bajo esta percepción, y pese al empoderamiento de la protagonista, subyace una visión de doble subalternidad, por nacer pobre y por ser mujer. No obstante, paulatinamente Rosario irá corrompiendo los valores burgueses de Antonio y de Emilio, pues ambos serán testigos y de cierto modo partícipes de asesinatos, asaltos y de todo lo que involucra el oficio de sicaria que ella ejerce.

De manera simbólica, Rosario emprende un éxodo hacia la gran urbe, mismo que le resulta liberador, aunque reiteradamente estará refiriendo su origen humilde y la añoranza de su casa en las comunas: «—Mira bien donde estoy apuntando. Allá arriba sobre la hilera de luces amarillas, un poquito más arriba quedaba mi casa...la parte más alta de la montaña» (Franco10). Pese a la distancia, ella está marcada por este territorio marginal y hostil en el que fue víctima de violación y victimaria de

sus agresores, pues de la infancia comprendió que la ofensa se paga con la muerte, y que además es la única alternativa para sobrevivir en ese espacio de agravios, excluido de la ley.

Desde el centro, estos escenarios marginados resultan extraños, ajenos, así es como se siente Antonio en las comunas, pues desde su posición de letrado, blanco y ciudadano, él se observa como extranjero en estos barrios pobres: «Rosario me acercó a la otra ciudad, la de las lucecitas. [...] Ya estábamos en el laberinto, en tierra extraña [...] Después, todo fue estupefacción ante el paisaje, desconcierto ante los ojos que seguían nuestro ascenso, miradas que no conocía, que me hacían sentir ajeno, gestos que obligaban a preguntarme qué hacía yo, un extranjero, ahí» (Franco 47-50).

La conformación de zonas contradictorias en una misma ciudad es una problemática vigente no solo en Colombia y América Latina, sino a nivel global. La confrontación de estos espacios (centro-periferia) está motivada por una sociedad individualista y desigual, que genera, de acuerdo con Bauman, lugares específicos de residuos donde surgen guetos urbanos conformados de vertederos humanos.

Estas características no son exclusivas de *Rosario Tijeras*, sino que están presentes en todas las novelas de la sicaresca; por una parte, está la ciudad hegemónica en la que la oligarquía controla y administra las instituciones de poder político-económico; por otra, están las comunas edificadas en los altos cerros de la urbe, pobladas en principio por campesinos que decidieron migrar al centro con el propósito de hallar oportunidades de progreso social y educativo; sin embargo, la pobreza y la marginación produjo altos índices de criminalidad, ocasionado por el escaso desarrollo estatal, el hacinamiento poblacional y la desigualdad económica.

El sicario socialmente representa un peligro, no simplemente por su condición de asesino, sino también por su categoría de marginado al concentrar rasgos como la promiscuidad, la falta de moral y su inestabilidad emocional. Por ello, la vida en las periferias es efímera y volátil, al igual que los vínculos familiares, pues el destino es incierto e imprevisible frente a un Estado de bienestar social fallido.

Ahora bien, consideramos pertinente aclarar que el sujeto marginado y los espacios periféricos no son privativos de la narrativa sicaresca. En la literatura colombiana contemporánea permanece esta constante en escritores como Daniel Ferrerira, con *Rebelión de los oficios inútiles* (2014); Juan Sebastián Cárdenas, con *Ornamento* (2015); Guiseppe Caputo,

con *Un mundo huérfano* (2016), y Luis Miguel Rivas, con *Era más grande el muerto* (2017). En estas novelas la visión es totalmente semejante a *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*, evidenciando con ello que esta temática sigue vigente e incluso se ha agudizado, porque para los marcos políticos-económicos actuales, el paria no tiene valor, su presencia es innecesaria e inexistente para el Estado y las finanzas públicas.

Periferia y exclusión en la narconovela mexicana

La narrativa mexicana que aborda el tema del narcotráfico se publica con más regularidad en la década de los noventa³ y presenta como constantes comunes: la frontera norte como espacio de trasiego y de conflicto migratorio; al agente policiaco, personaje corrupto que por regla común está coludido con sectores del crimen organizado; una relación directa con el género negro así como el desenmascaramiento de la inoperancia y la corrupción del poder político y judicial mexicano, sobornado casi en su totalidad por cárteles de la droga.

Así, podemos observar en obras como *Sueño de Frontera* (1990), de Paco Ignacio Taibo II; *Algunos crímenes norteños* (1992), de Francisco José Amparán; *La novela inconclusa* de Bernardino Casablanca (1993), de César López Cuadras; *Mezquite Road* (1995), de Gabriel Trujillo Muñoz; *Juan Justino Judicial* (1996), de Gerardo Cornejo; *Tijuana Dream* (1998), de Juan Hernández Luna y *Tijuana City Blues* (1999), de Gabriel Trujillo Muñoz, que estos textos exponen, de algún modo, una preocupación particular sobre las diversas problemáticas y complejidades que acarrea el narcotráfico.

En estas obras, la frontera es visualizada como un espacio periférico, en el que se concentra un alto índice de marginación, violencia y un sinfín de intercambios comerciales. Por supuesto que la proximidad con EE. UU. es un factor determinante para

3. Aunque es a finales de la década de los 60 cuando se tiene registrada la primera novela que se pueden considerar como el referente inmediato de la narcoficción mexicana: *Diario de un narcotraficante*, de Pablo Serrano, quien bajo el seudónimo de A. Nacavea describe el tráfico de heroína en la frontera norte y las peripecias que conlleva la siembra, trasiego y venta de este estupefaciente en los Estados Unidos. En el año 1977 René Cárdenas Barrios publica *Narcotráfico S.A.*, quien desde la ficción ya visualiza a los cárteles de la droga como corporativos empresariales internacionales que generan grandes dividendos monetarios.

explorar los intrínquilos que produce la criminalidad asociada con el narcotráfico. Asimismo, estos textos rompen con la ortodoxia del género policiaco y abordan otros problemas socioculturales que se generan en esta zona de constante conflicto, tal es el caso de la saga escrita por Élmer Mondoza sobre el detective Edgar «el Zurdo» Mendieta. En *Balas de plata*, al igual que el resto de la serie literaria, el personaje se enfrenta a un sistema político estéril, subordinado a los cárteles de la droga. En las cinco novelas tendrá que pactar con el crimen organizado para cumplir con su labor policíaca⁴.

Otro de los textos emblemáticos sobre la narcotráfico mexicana es la novela *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda. La obra fue distinguida con el Premio Juan Rulfo de novela en 1991 y publicada de manera póstuma hasta el año 2008. Narrada en primera persona, destaca tanto por su variedad de voces y registros narrativos como por su hibridismo de géneros. El texto refiere los trágicos acontecimientos ocasionados por el narcotráfico en la localidad de Santa Rosa de Uruachi, ubicada en la Sierra Tarahumara del estado de Chihuahua. Los sucesos ocurren en una localidad alejada de la capital, la cual está controlada por grupos delictivos que se dedican al trasiego. Relata el personaje-narrador:

En el entronque de Huajumar, ahí donde se acaba el pavimento y comienza el camino de terracería, que se vuelve nube de polvo y saltos, me esperaba otro percanche, un retén de judiciales [...] Seguimos el camino después de dar cumplimiento a la Ley Seca de la sierra, pero más allá, en los llanos verdes de Memelichic, nos esperaba otro retén, ahora de soldados. Volvieron a revisar la troca por arriba y por abajo. Droga, dijeron, cuando les pregunté qué buscaban. La droga se saca de la sierra, no se mete, le dijo el Ventarrón. Si anduviéramos en eso, iríamos para atrás, no para lo caliente, agregó (Rascón Banda 9-10).

Podemos constatar que a lo largo de la novela se nos refiere que las comunidades aisladas de México son los espacios idóneos para el cultivo y el trasiego de estupefacientes. Los cárteles que controlan estas poblaciones, como se observa en *Contrabando*, se apoderan de estas localidades ejerciendo violencia

por medio de secuestros, desapariciones forzadas y asesinatos.

Las regiones periféricas, ubicadas entre cerros y montañas, son propicias para que la criminalidad opere sin restricciones, porque existe un vacío de poder y además porque las autoridades están prácticamente subordinadas a estos sectores delictivos que funcionan como consorcios transnacionales, apagándose a la lógica del mercado global. En estas zonas marginadas, como apunta Saskia Sassen, la *glocalización* es semejante a otras regiones alejadas del centro político, pero a su vez es similar a las grandes metrópolis, pues el capitalismo, y por ende el narcotráfico, ocasiona los mismos inconvenientes: violencia, pobreza, desplazamientos forzados, asesinatos, etc.

La disputa y el dominio de la sierra genera ejecuciones masivas, acarreado con ello un constante crecimiento de la violencia frente a una población vulnerable e indefensa. Estos hechos son relatados en la novela; un ejemplo se observa cuando Damiana, una simple campesina de los Táscales, es testigo de la masacre de una familia y de policías municipales en el rancho Yepachí, a manos de un comando de narcotraficantes, y es acusada de manera inverosímil por estos sucesos, como se lee en los titulares de la prensa: «*Golpe al narcotráfico: 24 muertos y 9 heridos. Enfrentamiento entre narcos y la Policía Judicial Federal. Masacre en el rancho Yepachi, nido de narcos. Judiciales federales contra judiciales del Estado: ganaron los federales. Capturaron a Damiana Caraveo, cabecilla de una banda de narcos*» (Rascón Banda 21)⁵.

Los sectores marginados son los más desprotegidos en estas zonas periféricas, estos espacios además están determinados por su propia historia geográfica y cultural: «Los judiciales de la Federal, o quienes hayan sido, porque a estas alturas no se puede saber si fueron narcos con credenciales de la Judicial o judiciales con facha de narcos [...] se dirigieron al Palacio Municipal. Mataron a los dos policías que intentaron impedirles la entrada y adentro acabaron también con los tres forasteros que estaban esperando al presidente municipal» (Rascón Banda 87). Por supuesto, como afirmamos líneas arriba, el narcotráfico no es una cuestión circunstancial, sino estructural que opera de la misma forma en cualquier lugar, y Santa Rosa de Uruachi no es la excepción, pues el narcotraficante intimida, destierra y asesina a los habitantes de estas localidades.

4. *Balas de plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010), *Nombre de perro* (2012), *Besar al detective* (2017) y *Asesinato en el Parque Sinaloa* (2017).

5. Las cursivas son del texto original.

Observamos además que *Contrabando* plantea un contrasentido: el llamado progreso económico solo produce zonas en estado de indefensión e incertidumbre constante. Asimismo, el narcotráfico es el negocio más productivo y funciona como mecanismo de control y amenaza social, que al igual que el capitalismo, quebranta sistemáticamente a la población más frágil, la cual habita en estos espacios perdidos, que constituyen, de acuerdo con Bauman, poblaciones superfluas, y que por parte del Estado son invisibilizados, puesto que no representan ningún beneficio monetario.

Otra narconovela mexicana emblemática es *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, que fue publicada originalmente en el año 2004 por la casa editora de *Tierra Adentro* y relanzada en España en 2008 por la editorial Periférica. En este texto, su personaje central, Lobo, es un cantante de cantinas que apenas y sobrevive de su oficio. Por necesidades económicas sus padres migraron a los Estados Unidos y lo abandonaron a su suerte; jamás volvió a saber de ellos: «Un día su padre le puso el acordeón en las manos [...] Al día siguiente se fue al otro lado. Esperaron sin fruto. Después, su madre cruzó y ni promesas de vuelta le hizo. Le dejaron el acordeón para que se metiera en las cantinas» (Herrera 16).

Sin familia, sin estudios y sin trabajo estable, Lobo representa al típico paria, producto del capitalismo liberal. Su destino cambia cuando es un tuguero se encuentra con un alto capo del narcotráfico, quien lo adopta como su músico particular, pero su suerte será momentánea porque, en principio, gozará del beneplácito del Rey, y se volverá el Artista oficial del «palacio»; sin embargo, al cuestionar la virilidad del capo, Lobo tendrá que escapar y volver a su vida de infortunios: «Caminó a la cantina en la que había conocido al Rey. Era un puerto como cualquier otro, con montón de gente de paso y unos fieles que lo mantenían en pie [...] Se empapó de la confabulación fraterna de las ficheras entre pieza y pieza, admiró a los clientes, que se diferenciaban de los simples briagos con gesto de cortesía: ¿Me permite esta?» (Herrera 116-117). Una vez más, observamos que los personajes y los espacios de exclusión son una constante de la narcoficción, estos sectores se ubican en los márgenes del progreso social y económico; en términos de Zygmunt Bauman, se tornan vertederos humanos que crean su propia lógica de sobrevivencia.

Lobo (al regresar a su oficio de músico ambulante) vuelve a su condición de paria. Al escaparse de «la corte del Rey» su destino se torna más incierto:

sin ingresos estables, sin vivienda y sin la mujer que quiere. Ahora su soledad es más extrema que al inicio del relato: «Era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre» (Herrera 127). Es este estado de precariedad, tendrá que sobrevivir como cantante callejero, siendo invisibilizado por un sistema neoliberal que lo condena y que, de acuerdo con Loïc Wacquant, socializa la marginalidad como una estrategia de control. De este modo, observamos que tanto en *Contrabando* como en *Trabajos del reino*, el narcotráfico, ante un Estado indolente, se posiciona como una entidad corporativa criminal más violenta y efectiva que cualquier régimen político.

En México se ubica a la frontera norte como una de las principales zonas geográficas en la que se producen importantes intercambios comerciales y culturales. Novelas como *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez; *El Karma de vivir al norte* (2013) de Carlos Velázquez; *Corazón de Kaláshnikov* (2009) de Alejandro Paéz Varela; *Tijuana: crimen y olvido* (2010) de Luis Humberto Crosthwaite; *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón y *Conspiración* (2011) de Víctor Ronquillo, especialmente, visualizan a esta zona como un territorio de alto flujo migratorio, en la que convergen fuerzas y beneficios desiguales, pues de manera más evidente en esta región, el narcotráfico trastoca todas las relaciones humanas y propicia efectos colaterales desfavorables.

La cartografía fronteriza, además de concebir múltiples identidades, se constituye también como una región en constante cambio; de manera semejante opera el narcotráfico, su naturaleza capitalista exige su diversificación, el control absoluto de todo negocio: tráfico de personas y órganos, prostitución, secuestro, sicariato, piratería, huachicol, es un todo integrado que anualmente produce ganancias económicas desmesuradas. No obstante, a su paso provoca muertes, desapariciones e individuos desplazados que se convierten en residuos, sujetos sin valor para la plusvalía del mercado. Estos seres invisibles son, de acuerdo al concepto del capitalismo *gore*, producto de una violencia económica que propicia empleos mal remunerados, anulación de servicios sociales, privatización educativa y por supuesto, exclusión social.

De este modo, para Sayak Valencia el capitalismo *gore* es desfavorable, en particular con los sectores sociales marginados, pues al igual que el narcotráfico, opera como un corporativo transnacional inflexible y

un objeto de necropoder contra los grupos de mayor indefensión. Precisamente, los espacios fronterizos son el centro de acción donde más dividendos económicos se obtienen por el copioso tránsito de personas; por ello no es accidental que la narcoficción mexicana tenga como escenario principal esta zona. Novelas como *Al otro lado*, *Corazón de Kaláshnikov* o *Tijuana: crimen y olvido*, exploran de manera independiente el tráfico ilegal de indocumentados, la desaparición de periodistas y la cruda violencia y asesinatos contra mujeres, pero ante todo, subrayan el debilitamiento de los estamentos institucionales, los cuales generalmente están bajo la subordinación de cárteles de la droga.

Sujetos y espacios de exclusión en la (narco)novela mexicana actual

La marginación y la periferia como elementos temáticos aparecen con regularidad en la narcoliteratura de reciente publicación. Al revisar estos elementos, observamos que persiste un interés particular por parte de los escritores en ahondar sobre los estragos que produce la pobreza y el narcotráfico, si bien es necesario tomar en cuenta que históricamente esta inercia es más notoria en nuestro continente. Considerando como punto de referencia el análisis realizado con antelación, sólo haremos una radiografía general de estos rasgos, con el fin de no sonar reiterativos, puesto que al igual que las narconovelas antes examinadas, a través de los espacios y los personajes, en esencia la narcoficción mexicana actual plantea los mismos cuestionamientos sobre la exclusión social y económica.

En el policía, el reportero, el militar e incluso en el sicario hay una resistencia a ser invisibilizados en el espacio público; en todos persiste una noción de eterno fracaso porque sus actos no tendrán significado ni mucho menos valor en el mercado económico. Esta última característica será notoria en la novela *Ladydi* (2014) de Jenifer Clement, misma que relata las tribulaciones por las que pasan las niñas de la Sierra del estado de Guerrero al ser raptadas por narcotraficantes del lugar, con el propósito de prostituir las o para ser regaladas a capos de la droga. Una vez más la pobreza, la migración y la periferia son las causas de esta marginación social. Ladydi, la protagonista, tratando de evitar este fatal destino, logra llegar a Acapulco, pero por error y mala fortuna se la llevan presa. Por supuesto que estos infortunios son más comunes en gente cuya condición económica

es desfavorable. Clement, a través de su historia, de manera semejante a *Contrabando*, trata de evidenciar el estado de indefensión que padecen estas comunidades rurales controladas por el crimen organizado.

Otro sector marcadamente desfavorecido y controlado por cárteles delictivos son los migrantes. Narconovelas como *Por el lado salvaje* (2011), de Nadia Villafuerte; *El lenguaje del juego* (2012), de Daniel Sada; *El caballero del desierto* (2013), de Omar Delgado; *Las tierras arrasadas* (2015), de Emiliano Monge; *El campeón gabacho* (2015), de Aura Xilonen y *El asesino que no seremos* (2017), de Federico Mastrogiovanni, refieren la enorme violencia y discriminación que se ejerce contra aquellos sujetos que tienen como propósito y necesidad económica llegar a EE. UU; asimismo, la frontera norte de México es visualizada como un espacio de alta vulnerabilidad para estos sectores.

En novelas como *Las tierras arrasadas*, *El caballero del desierto* y *Por el lado salvaje*, los migrantes (particularmente durante su travesía) son visualizados como simple mercancía o residuos humanos, mismos que, ante el vacío del Estado, el narcotráfico emplea como objetos para comerciar órganos, ejercer la prostitución, el secuestro, etcétera. Por su parte, en *Lenguaje del juego*, *El campeón gabacho* y *El asesino que no seremos*, el migrante ilegal es conceptualizado como un excedente, las sobras del subdesarrollo económico y de una modernidad inconclusa. Paradójicamente, su condición de marginado será la misma, pese a que su desplazamiento se oriente hacia un espacio con alta hegemonía económica. En sus relatos, los autores reseñados parten de un entorno necropolítico, en el que el crimen organizado quebranta toda esperanza de redención.

De igual modo, el sicario, el reportero y el detective son personajes recurrentes en la narconarrativa mexicana. Así se puede corroborar en *Eros diler* (2012), de Nazul Aramayo; *Artilería nocaut* (2014), de Víctor Solorio Reyes; *Hotel de arraigo* (2015), de Imanol Cayenada; *Lo que mata no es la bala* (2016), de Alberto Mansur; *La caída de cobra* (2016), de José Miguel Tomasena; *Besar al detective* (2015) y *Asesinato en el Parque Sinaloa* (2017), de Élmer Mendoza; *Hotel Chinesca* (2018), de José Salvador Ruiz; *El paria mexicano* (2018), de Luciano Campos Garza y *Perro de ataque* (2017), de Darío Zalapa. En estos textos la mayor parte de los protagonistas son invisibilizados debido a que socialmente se caracterizan por ser individuos marginados o relegados. Esta imagen por supuesto está relacionada con el paria, y además contraviene las normas de conducta

impuestas por las clases dominantes; sus constantes son la resistencia a subordinarse a los poderes fácticos y una crítica hacia la injusticia política y económica.

Conclusiones

A lo largo del presente análisis hemos podido comprobar que el fenómeno de la marginación se produce por un crecimiento económico desigual, generando una desarticulación social entre el centro y la periferia. En consecuencia, ante un Estado omiso y negligente, el narcotráfico se posiciona como un ente capitalista que opera de forma organizada mediante diversos sistemas de control; sin embargo, también funciona de manera caótica y desestabiliza el espacio público, así lo demuestran novelas como *La Virgen de los sicarios*, *Rosario Tijeras* o *Contrabando*. Estas obras representativas de la narcoliteratura, a través de personajes subalternos y ambientes de exclusión social, exploran la complejidad de relaciones que el trasiego de drogas genera en una economía de mercado global.

De igual modo, puntualizamos que los personajes marginales son una constante en la narrativa latinoamericana que tiene como trasfondo temático el narcotráfico, como se observa en *Trabajos del reino*. Estos rasgos, como también analizamos, se repiten de manera constante desde la década de los noventa, como respuesta a un sistema político-económico perverso que de manera estratégica visualiza a la pobreza como un fenómeno de represión y mercado.

Pese a estos antecedentes, opinamos que el valor de estas obras reside en que a través de la ficción se le proporciona voz y presencia al marginado. De igual modo se hace con otros tópicos narrativos relacionados con la violencia y el crimen organizado como las desapariciones forzadas, así se observa en novelas como *El país de las mandrágoras*, de Ethel Krauze, y *Asdrúbal*, de Héctor Fabricio, en las que se explora el dolor y la pesadumbre de los familiares que buscan a sus desaparecidos.

Ahora bien, reconocemos por supuesto que la marginación social no es exclusiva de la narconarrativa colombiana o mexicana, es una preocupación constante también en la literatura centroamericana, particularmente para la argentina y chilena; autores sudamericanos como Rodrigo Ramos Bañados, Mario Silva Mera, Cristián Alarcón, Ariel Urquiza o el puertorriqueño Gean Carlo Villegas, consideran que el narcotráfico es un fenómeno *glocal* que solo propicia beneficios particulares y daños generales,

ante un capitalismo que de igual manera solo produce espacios de alta vulnerabilidad económica. En conjunto, las narconovelas antes referidas relatan un contexto distópico en el que el crimen organizado controla y ejerce un poder desmedido. Bajo esta lógica se funda un *Narcoestado*, que se rige con la máxima del libre mercado, y que además incrementa la desigualdad y la pobreza.

En síntesis, consideramos que las narconovelas referidas en esta investigación toman como elementos centrales del relato el sometimiento, la violencia y la exclusión de agentes sociales desechables como desempleados, inmigrantes, mujeres sobreexplotadas, ancianos, damnificados, trabajadores informales, drogadictos, homosexuales, delincuentes, sicarios, etcétera. La presencia en las grandes metrópolis de estos sectores marginados es ignorada y por supuesto invisibilizada, pues prácticamente carecen de identidad, y es solo a través de estas novelas que estos sujetos adquieren voz y presencia, debido a que en el mundo capitalista moderno les es negada una categorización, y por tanto, los derechos civiles y sociales propios de cualquier ciudadano.

Bibliografía

- ABAD-FACIOLINCE, Héctor. «Estética y narcotráfico.» *Revista de Estudios Hispánicos*, 3: 42, (2008): 513-518.
- ÁLAPE, Arturo. *Sangre ajena*. Bogotá: Planeta, 2002.
- ALARCÓN, Orfa. *Perra Brava*. México: Planeta, 2010.
- ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo. *El Divino*. Bogotá: Plaza y Janés, 1986.
- ARAMAYO, Nazul. *Eros diler*. Torreón, Coahuila: Editorial Jus, 2012.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós, 2005.
- BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales del Capitalismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- CAMPOS GARZA, Luciano. *El paria mexicano*. México: Ediciones Proceso, 2018.
- CANEYADA, Imanol. *Hotel de arraigo*. México: Suma de Letras, 2015.
- COLLAZOS, Óscar. *Morir con papá*. Bogotá: Seix Barral, 1997.
- CLEMENT, Jenifer. *Ladydi*. México: Lumen 2014.
- CROSTHWAITE, Luis Humberto. *Tijuana: crimen y olvido*. México: Tusquets, 2010.
- DELGADO, Omar. *El caballero del desierto*. México: Siglo XXI Editores, 2011.
- FRANCO RAMOS, Jorge. *Rosario Tijeras*. Colombia: Plaza y Janés, 1999.

- GAVIRIA, Víctor. *El peladito que no duró nada*. Bogotá: Planeta, 1991.
- GOODBODY, Nicholas T. «La emergencia de Medellín: la complejidad, la violencia y la *différance* en Rosario Tijeras y La virgen de los sicarios». *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXIV: 223, (2008): 441-454.
- GOSSAÍN, Juan. *La mala hierba*. Colombia: Plaza y Janés, 1981.
- GUATTARI, Félix. *Plan sobre el planeta: capitalismo mundial integrado y revoluciones moleculares*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004.
- HERRERA, Yuri. *Trabajos del reino*. España: Editorial Periférica, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- MANSUR, Alberto. *Lo que mata no es la bala*. México: Ediciones B, 2016.
- MASTROGIOVANNI, Federico. *El asesino que no seremos*. México: Editorial Grijalbo, 2017.
- MENDOZA, Élmer. *Besar al detective*. México: Random House, 2015.
- MENDOZA, Élmer. *Asesinato en el Parque Sinaloa*. México: Random House, 2017.
- MONGE, Emiliano. *Las tierras arrasadas*. México: Random House, 2015.
- OSORIO, Óscar. *El sicario en la novela colombiana*. Cali, Colombia: Universidad del Valle, 2015.
- PÁEZ VARELA, Alejandro. *Corazón de Kalashnikov*. México: Plantea, 2009.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *Contrabando*. México: Planeta, 2008.
- RONQUILLO, Víctor. *Conspiración: la hora del narcoterrorismo*. México: Ediciones B, 2011.
- RUIZ, José Salvador. *Hotel Chinesca*. México: Editorial De Otro Tipo, 2018.
- SADA, Daniel. *El lenguaje del juego*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- SASSEN, Saskya. *Una sociología de la globalización*. Madrid: Katz, 2010.
- SOLORIO REYES, Víctor. *Artillería nocaut*. México: Joaquín Mortiz, 2014.
- TOMASENA, José Miguel. *La caída de cobra*. México: Tusquets, 2016.
- VALENCIA, Sayak. *Capitalismo gore*. México: Paidós, 2016.
- VALLEJO, Fernando. *La Virgen de los sicarios*. México: Alfaguara, 1998.
- VELÁZQUEZ, Carlos. *El Karma de vivir al norte*. México: Sexto Piso, 2013.
- VILLAFUERTE, Nadia. *Por el lado salvaje*. México: Ediciones B, 2010.
- WACQUANT, Loïc. *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*. Buenos Aires: Manantial, 2001.
- XILONEN, Aura. *El campeón gabacho*. México: Random House, 2015.
- YÉPEZ, Heriberto. *Al otro lado*. México: Planeta, 2008.
- ZALAPA, Darío. *Perro de ataque*. México: Ediciones B, 2017.

La tónica exordial en la *peregrinatio* de los *Infortunios de Alonso Ramírez*

The exordial topic in the *peregrinatio* of the *Infortunios de Alonso Ramírez*

XIMENA GÓMEZ*

Universidad Autónoma de Aguascalientes (México)

ximenaggoizueta@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8733-2216>

Resumen

Carlos Sigüenza y Góngora escribe los *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) por petición del virrey Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza tras escuchar el testimonio que dio el puertorriqueño Alonso Ramírez sobre su aventura en los mares coloniales con piratas ingleses y franceses. Este texto sigue generando ambigüedad sobre la autoría, la intención autoral y su naturaleza híbrida. El presente estudio ofrece un análisis retórico de la tónica exordial en el primer apartado de los *Infortunios*, cuya semántica apunta al *topos* medieval de la *peregrinatio vitae* como configurador de la *narratio*. El objetivo habrá sido preparar y mantener la benevolencia del receptor durante toda la lectura de la narración.

Palabras clave: Relación; Retórica; Tópico; Peregrinación; Persuasión.

Abstract

Carlos Sigüenza y Góngora writes *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) at the request of viceroy Gaspar de la Cerda Sandoval Silva and Mendoza based on the oral testimony given by the puerto rican Alonso Ramírez about his adventure in the colonial seas with english and french pirates. This text continues to generate ambiguity about authorship, authorial intention and its hybrid nature. The present study offers a rhetorical analysis of the exordial topic in the first section of *Infortunios*, whose semantics points to the medieval *topos* of *peregrinatio vitae* as the configurator of the *narratio*. The objective has been to prepare and maintain the benevolence of the receiver throughout the reading of the narrative.

Keywords: Relación; Rhetoric; Topic; Peregrination; Persuasion.

* Profesora-investigadora del Depto. de Letras de la UAA. Doctora en Letras Españolas por la UNAM. Líneas de investigación: La Celestina, La Dorotea, teatro español y novohispano de los Siglos de Oro y teoría teatral. Proyecto de investigación actual sobre los ensayos «Letras de la Nueva España», de Alfonso Reyes. Perteneczo a la Maestría en Arte y al Doctorado en Arte y Cultura de la UAA. He publicado en revistas especializadas, como la Revista de Investigación Teatral, Signos Literarios, Medievalia, Atalanta: revista de letras barrocas, Celestinesca y eHumanista. Es Mímbrro de la Asociación Internacional del Teatro Novohispano y de los Siglos de Oro, AITENSO. Integrante del Cuerpo Académico de Estudios Lingüísticos y Literarios de la UAA. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores en México (SNI). <http://orcid.org/0000-0001-8733-2216>

Los infortunios de Alonso Ramírez es un texto que se presenta desde la dedicatoria por Carlos de Sigüenza y Góngora como «Relación», pero que también contiene elementos de algunos de los géneros discursivos más convocantes de las circunstancias y el contexto cultural novohispano: desde la ficción, se habla del influjo de la picaresca, de los libros de aventuras; desde otros discursos, se habla de la Relación y la Historia, de rasgos epistolares, de un texto de carácter legal. En su calidad de texto híbrido o indefinido por el cruce de géneros que lo construyen, se incluye como parte del *corpus* literario de la prosa novohispana del siglo XVII. Escrito por petición del virrey y Conde de Galve, Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza, por Sigüenza a propósito del testimonio que relató oralmente Alonso Ramírez al virrey sobre su aventura en los mares coloniales con piratas ingleses y franceses, es un texto que aún genera ambigüedad sobre la autoría, la intención autoral y su naturaleza híbrida. La presente lectura ofrece un análisis del pequeño prólogo contenido en el primer apartado de los *Infortunios* observándolo desde la tónica exordial y la inserción en esta de la *peregrinatio vitae*, la cual se puede entender para el resto del texto como configuradora de sentido. Su anuncio en el exordio servirá para preparar y mantener la benevolencia del lector ante una Relación de un peregrino que justifica su asentamiento en tierras novohispanas como privilegiado y necesario desde una visión providencial.

La orientación retórica de mi lectura se apoya en las investigaciones de Roberto González Echevarría (1984) y Gerardo Ramírez Vidal (2000) sobre las Crónicas de la Conquista. La *peregrinatio vitae* se retoma de la visión dantesca bajomedieval como materia vigente y propicia para alentar el apoyo de la metrópoli ante la problemática de los asedios piratas en los mares novohispanos. Para González Echevarría y Ramírez Vidal, antes de considerar la escritura de los géneros discursivos en el contexto del Nuevo Mundo desde una perspectiva historiográfica o literaria (lecturas, más bien producidas a partir de la crítica del siglo XIX), hay que tener en cuenta que se escribe a partir de la tradición clásica de modelos virtuales provenientes de la retórica. González Echevarría sostiene que «en el Renacimiento la mediación es retórica antes que lingüística» (151). El crítico observa que el sustrato de estos textos es la retórica del discurso con su respectivo andamiaje de fórmulas tópicas, pero también observa estructuras de los géneros discursivos provenientes de la historiografía medieval o la literatura (153). Así, considera la

problemática de la confluencia de estos géneros en la diversidad que son las crónicas de Indias al momento de intentar hacer una clasificación genérica, que debe tomar en cuenta la base de modelos retóricos sublimes, como el de la historia general, o llanos, como el de la historia particular, más bien propio de la retórica forense (149).

Por su parte, Ramírez Vidal aduce lo siguiente:

desde nuestro punto de vista, tales obras no se pueden considerar ni como textos históricos ni como obras literarias propiamente dichas, aunque obviamente pueden analizarse desde diferentes puntos de vista: histórico, sociológico, literario, antropológico, filosófico, etcétera, pues el propósito de sus autores no era la exposición histórica de los hechos ni la recreación literaria. Las Crónicas de la Conquista deben considerarse como textos puramente retóricos, pues los cronistas tenían como propósito fundamental la persuasión, y hacia ese objetivo dirigían todos sus esfuerzos (70).

Genéricamente, *Infortunios* es un texto que Sigüenza presenta en su dedicatoria al Virrey como Relación. Podemos, entonces, comenzar por definir qué se entendía por tal. Walter Mignolo ha registrado las características de las Relaciones como «relaciones de la conquista y de la colonización». Señala que «este tipo de textos [...] se caracteriza tanto por rasgos pragmáticos como por organizativos [...]» (70). Mignolo clasifica aquí las Relaciones pensando en la historia natural y geográfica de las Indias, cuyo objetivo era dar información a la corona sobre las condiciones de las nuevas tierras para su apropiación y para futuras expediciones.¹

Por otro lado, González Echevarría afirma que

no hay divisiones claras entre la relación, el memorial, la carta de relación, la vida; lo que sí hubo fue una abrumadora profusión de documentos de esta índole en el imperio español durante el siglo XVI. [...] Las relaciones eran esencialmente documentos legales en los que el firmante daba cuenta de su persona y de los hechos pertinentes al caso —se reflejaba en ellas mediante ciertas fórmulas, el contacto de un yo con la realidad circundante, por eso pueden servir de cauce a la autobiografía, ya sea ésta real o ficticia (159).

1. Otros estudiosos como Ortiz Gambeta (2013) y Vitorio Salvadorini (1963) coinciden con Mignolo y señalan la importancia de la Relación como un género de carácter legal, para rendir cuentas y que tiene su propia retórica.

Recordemos que las circunstancias de publicación de *Infortunios* (1690) tienen tres frentes que podríamos relacionar con el carácter legal de la Relación y su concepción como un documento que regula la relación de poder entre el subordinado, ese «yo circundante», y el subordinante²: el primer frente es el de Alonso Ramírez, quien es solicitado por el Virrey para declarar a cerca de lo que ya se venía escuchando en la corte novohispana desde Yucatán sobre el cautiverio del puertorriqueño con piratas ingleses en el Pacífico; el segundo es el del propio virrey, quien consideró como una estrategia política idónea la transcripción por Sigüenza, cronista del Conde de Galve en ese momento; y tercer frente, la publicación de esta historia a manera de Relación, con el objetivo de captar la atención del poder de la metrópoli sobre la necesidad de fortalecer las defensas navales del virreinato de la Nueva España, que se enfrentaba constantemente al acecho y los ataques de los colonos ingleses, franceses y holandeses mediante la piratería legal e ilegal en los mares novohispanos.

Con respecto a Alonso Ramírez, en los mismos *Infortunios* este «relata» que, una vez que había pisado tierra en Yucatán después de su cautiverio, iba contando su Relación por donde se le solicitaba y con el afán de liberarse de cualquier posible acusación de piratería, que, sabemos, ineludiblemente involucraba herejía. Las distintas audiencias del relato de Alonso habrán implicado, considera Lorente, una variedad de estilos, en ocasiones de carácter llano e informativo debido al contexto de declaración de los hechos, en ocasiones más vivaz y dinámico con el fin de entretener y, por supuesto, causar empatía. (Lorente 20)

Sobre el virrey, Lorente señala que

con el envío de la relación a España, Galve perseguía un doble objetivo: equiparar subliminalmente a los piratas con los aliados de España como ‘tramposos’, que no reconocían ni rey, ni patria, ni obediencia, atentos sólo al mar y a lo que podían robar en él; y fomentar la indignación hispánica contra los bucaneros y contrabandistas extranjeros. A la vez, en la Nueva España lograba que Alonso Ramírez consiguiera una notoriedad transitoria que lo librara definitivamente

de las denuncias del alcalde de Valladolid, don Ceferino de Castro (16-17).

Por su parte, el Sigüenza cronista,

despreocupado de la fidelidad de la relación a los hechos narrados, alió su discurso para encontrar ‘el hilo de oro’ que lo guiara en el ‘laberinto enmarañado’ de los múltiples rodeos que Alonso había construido para contar sus desventuras, y le permitiera dotar al libro de un halo de ejemplaridad, tan conveniente a los intereses del virrey (Lorente 40).

Este panorama permite observar que los *Infortunios*, efectivamente, y más allá de su cualidad de texto híbrido entre la historiografía y la ficción narrativa, responde al cometido de la Relación: dar cuentas a la autoridad sobre sucesos, en este caso no de expediciones asignadas, sino de un peligroso cautiverio con piratas (amenaza económica, política y religiosa) con el objetivo de legitimar dicho testimonio y pedir favores a cambio. Para ahondar en esta consideración, es pertinente observar una triple cadena jerarquizada de necesidades legitimantes: la de Alonso, la del virrey y la de Sigüenza. Alonso buscaba legitimar su relato como el de un novohispano, más bien del pueblo llano, que resultaba ser un modelo de fidelidad cristiana, y al virrey. Esto le permitiría, a su vez, que lo recomendara Galve para que su mala fortuna cambiara y adquirir, así, algún puesto de trabajo que le dejara subsistir dignamente:

Sigüenza, compadecido de sus desgracias, no sólo le da cuerpo definitivo, sino que intercede por él ante el virrey para que Alonso Ramírez recupere los bienes expoliados por los alcaldes de Valladolid y se ‘entretenga’ en la Armada de Barlovento, le ayuda económicamente y lo pone bajo la tutela de Juan Enríquez Barroto, discípulo directo suyo, capitán de artillería y marino experimentado, que en esos días se hospedaba en su casa, con el fin de excusarle los gastos de su viaje a Veracruz (Lorente 19).

A su vez, Sigüenza aprovechaba la orden de «escritura» de este testimonio para reafirmar su lugar y reconocimiento como digno cronista novohispano del virrey y como el intelectual del poder virreinal novohispano. Mantenía, así, la protección económica y política óptimas del Conde de Galve frente al poder de los peninsulares en la Nueva España. El virrey, por su parte, quería que esta Relación, ya escuchada por él de la voz del mismo Alonso, infundiera

2. Al respecto, Beatriz Colombi analiza la *Respuesta a Sor Filotea* bajo esta premisa y menciona que «la escritura colonial entraña una determinada relación de sujeción del emisor con respecto a la autoridad, de modo que toda escritura puede ser pensada como una red a través de la cual el sujeto ejerce, practica y se relaciona con el poder» (61).

la conmoción necesaria en la Península para obtener, así, los favores económicos y políticos indispensables, de forma que se contuviera la inestabilidad del virreinato novohispano, la cual se manifestaba ya desde hacía tiempo debido, a su vez, a la propia crisis en que se encontraba constantemente y en aumento el imperio español de los Austrias³. A esto se suma la situación de los virreyes del Nuevo Mundo, en general, cuya realidad consistía en la subordinación política y económica total de las colonias al sistema administrativo de la corona:

En estos momentos es cuando entran en escena de forma providencial Alonso Ramírez y su [abundante y generosa] fragata. [...] La casualidad ofrecía a Galve una solución parcial pero considerable a sus necesidades, porque le permitía adquirir suministros militares y metales de óptima calidad para la construcción de material bélico a bajo precio, a cambio de sancionar para Ramírez la legalidad de un cargamento dudoso y, muy probablemente, de hacer vista gorda sobre la legitimidad de su origen. Asimismo, la difusión de los *Infortunios* le facilitaba la justificación de los costes de sus actividades antipiráticas ante los ojos de los consejeros reales influyentes [...] Todas estas circunstancias favorecieron el que se aceptara como cierta la versión de Alonso Ramírez y que el conde de Galve exigiera a Sigüenza que la plasmara en la relación escrita que hoy conocemos (Lorente 16)⁴.

3. Sobre esto, menciona Haring que «las guerras europeas y la intromisión en América de los rivales marítimos de España –ingleses, franceses y holandeses– afectaron la historia de las Indias Occidentales [...]. Desde los días del emperador Carlos V hasta la revolución francesa, cada guerra en el hemisferio occidental tuvo repercusiones inmediatas en el Nuevo Mundo; en los siglos XVI y XVII, frecuentemente en la forma de saqueos de parte de grupos privados en los asentamientos españoles en las Antillas y sobre las costas vecinas en tierra firme. [...] Fue en el siglo XVII cuando estos adversarios cuestionaron seriamente por primera vez las ambiciones de España y Portugal a un dominio territorial exclusivo en el Nuevo Mundo» (117-118).

4. De las actividades ilegales del comercio en las colonias y en lo que respecta a la participación de los virreyes, Haring menciona que «frecuentemente toleraban e incluso alentaban el tráfico, algunas veces con el pretexto de que los colonos lo demandaban. No sólo aceptaban sobornos, desde el virrey hacia abajo a los funcionarios de las aduanas en los puertos, sino que frecuentemente ellos mismos compraban y vendían artículos de contrabando» (439).

Es así que, por estas intenciones subyacentes a la escritura de los *Infortunios*, consideramos esta Relación desde la perspectiva de González Echevarría y Gerardo Ramírez como un texto retórico, bien fundado su modelo en una tradición conocida por la cultura letrada, en este caso, por Sigüenza. Podemos encontrar, pues, en este texto las partes constitutivas del discurso cuyo cause semántico estará dado por la materia de la *peregrinatio vitae* de origen medieval. Desde 1995, en su estudio «*Infortunios de Alonso Ramírez: una lectura desde la retórica*», Lucrecio Pérez Blanco identifica ya en *Infortunios* la construcción retórica operando como el canónico escritural de la tradición clásica. Asimismo, en ese momento de estudio de la obra, buena parte de la crítica ya había registrado toda la caterva de personajes históricos que aparecen en esta Relación⁵. Por ello, Lorente menciona ya desde 1996 y en su reciente edición de *Infortunios* (Lorente 13) que todos esos datos le hacían pensar que no resultaba verosímil el que Sigüenza «comprometiera» en una ficción a tantas personas de diversos estratos sociales, pero sobre todo, de la alta nobleza nada más que por puro *delectare*. Para una Relación «hecha» por un criollo del pueblo llano y de cuya experiencia el virrey podía beneficiarse no sólo con argumentos sino también con un botín, probablemente no era necesario «confesar» toda la verdad. Recordemos que, una vez que los piratas liberan a Alonso, éste relata:

[...] se convinieron en que me diesen la fragata que apresaron en el estrecho de Singapur, y con ella la libertad, para que dispusiese de mí y de mis compañeros como mejor me estuviese. [...] Pero al abrazarme el condestable para despedirse, me avisó cómo me había dejado, a e[x]cusas de sus compañeros, alguna sal y tasajos, cuatro barriles de pólvora, muchas balas de artillería, una caja de medicinas y otras diversas cosas (Sigüenza 112).

Pensamos, así, que lo que Ramírez Vidal señala para las crónicas de la conquista del siglo XVI⁶, se encuentra también en los *Infortunios*. Por su parte, González Echevarría considera que ante la magnitud de sucesos que debían registrarse en las crónicas del Nuevo Mundo, la dificultad para la crítica moderna al momento de clasificar estos textos es inevitable.

5. Véase el estado de la cuestión de la edición de Lorente Medina, pp. 12-13.

6. Véase la cita de Ramírez Vidal en la página 2 de este estudio.

Por ello, dice González Echevarría: «se impone dar un paso atrás, anterior a la historia o a la literatura, para analizar los causes retóricos por los que empezó a deslizarse la gran narrativa de América» (151). Este sustrato tiene su referente en la tradición clásica renacentista,

un espectro amplio de géneros, materias y autores de la época, representativos de muchos autores y géneros y subgéneros que muestran en su estructura y composición, a nivel dispositivo y verbal, el influjo de una disciplina conocida [la Retórica] por los escritores y que sirve de fundamento para la construcción de todo discurso escrito en el periodo [siglos XVI y XVII] (Cortijo 327).

Teniendo presentes estos criterios, identificaremos en el primer apartado de *Infortunios* una tónica exordial que semánticamente apunta al tópico de la *peregrinatio vitae*, como una de las estrategias retóricas a las que Sigüenza habrá recurrido para transcribir y narrar este testimonio con el objetivo de poner del lado de los emisores directos e indirectos (Alonso Ramírez, Sigüenza y el Conde de Galve), a sus respectivos destinatarios: el Rey y el poder peninsular en la Nueva España y la metrópoli. Esta lectura, como hemos mostrado, involucra los intereses del virrey, los cuales operarían implícitamente en los efectos que Sigüenza produjera con su escritura del testimonio de Alonso Ramírez. En este sentido, los elementos de persuasión a los que habrá apelado Alonso Ramírez en el relato oral de su peregrinaje adquieren la forma de la escritura retórica, tanto en las partes del discurso como en su intención semántica. Ésta última, propongo que se configura con la elección idónea por parte de Sigüenza de la materia artificial del tópico de la *peregrinatio vitae* en la narración de los *Infortunios*. El objetivo al utilizar este tópico habrá sido provocar un *pathôs* desde un *êthos*⁷ victimizante e incorruptible en la figura

7. Sobre el *êthos* y el *pathôs*, dice Cicerón en *El Orador*, «Dos cosas son, pues, las que bien tratadas por el orador hacen admirable la elocuencia. Una de las cuales es la que los griegos llaman *êthikón*, acomodada a las naturalezas y a las costumbres y a toda consuetud de vida; la otra, la que los mismos denominan *pathêtikón*, mediante la cual se perturban y se concitan los ánimos, único en lo cual reina la oración. Aquella primera cosa, amable, jocunda, preparada para conciliar la benevolencia; la segunda, vehemente, incendiada, incitada, mediante la cual se arrebatan las causas; la cual en

de Ramírez como un súbdito ejemplar no sólo del virreinato, sino también de la corona española.

Así pues, en la trama de *Infortunios* y en el uso de algunos tropos estilísticos, advertimos pautas de lectura sobre el sentido del texto en relación con el tópico de la *peregrinatio*. El viaje de Alonso Ramírez es un viaje errante. Aprende por fuerza el oficio de su padre, carpintero, y reconoce que no saldrá de la miseria con ello. Decide, entonces, partir para buscarse mejor fortuna ante una vida de precariedades:

Era mi padre carpintero de rivera [e] impúsome (en cuanto permitía la edad) al propio ejercicio, pero reconociendo no ser continua la fábrica y temiéndome no vivir siempre, por esta causa, con las incomodidades que, aunque muchacho, me hacían fuerza, determiné hurtarle el cuerpo a mi misma patria para buscar en las ajenas más conveniencia (Sigüenza 79).

Esta declaración es interesante porque refleja la inconformidad que Alonso siente de la vida le ha tocado. Pero, de alguna manera, considera que está faltando a este destino, a lo que Dios le dio, pues, dice en clave alegórica, le hurta a su patria, que es donde yace su alma, su cuerpo para cambiar su destino. Además, rechaza el legado de su padre en el oficio de la carpintería, que es, ni más ni menos, el que José le enseña a Jesús. Así, pareciera que Alonso yerra al decidir convertirse en peregrino, pues se equivoca al no seguir el camino que Dios le ha dado y va en busca de los caducos bienes mundanos. El viaje como *peregrinatio* remite al «topos de larga vigencia en el medievo, cuyo origen se remonta a San Pedro y a San Pablo, y que identifica la vida terrena como un camino, azaroso y riesgoso de pecado, que conduce a la meta y al reposo de la vida eterna» (González 607). Su éxodo lo lleva hacia el mar, espacio que, para el cristianismo de la época renacentista, no sólo es símbolo de aventuras y descubrimientos. El mar es concebido desde la Edad Media como un abismo en el que el hombre se puede perder.

En el Nuevo Mundo, la simbología cristiana como elemento persuasivo para la conversión o como amonestación ante los peligros que implicaba habitar una tierra insospechada para los recién llegados sigue operando mediante los códigos de la baja Edad Media. La imaginación medieval del orbe católico se proyectaba en el Nuevo Mundo, que era

ninguna forma puede sostenerse, cuando se lleva rápidamente» (Cicerón, *El orador* 39-40).

particularmente abundante en dos de los espacios que el hombre medieval rehuía por considerarse habitados por el Demonio: la selva o el bosque y el mar. Al entrar en ellos, el hombre se extraviaba fácilmente de su camino hacia Dios y la salvación de su alma. Así le ocurre a Dante en *La Divina Comedia*:

En mitad del camino de la vida
me hallé en el medio de una selva oscura
después de dar mi senda por perdida.
¡Ay, cuánto el descubrir es cosa dura
esta selva salvaje, áspera y fuerte
que en el alma renueva la amargura!
Amargura y pavor que es casi muerte;
mas, para hablar del bien allí encontrado,
diré de lo demás que vi por suerte.
No sé cómo entré allí, tal era el grado
de sopor que traíame inconsciente
cuando hube el buen camino abandonado. (Dante
1, 1-12)

Dante comienza su camino simbólico *in medias res*, una vez que su vida ya ha cambiado de dirección, en pleno sumergirse en esa selva oscura. Mientras que Ramírez nos lo cuenta todo desde el principio. De modo que *Infortunios* nos presenta el origen del desierto, que puede leerse como una prueba cuyo objetivo habría sido señalar el camino de la nueva tierra como el elegido en el plan providencial, por el que, en todo caso, había que apostar. Para Lledys González:

Errare/errar posee dos significados tanto en italiano como en español: peregrinar y equivocarse (ambos heredados del latín). Se suma entonces la consideración moral, el hombre que en su andanza vital abandona la vía, el camino recto (*la diritta via*), se equivoca, se extravía, termina por perderse a sí mismo, a la manera dantesca, en la espesura de una selva oscura» (González 185).

Alonso, en su búsqueda va a parar al mar, cuyos peligros lo arrastran y lo pierden, casi le quitan la vida. Para la teología cristiana del Viejo y el Nuevo Testamentos, «la tierra reposa sobre las aguas de un abismo inferior» (Dufour 507); este es mortal, pues representa el abismo satánico y la fuerza del desorden (Dufour 508). Es allí, en plenas aguas marinas, donde Alonso es capturado por piratas ingleses y pasa un suplicio de esclavitud y tortura. En el presente de la narración, Alonso reflexiona, en clave prosopéyica, sobre su libertad y la misericordia de los

hombres y de, dice, su «buena estrella», la virgen de Guadalupe:

Alabo a cuantos, aun con riesgo de la vida, solicitan la libertad, por ser ella la que merece, aún entre animales brutos, la estimación. Saconos a mí y a mis compañeros tan no esperada dicha copiosas lágrimas, y ju[z]go corrían gustosas por nuestros rostros por lo que antes les habíamos tenido reprimidas y ocultas en nuestras penas. Con un regocijo nunca esperado suele de ordinario embarazarse el discurso, y, pareciéndonos sueño lo que pasaba, se necesitó de mucha refleja para creernos libres. [...] Creo hubiera sido imposible mi libertad si continuamente no hubiera ocupado la memoria y afectos en María Santísima de Guadalupe de México, de quien siempre protesto y viviré esclavo por lo que le debo. He traído siempre un retrato suyo, y temiendo no le profanaran los herejes piratas cuando me apresaron, supuesto que entonces, quitándonos los rosarios de los cuellos y reprendiéndonos como a impíos y supersticiosos, los arrojaron al mar, como mejor pude se lo quité de la vista y la primera vez que subí al tope le escondí allí (Sigüenza 113).

Entre el hambre y el dolor a costas, escapa y anda extraviado junto con su pequeña tripulación en la fragata que le conceden los piratas, hasta que llega a las costas de Yucatán. Ha pisado la tierra firme de la Nueva España, lugar que lo alberga y le da cause a su testimonio. Esto significa que, aunque Ramírez toma el camino equivocado en un principio, recibe la protección divina gracias a que, en el cautiverio pirata y en pleno espacio de pecado, siempre se mantiene fiel en el ejercicio de su fe cristiana a pesar de las adversidades. Es decir, en su peregrinaje recibe los castigos debidos con resignación por haber buscado medrar. Su vida se salva al regresar a la Nueva España, tierra segura y cristiana, ser escuchado por el Virrey y recibir su misericordia y reconocimiento en contra de las acusaciones de posible piratería. Es la recompensa divina por su fidelidad y abnegación seguir una vida de más trabajos al servicio de su «patria», pues el Virrey ordena que lo recluten como soldado.

Hasta aquí, podemos decir que el presentar una tópica exordial breve, pero prometedora de la aventura peregrina, era importante como generadora de un ánimo sensible y dispuesto a seguir con la lectura un relato bastante cargado de conmoción; pero también que justifica la necesidad de proteger a la «nueva patria» y a sus habitantes, legítimos y devotos cristianos contra los ataques políticos de la Europa hereje y corrupta en el negocio de la piratería. Los

usos de la retórica, pues, eran particularmente útiles a la causa de esta escritura. Había que aprovechar que estaban en boga, en pleno auge.

El relato de este pobre hombre se realiza coloreado por estos usos y gracias al dominio de la *audivitas* de los rétores. Los clásicos, recuperados desde la patrística medieval, fueron Cicerón con *De oratore* y *De inventione*, la *Rhetorica ad Herennium*, y la *Institutio Oratoria* de Quintiliano. La asimilación de esta tradición en el cristianismo se hace, principalmente, por causa de *De doctrina christiana* de San Agustín (Cortijo 323-324). En la España imperial, el estudio de la retórica tenía dos vertientes, la de la tradición clásica ciceroniana y la de la tradición clásica bizantina (López Grigera 4-9). A la Nueva España llegaron retóricas importadas de la Península y también se produjeron allí. Algunas de las obras más influyentes de humanistas españoles serán la *Retórica eclesiástica* (1578), de fray Luis de Granada, y la *Retórica cristiana* (1579) de fray Diego de Valadés, así como la obra, muy utilizada en México según Mauricio Beuchot, *Novus candidatus rhetoricae* (1672) del jesuita François Antoine Pomey⁸. Sin duda, estos títulos eran parte de la formación jesuita de Sigüenza, quien estudió retórica durante la década de los 60 en el Colegio de Tepoztlán, y filosofía en el Colegio de San Pedro y San Pablo, en la ciudad de México. Esta formación lo dotó de «una educación escolástica con un componente de humanismo clásico y teología sincretista» (Coddington 598). Se trataba del canon que determinaba la escritura de Sigüenza, y de la cultura humanista y letrada en general.

Para comenzar con el análisis de la tónica exordial, debemos mencionar que, desde su estructura, el discurso se planea mediante mecanismos externos e internos. La *dispositio* externa «está orientada a la utilidad de la parte y dirigida hacia fuera: consiste en el planteamiento del orador orientado al logro del objetivo del discurso (la persuasión), planteamiento que se identifica con su voluntad semántica» (Lausberg, *Elementos* 37). Ésta se constituye por las siguientes operaciones: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *actio* y *pronuntiatio*. De la operación de la *inventio* se desprende la *dispositio* hacia la esfera interna del discurso, la cual se constituye por *exordium*, *narratio*, *argumentatio* y *peroratio* (Lausberg, *Elementos* 40-44). Observaremos a continuación cómo en el exordio,

parte inicial de la esfera interna del discurso, refleja la *inventio*, primera operación de la parte externa del discurso y en la que se hace la elección de la materia, en este caso, la *peregrinatio vitae*.

Dice Quintiliano que «se llama *proemio* a todo aquello que se dice para prevenir al juez, antes de entrar al conocimiento de la causa» y agrega [...] «No porque no se haya de cuidar de esto en lo demás del discurso, sino porque al principio se necesita más, para insinuarnos en el ánimo del juez y seguir adelante» (177-178). Los modos utilizados para ganarse la benevolencia del auditorio pueden ser mediante la persona o la causa. Para *Infortunios*, nos parece que la tónica exordial se centra en la preparación del *ethos* de la persona de Alonso Ramírez como un súbdito enteramente sumiso y servicial. Eduardo Sinnott comenta que, para Aristóteles: «el término “*ethos*” designa al “carácter” tanto en el sentido de “personalidad” moral y psicológica cuanto en el sentido de “personaje” de una obra literaria» (Aristóteles, *Poética* 12).

Hemos visto cómo el interés del virrey por la escritura y difusión de este relato peregrino le habrá indicado al cronista la importancia de dar cierta orientación al relato, pues los intereses de la propia corona formaban ya parte del proyecto. Podemos decir, en sentido estricto, que en el primer párrafo de los *Infortunios* tenemos un proemio construido de los elementos esenciales de la tónica exordial al servicio de la elaboración de este *ethos* que se desarrolla, vimos ya, con la *peregrinatio* durante la narración. A continuación, lo citamos completo:

Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años. Y aunque de sucesos que sólo subsistieron en la idea de quien los finge se suelen deducir máximas y aforismos que, entre lo deleitable de la narración que entretiene, cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será esto lo que yo aquí intente, sino solicitar lástimas que, aunque posteriores a mis trabajos, harán por lo menos tolerable su memoria trayéndolas a compañía de las que me tenía a mí mismo cuando me aquejaban. No por decir esto estoy tan de parte de mi dolor que quiera incurrir en la fea nota de pusilánime; y así, omitiendo menudencias que a otros menos atribulados que yo lo estuve pudieran dar asunto de muchas quejas, diré lo primero que me ocurriere, por ser en la serie de mis sucesos lo más notable (Sigüenza 77).

Para Cicerón:

8. Sobre el influjo de estas retóricas en la Nueva España, véanse los estudios de Beuchot en *Retóricos de la Nueva España*, México, 2010.

el exordio es la parte del discurso que dispone favorablemente el ánimo del oyente para escuchar el resto de la exposición. Lograremos esto si conseguimos se muestre favorable, atento e interesado. Por ello, quien quiera obtener un buen exordio para la causa, primero deberá estudiar atentamente la clase de la causa (Cicerón, *Retórica* 111).

En el inicio de *Infortunios*, están presentes las tres fórmulas con las que se logra la captación de la benevolencia, esto es, «ganarse la simpatía del juez o del público» (Lausberg, *Manual* 240): las fórmulas tratan, específicamente, sobre la preparación del juicio benevolente (*iudicem benevolum*), de la docilidad (*docilem*) y de la atención del receptor (*attentum parare*) (Lausberg, *Manual* 242).

Por otra parte, según los tipos de causa que propone Cicerón, estamos ante una causa «digna», esto es, «cuando desde el principio, antes de tomar la palabra, el ánimo del oyente se muestra ya favorable a nuestra causa» (Cicerón, *Retórica* 112). Si consideramos que el virrey había escuchado ya el relato de vida de Alonso Ramírez, sin duda, podemos pensar en este estatuto inicial de *Infortunios*; circunstancia que, también indudablemente, habrá sido determinante en la elección del estilo, la disposición y los tópicos que eligió Sigüenza para la escritura de este relato.

Ahora bien, las tres fórmulas de la captación aparecen en estas líneas: «Quiero que se entretenga el curioso lector que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años». Los lugares comunes a los que se debe recurrir en el exordio están aquí: tenemos una *petitio* que apela a un doble objetivo hacia el receptor: el de la *delectatio* de aquello con lo que brevemente se entretendrá el lector, es decir, la promesa de brevedad; y el de la materia de entretenimiento, «noticias», es decir, el señalamiento de la novedad del asunto, «de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por unos años». Está aquí explícita la apelación al *movere* por causa de unas «tribulaciones de muerte» que duraron años. Por antítesis con la promesa de brevedad del discurso, las tribulaciones se amplifican durante la *narratio* y con el uso de una *digressio*. Ello es evidente en la narración del cautiverio con los piratas en el capítulo tercero, una vez que Alonso es liberado y hace memoria, a manera de digresión en el siguiente capítulo, de las vejaciones padecidas, y en el capítulo cuarto que relata cómo, tras su liberación, Alonso y su tripulación siguieron perdidos y cercanos a la muerte todavía por un buen tiempo. La intención

de detenerse a recordar y contarle al oyente estos trabajos habrá sido la de aumentar la conmoción en el lector e hiperbolizar, así, su carácter abnegado de buen cristiano, cuya fe inquebrantable se puso prueba en esos momentos, por ejemplo, en contraposición a la del traidor español Miguel, quien era parte de la tripulación pirata y, según la versión de Ramírez, era el más cruel de los herejes: «No hubo trabajo intolerable, en que nos pusiesen, no hubo ocasión alguna en que nos maltratasen, no hubo hambre que padeciésemos, ni riesgo de la vida en que peligrásemos, que no viniese por su mano y su dirección, haciendo gala de mostra[r]se impío, y abandonando lo católico en que nació por vivir pirata y morir hereje» (Sigüenza 119).

Así, el discurso del orador, en este caso Ramírez, comienza a dibujarse con una deliberada intención persuasiva que se materializa retóricamente por la pericia de Sigüenza con las fórmulas tópicas de preparación del juicio, la docilidad y la atención del receptor por causa de unos hechos deleitosos por contados de manera breve, pero con ornato, y que, además, prometen ser novedosos en materia patética.

En las siguientes palabras, el discurso refuerza la *petitio*, con lo que, podemos decir, apela a la libre liberalidad del receptor (*ab nostra persona*), otra de las fórmulas recurrentes en la tópica exordial para captar la benevolencia:

Y aunque de sucesos que sólo subsistieron en la idea de quien los finge se suelen deducir máximas y aforismos que, entre lo deleitable de la narración que entretiene, cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será esto lo que yo aquí intente, sino solicitar lástimas que, aunque posteriores a mis trabajos, harán por lo menos tolerable su memoria trayéndolas a compañía de las que me tenían a mí mismo cuando me aquejaban (Sigüenza 77).

La *petitio* apela aquí a las emociones, al *movere*. Ramírez (y Sigüenza) aclara que su relato no es el de la ficción, es decir, el fabular a través de la enseñanza deleitosa, sino el de una vivencia real que por ser tal, se espera –y de ello se encarga Sigüenza–, logre causar el sentimiento empático de la compañía compasiva de aquellos que lean sus tribulaciones. Así, la doble *petitio* anticipa una *gradatio* que tendrá por intención retardar la duración del posible efecto emotivo que se produciría en la lectura de esta narración entretenida, novedosa, patética, pero además verdadera. Probablemente el que fuera verdadera (o

el presentarla como tal en su totalidad) habrá incidido de forma más efectiva en la captación de la benevolencia.

En las siguientes líneas y ya para terminar el pequeño exordio, el emisor se excusa, no por las peticiones hechas, sino por la posibilidad de que el receptor comience a sentir el *pathós* como excesivo y decida no seguir adelante. Como señala Lausberg, si bien éste puede infundirse desde el exordio, «no debe olvidarse nunca la parsimonia en el empleo de los medios afectivos. Medios de que el público se compenetre con el asunto y lo siga con atención» (Lausberg, *Manual* 247). Tal efecto, pues, se debe desplegar pleno e intenso en la *peroratio* o *conclusio*, para dejar el ánimo del receptor casi en shock psíquico y «con la finalidad de que se emita un fallo favorable a la parte» (Lausberg, *Elementos* 50). La parsimonia se siente en este proemio, más bien como contención:

No por decir esto estoy tan de parte de mi dolor que quiera incurrir en la fea nota de pusilánime; y así, omitiendo menudencias que a otros menos atribulados que yo lo estuve pudieran dar asunto de muchas quejas, diré lo primero que me ocurriere, por ser la serie de mis sucesos lo más notable (Sigüenza 77).

El emisor, así, parece «dar pie» con este breve *transitus* a la *narratio*, donde, en una primera parte, la correspondiente al primer apartado de *Infortunios*, dice el emisor, se narrará lo más notable. En estas palabras podemos identificar una intención insinuada al señalar en el discurso que se omitirán menudencias como quejas excesivas; pues éstas podrían romper con el tono moderado del *movere*, y provocar, así, el *taedium* o fastidio. Al respecto, señala Lausberg:

Cada uno de estos puntos de vista (defendibilidad de la causa / accesibilidad del público) ha llevado a desarrollar recursos y medios de palabra y pensamiento a fin de lograr la finalidad del proemio de *attentum parare* mediante la eliminación del *taedium*» (*Manual* 244).

La intención aquí se vuelve un tanto insinuada porque, si bien este exordio es breve, el *delectare* y el *movere* anticipan la *gradatio* de la narración, y, con ello, viene la *petitio*. Esta, vimos que se hace en función de la novedad del asunto, de prometer conmoción por su patetismo y por ser cierto. De modo que, el grado de conmoción que se promete a propósito de la *narratio* generaría unas expectativas

que ayudarían a preparar el ánimo del oyente para que la *petitio* fuera aceptada.

Este párrafo inicial de *Infortunios* evidentemente se constituye con la tónica exordial a través del desarrollo de sus tres fórmulas: el juicio benévolo, la docilidad y la preparación de la atención. Son la pluma y los conocimientos retóricos de Sigüenza, los que operan aquí. Se nos ha anticipado la materia, el tono y el artificio con el que se narrará el asunto, el cual, como vimos con algunos ejemplos, cumple con las expectativas creadas en este pequeño exordio. Al respecto, dice Aristóteles, «El preludeo es semejante al exordio de los discursos demostrativos, pues los flautistas, lo que saben tocar bien, lo ejecutan como preludeo y lo enlazan con la nota que da el tono» (Aristóteles, *Retórica* 320).

Así, nos encontramos ante dos figuras autorales, una por vida propia, la del retratado como humilde, fidelísimo e incorruptible Alonso Ramírez y con la intención de ser favorecido por el receptor que debía seguir leyendo para conocer su *peregrinatio vitae* en los mares si bien coloniales, infernales e inciertos por estar habitados por piratas aliados de los enemigos de España, ambos «herejes», en aquella época. Otra por *auctoritas*, por dominio del artificio retórico, la de Sigüenza, para elegir, tratar y disponer la materia del asunto en esta singular Relación, de forma que causara los afectos esperados por un tercer indirecto, el virrey. Este último, en una triple y coherente tarea, debía incidir y mostrar su poder en tres objetivos: exonerar a Alonso Ramírez de acusaciones de piratería y favorecerlo con un futuro más digno; proteger y mantener a su cronista por encima del influjo peninsular en la corte virreinal, pues éste le permitiría influir en la metrópoli, y con ello convencer a la corona de legislar en favor del reforzamiento en la protección de los mares novohispanos y en contra del acecho pirata de los colonos ingleses, franceses y holandeses. En su momento, el Conde de Galve lo logró, pues «la llegada de *Infortunios* a Madrid a finales de 1690 animó a los consejeros reales para adoptar una política exterior que mantenía su coalición con Inglaterra y Holanda frente a beligerancia francesa, a la par que establecía una prudente distancia con ellas» (Lorente 17). Aunque esto no fue suficiente para que el orbe español sostuviera su hegemonía.

Terminamos pensando que, en buena medida, el imaginario medieval a partir del cual España observaba el Nuevo Mundo desde su península, operaba como elemento de persuasión en esta *peregrinatio vitae* por el dantesco descenso a los infiernos que

supuso para Alonso Ramírez y para el artificio de la pluma de Sigüenza introducirse en vida y en obra a la *narratio* de los *Infortunios*. El retrato de este infierno era necesario, pues, el soportar sus castigos y salir avante significaba una prueba fehaciente para un súbdito que tenía que ser modelo de fidelidad no sólo a su tierra y a su metrópoli, sino al plan providencial que señalaba a la Nueva España como un territorio singular y de, pienso, renovación de votos para el impero hispánico que se encontraba ya en camino hacia su caída.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia*. 4ª ed., 2ª. reimp. Abilio Echeverría (trad. y notas). Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. 2ª. ed. E. Ignacio Granero (ed. y trad.). Buenos Aires: Eudeba, 2007.
- BEUCHOT, Mauricio. *Retóricos de la Nueva España*. México: UNAM, 2010.
- CICERÓN. *El orador perfecto*. Bulmaro Reyes Coria (ed. y trad.). México: UNAM, 1999.
- CICERÓN. *La invención retórica*. Salvador Núñez (ed. y trad.). Madrid: Gredos, 1997.
- CODDING, Mitchell A. «Carlos de Sigüenza y Góngora». Raquel Chang-Rodríguez (coord.) *Historia de la literatura mexicana*. T. 2 *La cultura letrada en la Nueva España del siglo XVII*, México: Siglo XXI, 2002: 586-618.
- COLOMBI, Beatriz. «La respuesta y sus vestidos: Tipos discursivos y redes de poder en la *Respuesta a Sor Filotea*, *Mora*. *Revista del Área Interdisciplinar de Estudios de la Mujer*, 2, (Noviembre, 1996): 60-66.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio. «La retórica en la Edad Media y el Renacimiento. De la teoría a la práctica». Lillian von del Walde (ed.). *Retórica aplicada a la literatura medieval y de los siglos XVI y XVII*. México: Grupo Destiempos, 2016: 323-370.
- FERNÁNDEZ, Cristina B. «Historias de piratas (sobre algunos textos de Carlos de Sigüenza y Góngora)», *Lexis*, 26: 2, (2012): 395-416.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto. «Humanismo, retórica y las crónicas de Indias». Alejo Carpentier y otros (eds.). *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1984: 149-166.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Iledys. «Andanzas poéticas. Del camino y sus sentidos en la poesía castellana medieval», *Universidad de la Habana*, 285, (2018): 183-196.
- GONZÁLEZ, Javier Roberto. «Dos alegoristas peregrinos: Berceo y Dante». Natalia Fernández Rodríguez y María Fernández Ferreiro (coords.). *Literatura medieval y renacentista en España*. Salamanca: Universidad de Salamanca / Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2012: 607-614.
- HARING, C.H. *El imperio español en América*. Adriana Sandoval (trad.). México: Alianza Editorial Mexicana / CONACULTA, 1990.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literaria*. Mariano Marín Casero (trad.). Madrid: Gredos, 1975.
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de retórica literaria. V. I Fundamentos de una ciencia de la literatura*. José Pérez Riesco (trad.). Madrid: Gredos, 1966.
- LEÓN-DUFOUR, Xavier. 2ª. ed. *Vocabulario de teología bíblica*. Alejandro Esteban Lator Ros (trad.). Barcelona: Herder.
- LÓPEZ-GRIGERA, Luisa, «An introduction to the study of rhetoric in 16th century Spain», *Dispositio*, VIII: 22-23, (1983): 1-18.
- LORENTE MEDINA, Antonio (ed.). Carlos de Sigüenza y Góngora. *Infortunios de Alonso Ramírez*. Antonio Lorente Medina (ed.). Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2017: 12-63.
- LORENTE MEDINA, Antonio. *La prosa de Sigüenza y Góngora y la formación de la conciencia criolla mexicana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MIGNOLO, Walter. «Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista». Luis Íñigo Madrigal (ed.). *Historia de la literatura hispanoamericana. T. I Época colonial*. Madrid: Cátedra, 1992: 57-116.
- MORENO ÁLVAREZ, Leonardo Guillermo. «La piratería americana y su incidencia en el Nuevo Reino de Granada, siglos XVI-XVIII: un ensayo bibliográfico», *Fronteras de la Historia*, 12, (2017): 373-404.
- ORTIZ GAMBETA, Eugenia. «*Infortunios de Alonso Ramírez*: una autobiografía en colaboración», *HeLix*, 6, (2013): 144-161.
- PÉREZ BLANCO, Lucrecio. «*Infortunios de Alonso Ramírez*: una lectura desde la retórica», *Cuadernos Americanos*, IX: 49, (1995): 212-230.
- QUINTILIANO, Marco Fabio. *Institución oratoria*. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (trads.). México: CONACULTA, 1999.
- RAMÍREZ VIDAL, Gerardo. «Retórica y colonialismo en las crónicas de la conquista». J. Arribas Rebollo y otros (eds.). *Temas de retórica hispana renacentista*. México: UNAM, 2000: 69-89.
- SALVADORINI, Vittorio. «Las Relaciones de Hernán Cortés». *Thesaurus*, 1: 1, (1963): 77-97.
- SINNOT, Eduardo (ed. y trad.). Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue Clásica, 2009: 07-42.

¿Ser o parecer?: otras masculinidades en *Púrpura* de Ana García Bergua

To be or to seem?: other masculinities in *Púrpura* by Ana García Bergua

JHONN GUERRA BANDA*

University of North Carolina at Chapel Hill (Estados Unidos)

jhonn@live.unc.edu

<https://orcid.org/0000-0001-9948-2350>

Resumen

El espacio latinoamericano contiene las más diversas versiones en sus literaturas en cuanto a la construcción de la masculinidad, donde cada escritor y cada región conciben la sexualidad de manera particular frente a un imaginario marcado por el ideal del «macho». Con *Púrpura*, Ana García Bergua marca una pauta importante y nos ofrece su propia versión transgresora de la sexualidad masculina en México. En este trabajo me concentro en la poética de la escritora para demostrar una relación entre discursos como género, modernidad, raza, clase y poder que van concatenados a la construcción de la identidad del personaje principal, identidad que se representa a través del cuerpo y el deseo. De igual forma, propongo a la novela como una lectura que desafía los estudios de género y posibilita nuevas discusiones sobre el deseo homosexual representado en el cuerpo masculino.

Palabras clave: Homosexualidad; bisexualidad; macho; cuerpo masculino; clase; raza; modernidad.

Abstract

The Latin American space contains the most diverse versions in its literature regarding the construction of masculinity, where each writer and each region conceive sexuality in a particular way in front of an imaginary marked by the ideal of the «macho». With *Púrpura*, Ana García Bergua marks an important guideline and offers us her own transgressive version of male sexuality in Mexico. In this work, I focus on the poetics of the writer to demonstrate a relationship between discourses such as gender, modernity, race, class, and power that are concatenated to the construction of the identity of the main character, the identity that is represented through the body and the desire. In the same way, I propose to the novel as a reading that challenges gender studies and opens new discussions about the homosexual desire represented in the male body.

Keywords: homosexuality; bisexuality; macho; male body; class; race; modernity.

* Cursa estudios doctorales en la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, Estados Unidos, donde obtuvo su maestría en Estudios Romances. Obtuvo el bachiller y licenciatura en literatura hispanoamericana en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima-Perú. Sus publicaciones han aparecido en *Latin American Literary Review* y en el libro *Terra Zombi* (2015). Su enfoque de investigación abarca masculinidades, género y violencia en la literatura latinoamericana contemporánea, especialmente cuento y novela.

La novela *Púrpura* (1999) de Ana María Bergua nos invita a pensar fuera de la paleta de colores de la sexualidad y nos ofrece una versión propia de la masculinidad. Por ende, en este trabajo estudio la trayectoria de Artemio, personaje principal del libro, desde su pueblo natal San Gil de McEnroy hacia la Ciudad de México como una transición simbólica, un rito de pasaje a la vida pública. A través del auto-descubrimiento de Artemio desarrollo los ámbitos que van concatenados a la construcción superficial del género. En *Púrpura* no hay un ideal de masculinidad, sino diversos matices que se «performan» frente a la sociedad y que se entremezclan con otras categorías tanto o más complejas como la raza, la clase y la política. Por eso mismo tomo en cuenta aportes teóricos sobre modernidad, género y «simulación» para englobar la transición de Artemio en el contexto de la clase alta de México de las primeras décadas del siglo xx.

Ana García Bergua es una escritora reconocida en México y tiene varias publicaciones entre novelas, cuentos, ensayos y traducciones. En muchos sentidos, la escritora pertenece a una generación de autoras nacidas en la segunda mitad del siglo xx con «mejores condiciones» en cuanto a publicaciones y difusión. Aunque su literatura, hay que reconocerlo, ha sido injustamente etiquetada por un sector de la crítica como «poco propositiva» en términos estéticos y catalogada como «light». A pesar de este encajamiento, ella y otras escritoras de su generación han logrado cierto reconocimiento en diversos sectores académicos de México (Vivero Marín 16). En este grupo encontramos a Susana Pagano, Cristina Rivera Garza, Eve Gil y Mónica Nepote, entre otras. *Púrpura* es una novela disidente desde varios puntos de vista: no es solo una novela gay escrita por una mujer, sino que resulta un desafío para categorizarla intra o extra textualmente. Por eso concuerdo con Oswaldo Estrada en que la escritura de la mujer intelectual es una «grieta» dentro de un orden hegemónico, un lenguaje disidente y contestatario que cuestiona discursos marginalizados, coloniales, de género, excluyentes y que forman parte del devenir histórico (12). En el libro de García Bergua hallamos eso y además un ejemplo concreto de aquello que reconocemos como un «Boom femenino» que se ha abierto paso a través de un contexto predominantemente masculino (Finnegan y Lavery 3-4).

Púrpura es una novela que coloca al lector en un punto de partida neutro pero nunca estático. La novela comienza con la narración de Artemio sobre la vida apacible de su pueblo San Gil de McEnroy

en el estado de Tonalato. Desde las primeras líneas, como pincelada sobre un cuadro, Artemio describe las actividades y atuendos de su elegante primo Mauro, el orgullo de la familia y el pariente rico que parece estar predestinado a tener éxito en todo:

Mauro era el orgullo de mi abuelo, de su padre y hasta el mío, que siempre nos miraba con cierta decepción de no haber salido como él, pero es que la materia prima del esplendor de Mauro fue su madre, que venía de Bélgica: de ahí salieron sus ojos azules claros, de tanta distinción, y esa altura con la que a todos nos hacía sentir tan poco y a la vez nos llenada de admiración (11).

La dedicación de Artemio al describir a su primo revela una idealización de un modelo que será un referente continuo en toda la historia y se hará más latente conforme se vaya intrincando la complejidad del pueblerino Artemio. Mauro resalta en un pueblo tranquilo, pobre y monótono. La única actividad económica que mantiene el lugar es la fábrica de papel de donde toma nombre el pueblo. Artemio era un simple oficinista que quiere salir de la monotonía y «progresar», por ese motivo busca a su exitoso primo Mauro y se muda a la capital de Tonalato que le parece «la capital del mundo» (12). La transición a la casa de Mauro produce un primer escaño en el ascenso social del ingenuo Artemio, pues lo saca del atraso del pueblo donde no hay ningún referente cuya vida quisiera anhelar y lo coloca en la palestra de la gente importante de la ciudad.

Como en toda transición, el personaje no *parece* y no *es* competente en las interacciones de este nuevo contexto más opulento: «Desde un principio me presenté con todo el mundo (...) Yo, de lo más avergonzado, cometía infinidad de torpezas: saludar con la mano que no era, balbucear o tirarles café encima» (12). Ambos primos se presentan como dos contrarios y se comienza a dibujar en ambos personajes diferencias raciales, sociales, económicas y culturales. Mauro no solo es atractivo y exitoso, sino también rico, tiene una gran casa, sirvientes y una vida social muy activa. La vida pública de Mauro es de suma importancia para las actividades económicas que realiza. Sin embargo, resulta intrigante para Artemio que su primo no tenga una vida amorosa igual de ocupada: «Hasta el momento no lo había visto usar con mujer ninguna una sola de aquellas comodidades que le hubieran podido proporcionar noches verdaderamente arábicas» (15). Mauro parece competente en todos los ámbitos de una especie de

«prototipo masculino» (Vivero Marín 19). Si este personaje es exitoso, culto, atractivo y rico, resulta interesante ver una falencia a través de los ojos de su principal observador. Asimismo, se observa un primer cambio en Artemio, porque es presentado como el primo que «tiene madera de poeta» (13).

Mauro tiene una gran amistad con el doctor Lizárraga, un joven cardiólogo, casi tan atractivo y exitoso como él. En la descripción detallada de la casa y las costumbres del entorno de Mauro se encuentra la construcción de un ideal que comienza a desencadenar una admiración: «Y eso que sus ojos azules eran de lo más bonito que yo había visto, sin ser maricón, pero es que de veras, ni las muchachas más lindas que conocía, y que me gustaban mucho, ni Pura la secretaria de la fábrica tenía esos ojos» (16). Esta comparación pone la belleza de Mauro por encima de algunas mujeres que Artemio considera sumamente atractivas. La palabra «maricón» en este contexto es una salvaguarda, pero también una alerta. Para Artemio ser maricón es sentir atracción por Mauro, lo que lo coloca en el entremedio del siguiente nivel: el deseo. De acuerdo con Roger N. Lancaster, en sus estudios sobre la homosexualidad, la «mariconería» como una serie de características supeditadas a un comportamiento, aparece cuando el sujeto no demuestra públicamente y con suficiente firmeza su masculinidad (112). También para David William Foster el maricón se caracteriza por tener un comportamiento «femenino» independientemente de su preferencia sexual (74). En ambos personajes la masculinidad es un requerimiento tácito y siempre latente. Si Artemio tiene temor de ser catalogado como maricón por aludir la belleza de los ojos de su primo, Mauro debe cuidar que su comportamiento no sea catalogado como poco masculino por no salir con mujeres. Para la sociedad de Tonalato, incluyendo a Artemio, la masculinidad debe ser una contraparte visible de lo femenino.

La figura de Mauro, sin embargo, también revela un oscuro secreto que no escapa a la observación del primo provinciano: «En aquellos días me había dado por leer *El retrato de Dorian Gray*, y a veces veía así a Mauro, como un ser magnífico, lleno de perfecciones, que sin embargo pasaba por una tragedia como haberle vendido su alma al diablo, o algo así» (20). Esta premonición no tardará en evidenciarse, pues una noche Artemio escucha pasos en el corredor y se da cuenta que alguien vestido de capa y sombrero intenta entrar al cuarto de su primo. Después de toser involuntariamente, el misterioso personaje sale corriendo y se pierde en la oscuridad de la noche.

Artemio grita y los sirvientes llegan a él para auxiliario pero Mauro no sale de su habitación. Al abrir la puerta, Artemio encuentra parado en medio de la habitación al doctor Lizárraga vestido solo con una bata de seda. Para evitar el escándalo, el doctor Lizárraga le ofrece a Artemio la oportunidad de mudarse y trabajar en la ciudad de México bajo la protección de él y su primo Mauro. Artemio accede en una especie de negociación porque entiende que las circunstancias son evidentemente comprometedoras: «Y aunque tenía ante mis ojos la verdad, o por lo menos una fuerte insinuación de ella, decidí borrarla de mi mente mientras escuchaba los planes del viaje que del doctor Lizárraga me tenía preparado» (22). La escena revela el temor de los involucrados en ser descubiertos y la negación de Artemio en tomar posición al respecto.

García Bergua nos lleva de la mano a un universo donde las apariencias y el buen nombre son lo más importante, el reconocimiento de Mauro no solo yace en sus atributos sino en la puesta en escena de imagen pública que no puede permitirse un desliz que melle su masculinidad. Resulta interesante que la autora nos lleve a una época que puede interpretarse como las primeras décadas del siglo xx. El tiempo y el espacio de *Púrpura* es una especie de continuación del escándalo de «El baile de los cuarenta y uno» o «De los cuarenta y un maricones». Este episodio ha sido bastante estudiado y sus implicancias alcanzan varios niveles de interpretación. En el libro *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico* se recogen varios artículos alrededor de este controvertido episodio. En la introducción Robert MacKee Irwin explica que la represión y el control sobre la sexualidad como un nuevo concepto comienza con el régimen de Porfirio Díaz (1876-1911). La acelerada modernización que experimentó México con el avance tecnológico y la industrialización abrió paso a nuevas tendencias culturales y por tanto la necesidad de nuevos mecanismos de control para mantener el orden en una época de progreso. Bajo el lema de «orden y progreso», que impulsó esta época, aparecieron otras formas que fomentaron la afluencia de información en temas como la histeria, la inversión sexual, el hermafroditismo, el travestismo y la degeneración, todas formas que revelan disidencias de pensamiento o acción (2). Para Christopher Domínguez Michael la esencia del libro no es el cuidadoso cuadro de época «que hacia 1940 modernizaba usos y costumbres de una sociedad ansiosa de elegancia y cosmopolitismo, cuya fatalidad estuvo en ignorar que el buen gusto de hoy es la cursilería del

mañana», sino un retrato de la chabacanería de aquellos años, con el afán de redimirla. La promesa de modernidad está ligada al progreso y la ciudad, como la metrópoli más cercana a la innovación que siempre se persigue pero que nunca se alcanza¹. Siguiendo los postulados de Néstor García Canclini en *Culturas híbridas*, John Kraniuskas propone que una historia política de la modernidad no puede anular la historia híbrida, sino que ambas pueden servirse mutuamente. La hibridez le da un carácter político a la modernidad latinoamericana. Para Kraniuskas, «la innovación truncada» descansa en el ímpetu de las elites latinoamericanas que buscan sustituir la tradición. Por tanto, la modernidad no es «incompleta», sino «trunca» (55). La novela de García Bergua describe a una elite adinerada ligada al poder político. De hecho, el viaje de Artemio desde su natal pueblo de San Gil comienza con la esperanza del «progreso» como un eco que se repite a partir de la intervención de su madre: «¿Quieres progresar hijo? –me dijo una noche, mientras escuchábamos la radio merendando conchas de pan dulce untadas con frijoles–. Vete a ver a tu primo Mauro; obsérvalo, aprende de él» (12). No es coincidencia tampoco que el viaje a la capital sea en tren, símbolo de la modernidad.

En el viaje Artemio conoce a una mujer que le resulta muy atractiva, pero en cuya observación de desdobra el objeto de deseo: «la admiración por mi primo no había eclipsado mi atracción por las mujeres, cosa que me tenía en el fondo, dadas las circunstancias, bastante preocupado» (27). Su reflexión revela un interés que él mismo considera inapropiado. Por eso lo reprime en la admiración por la belleza femenina que responde a una exigencia aparentemente externa. Para Domínguez Michael tampoco es esencial en la novela «la calculada ingenuidad de Artemio ni su papel como hombre superfluo». Sin embargo, el desarrollo de este narrador personaje como un ingenuo provinciano le permite al lector adentrarse en sus pensamientos y observar a través de él su desarrollo a lo largo de la novela. En su viaje a la ciudad de México Artemio conoce a Alejandra Ledesma, de Guanajuato: «A la hora de las presentaciones no nos dijo su oficio porque no se lo preguntamos, cosa corriente en un mundo varonil, en el que una señorita viajando sola, si acaso tendría un oficio, sería este de lo más sospechoso» (28). El posicionamiento de los personajes en esta escena permite

establecer un papel específico para hombres y mujeres bajo las condiciones de un mundo dominado por lo «masculino» y cuyas interacciones públicas marcan una normativa. Este misterioso personaje resulta ser una pianista famosa que ofrecerá un concierto en el Palacio de Bellas Artes. El magnetismo que despierta Alejandra en Artemio desde un primer momento se asocia a su primo Mauro, como un deseo germinal que se hace latente a lo largo del texto: «los ojos de la señorita Ledesma me estaban provocando una atracción irresistible, aunque no fuera del todo cierto –más bien pensaba en el magnetismo de los de mi primo» (29). Esta escena va construyendo la masculinidad como un muro que se erige frente a una sociedad, por tanto, la presencia de Mauro resulta una grieta, una disidencia. Victor J. Seidler, continuando con las ideas de Raewyn Connell, hace un análisis de la masculinidad pública y lo hace a través de la sociedad mexicana y los discursos que atraviesan el estudio de género, particularmente el de la raza. Para Seidler Las consecuencias subjetivas que permiten las fisuras o disidencias de esta masculinidad pública provienen de estructuras objetivas (22). La confrontación con el mundo adulto revela una violencia estructural en las relaciones patriarcales enmarcadas en la modernidad donde domina la masculinidad blanca europea: Artemio es un joven que se hace adulto en su camino a esta modernidad.

En la ciudad Artemio busca a la persona encargada de asignarle sus responsabilidades en la capital. Willie, empleado de confianza de Mauro, se convierte en una especie de guía para Artemio en una ciudad descrita con el asombro de un niño. La ciudad, al mismo tiempo, aparece militarizada y con un despliegue alrededor del general Caso, quien ha trasladado su residencia al Palacio Nacional: «había logrado apaciguar al país después de tantos levantamientos, insurrecciones y polvorines, expulsando al tiránico general Urbadán del país, y la gente por eso mismo lo quería, o más bien le tenía respeto. Prometía progreso para todos» (35). La idea de progreso ligada a un gobierno militar revela aquella modernidad «trunca» de la que habla Kraniuskas y genera una contradicción entre el avance del progreso y el control militar. Al mismo tiempo, la masculinidad pública de Urbadán va ligada a un poder político-militar, esta masculinidad macro genera una violencia estructural que marca un referente para Artemio. Willie, un referente de transición, conoce la clase alta mexicana e introduce al joven al mundo bohemio de la ciudad, ambos asisten al concierto de la pianista Mumú Ledesma. La noche

1. Revisar el prólogo de ¿Qué sé? La modernidad de Alexis Nouss.

del concierto Artemio es presentado a muchas personalidades bajo la protección del capital simbólico de su primo Mauro. Es en la antesala del concierto que Artemio conoce a Blanca o así la llama su «calenturienta imaginación» (41). Blanca es de una familia prominente y al concierto acuden distinguidas familias de toda la ciudad. En el palco principal aparece el general Caso, su esposa y su comitiva. Minutos antes del concierto Artemio descubre al general Caso mirando a Blanca: «le sonreía y le lanzaba una mirada de fuego» (42). A partir de ese momento Artemio siente mucha curiosidad por Blanca que intercala con su deseo por Mumú Ledesma. Ambas pulsiones corresponden a diferentes instancias que generan fascinación en Artemio². Si Alejandra es el boleto al mundo bohemio, Blanca representa el escándalo detrás de las apariencias de la clase alta mexicana.

En la novela Mauro, Artemio y Blanca representan ejemplos de lo que implica la transgresión y el control. De hecho, un sueño revela premonitoriamente la verdadera naturaleza del deseo de Artemio y el temor de aceptarlo: «Soñé que le mordía el cuello a Blanca y que metía nariz entre los pechos de Alejandra Ledesma. Cuando levantaba el rostro para mirarlas a los ojos, aparecía en su lugar, invariablemente, mi primo Mauro» (46). Si pensamos en términos de control de la vida resulta ineludible pensar en el castigo frente a la transgresión. Es revelador que en la novela la instancia de control social esté ligada a lo político y a lo militar. Blanca, por ejemplo, es quien recibe el peor castigo en la novela y devela la extrema vulnerabilidad de la mujer en este contexto. Michel Foucault, en *Historia de la sexualidad*, explica este control a través de la biopolítica:

Si se puede denominar «biohistoria» a las presiones mediante las cuales los movimientos de la vida y los procesos de la historia se interfieren mutuamente, habría que hablar de «biopolítica» para designar lo que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana; esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar (173).

2. En el libro *De las pulsiones del narcisismo y del goce* del compilador Rubén Musicante, se hace un análisis de las relaciones entre las pulsiones sexuales y «yoicas», así como el conflicto de sus representaciones. El autor explica que las pulsiones se colocan entre lo psíquico y lo somático, en ambas el cuerpo pasa de ser biológico a erógeno (14-15).

Si una sociedad normalizadora es el efecto histórico de una tecnología de poder centrada en la vida, en la novela esta normalización está representada en una sociedad aún más cerrada, controlada por un gobierno militar cuya promesa de «progreso» implica borrar las disidencias. Artemio todavía está en proceso de ser aceptado y aún está en proceso de asimilar esta normalización. Personajes como Mauro y Blanca de alguna manera buscan escapar de este poder simulando comportamientos aceptados en la sociedad. Mauro puede ser maricón y Blanca puede ser la amante del general Caso, pero la salvaguarda está en la discreción y las apariencias. Quiero decir que en *Púrpura* el control recae en una sociedad cerrada, dominante y marcada por las apariencias. Si bien Mauro logra conquistar, al menos en apariencia, la masculinidad, no hay una figura concreta que juzgue su actuar sino una presencia latente en la alta sociedad de Tonalato y en la ciudad de México. Entonces, ¿quiénes son los que le otorgan a Mauro o al provinciano Artemio el reconocimiento social? Aquí vemos cómo opera la «biopolítica», puesto que la sociedad misma se autorregula desde diversos ámbitos. Para Foucault, a partir del siglo XIX «ya no se espera más al emperador de los pobres, ni el reino de los últimos días, ni siquiera el restablecimiento de justicias imaginadas como ancestrales; lo que se reivindica y sirve de objetivo, es la vida» (173). El control de la vida no recae en algunos personajes, sino en todos. El simbolismo del poder militar representado en el general Caso revela una primera instancia de este control.

Artemio entra en un sistema de ensayo y error, quiere ascender económica, social e intelectualmente, y en el trayecto descubre aspectos de sí mismo que lo acercan más a su primo como modelo. La inferioridad de Artemio no solo está ligada al deseo sino también a la clase y la raza. Como bien explica David William Foster en *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*, la escritura en Latinoamérica ofrece la posibilidad de leer la literatura que incluye personajes homosexuales, en torno a otros temas y discusiones. Foster analiza a autores como José Donoso, Severo Sarduy y Joao Guimaraes Rosa y la crítica para aducir que hay una tendencia en asociar esta literatura con el control de la dinámica social. En *Púrpura* no solo no se puede separar la cuestión de la dinámica social de la idea de la masculinidad de Artemio, sino que esta construcción social también está ligada a otros discursos como la raza. Artemio comienza a escribir una novela y para esto recurre a una historia del periódico que despertó su interés.

Es la noticia de un grupo de soldados náufragos que quedaron varados en una isla desierta. La historia que Artemio lee en el periódico tiene también aspectos controversiales en cuanto a la raza: «Este episodio de la historia me perturbaba profundamente: imaginaba al negro semidesnudo junto al mar, solicitando obediencia, satisfacción, a un puñado de mujeres hambrientas, y no podía seguir trabajando» (69). Con este ímpetu creador Artemio agrega otra variable a la problemática de la clase o el género. El personaje negro, como antítesis de Mauro y las cualidades que son descritas intrínsecamente a él se hacen más enrevesadas a lo largo de la novela.

Entre las salidas con Alejandra y la llegada de Mauro a México, Artemio tiene que supervisar la decoración de la casa. Se reúne con Freddy Santamaría, un decorador de foros cinematográficos contratado para decorar la nueva casa de Mauro. Este le muestra una casa llena de detalles delicados. Todo es suntuoso y elegante, un deleite a los ojos, una decoración llena de colores, telas, texturas y luces. Artemio se queda sorprendido ante tanto lujo, pero la elegancia de la casa se diluye en la realidad cuando el decorador revela la ilusión:

Arsenio, no me digas que crees que los muebles son de verdad, que el piso de pino es de pino de caoba, o que el papel de seda que puse en tu cuarto es de seda real. No hombre, esto hecho de verdad sería carísimo. Claro que te puedes sentar en las sillas y te puedes acostar en las camas, y hasta bailar sobre las mesas sin que se caigan: pero a los seis meses, yo ya no me responsabilizo» (119).

Esta puesta en escena es una especie de teatro neobarroco. Tal como la simulación de Severo Sarduy, ningún personaje es lo que parece y la casa de Mauro en es un artificio. Para Alicia Rivero un escritor como Severo Sarduy teoriza el travestismo no necesariamente como la imitación de una mujer sino más bien como una apariencia, una metamorfosis, una transformación lúdica que incluso excede a femineidad de la mujer (186). Menciono este estudio porque, así como Auxilio y Socorro, personajes de *De donde son los cantantes*, que constantemente cambian de «escenario» y nos ofrecen historias lúdicas, los personajes de *Púrpura* y la casa de Mauro forman parte de un universo de colores y apariencias. Quiero decir que en la novela de García Bergua observamos el «artificio» de la «simulación»: el artificio les permite a los personajes cambiar de nombre para «crear» un nuevo significado, mientras que la «simulación»

dinamiza todas las apariencias e interacciones en un juego lúdico.

En este contexto de apariencias, Artemio recibe otros nombres como Arte o Arsenio, cada personaje guarda una segunda identidad: Mauro en realidad tiene una relación con el doctor Lizárraga; Alejandra Ledesma es una provinciana que con ayuda de sus padres pudo estudiar música y convertirse en la gran pianista Mumú Ledesma; Willie Fernández es un detective encubierto; y Freddy Santamaría es Friedrich Schritenbaum. Como sostiene Alicia Rivero, la resonancia del estructuralismo y el post-estructuralismo están muy presentes en el trabajo de Sarduy (181). Por tanto, los personajes pueden adoptar nuevas identidades a través de un cambio en sus nombres: nuevos significantes abren paso a nuevos significados y *De donde son los cantantes* es un buen ejemplo. En este libro se ofrece una teorización particular del significado y el significante de las palabras y se usa la alegoría para explicarlas:

Narrador Dos: Mis luces son, de acuerdo, pero no veo muy bien quién es el mono.

Narrador Uno (*en soprano de coloratura*): ¡Mi hijo, por favor, hasta cuándo! (*busca una comparación fácil*) Pues bien: las palabras son como las moscas, los sapos, como es sabido, se comen a las moscas, las culebras se comen los sapos, el toro se come las culebras y el hombre se come al toro, es decir que... (143).

Al final de este pasaje el discurso devora a la oración y transforma esta autonomía de sentido en la parte de un todo con una función específica. Así como en *De donde son los cantantes*, en *Púrpura* los significantes van cambiando hacia los nuevos significados que los personajes van adquiriendo o se van revelando en la novela. La simulación, entendida como una transformación lúdica, es la forma ideal para que los personajes escondan o muestren ciertas facetas de su vida para «disfrazar» sus verdaderos deseos o identidades. Freddy se siente halagado con la admiración de Artemio y revela esta especie de característica inmanente de la existencia humana de «simular» y explica que Mauro siempre renta una casa y monta un escenario que a su salida queda hecha añicos. Artemio comienza a entender la naturaleza de su primo: «Igual a mí me parecía suntuoso; ¿pues en qué escala de las cosas vivía yo, o más bien en qué escala tan pequeña, que me era imposible distinguir lo real de los disfraces? Si esto era solo un escenario efímero, ¿qué era todo lo demás?» (119). El mismo Freddy es otro personaje con diferentes

facetas que esconden su deseo y frente a él como un espejo Artemio puede ver reflejado su propio deseo: «En aquel momento me dije claramente lo que era obvio, que Santamaría tenía las mismas inclinaciones de mi primo, que era de su club, por decirlo así, y que tenía celos del doctor Lizárraga o algo parecido, al grado de que lo odiaba con todo su sentimiento (120). Freddy, Mauro y el doctor Lizárraga, personajes de la clase alta mexicana, se transforman lúdicamente de acuerdo con el escenario y así pueden pasar desapercibidos frente al escrutinio público. Estos personajes son en realidad una representación de la sociedad misma donde el género, como una extensión del deseo, busca reconocimiento. De acuerdo con Butler, el género está sujeto a regulaciones, no solo el travestismo o la «mariconería» como instancias distintivas, sino cualquier práctica sexual que cuestiona la identidad implicando que el género es un «estilo corporal», un «actuar», lo que intencionalmente implica una construcción de significado. Este «actuar» no es mecánico sino una práctica en un espacio constrictivo y está ligado siempre a una esfera pública, a un observador y un observado (14).

Artemio puede sentir la mirada de Freddy y experimenta un deseo nuevo, diferente al que siente por Alejandra, uno que no yace en las manos o en la mente sino en otras partes de su cuerpo: «Tuve una erección que por lo menos a mí me pareció exagerada, la más grande que nunca había tenido, y que me provocó una mezcla de orgullo y vergüenza» (120). Santamaría comienza a besar y tocar el cuerpo de Artemio, lo desviste, lo lleva a la cama de Mauro y es ahí donde el joven provinciano de San Gil pierde su «doncellez» en las sábanas color satín de la cama aún no estrenada. Artemio le pide que cierre la puerta y le aclara su nombre porque en «la locura me decía cualquier cantidad de nombres y palabras extrañas, antes de que llegara a provocarme un dolor y un gozo inconcebibles, gracias a los cuales llegué a ver la imagen de San Eustaquio con manto azul y aureola en una nube. Después me desmayé» (120). De acuerdo con Vivero Marín, siguiendo las ideas de Mircea Eliade, este episodio representa un renacer en Artemio que le permite redescubrir sus impulsos homoeróticos y lo llevan a aceptar sus «preferencias». Para Vivero Marín incluso los nombres que recibe como Abdulio, Ausencio y Arsenio obedecen a un renacer (21). Si bien la observación es pertinente, no hay un descubrimiento único en el deseo de Artemio y no hay una preferencia, lo que implicaría un poder de elección en el deseo. De hecho, a lo largo de la novela, y como se ha sustentado líneas

arriba, tenemos ya indicios del deseo homoerótico que siente Artemio por su primo Mauro. Por tanto, en este personaje se puede leer más una transición o una fluidez que un renacimiento. De igual forma, los nombres evidencian los diferentes matices que va adquiriendo el personaje conforme va aprendiendo, según Vivero Marín, de sus «guías» Alejandra o Willie, personajes que se convierten en referentes de Artemio.

Estos guías representan la hombría y posición social que Artemio pretende alcanzar, lo mismo que Mauro representa un modelo de belleza o estatus. Resulta interesante que la reflexión de Butler usa de ejemplo la raza para explicar el reconocimiento del género. Para Butler hay un reconocimiento que entra en el espacio de la deliberación política. Ciertas condiciones que brindan a algunos individuos el reconocimiento de ser humano pueden restarles o despojar a otros individuos este reconocimiento. El humano se concibe dependiendo de la raza y la visibilidad de esta raza. Lo mismo ocurre con su sexo y la verificación perceptiva de ese sexo, así como la categorización de su etnicidad. Por tanto, el reconocimiento de lo humano se hace diferencial en una escala de poder (14-15). En efecto, en *Púrpura*, Artemio es un desafío para las estructuras heteronormativas por varias razones. La primera, porque el vocabulario que describe la escena del encuentro sexual entre Freddy y Artemio se narra como la pérdida de la virginidad que normalmente se asocia a la mujer en la mentalidad heteronormativa patriarcal. Artemio pierde su «doncellez» con un hombre mayor, fuerte y musculoso, pero al mismo tiempo con la sensibilidad del arte: «Atrapado en el brazo de Santamaría, cubierto como las gallinas por el fogoso gallo y viendo cómo el satín rojo se tragaba mi sangre» (120). Ambos personajes poseen características que deconstruyen el género y nos obligan a salir de esquemas normativos en cuanto a lo que la masculinidad en sí misma representa. El anhelo amoroso que experimenta Artemio, así como su carácter por momentos afable y romántico también representan un desafío para el lector, pues no hay un ideal de masculinidad *per se* sino un ideal de *ser* como Mauro. En términos de Butler, al colocarle el estatus de femenino o masculino a Artemio estamos «deshaciendo» al personaje al brindarle o negarle cierto reconocimiento. Este personaje nos brinda la oportunidad de fijar nuestra mirada en las normas y en palabras de Butler: «La capacidad de desarrollar una relación crítica con estas normas presupone distanciarse de ellas» (16).

Otra contribución importante es la de Jesús Martínez Oliva. En un estudio sobre la masculinidad en los 80 y 90 este autor desarrolla las ideas de intelectuales como Frantz Fanon, Judith Butler, Jack Halberstam, entre otros, y sus respectivas aportaciones a la discusión del género. Martínez Oliva aduce que pensar en la heroicidad masculina asociada solo y exclusivamente al cuerpo masculino corresponde a una serie de mitos y fantasías. La propuesta reivindica la masculinidad como propiedad de los cuerpos de los hombres y más aún nos ayuda a pensar en la fluidez del género (108). De hecho, Jack Halberstam sostiene que muchas otras líneas de identificación atraviesan el terreno de la masculinidad, dividiendo su poder en otros discursos como clase, raza, sexualidad y género. Si lo que llamamos «masculinidad dominante» parece ser una relación naturalizada entre la masculinidad y el poder, entonces tiene poco sentido examinar a los individuos por los contornos de la construcción social de esa masculinidad. La masculinidad, según Halberstam, se vuelve legible como tal cuando abandona el cuerpo masculino de los hombres blancos de clase media (2). Esta especie de fisura que analiza la autora resulta sumamente pertinente para este análisis puesto que la propuesta de apertura que ofrecen los personajes de *Púrpura* permite salir del esquema plausible de la masculinidad y ver más allá. En *Púrpura*, Mauro está diluido en la presencia social, además de otros discursos que aparecen al mismo tiempo, y Artemio, si regresamos a la reflexión teórica de Martínez Oliva, tiene características «femeninas» que lejos de encasillar al personaje en la etiqueta de maricón nos permiten ampliar el esquema de la construcción social del género tanto para la feminidad como la masculinidad.

Al mismo tiempo, la bisexualidad es otro discurso que representa un desafío en cuanto al deseo. Para Brandon Patrick Bisbey, *Púrpura* se inserta dentro de una «literatura de disidencia sexual mexicana» (36). Y la bisexualidad que hallamos en la obra es una categoría que rompe la concepción binaria de la orientación sexual. Para Bisbey, los personajes de *Púrpura* «rechazan la elección de una identidad basada en la orientación sexual» que se establece a través de la bisexualidad masculina (37). Si bien la bisexualidad tiene una presencia ineludible en la novela, es problemática en el sentido de «elección» que propone este estudioso. Artemio, personaje principal representa muy bien esta problemática porque, en su propio devenir, escapa a cualquier encasillamiento. Precisamente por la fluidez del personaje principal de la novela no podemos leerlo en términos

de una trayectoria con un destino sino como una apertura que desafía al género a través del deseo. Para Foucault, la bisexualidad se analiza a partir de la sexualidad dentro del marco del objeto del placer. En esta propuesta, se analiza también la intrínseca conexión entre relación sexual y relación social, entre la relación del superior y el inferior, del que domina y el que es dominado (198-199). En esta misma línea, Bisbey sostiene que la bisexualidad en *Púrpura* es un concepto productivo para hablar de la orientación sexual, pero al mismo tiempo reconoce que Artemio desarrolla un «performance» ambiguo de género que lo cataloga como bisexual (43). Esta ambigüedad es la que no puede ser encasillada en la bisexualidad y evidencia una transición más que una conclusión. Artemio no renace como bisexual solo por el deseo que siente por hombres y mujeres, la novela no ofrece suficiente evidencia para tal categorización. Si para Bisbey, Artemio es bisexual porque su «performance» vacila entre lo masculino o lo femenino, entonces esto implicaría definir los «comportamientos» propiamente masculinos o femeninos, lo cual sería tan problemático como tratar de aislar el deseo de otras categorías.

La resistencia al cambio en Artemio refleja una transición no lineal, sino de ramificaciones que se bifurcan al igual que su deseo y por tanto vuelve a buscar a Alejandra. En el anhelado encuentro con la pianista, que bien podría corresponder a un interés romántico o de ascenso social, Artemio no puede «cumplir» con las competencias que su condición de «hombre» exige: «El miembro viril que tan contento me tenía, que estaba yo dispuesto siempre a mostrarle con orgullo, me traicionó: no hubo modo de levantarlo» (143). A Alejandra no parece importarle esta «falencia» y ambos personajes se quedan dormidos. Al despertar Artemio se da cuenta que su cuerpo le responde y comienza nuevamente a intentar cumplir con la competencia del acto sexual:

Mi sexo erguido me saludaba con burla, después de haberme dejado en el peor de los ridículos, y antes de seguir quedando como un tonto aproveché para írmele encima a Mumú, pensando que quizá entablaríamos un tipo de lucha, pero no fue así. Ella me recibió casi sin transición y ahora la cosa fue más pareja. No sé si fue Alejandra o fue el orgullo, pero sentí una gran satisfacción, quizá más moral que otra cosa, muy lejana del éxtasis que en un principio había anhelado con ella, y que había obtenido sin pedir por otros medios que desgraciadamente hacían ahora una extraña comparación (144).

La satisfacción moral revela la presión social del «hombre» como ente dominante y el temor a la transgresión que revelaría su incompetencia en el acto sexual. Así mismo, la fluidez de Artemio permite salir del esquema de la bisexualidad y mantenerse siempre en movimiento hacia el deseo. Si para Butler el deseo es la búsqueda de reconocimiento y es al mismo tiempo un desafío a *ser* reconocido como humano, entonces la bisexualidad no puede ser entendida solo como una atracción igualitaria por los dos sexos. De hecho, Santiago de la Iglesia Turriño, en *Por qué la bisexualidad nos hace humanos*, aduce que la sexualidad es mucho más amplia y por tanto excede la tradicional concepción del «monosexualismo». El autor hace hincapié en la diferencia entre un individuo catalogado como heterosexual de su atracción por hombres o mujeres. En otras palabras, la masculinidad es independiente de la atracción sexual (30). En cualquier caso, la bisexualidad es un reto a la teorización del género, pues en el reconocimiento de su deseo revela en realidad una restricción. Esa es la paradoja del género, que la visibilidad deshace un concepto, pues este se va bifurcando, creando nuevos caminos y al final este concepto primario queda obsoleto. El deseo de los personajes principales de la novela no «concluye» y siempre deja espacio para la interpretación. Mauro, con el poder del dinero, decide prescindir de los servicios de Artemio. Al despedirse, cuando ambos van en el auto, camino a la estación de tren, tienen un acercamiento que aproxima el deseo de Artemio a realización:

Al levantar la palanca del freno de mano, mi primo agarró la mía. Luego, tan violentamente se abalanzó encima de mí, que no tuve tiempo ni de responder. El sí atacaba como una fiera. Con qué ansiedad le acaricié la nuca, con qué ardor me mordió el cuello y me desabotonó la camisa. Como me electrizó el perfume de su cara brillantina en el cabello peinado a la perfección. Pero no llegamos al final ni mucho menos (166).

La admiración que siente Artemio por su primo y que deviene en deseo, no llega a una conclusión. El temor de Mauro a ser descubierto frena el acto, dejándolo indeterminadamente en suspenso. Si Artemio es un personaje en transición no puede haber una conclusión simple a una novela que contiene historias paralelas y matices en sus personajes. El acceso total que tenemos es porque Artemio puede atravesar diferentes espacios y entablar relaciones con diferentes personajes en su calidad de joven que llega a la gran

ciudad. En la novela el género como simulación o «performance» está intrínsecamente ligado a otros discursos y por tanto nos ofrece una serie de matices de colores inclasificables. Una de las contribuciones más importantes de *Púrpura* es que se ubica en un contexto donde la modernidad abre la mentalidad de la sociedad hacia nuevos discursos. El paradigma del progreso es vencer la visión historicista³ del desarrollo, es pensar en las disidencias que el progreso en su avance uniformiza y reduce. Este paradigma aparece representado en las últimas páginas de la novela:

Quizá el secreto de Mauro era no estar nunca donde estaba, sino más adelante, en otro sitio. Y yo ya había pasado, para él, como el paisaje en la ventanilla de un compartimiento, con demasiada rapidez. Ahí entendí su relación con el doctor Lizárraga que tan gordo le caía a todo el mundo, y más parecía su debilidad que su verdadero amor: en realidad era el único que le seguía el paso, e incluso se adelantaba, preparando todo para que a mi primo la vida le resultara fácil (167).

Una novela que explora relaciones homosexuales en las primeras décadas del siglo xx en México nos invita a repensar la historia y abrirnos a las disidencias. Pensar el género en términos del progreso histórico no es nuevo, pero es un ejercicio necesario. Los estudios sobre sexualidad y género no pueden ser divorciados de otros discursos como raza, política, historia, etc. *Púrpura* se coloca en medio de los vertiginosos y urgentes estudios sobre el género. Sus personajes nos obligan a pensar fuera de etiquetas y evidencian una transición, una fluidez. En esta misma línea, Vinodh Venkatesh en *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction* define la problemática de limitar el género: «we must conceive of the masculine not as a

3. Para este artículo es importante reflexionar sobre la historia y el progreso ligado al viaje personal de Artemio. En *Theses on the Philosophy of History*, Walter Benjamin analiza la historia a través del «materialismo histórico» y concibe la historia como la versión hegemónica que nace en el imaginario del vencedor. Para Benjamin el materialista histórico debe ir en contra de la consecuencia histórica de favorecer la versión del vencedor. El materialista histórico debe entender el presente no como un tránsito sino como reposo. La importancia de este análisis radica en que pone en evidencia las disidencias de la historia (256-267). En *Púrpura* estas disidencias rompen este reposo propiciando un cuestionamiento de los discursos hegemónicos.

solidified, unchanging, and eternal subject position, but as a fluid, sociohistorically specific, and interrelational identity that is plural in nature yet often seen as singular in practice» (3). Los personajes de la novela y en especial Artemio, revelan esta fluidez en sus existencias, aunque en la práctica necesiten «simular» sus deseos, tal como la casa de Mauro de piso marmóreo, de madera barnizada de rojo, salas iluminadas con arañas de cien luces, sábanas de satín rojo y seda que en realidad es papel. La «performance» y la simulación aparecen en la novela para evidenciar esas apariencias. En la novela, como en el color púrpura, el género de Artemio no se puede leer en colores básicos sino en las diversas facetas de un personaje que vuelve transparente la superficial construcción de la masculinidad y que termina sus días compartiendo una cama «king size» junto a sus dos amantes: un hombre y una mujer.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*, Hannah Arendt (ed). New York: Schocken Books, 1968.
- BISBEY, Brandon Patrick. «Hacia una literatura de disidencia sexual en México con dos Bildungsromane bisexuales: *Púrpura*, de Ana García Bergua, y *Fruta Verde*, de Enrique Serna». *Valenciana*, 5: 10 (2012): 35-59.
- BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona, Buenos Aires, México D. F.: Paidós, 2006.
- CHANT, Sylvia y NIKKI Craske. *Género en Latinoamérica*. Centro de Investigación y Estudios Superiores de Antropología Social, México D.F. 2007.
- DE LA CAPA, Roman, et al. *Mapas culturales para América Latina: culturas híbridas, no simultaneidad, modernidad periférica*, compilación e introducción de Sarah de Mojica. Bogotá: CEJA, 2001.
- DE LA IGLESIA TURINO, Santiago. *Por qué la bisexualidad nos hace humanos*. Barcelona: Lulu.com, 2009.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher. «De Sodoma y Gomorra. *Púrpura* de Ana García Bergua». *Letras Libres*, 31 Ago.1999. <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/sodoma-y-gomorra-purpura-ana-garcia-bergua> Consultado el 1 de Feb 2019.
- ESTRADA, Oswaldo. *Ser mujer y estar presente: disidencias de género en la literatura contemporánea mexicana*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. *América Latina en su literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1984.
- FINNEGAN, Nuala y LAVERY, Jane E. (ed.). *The Boom Femenino in Mexico: Reading Contemporary Women's Writing*. Newcastle: Cambridge Schoolars, 2010.
- FOSTER, David William. *Sexual Textualities: Essays on Queerlin Latin American Writing*. Austin: U of Texas P, 1997.
- FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad. Vol 1: La voluntad del saber*. México D.F.: Siglo xxi Editores, 2007.
- FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad. Vol 2: El uso de los placeres*. México D.F.: Siglo xxi Editores, 2005.
- FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad. Vol 3: La inquietud de sí*. México D.F.: Siglo xxi Editores, 2003.
- GARCÍA BERGUA, Ana. *Púrpura*. México D.F.: Era, 1999.
- HALBERSTAM, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke UP, 1998.
- IRWIN, Robert M. K. *Mexican Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2003.
- IRWIN, Robert M. K. Ed McCaughan y Michelle R. Nasser (ed.). *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, 1901*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- LANCASTER, Roger N. «Subject Honor and Subject Shame: The Construction of Male Homosexuality and Stigma in Nicaragua». *Ethnology*, 27: 2, (1988): 11-125.
- MARTÍNEZ, Oliva. *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en el Arte de las décadas de los 80 y 90*. Murcia: CendeaC, 2005.
- MUSICANTE, Rubén. «Algunas articulaciones entre las pulsiones y el narcisismo». Ruben Musicante (comp.). *De las pulsiones, del narcisismo y del goce*. Córdoba: Editorial Brujas, 2005: 9-56.
- NOUSS, Alexis. *¿Qué sé? La modernidad*. México D.F.: Publicaciones Cruz. 1997.
- RIVERO, Alicia. «Simulation, Gender, and Nature in Sarduy: Lezama's Neobaroque, Baudrillard's Simulacra, Butler's Performance, and Ecology.» *MIFLC Review*, 15, (2013): 177-94.
- SARDUY, Severo. *De donde son los cantantes*. Madrid: Cátedra, 1997.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1982.
- SEIDLER, Victor J. *Masculinidades. Culturas globales y vidas íntimas*. Barcelona: Montesinos Ensayo, 2006.
- VENKATESH, Vinodh. *The Body as Capital: Masculinities in Contemporary Latin American Fiction*. Tucson: The U of Arizona P, 2015.
- VIVERO MARÍN, Elizabeth. «El proceso de la identidad masculina en *Púrpura* de Ana García Bergua». *Graffylia*. 2008. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/860/003.pdf Consultado el 12 de Feb 2019.

Reflejos de la educación de la niña-adulta en el teatro contemporáneo: *Frágil*, del Teatro de los Andes (Bolivia)

Reflections of adult-girl education in contemporary theater: *Frágil*, from the theater of the Andes (Bolivia)

ELENA GUICHOT-MUÑOZ*

Universidad de Sevilla

eguichot1@us.es

<https://orcid.org/0000-0001-6017-8837>

Resumen

Este artículo parte del análisis de una obra emblemática en la representación de la niña en la dramaturgia contemporánea latinoamericana: *Frágil*, del Teatro de los Andes (Bolivia). El objetivo es desvelar el paradigma sociocultural reflejado en el lenguaje confesional de la protagonista, en relación con los estudios de identidad femenina. Se realiza un análisis intertextual, examinando los intertextos de la pieza (Paola Masino, Boris Vian), y un análisis semiológico, reconociendo en los diálogos de la protagonista la construcción del género. En el texto se percibe cómo la sensibilidad negada, y la simbología que se atribuye a la transición entre mujer niña y mujer adulta –relacionada con la locura o histeria– nace como consecuencia de una educación castradora. Se descubre la materialización y la abyección atribuida a la condición de mujer (Kristeva, 1967; Butler, 1993), y se erige un discurso marginal: la voz de la niña-adulta que habla del peso de una herencia reprimida.

Palabras clave: teatro; Bolivia; Estudios de género; Educación; Infancia

Abstract

This article is based on the analysis of an emblematic work in the representation of the girl in contemporary Latin American dramaturgy: *Frágil*, from the Teatro de los Andes (Bolivia). The aim is to reveal the socio-cultural paradigm reflected in the confessional language of the protagonist, in relation to the studies of female identity. An intertextual analysis is carried out, examining the intertexts of the piece (Paola Masino, Boris Vian), and a semiological analysis, recognizing in the dialogues of the protagonist the construction of the genre. The text perceives how the denied sensibility, and the symbology attributed to the transition between girl and adult woman – related to madness or hysteria – is born as a consequence of a castrating education. The materialization and abjection attributed to the condition of woman is

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y profesora en el área de Didáctica de la Lengua y de la Literatura y Filologías Integradas de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación más recientes se enfocan en el análisis de la comunicación, la literatura y la lengua como instrumentos de mediación socio-educativa. Ha publicado en revistas de interés científico como *Quaderni Ibero Americani*, *Latin American Theatre Review*, *Revista Chilena de literatura*, etc. y publicó recientemente la monografía *Vargas Llosa en escena: el teatro en la didáctica de la ficción* (2016, Síntesis). Ha realizado estancias de investigación en Paris-Sorbonne (Paris IV), en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima), en la Universidad Politécnica Salesiana de Cuenca (Ecuador) y en la Universidad Palacky de Olomouc (República Checa).

discovered (Kristeva, 1967; Butler, 1993). A marginal discourse is erected: the voice of the adult-girl who speaks of the weight of a repressed inheritance.

Keywords: theatre; Bolivia; Gender studies; Education; Childhood

Introducción y contextualización: *Frágil*, del Teatro de los Andes

«El teatro vive y muere en el presente. Decir el presente, darlo la vuelta, desviscerarlo, comprimirlo. Dejar el crisol de una obra, como intentaban los alquimistas, el oro puro, o sea, la pura inquietud, la temblorosa luz que no deja en paz a las sombras» (Brie 48). El teatro de los Andes es una compañía teatral boliviana fundada en 1991, ubicada en la región de Sucre. Sus cimientos teóricos se erigen en el movimiento de creación colectiva, gestado en los años 70 en América Latina conjugando los preceptos de Barba, Piscator, Brecht, Boal, y la realidad histórica disidente que toma fuerza en el territorio en el último cuarto del siglo xx (Artesi, Kohut et al., Balta, Rizk). Este movimiento, iniciado en la práctica en Colombia por Enrique Buenaventura, marca una especie de *boom* teatral específicamente hispanoamericano que en lugar de disminuir, ha ido ganando fuerza y presencia en la cultura latinoamericana, en un ejercicio constante de renovación. Su emergencia en plena crisis de las ideologías imprime la necesidad de existir en una constante lucha por encontrar la «verdad» ética, una identidad propia a través de la estética (Röttger 238).

Sin embargo, la crítica literaria apenas puede hacerse eco de esta corriente debido a su especial configuración. El teatro de creación colectiva, dentro de sus premisas, incluye la necesidad de no subordinarse a un texto concreto, y por supuesto, promueve una creación horizontal que no se reduzca al lenguaje verbal. Por esta razón, escriben a dúo entre la interpretación y la dramaturgia María Teresa Dal Pero y César Brie, iniciadores del grupo heredero de esta corriente: *El teatro de los Andes* (Aimaretti, Persino, Koss). Dal Pero nació en 1966 en Italia, donde hizo talleres de formación con grupos tan paradigmáticos como el *Living Theatre*, iniciador de una de las corrientes más experimentales del siglo xx, renovadora de la obra de Piscator (Granés). En 1992 vinculó su camino al de César Brie, argentino de origen, para crear esta compañía en Bolivia junto con actores autóctonos. Ninguno de los dos componentes forma ya parte de dicha compañía, pero durante varios años fueron los protagonistas del cambio de

itinerario teatral drástico que significó la puesta en marcha de la denominada *Dramaturgia del actor*. De más está insistir en la relevancia de estas teorías en América Latina, pues es bien sabido que la presencia de Eugenio Barba desde que el *Odin Teatret* acudiera en 1976 al Festival de Caracas marca un antes y un después en la concepción del género dramático. La mayoría de los grupos teatrales que se crean en esta época reconoce abiertamente la herencia del Tercer Teatro de Barba (Dos Santos), en concreto César Brie trabaja nueve años en Dinamarca bajo la maestría de Iben Nagel Rasmussen (Brie). Otras corrientes se añaden a este movimiento como la del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, de Piscator y su teatro político, de Brecht, y de tantos otros que tomaron la decisión de intervenir en la realidad histórica que vivían a través de sus creaciones estéticas. Bajo la filosofía que generan estas líneas de investigación y acción dramáticas, este grupo de creación colectiva ha sobrevivido a César Brie, que abandonó en 2009 el proyecto, dejando una recopilación de obras dignas de reseñar. Este dramaturgo es bien conocido por una de las vertientes de su teatro en las que su pluma y su visión echan mano del *Teatro Documento* de Peter Weiss (1916) para crear un teatro que retoma la literatura épica, en particular *La Iliada* y *La Odisea* (*La Iliada*, 2000, *La Odisea*, 2008, Yotala, Bolivia). Dramatiza este texto para hablar de la historia de la guerra, la historia de los vencidos, una historia universal que se mezcla con un testimonio real (teatro documento) de la microhistoria: el del escritor Rodolfo Walsh relatando la noticia del suicidio de su hija Victoria para no morir a manos del Ejército de Videla. Con este desgarrador y, paradójicamente, esperanzador relato rescata una luz en medio de las tinieblas.

Debido a esta misma cualidad de actualidad, de transparencia inmediata, el drama se erige como un testimonio esencial de un pueblo. Fernando Del Toro, en su obra *Intersecciones: ensayos sobre teatro*, pone en un mismo cajón la obra de Picasso, la poesía de Huidobro, la teoría de la física cuántica de Planck o la teoría de la relatividad de Einstein, y las teorías de Stanislavski, Barba, Meyerhold, Brecht, Craig, Ionesco y Peter Brook, para intentar mostrar la convergencia de corrientes de diversas disciplinas

que ofrece la modernidad teatral, absorbiendo el cambio de paradigma de principios de siglo (Del Toro): «Plasticidad, discontinuidad, fragmentación, simultaneidad, desarticulación de la lengua, subversión de la melodía, no figurabilidad, subversión del objeto, serán las constantes de este nuevo lenguaje, puesto que la Modernidad es un lenguaje dentro de un lenguaje» (60). Los apellidos que menciona son notorios, y dibujan el cambio de itinerario teatral drástico que se muestra en esta fragmentariedad forzada, esta vinculación entre la micro y la macro-historia que se da en la obra de Brie en numerosas piezas como: *Colón* (1992), *La leyenda del pueblo que perdió el mar* (1992), *En un sol amarillo, memorias de un temblor* (2004), o la magistral *Odisea* (2008), en la que Ulises «encarna la figura de los migrantes latinoamericanos que intentan ingresar y vivir en los Estados Unidos» (Atienza 50). Si bien en estas piezas mencionadas el suceso realista bebe de la épica del gran relato, la vertiente que nos interesa en este caso es la que deja todo el espacio para el discurso subvertido que desenvuelve la intimidad de las personas en el desarrollo de su vida doméstica.

La educación de la niña-adulta... ¿Frágil?

Así aparece *Frágil*, la historia de Lucía, una adolescente aparentemente trastornada, que busca respuestas para entender su mundo afectivo, familiar e institucional. Inserta en un tabú constante, se erige como la «oveja negra», dispuesta a transgredir las limitaciones de su condición de mujer. Lucía es la protagonista de esta obra, una niña-adulta que «no se resigna a perder el estupor, el asombro, la fuerza de su infancia» (Garavito 158). Tal y como advierten los autores en el prólogo a la edición original¹, *Frágil*—con su título parlante—, habla de la fragilidad, discurre sobre los avatares a los que se enfrenta el corazón, y muestra la sutil frontera entre la cordura,

y la locura, entre la razón y la intuición, y valora el poso que deja el recuerdo en el alma humana.

El corpus de nuestro análisis se reduce a una de las pocas obras de teatro contemporáneas que ha indagado en el tema de la infancia a través de la inserción de una protagonista femenina. Nos sobran ejemplos en la literatura novelesca escrita por hombres: *Un mundo para Julius* (Echenique), *El ruido y la furia* (Faulkner), *El tambor de hojalata* (Gunter Grass), *Los niños terribles* (Cocteau), *La hierba roja* (Boris Vian), etc. Sin embargo, en las voces femeninas, el llamado *Bildungsroman* femenino sustenta cierto grado de marginalidad respecto a la crítica (Lagos 1996) con la excepción de obras canónicas como *Balún Canán* (1957) escrita por Rosario Castellanos, *Ifigenia* (1924), de Teresa de la Parra o ejemplos en la literatura de Elena Fortún, que sorprende con un sujeto femenino que se aparta de la etiqueta infantil en *Celia en la revolución* (recientemente editada y rescatada por la editorial Renacimiento). No obstante, en relación con novelas más recientes como *Antes* (1989), de Carmen Boulosa; *Nadie alzaba la voz* (1994), de Paula Varsavsky; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes, *Eva Luna* (1987), de Isabel Allende, *Reina de corazones* (1986), de Alessandra Luiselli, o *La señora de miel* (1993) de Fanny Buitrago se observa cierta atención en el ámbito hispánico sobre todo con la intención observar los paralelismos entre ellas, y las diferencias que tienen estas novelas con los *Bildungsroman* masculinos (Gómez-Viu, Bezhanova, Lutes). Uno de los aspectos más interesantes es la matización de estas novelas no como procesos de formación del personaje, sino como sucesión de despertares, con la aportación de términos específicos para definir este género propiamente femenino como *Novel of awakening* (Lutes). La gran diferencia radica en que las heroínas deben concienciarse no solo de las marcas del patriarcado en la sociedad, sino los trazos de machismo que existen en su propia mentalidad (Bezhanova). La subjetividad de estas narraciones, que en su gran mayoría adoptan como estrategia narrativa la primera persona o el monólogo narrado (Gómez-Viu), será por tanto el rasgo distintivo de estos textos: las niñas tienen voz.

En base a estos estudios previos, la revisión concreta de esta pieza teatral se hará eco pues de la relevancia del lenguaje de la niña, partiendo de una visión que ya inició Lakoff (1975) en su estudio sobre «la lengua de las mujeres». Este estudio, obviando la vertiente lingüística, pretende indagar en la representación simbólica de la niña, «sus atributos

1. Es importante señalar que citaremos en este artículo la edición de *Frágil* que está subida en internet a la página de Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (<https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/185/>) por ser más fácilmente accesible. No obstante, existe una versión editada por el Teatro de los Andes donde hay un prólogo escrito por ambos autores y una referencia explícita a los intertextos de Paola Masino y Boris Vian. Además, en la versión que se encuentra alojada en CELCIT se omite la referencia autorial a María Teresa Dal Pero, que sin embargo sí mencionamos en este artículo.

y significados, los cuales tienen como referente el intercambio cultural y la experiencia subjetiva, como posibilidad de re-significación y apropiación de una realidad simbólicamente pre-estructurada» (Martínez-Herrera 83). La representación del conflicto interior de las mujeres en la literatura femenina, constatable a lo largo de la historia, entra en la dramaturgia para representar un modo de disidencia, visible en este caso desde la infancia. En esta obra se trabaja desde una doble marginalidad: se escucha una voz anulada históricamente debido a las limitaciones de la edad, la voz de la niña; y se da protagonismo al sexo cuestionado hasta la saciedad, el femenino. Dentro de esta doble condición se advierte una necesaria vertiente confesional, un parlamento constante de la niña, rodeado de símbolos castradores del desarrollo de la propia identidad. Por tanto, con el objetivo de seguir profundizando en las temáticas profundas que desentraña este texto teatral, se propone en adelante un análisis en torno a los subtemas que conducen a desentrañar la poética de la niñez en esta dramaturgia contemporánea.

La cosificación del ser y la llegada de la sangre: análisis intertextual

El texto está conectado intertextualmente (Kristeva) con una de las novelas más polémicas de Paola Masino (1908-1989): *Nascita e morte della massaia* (Bompiani, Milano, 1945), obra traducida al alemán, y recientemente al inglés. Escrita en pleno fascismo, *Nacimiento y muerte de la ama de casa* se configura como un hito en la literatura femenina, por su irreverencia, descaro y absoluta modernidad en uno de los contextos más opresores de la historia contemporánea. Precisamente en el prólogo a esta edición inglesa (New York Press Albany, 2009), el traductor y editor indica el parecido de la protagonista con un personaje de Samuel Beckett, al salir en el inicio de un baúl lleno de migas de pan, polvo, telarañas, libros y adornos funerarios irregulares, tal y como hace la protagonista del texto teatral que se analiza. De hecho, en una de las puestas en escenas de esta obra en el IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2004), la crítica teatral Lucía Garavito precisamente destaca la potencia de la utilería gracias al baúl «que sirve ya sea de refugio, armario, cuna/cama, carretilla o féretro» (158) para esta adolescente. En la novela, sin embargo, escuchamos la voz de una ama de casa (*massaia* en italiano) que, en simetría con la protagonista de la pieza teatral, tiene

una imaginación salvaje que la tortura y la frustra constantemente, debido a las expectativas que tiene como mujer en la sociedad de los años 40. La novela se convierte en una narración surrealista donde se desafían los roles tradicionales y se subvierte la división propia de géneros, asumiendo el texto como lírico, dramático y narrativo, a la vez. Desde esta voz heterodoxa la protagonista expresa la desconexión con su propio ser, a través del dibujo de un cuerpo que ha sido forzado al abandono:

Where did that body come from? Certainly not from her mother, not from the trunk, and not even from her own will. Hers was no longer a body, but a representation, a suggestion, a sample of the necessary attributes. Where were her real bones, her nerves, hairs, nails, all of the semi-solid substances that should be part of her body? Someone must have stolen them when, to please her family, she had deposited them at the bottom of the trunk with the rotten blankets and the bread crumbs (Masino 125).

Esta novela, escrita en 1945, resulta impactante en su detalle literario pues se adelanta a una obra canónica en la visualización de la cosificación de la mujer: *The Stepford wives*, novela de Ira Levin (1972) que asimila las «mujeres perfectas» a los cyborgs para mostrarnos la crueldad de este ideal de perfección y belleza gestado desde hace siglos (Muñiz).

A modo de espejo del texto narrativo, a lo largo de la pieza de teatro, se pueden ver varias referencias al cuerpo de Lucía, un cuerpo ajeno y desconectado, en palabras del abuelo: «Lucía tiene un cuerpo. Es de carne, como la que arrastramos cuando nos vamos por ahí, como la que se ve en los hospitales. Ese cuerpo late, porque tiene un corazón, pero en ese latido se esconde un pensamiento» (Brie y Dal Pero 2). Tanto la novela como el texto teatral hablan de la materialización del sexo femenino, un cuerpo arrebatado por un pensamiento demasiado alto para una niña, que no encaja en los cánones de normalidad que sus padres le exigen. En este sentido, la materialidad del cuerpo se concibe como el «efecto más productivo de poder» (Butler 18), y el sexo que representa ese cuerpo, en consecuencia, es «una de las normas mediante las cuales ese 'uno' puede llegar a ser viable, esa norma que califica un cuerpo para toda la vida, dentro de la esfera de la inteligibilidad cultural» (Butler 19).

Por esta razón, la llegada de la menstruación en el personaje de Lucía, y por consiguiente el inicio de Lucía como sujeto sexual, se convierten en el símbolo

manifiesto de su disidencia hacia esta normatividad castradora. Desde el punto de vista escenográfico, la entrada en este mundo adulto se hace a través de un objeto que posee un color determinante, y que precisamente le deja como herencia su abuela: un abrigo rojo. El rojo remite a la sangre, marca del bautismo de la adolescencia, contrastado con el blanco virginal. Desde la obra del psicoanalista Bettelheim se relaciona la cuentística popular con la epifanía más característica de la vida de la mujer: las tres gotas de la madre de *Blancanieves* en la nieve, previa a ser fecundada, la manzana roja y envenenada de la madrastra, el simbolismo de la *Caperucita roja*, el color de *Las zapatillas rojas*, o la sangre que sale del dedo de la *Bella durmiente*, son parte del imaginario que habla del deseo incipiente femenino, de la nueva identidad conflictiva para un sistema fundado en el patriarcado. En el ámbito teatral existe una alusión a este color cargado de simbolismo que vincula los cuentos de hadas con este sentido atávico en una obra de teatro infantil contemporánea que ha marcado un hito en la señalización del rojo como elemento vertebral: *El ogrito* (2003), de Suzanne Lebeau. En esta pieza teatral un niño ogro debe ir a la escuela, después de haber sido encerrado por su madre en su casa, por miedo a las consecuencias de su identidad monstruosa. El problema surge cuando el ogro empieza a visualizar un color nunca visto antes, que le atrae como un imán. Descubrimos que la madre del ogrito ha eliminado de su cotidianidad este color, como forma de evitarle la tentación. De alguna forma, la madre vincula el color rojo, la sangre, con lo irracional y, por tanto, con lo vetado para no desencadenar el deseo desenfrenado de carne humana del ogro. Lola Fernández vincula estos elementos con la tradición simbólica de la femineidad, y nos conduce a la interpretación de lo femenino como «aquello que hay que superar para poder vivir en sociedad, de manera civilizada» (43). Sin embargo, la autora canadiense marca un final distinto al esperado, ya que en este caso el Ogrito consigue «integrar la *terrible* diferencia dentro de su persona» (Fernández 46), no siendo domesticado, sino aceptando su propia esencia.

Del mismo modo calibran los padres de Lucía la llegada del rojo a la vida de la niña, como una *terrible* aparición. La menstruación aparece al mismo tiempo que la expresión del dolor, tras un gesto de rechazo en el que la madre le reprocha su excesiva sensibilidad empalagosa y su victimismo: «Mamá, cuando digo mamá me duele aquí (*Señala el corazón*) (...) ¿Es así que yo nací? ¿Yo pasé a través de tu dolor,

que me cuidaba, para ir hacia mi dolor, que me va a consumir?» (Brie y Dal Pero 24). La relación tóxica con la madre se convierte en una constante en el *Bildungsroman* fememino: «la niña aprende a odiar el porvenir que ve reflejado en la vida de la matriarca» (Lutes 17). En este momento Lucía comienza a aullar encima del baúl, y la madre se percata de que está sangrando. Las reacciones de los padres siguen la línea castradora, pero aumentan el nivel de prohibición, como en el veto que se le impone al Ogrito. La niña se convierte en víctima y victimario, alentada por su madre a guardar tranquilidad ante las miradas de los hombres, y castigada por su padre por convertirse en carne de caza: «¿Sangró? Puta se va a volver... como todas. ¿Acaso eso te ha enseñado tu madre?» (Brie y Dal Pero 24-25). El misterio de la sangre se erige como un antes y un después, como en el caso de *La muchacha de los libros usados* (2003), obra de creación colectiva escrita por Aristides Vargas. En esta pieza, la niña, al tener el período, se transforma directamente en mercancía: «La transacción termina, la mercancía cambia de dueño. El enigma desaparece. La carne humana se vuelve cosa, cosa seca» (Vargas 94). El sujeto femenino, a fuerza de ser reprimido por el Otro, se vuelve cosa, «queda excluido o le es negada su capacidad de representarse (...) queda reducida a la categoría de no sujeto hablante sino hablado, condenada a repetir palabras, esquemas, significados ajenos» (Morello-Frosch 21-22). De hecho, en *Fragil* una imagen parlante materializa estas teorías: el padre envuelve a madre e hija con la cinta scotch, danzando mientras Lucía «lanza grititos desarticulados» (Brie y Dal Pero 31), con la idea de zafarse del silencio impuesto.

La «danza del amor» también discurre entre lo humano-animal y el binomio ángel-prostituta que Lucía rechaza. El final de su infancia, que en palabras de su madre es «su verdadero nacimiento», se celebra con una fiesta por la entrada en el mundo de la mujer. Sale del baúl como pieza de intercambio, con el vestido destrozado, «como una reina que juega a la revolución» (Brie y Dal Pero 30), y el corazón de gelatina, «frío, vacío, podrido, corazón mojado, deshecho» (Brie y Dal Pero 21), en una bandeja. Todos asisten a la fiesta que la protagonista ve como «el funeral de la infancia», por la extrañeza y el dolor que le causa sentirse tan ajena. Martínez-Herrera define la construcción de la femineidad en este no-lugar dentro del concepto de lo abyecto, creado por Kristeva: «Estar más allá del borde, trascender el límite y provocar su borramiento es lo que Kristeva (1988) denomina lo abyecto, que se inscribe siempre

en la lógica de la exclusión como ley burlada y objeto caído que escapan a la racionalidad social y al orden simbólico, en un acto de trasgresión y diferenciación» (Martínez-Herrera 83).

Lucía es consciente de su disidencia identitaria, de su locura, de su misterio, de su refugio en esta «danza de heridos» (Brie y Dal Pero 31). Se despidió de su infancia, pero a la vez se la «lleva puesta». Algo se ha quebrado en esa «fuente de amor espontáneo» (Brie y Dal Pero 52) con la que nació, y confiesa: «Ya no soy. Ya no soy una niña. Y quiero saber qué hago yo aquí ... en este lugar... qué hacemos todos aquí en este lugar, en este momento» (Brie y Dal Pero 31). Tal y como resuelve Kristeva lo abyecto se erige como barrera inquebrantable en la niña-adulta que no pudo integrar su deseo, su sueño, su identidad: «No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un 'algo' que no reconozco como cosa. Un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura (Kristeva 9)». Es necesario subrayar en este sentido cómo en el análisis del *Bildungsroman* femenino la llegada de la menstruación también se «ve como un elemento tan traumático e incomprensible» (Bezhanova) que las protagonistas lo asimilan a la muerte. La pubertad resulta ser un evento en el que el espacio privado y el espacio público se equiparan para hacer visible lo problemático del género.

Una infancia robada, dilema corazón-cabeza: análisis semiológico

La psicóloga Alice Miller, en su ensayo *El cuerpo nunca mente* (2004), trata cómo el drama del maltrato en la infancia deja una huella imborrable en el cuerpo de las víctimas, hecho que muestra apoyándose en las biografías de Schiller, Joyce, Proust, Virginia Woolf o Mishima. En este sentido, otro eco profundo de este texto se da en el intertexto (mencionado como deuda literaria por los autores) de *La hierba roja* (1950), de Boris Vian. En esta novela, que podríamos calificar de ciencia ficción, el protagonista construye una máquina del tiempo que le permite viajar al pasado, y destruir recuerdos nefastos de su infancia. El viajero se traslada a su interior para discutir amargamente con sus personajes sobre el amor, la religión y los estudios, al igual que hace Lucía desde su baúl. Del mismo modo, en *Frágil* la infancia se convierte en el eje desde el que partir para

desentrañar los traumas y obstáculos que perpetran una vida insatisfactoria, tendente al suicidio, como en el caso de los escritores citados.

Por este motivo la protagonista le cuestiona a su corazón: «¿Dónde vine a parar por no escucharte?» (Brie y Dal Pero 9). El atrezzo y el vestuario del inicio también identifican los símbolos que marcan el foco de la obra: Lucía lleva un vestido blanco de papel, y arrastra un corazón de gelatina. La debilidad de estos materiales contrasta con la potencia de su parlamento inicial. Habla con desdén al corazón al que le recrimina su cansancio: «eres pesado, ¿sabes? (...) Me das pena, pareces un animalito muerto» (Brie y Dal Pero 9). Conversa con un corazón tembloroso y frío, al que ella le pide silencio. El corazón cae sobre su vestido manchándola, y ella decide arrancarse el traje con la siguiente decisión: «¿Qué hay debajo? Hay que tener un corazón alto... Hay que alzar la mirada. Hay que fluir, intuir, recordar tal vez, y luego andar, andar» (Brie y Dal Pero 9). El corazón es el «objeto» interrogado por la niña, diana de sus contradicciones y centro de esa transición entre niña-mujer, simétricamente paralela a la dualidad de corazón-cerebro. La superioridad del cerebro sobre el corazón, o el desprecio al mismo se emparentan con la tendencia encefalocéntrica y el triunfo del racionalismo que existe en la sociedad occidental, sin embargo, pese a ello, «el corazón posee todavía en el imaginario la capacidad de representar la unidad vital del individuo, su deseo y su relación directa e inmediata con el mundo. En los niños, sobre todo, la conexión entre los latidos y las emociones les lleva a situar en el corazón, antes que en el frígido cerebro, la función psíquica» (Vegetti 46).

Este dilema corazón-cerebro será la batuta de la pieza, y todo su interrogante existencial batalla con la cotidianidad de la familia, que aparece inmediatamente en la siguiente escena, como en una especie de flashback. El espacio íntimo que ella ocupa será un baúl (inspirado en la obra de Masino), en el que se resguarda de la violencia verbal de sus padres. Este baúl es símbolo de la necesidad de crear su propio territorio, —tal y como hace la protagonista de *Antes* (Carmen Boulosa) juntando piedras para rodear su cama. Desde esa trinchera recupera entonces Lucía su posición infantil y lanza reflexiones al público sobre el lenguaje de los padres:

LUCÍA. Quiere que sea normal, yo trato... no sé qué es lo que ella entiende por normal. Mamá dice que la hago morir de disgusto. Busqué en la enciclopedia... no encontré casos de muerte por aflicción. Soy

la primera que mata a su madre de ese modo. Si ella me lo pide debo contentarla. No me queda más que perfeccionarme en esta parte de hija asesina (Brie y Dal Pero 2).

El humor se introduce como recurso para criticar los esquemas, las frases recurrentes, pero aun así inteligibles, de los padres, porque como decía Rosario Castellanos «La risa, ya lo sabemos, es el primer testimonio de la libertad» (Castellanos 207). De hecho, la autora mexicana, en su obra teatral *El eterno femenino*, recurre a la estrategia satírica para poner en crisis los valores encarnados por toda una sociedad de forma tan naturalizada (Pulido). En este sentido, la crítica de los patrones familiares se da también en la forma de soliviantar la posible locura de la niña: para intentar sanarla recurren a la alimentación, por ello «comé» es el imperativo que más se repite. Como ya vimos en la literatura infantil popular (*Hansel y Gretel*, *Caperucita Roja*, *Blancanieves*), el alimento se convierte en un remedio para la «voracidad oral» de los niños que sufren y explicitan las angustias en esta entrada a la adolescencia (Bettelheim 24). Mientras tanto, ella hace volar los espaguetis, se corta las venas con la pasta, enloquece y cae a tierra mientras la madre sigue tratando de que termine su plato.

Otra de las estrategias para «curar» la locura de la niña es el grito. Lucía desvela las consecuencias de la violencia verbal, pero también confiesa lo intrincado de la herramienta: «con sus gritos esconde palabras que hablan en voz baja. Así destruye el camino que la lleva hacia mí. Rompe los secretos en lugar del compartirlos» (Brie y Dal Pero 5). La relación se define como un enlace entre parásitos que se aplastan: una encima de la otra. La vida familiar transcurre bajo la resignación hacia una niña «problemática» que prefiere vivir en un baúl, hasta tal punto que Lucía se cosifica y se asimila con el propio espacio en el que ha decidido resguardarse de sus miedos. Solo el abuelo se percata de la sinrazón de la situación: «ABUELO. La familia se ocupa de Lucía como de un mueble. El primer domingo de cada mes la lava con jabón en polvo, le ponen gel en los cabellos, aceite en las articulaciones, y luego de haberle colocado un vestidito rosado y un collar en el cuello empujan a la iglesia para que el cura la bendiga» (Brie y Dal Pero 3).

Su abuelo es el único que le hace salir del baúl a través de un canto que comparten. El único atisbo de ternura se da en esta relación plagada de recuerdos: «no puedes volverte ciega por acordarte de todo» (Brie y Dal Pero 6) le avisa el abuelo. Sin embargo, la

violencia también marca la existencia de este anciano, que se asusta hoy del ser que fue: «las patadas en la puerta...tu abuela aterrorizada (Brie y Dal Pero 7). El abuelo trata de paliar con la nieta los errores de su pasado, y contempla asombrado la fortaleza de esta niña. El viejo, en el umbral de su muerte, recupera el alma tras haber sido un cuerpo sin corazón, usando la fuerza bruta de su agresividad, y se cuestiona cómo adaptarse a este nuevo estado.

Este discurrir sobre el alma nos recuerda a un texto de Simone Weil titulado «*La Iliada* o el poema de la fuerza», en el que César Brie se inspiró para crear su *Odisea*. La filósofa se pregunta por el poder de matar que tiene el ser humano, producto de otro poder aún más atroz:

Del poder de transformar un hombre en cosa matándolo procede otro poder, mucho más prodigioso aún: el de hacer una cosa de un hombre que todavía vive. Vive, tiene un alma, y sin embargo es una cosa. Ser muy extraño, una cosa que tiene un alma; extraño estado para el alma. ¿Quién podría decir cómo el alma en cada instante debe torcerse y replegarse sobre sí misma para adaptarse a esta situación? No ha sido hecha para habitar una cosa, y cuando se ve obligada a hacerlo no hay ya nada en ella que no sufra violencia (Weil 13-14).

La debilidad del corazón sigue siendo un blanco fácil para la fuerza opresora en el ámbito privado. El propio tiempo también ejerce una violencia extrema sobre la niña; ella lo siente deformado y manipulado ya que, a pesar de su corta edad, lleva las horas vividas en la espalda cual Sísifo sosteniendo su piedra: «Es un crimen imponer a los niños un horario de doce años. El tiempo es un engaño, el tiempo de verdad se lleva dentro...» (Brie y Dal Pero 9).

Parecería que nuestra concepción del tiempo implícita, raramente pensada desde el sentido común, fuera una versión perversa del tiempo agustiniano: vivimos en una suerte de presente continuo, pero relegamos el futuro como dimensión de la subjetividad. Solemos olvidar sospechosamente, que envejeceremos y moriremos. Habitamos un presente perpetuo compuesto por episodios, cada uno de ellos aislados del pasado y del futuro. Ya Spinoza decía que nos sentimos eternos. Y nunca como hoy, nuestra cultura narcisista exacerbada parece darle la razón (Cohen 23).

Lucía se encuentra en un espacio atemporal, marcado por un discurso existencialista que empieza a

surgir tras la muerte de su abuelo. Precisamente, el abuelo es quien se percata en su vejez de la conciencia de la niña, de su disidencia espontánea: «No tiene el ritmo de la familia. Ella no lo sabe porque ese corazón está escondido en ella. Está allí, acurrucado, ignorante de sí, un grumo de pensamiento...» (Brie y Dal Pero 3). Recordamos las palabras de Weil sobre la ausencia de pensamiento en los denominados seres 'fuertes': «El que posee la fuerza avanza en un medio no resistente, sin que nada, en la materia humana que lo rodea, pueda suscitar entre el impulso y el acto ese breve intervalo en que se aloja el pensamiento» (23). Lucía, sin embargo, sí se percata de violencia de atmósferas como la de la escuela, un espacio ordenador del tiempo, cuasi militarizado. El lugar donde pasa la mayor parte de su vida se convierte en un nicho de impunidad hacia la fragilidad de la niña, recuerdo del que solo resta un «miedo atroz antes de los exámenes» (Brie y Dal Pero 9). La identidad, el yo supuestamente protagonista en la etapa infantil, se pierde entre datos memorísticos que borran al sujeto pensante: «yo sabía...yo estudié... yo sabía...yo sabía... no podemos empezar por envejecer...cinco por uno...la vida es otra cosa...tres menos tres...es otra cosa...» (Brie y Dal Pero 10). Ese sentido narcisista del sentirse eternos, del que nos hablaba Cohen, permite la aberración de una escuela que no se preocupa por encontrar la motivación, o por poner en crisis una pedagogía cadauca, carente de sentido.

Conclusiones: la educación de la niña-adulta en el teatro contemporáneo hispano

Ellas vienen de lejos: de siempre: del «fuera», de las landas donde las brujas siguen vivas; de debajo, del otro lado de la «cultura»; de sus infancias, que a ellos tanto les cuesta hacerles olvidar, que condenan al *in pace*... Conservadas, intactas de sí mismas, en el hielo. Frigidificadas. Pero, ¡cuánto se mueve ahí debajo! ¡Qué esfuerzos los de los policías del sexo, siempre volviendo a empezar, para impedir su amenazante retorno! Por ambas partes, hay tal despliegue de fuerzas que, durante siglos, la lucha se ha inmovilizado en el equilibrio tembloroso de un punto muerto (Cixous 22).

Este relato de la niñez es parte de la épica de una construcción femenina llena de ausencias, silencios, lenguajes prohibidos y vetados por la sociedad. La parodia funciona también como contrapunto en este

relato de crueldades, y la belleza poética sostiene los hilos de esa fragilidad del ser humano en toda su extensión. El drama de la niña deja un poso tan amargo, que es necesario frivolizar o distender en ciertos momentos trágicos que pudieran poner en crisis la credibilidad del espectador, o crear un efecto melodramático que anulara la crítica a este estado opresivo hacia el mundo femenino. Los opresores, en este caso los padres, la escuela, el cura, y los pretendientes, son constantemente ridiculizados con sus acciones y pantomimas, perdiendo toda posibilidad de redención.

Asimismo, se cuestiona el discurso patriarcal de la bondad natural de la mujer en su infancia, la docilidad necesaria para convertirse en una «niña buena» (Moreno). Esta condición, estereotipada hasta la saciedad, se observa en la vida real de escritoras como Delmira Agustini, que no azarosamente titula a su primer poemario: *El libro blanco (frágil)* (1907). En este caso verídico, la poeta uruguaya, con tan solo dieciséis años, se adentra en un mundo restringido a los hombres desde hacía siglos. Para ello presenta desde el principio una dualidad que será estratégica: tiene la marca de indefensa, vulnerable, como advierte su prologuista Medina Betancort: «una niña de quince años, rubia y azul, ligera, casi sobrehumana» (Agustini 89) que cumple con las expectativas heteronormativas de la época y, por otro lado, va ganando espacio con su propia voz rompiendo con el veto que le impone el templo de los dioses.

En el espacio narrativo, las protagonistas niñas femeninas se debaten entre la sensación de miedo, y la necesidad de ser cuidada (Bezhanova 2009). Como apuntaba Lagos, los héroes crecen y maduran pero en las heroínas aumenta el grado de «opresión y sometimiento» (35), por lo que deben desarrollarse «a través de momentos epifánicos» (46). Uno de los puntos fuertes de esta obra, por tanto, es el tratamiento de la opresión infantil-adulta atribuido al sujeto femenino, tema poco tratado en la dramaturgia en su papel protagónico. Empieza a tener cabida en textos como la mencionada obra de Arístides Vargas: *La muchacha de los libros usados* (2003), o algunas de las obras de la dramaturga Itziar Pascual como *Mascando ortigas* (ganadora del Premio ASSITEJ en 2005), un juego a dos voces de una niña y su adulta donde se usa el desdoblamiento en la voz de la niña para manifestar el discurso «vinculado con lo reprimido» (Rovecchio 66).

No obstante, María Teresa Dal Pero y César Brie construyen un lenguaje genuino, una figura

ignorada, un papel que desborda la escena por la fuerza de su símbolo y, desgraciadamente, por la identificación terrible que surge espontáneamente en la lectora/espectadora. El mundo femenino es visto desde otra dimensión apenas expuesta en la literatura: la cosificación del ser en la infancia de una niña, la represión de la sangre, la relación destructiva madre-hija, la imposibilidad de la disidencia a la norma patriarcal. Ofrece un texto que escapa a los estereotipos asignados a la infancia, rastrea la sombra de esta etapa y devuelve a través del simbolismo una verdad expresiva que va más allá de lo meramente figurativo. La infancia se ve como un espacio lleno de memoria, donde la conciencia del cuerpo está sesgada y castrada por las voces externas que atribuyen significados ajenos a la percepción de la niña. Todo desemboca en un final trágico que quizás infunde un gesto pesimista que podría paralizar al espectador. Sin embargo, siguiendo las palabras de Itziar Pascual sobre las obras que tratan los personajes femeninos en la infancia, también podríamos pensar que «en el drama la insatisfacción no es un estatuto; es un detonador para la acción transformadora y para el cambio. Y si hay alguien que atesora la fuerza de ser protagonistas, infatigables, de ser tenaces en la realización de sus deseos, son nuestras niñas y niños» (Pascual 72).

Este protagonismo trasluce un nuevo concepto de la infancia, que supera la concepción de «etapa»; la infancia deviene perdurable: «Contrario a la sociología tradicional, que niega al niño o niña la capacidad 'actancial' (...) se debe, entonces, considerar al niño o niña como una entidad que no es reducible a una edad de la vida y que perdura en el ser humano: la infancia es una figura de la vida nómada y móvil, y en continua emergencia» (Gómez-Mendoza y Alzate-Piedrahíta 81). Estos autores destacan la necesidad de reconsiderar la infancia, observándola desde su relación con el lenguaje: «la infancia es una experiencia pura trascendental, liberada del sujeto» (81). En *Frágil* la fragilidad, esa cualidad quebradiza – asumida como propia de la infancia –, se extiende en simetría al mundo adulto, va más allá de la cronología y se queda como un poso en el imaginario colectivo. Frágiles son todos los personajes: padre, madre, abuelo, cura; pero no Lucía, inquebrantable ante sus principios, percepciones y saberes fragmentados, contruidos desde la inocente intuición. Por ello, al finalizar la obra se viene un pensamiento como un mantra: «El fuerte no es jamás absolutamente fuerte, ni el débil absolutamente débil, pero ambos lo ignoran» (Weil 23).

Bibliografía

- AIMARETTI, María Gabriela. «Senderos, huellas y testimonios de un itinerario histórico: el grupo Teatro de los Andes y César Brie». *Revista de Teoría y Crítica Teatral* 10.19 (2014): 40-82.
- ARTESI, Catalina Julia. «Algunas modalidades del teatro político hispanoamericano». Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna, 1989: 83-93.
- ATIENZA, Alicia María, «La Odisea de César Brie: Ulises en tiempos de la globalización. De ayer a hoy: influencias clásicas en la literatura». *Coimbra* (2012): 49-59. <https://digitalis.uc.pt/handle/10316.2/30168>. Consultado el 20 de Ene. de 2020.
- AGUSTINI, Delmira. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1993.
- BALTA CAMPBELL, Aída. *Historia general del teatro en el Perú*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2001.
- BETTELHEIM, B. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 2017.
- BEZHANOVA, Olga. «La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boullousa y Grandes». *Espéculo. Revista de estudios literarios* 41 (2009): 13.
- BRIE, César. «El arte cambia por dentro a las personas». *Artezblai. El periódico de las artes escénicas*, 2009. <http://www.artezblai.com/artezblai/cesar-brie-el-arte-cambia-por-dentro-a-las-personas.html> Consultado el 3 de Mar. De 2020.
- BRIE, César y DAL PERO, María Teresa. *Frágil*. Sucre: El Teatro de los Andes, 2004.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. México: Paidós, 2002.
- CASTELLANOS, Rosario. *Mujer que sabe latín...* México: Fondo de cultura económica, 2003.
- CIXOUS, Helene (1995). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- COHEN, Diana. *Ni bestias ni dioses: Trece ensayos sobre la fragilidad humana*. Madrid: Debate, 2012.
- DEL TORO, Fernando. *Intersecciones: ensayos sobre teatro*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1999.
- DOS SANTOS, Andréa Paula Justino. *Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina: limite, alteridade, invenção: Yuyachkani, Teatro de los Andes e Lume*. Tesis Doctoral. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP): Instituto de Artes, 2011.
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Lola. «Las nociones de crecimiento y diferencia en *El Ogrito* de Suzanne Lebeau. El

- trabajo sobre las imágenes y los símbolos». *Acotaciones* 30, enero-junio (2013): 33-45. http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones30/a30_lola-f-sevilla_nociones.pdf Consultado el 2 de May. de 2019.
- GARAVITO, Lucía. «IX Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (2004)». *Latin American Theatre Review* 39: 2 (2006): 151-164. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1542/1517> Consultado el 3 de Feb. de 2020.
- GÓMEZ-MENDOZA, Miguel Ángel, y ALZATE-PIEDRAHÍTA, María Victoria. «La infancia contemporánea». *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 12:1 (2014): 77-89.
- GÓMEZ-VIU, Carmen. «El Bildungsroman y la novela de formación femenina hispanoamericana contemporánea.» *Epos: Revista de filología* 25 (2009): 107-117.
- GRANÉS, Carlos. *La invención del paraíso: el Living Theatre y el arte de la osadía*. Madrid: Taurus, 2015.
- KOHUT, Karl, Morales Saravia, José, Rose, Sonia (eds.). *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt/Main– Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998.
- KOSS, María Natacha. «La poética de César Brie y el Teatro de los Andes». *KARPA: Journal of Theatricalities & Visual Culture* 7 (2014): 1-8.
- KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión: Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1989.
- LAGOS, María-Inés. *En tono mayor: relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1996.
- LUTES Leasa. *Allende, Buitrago, Luiselli: aproximaciones teóricas al concepto del Bildungsroman femenino*. New York: Peter Lang Pub Incorporated, 2000.
- MARTÍNEZ– HERRERA, Manuel. «La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y de deseo». *Actualidades en Psicología* 21 (2007): 79-95.
- MASINO, Paola. *Birth and death of the housewife*. New York: State University of New York Press, 2009.
- MORENO, Monserrat. *Cómo se enseña a ser niña. El sexismo en la escuela*. Barcelona: Icaria Editorial, 1986.
- MORENO-FROSCH, Marta. «Discurso erótico y escritura femenina». VV.AA., *Escritura y sexualidad en la literatura hispanoamericana*. Poitiers-Madrid: Centre de Recherches Latino-Américaines/Editorial Fundamentos, 1990: 21-30.
- MUÑIZ, Elsa. «Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista». *Sociedade e Estado* 29:2 (2014): 415-432. <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>. Consultado el 2 de Ene. De 2020.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar. «Personajes femeninos en el teatro para la infancia y la juventud: una experiencia». *Dossiers feministes* 19 (2014): 57-73.
- PERSINO, María Silvina. «Cuerpo y memoria en el Teatro de los Andes y Yuyachkani». *Gestos* 22: 43 (2007): 87-103.
- RIZK, Beatriz. *Creación colectiva, el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- RÖGER, Kati. «Las distintas caras del teatro: entre Nuevo Teatro y Tercer Teatro». Karl Kohut, José Morales Saravia, Sonia Rose (eds.), *Literatura peruana hoy: crisis y creación*. Frankfurt/Main– Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1998: 237-251.
- ROVECCHIO, Laetitia. «Monólogos a dos voces. Mascando ortigas de Itziar Pascual y El árbol de la esperanza de Laila Ripoll». *Cuadernos de investigación filológica* 39 (2013): 63-76.
- VARGAS, Aristides. *Teatro Ausente: Cuatro obras de Aristides Vargas*. Buenos Aires: Inteatro, 2006.
- VEGETTI FINZI, Silvia. *El niño de la noche. Hacerse mujer, hacerse madre*. Madrid: Cátedra, 1992.
- WEIL, Simone. *La fuente griega*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1961.

Creación y recepción artística en la obra narrativa de Adolfo Couve

Una aproximación desde la noción de *amateur*

Artistic creation and reception in Adolfo Couve's narrative work

An approach from the *amateur* notion

FELIPE JOANNON*

Université Paris 8 (Francia)

fgjoannon@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9299-6591>

Resumen

El artículo explora el alcance interpretativo de la noción de *amateur* que la crítica utilizó para calificar el oficio de escritor de Adolfo Couve y, por extensión, las peculiaridades de su obra literaria. En base a los testimonios de su disciplina de trabajo y al análisis de algunos pasajes narrativos en que el autor describe la experiencia artística, se evalúa la pertinencia de dicha noción y se señalan los ámbitos en que esta se vuelve necesaria para comprender el ideario estético de Adolfo Couve.

Palabras clave: Adolfo Couve; *amateur*; receptor ideal; narrativa chilena.

Abstract

This paper explores the interpretative scope of the *amateur* notion used by the critics to describe Adolfo Couve's writing discipline and, by extension, the peculiarities of his literary work. Based on the testimonies of his writing practices and the study of some of the narrative passages in which he describes the artistic experience, I assess the relevance of this notion and highlight the scope in which a determined definition of amateur is necessary to understand Adolfo Couve's aesthetic ideas.

Keywords: Adolfo Couve; *amateur*; the ideal spectator; Chilean narrative.

* Estudiante doctoral de literatura de la Universidad París VIII. Realizó estudios de Economía en la Pontificia Universidad Católica de Chile, donde obtuvo el título en 2009. En 2017 obtuvo el grado de Master en la Universidad París III (Sorbonne-Nouvelle) con una investigación sobre las crónicas urbanas del escritor Roberto Merino. Desde septiembre de 2017 trabaja su tesis doctoral sobre la obra narrativa y los soportes no fictivos de Adolfo Couve, bajo la dirección del profesor Julio Premat.

Introducción¹

Desde muy temprano se volvió lugar común considerar a Adolfo Couve como un escritor *amateur*. Varios aspectos biográficos trabajaron en esa dirección: se trataba de un escritor que venía de ejercer la pintura (que no abandonó sino por un período limitado)², no estuvo vinculado a la academia literaria sino a la artística (a través de su cátedra de historia del arte en la Universidad de Chile), prácticamente no trató con los escritores contemporáneos, aunque tuvo palabras halagüeñas para algunos (principalmente poetas)³, y en los treinta y cinco años que comprende el período de su producción literaria (desde *Alamiro* hasta la póstuma «*Segunda comedia*») dejó una obra que apenas supera las quinientas páginas. En definitiva, su condición de marginal al campo literario, ajena en apariencia a todas las exigencias que rodean al escritor profesional (presión de las editoriales, influencia de modas literarias, etc.), justificaba hablar del escritor *amateur*, adjetivo que, cuando se asocia a Couve, suele asomar en la crítica desde una acepción positiva del término.

Además de esta figura de autor que fue construyéndose con trazos de su biografía, su obra exhibió, inmediatamente, diferencias respecto de las novelas de sus contemporáneos. Parte importante de su producción literaria fue escrita a lo largo de la década de los setenta, a pocos años de la consagración de los autores del *Boom*. Y sin embargo, los breves relatos que compone en esta época (aquellos que años después aparecerían reunidos bajo el título de *Cuarteto de infancia*), no parecen deberle nada a este fenómeno. Ni desde un punto de vista formal (nada de corriente de conciencia, apenas uno que otro experimento narrativo en *El picadero*), ni en atención a su

contenido (débiles referencias al contexto sociopolítico, escenificación de un tiempo sin historia). Se estaba visiblemente, y así lo refrendaban sus novelitas de setenta páginas, ante otra forma de literatura. De modo que no fue difícil extender a las particularidades de la obra las cualidades que volvían atractiva la figura de su autor. Se cifró el encanto de su prosa en una suerte de diletantismo, estableciéndose una relación causal entre un modo de ejercer el oficio (un modo *amateur*, aficionado) y la experiencia de lectura de sus relatos.

Ahora bien, más allá de esta primera lectura superficial o aproximativa, ¿es posible sostener esta correspondencia? Es decir, ¿hay algo en su manera de acercarse a la creación artística o en su metodología de trabajo que pueda calificarse de *amateur*? Si la hay, ¿qué acepción del término (teniendo en cuenta su ambivalencia histórica) se está privilegiando? Y, en segundo lugar, ahora desde la obra de arte como resultado, ¿qué huellas quedan de este ejercicio supuestamente aficionado en sus novelas? ¿En qué medida el estudio de este concepto provee de una vía interpretativa fecunda de sus relatos?

Castigar la letra

El casi medio centenar de entrevistas que concedió durante su vida puede darnos algunas pistas para responder a las primeras preguntas, aquellas referidas a su modo de acometer el oficio de escritor. Couve rehuía las preguntas personales, de modo que casi la totalidad de sus intervenciones rondaba un solo tema: su concepción del arte⁴. Desde la naturaleza de la vocación artística hasta el rol del escritor latinoamericano, desde su filiación a la escuela realista francesa hasta la crisis de las artes plásticas tras el advenimiento del cine y de la fotografía, el autor dejó constancia en sus entrevistas de la importancia que concedía a la elaboración de un ideario estético exhaustivo y coherente, que le permitiera entrar en el proceso creativo con cierta seguridad.

En este sentido, no son escasas las alusiones a su disciplina de trabajo, tanto en pintura como en escritura. Sobre esta última, ciertas acotaciones que

1. Las numerosas entrevistas de Adolfo Couve que cito en este artículo tendrán como referencia en el cuerpo del texto el apellido del entrevistador. Me tomé esta libertad puesto que no existe un libro que las reúna a todas y porque la citación de cada título de entrevista entorpecía significativamente la lectura. En la bibliografía, sin embargo, aparecerán bajo la autoría de Adolfo Couve, indicando por supuesto el nombre del entrevistador.
2. Entre 1973 y principios de 1984 (Véase Campaña 18 y 105).
3. A Nicanor Parra y Enrique Lihn los menciona más de una vez (Warnken 10-11, Kandora 5). Una confesión interesante (hasta ahora, creo, no consignada por la crítica) es su admiración por José Donoso. En una entrevista de Paulina Salman de 1992, esta le pregunta: «¿Cuál es el más exitoso escritor chileno?», a lo que Couve responde: «José Donoso, y se lo merece» (9).

4. Una buena selección de los mejores pasajes de las entrevistas que Couve concedió durante su vida puede encontrarse en el libro titulado *La tercera mano* (2016), editado por Catalina Porzio y Macarena García. Como apunta Roberto Merino en la contratapa del libro, la mejor manera de acceder al ideario estético de Couve es a través de sus entrevistas.

podrían parecer anecdóticas comienzan a perfilar su peculiar figura de autor. En una entrevista de principios de 1980, a la descripción física de la postura física que adoptaba cuando escribía («[Escribo] sobre la cama, con un cuaderno y un lápiz de pasta») la sucedía un rotundo: «No soy un profesional de la literatura» (Aguirre). Algunas años antes, luego de haber terminado *El picadero* (1974), su primera novela, afirmaba en la misma dirección que «un escritor que tiene escritorio y biblioteca está liquidado. Menos mal que no soy un profesional de la literatura» (Suetonio 4). Es posible ver, en tempranas entrevistas como esta última, un afán de automarginación bastante anterior a su exilio voluntario en Cartagena (en 1983), que pasaba por una toma de distancia del «escritor profesional», frase bajo la cual Couve agrupaba a la exitosa literatura latinoamericana de su época⁵. Ahora bien, este desmarque tajante de un modo profesional de ejercer el oficio ¿hacia del suyo uno que podríamos asociar al *amateur*?

Desde distintos ángulos, la crítica académica ha reparado en un aspecto esencial de su metodología creativa: el proceso de corrección de sus escritos, etapa a la que el autor concedía la mayor importancia. Chiuminatto y Toro, por ejemplo, proponen una aproximación genética a *La lección de pintura* a partir de la lectura de su manuscrito, poniendo especial énfasis en los borrones y tachaduras, «huellas y materiales que el escrupuloso rigor formal suprimió como cuerpos indeseados» (76). Francisco Cruz, por su parte, autor de uno de los dos libros que se han dedicado integralmente a Adolfo Couve⁶, incluye un capítulo titulado «La corrección infinita», en el que profundiza en los lazos que unirían su estética a la de Flaubert desde su común procedimiento de escritura, marcado por un penoso ejercicio de corrección. Ambas publicaciones, siguiendo las alusiones del propio autor, asocian a su proceso de escritura un léxico que evoca principalmente una sensación de dolor en la composición.

Bajo esta perspectiva, no deja de ser revelador que una de las palabras que el escritor chileno utiliza con mayor frecuencia para dar cuenta de su poética sea la de «castigo». Siguiendo una perspectiva hegeliana del arte, el autor insiste en numerosas ocasiones en que

la obra se alcanza mediante el equilibrio adecuado entre forma y contenido. Este equilibrio Couve pretendía lograrlo en la etapa de corrección, mediante la restricción de la forma y del fondo, o del «lenguaje» y del «tema», como afirma en el siguiente pasaje: «Una obra se compone de lenguaje y de tema, y para mí la belleza acontece en el momento en que ambas cosas se equilibran. Ese equilibrio supone *castigar* un poco estos dos elementos en función de lograr el todo, por eso estoy lejos del ‘pintoresquismo’, del realismo anecdótico» (Valdés 7). Significativamente el autor no habla de «ajustar» o de «restringir» la forma y el fondo, sino de «castigarlos», y esto en múltiples instancias⁷.

Esta corrección penosa como eje de su proceso de escritura sugiere acotar la polisemia del término *amateur*, si se le quiere aplicar a este autor. Hay tres elementos de una determinada definición de *amateur* que entran en tensión con su modo de escritura: (i) el placer en la ejecución, (ii) la inconstancia o irregularidad del trabajo y (iii) el talento del ejecutor, elementos que podríamos encontrar en muchísimos pasajes de la literatura francesa de los siglos XIX y XX⁸, a partir de los cuales fue forjándose la idea de *amateur* que la crítica chilena fue adosando a Couve. Veamos, por ejemplo, un fragmento de *Le Lys rouge* de Anatole France:

J’ai vu de lui, au Champ-de-Mars, des médaillons qui sont très bien. Mais il produit peu. C’est un amateur, n’est-ce pas? – C’est un délicat. Il n’a pas besoin de travailler pour vivre. Il caresse ses figures avec une lenteur amoureuse. Mais ne vous y trompez pas, Madame: il sait et il sent; ce serait un maître s’il ne vivait pas seul (14).

Difícilmente podría identificarse el proceso artístico literario de Couve con este pasaje. Lejos del placer («*il caresse ses figures avec une lenteur amoureuse*»), el escritor confiesa tempranamente la sensación de malestar que le causaba la escritura (Sierra 79), lo que hemos podido corroborar destacando la importancia que concedía a un proceso de corrección más bien tortuoso.

5. Sus principales blancos son García Márquez e Isabel Allende. Véase la entrevista de Foxley de 1989.

6. Hasta el año 2018, ningún libro crítico había sido consagrado a Adolfo Couve. Recién ese año, cuando se cumplían dos décadas de su muerte, Leonidas Morales publica el primero, que titula *Adolfo Couve, El descabezado*.

7. Véanse las entrevistas de Foxley, Meza, Donoso (1995), Poo, Kandora, Dardel, y Warnken.

8. Véanse los numerosos ejemplos que provee el *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (<https://www.cnrtl.fr/definition/amateur>). El sitio del CNRTL permite además hacerse una idea clara de la evolución del término *amateur*.

Tampoco la inconstancia o la falta de regularidad («*Il n'a pas besoin de travailler pour vivre*»), dan cuenta de su trabajo literario. El rigor formal al que sometía sus escritos, sobre todo en la instancia de corrección de sus obras, sugieren una entrega total a la escritura. Por otra parte, su oposición a la escritura profesional convive con su convicción de que el escritor-artista no puede llegar a serlo si no hace del trabajo la principal actividad de su vida. El escritor que realmente trabaja, continúa Couve, no puede descansar en la comodidad de una rutina profesional, por muchas horas que esta última contenga. «Ahí nacen esas novelas asquerosas y repugnantes hechas en la paciencia que después no hay paciencia para leerlas» afirma, para luego oponer y justificar su método: «Para mí, escribir es muy difícil y puedo hacerlo solamente cuando no me queda otra. Lo que pasa es que tengo muchas horas en las que no hago nada, horas en las que estoy escribiendo sin la mano» (Donoso 1998, 63). Trabajar consistiría en cultivar la lucidez ante el paso del tiempo, distribuyendo las actividades creativas (reflexión, estudio, escritura, corrección) entre los momentos que les son propicios, sin apurar aquellos trabajos aparentemente más productivos.

Y en cuanto a una suerte de talento o gracia natural que caracterizaría al *amateur*, puede restarse a nuestro escritor de este grupo. Couve no fue un «*amateur dotado*, [...] un pintor al que entre cuadro y cuadro se le ocurrían historias y las contaba con las herramientas interpoladas de la luz, la línea, el encuadre, la composición» (Aira), como uno de sus mejores lectores lo puso. Podemos creer a sus propias palabras (los testimonios sobre la corrección de sus obras así lo aconsejan) cuando afirma que la escritura no se le daba con facilidad.

No, en todo caso, con la facilidad con que practicaba la pintura. Claudia Campaña, ayudante de Couve en su curso de historia del arte y estudiosa de su obra pictórica, afirma que cuando este pintaba «ejecutaba casi siempre sin corregir y en solo un par de sesiones» (20). Lo que sugiere, como veremos, que los tres rasgos del *amateur* que he destacado más arriba (placer, irregularidad y talento), acaso convengan al Couve pintor, sobre todo al pintor de la segunda etapa (desde 1984 hasta su muerte), en la que a pesar de algunas exposiciones en galerías menores, este ya había definitivamente relegado a un segundo plano su figura de artista plástico (Campaña 79).

La decisión de dedicarse a la literatura de manera más comprometida, le permitió, tras abandonar la

pintura por diez años, volver a esta solo por el placer que le proporcionaba. Esta imagen del Couve pintor tardío recuerda la figura del *amateur* que concibió Roland Barthes hacia fines de los años setenta, en quien veía un modelo alentador a imitar por parte del artista profesional (Chassain). El *amateur* sería, de acuerdo a Barthes, «*celui qui ne montre pas*» (396). La ausencia de exhibicionismo que caracteriza al *amateur* le otorga una libertad vedada al artista «oficial». Couve, retirado en Cartagena, olvidando gradualmente la recepción de su obra pictórica, probablemente pudo hacia el final de su vida lograr una práctica genuinamente *amateur*, una en la que, como describe Barthes, prima el gesto ensimismado en la creación artística.

El *amateur* como receptor ideal

Esta oposición en Couve entre la creación literaria y la pictórica, entre el trabajoso ejercicio de la corrección y el placer de la solución rápida en pintura, guarda su tensión cuando se coteja su modo de escritura con sus personajes artistas. En los múltiples pasajes en que pone en escena la realización de una obra de arte, el escritor destaca la seguridad en la factura del pintor, la resolución con que lleva a cabo el desafío creador. Los ejemplos más conocidos, y los más profundizados por el autor, son Augusto, el niño de *La lección de pintura*, y Sandro, el discípulo de Camondo en *La comedia del arte*. El primero es un genio, como declara Aguiar, su primer mentor, con un talento tan *natural* que es capaz de solucionar un cuadro con los elementos que tiene a mano: «para su sorpresa vio que el joven utilizaba, en vez de óleos que le estaban vedados, betún de zapatos para la carnación y pasta de dientes con la que reemplazaba el blanco de zinc, para lograr la barba cana de su modelo» (289). Sandro, heredero casual de los pinceles y la paleta de Camondo, demuestra la misma destreza innata («Conoce como si un dios antiguo y sublime le llevara la mano» 606), que el narrador contrasta con los frustrados intentos del viejo pintor.

En la narrativa de Couve, esta desenvoltura de sus personajes en la creación artística tiene su afinidad con una recepción artística igualmente desenvuelta de otros personajes, indiferentes a cualquier tipo de educación que proponga un saber especializado. Pero mientras esta desenvoltura proviene en el artista de su vocación particular y necesita de un trabajo continuo para su realización (alejándolo de nuestra definición de *amateur*), el receptor ideal, en cambio,

para quien el arte es una actividad parcial, aparece en Couve con todos los rasgos de un *amateur*.

Un ejemplo claro es Cleopatra Lebas, la protagonista de *El parque*, breve novela publicada junto a *El tren de cuerda* en 1976. La novela reflexiona sobre el inesperado amor que surge de un matrimonio celebrado solo por conveniencia. Cleopatra, viuda adinerada a la que le falta un ojo, cede ante el más «apuesto y frívolo» de los pretendientes que atraía su fortuna, el joven Federico. Pero el frío acuerdo entre personajes asimétricos (en edad, origen social y belleza) se torna en un amor inesperado, que desaparece, sin embargo, tan sorpresivamente como llegó. Las pasiones de Cleopatra tienen su correspondencia en el inmenso parque que rodea su casa y despiertan en ella una sensibilidad particular hacia la naturaleza y la cultura. El momento específico en que la protagonista adquiere esta nueva sensibilidad artística tiene lugar en el pasaje en que contempla la estatua del Perseo de Cellini:

Instalada tras la ventana de uno de los salones del primer piso, aquél de las celosías doradas por el polvo y el sol, permanecía largas horas, perdida la mirada en una réplica del *Perseo* de Cellini, que emergía de un soporte cubierto de salvas y helechos. Como lo miraba sin verlo, el Perseo, no intimidado, desplegaba libremente todos sus secretos de armonía y fuerza [...]. Así Cleopatra conoció la vida secreta de las obras de arte, tan caprichosas como la gente, púdicas en su evidencia de hermosura. Y como desconocía la historia de Medusa y quién era Perseo, se imaginó otra, atribuyendo esa decapitación a una simbología acorde con los trastornos que estaba ella viviendo (256).

Esta epifanía artística de Cleopatra Lebas forma parte de una de las tantas escenas en que Couve señala cuál es su receptor ideal, el que construye (entre otros elementos), en oposición a un tipo de receptor empírico del siglo xx, aquel que juzgaba en base a códigos inaccesibles para un público no especializado. Cleopatra Lebas, que no sabe que la estatua que contempla es la réplica de una obra maestra del manierismo italiano, se aproxima al Perseo, según la visión del autor, despojada de los (pre)juicios que rodean al objeto concreto. No le hace falta conocer el mito para lograr la plena identificación con la obra que desencadenará su catarsis, pues la historia de su vida, tal como ella la percibe, puede encontrar en el hermoso semidiós que esculpe Cellini a Federico (que es otro «príncipe en el exilio» 248); en la cabeza de la Gorgona, otrora bella y requerida por múltiples

pretendientes (Ovidio, *Las metamorfosis*, IV, vv. 793-794), su pasado y todos los fantasmas que representa su ojo perdido; y en el pomo de la espada ya sin hoja, la convicción de que el amor había terminado y daría lugar a las futuras infidelidades de su esposo. Ningún conocimiento específico, parece decirnos Couve en este pasaje, podría suscitar el intenso placer sádico y masoquista con que fantasea Cleopatra, como lo hace su experiencia de amor y desamor con Federico⁹.

Es también el caso de Raquel, hermana descañada de la elegante Blanca Diana, una de las protagonistas de su primera novela, *El picadero*. Amante de la ópera, Raquel está obstinada en llevar el dramatismo de este género a su vida cotidiana, lo que efectivamente logra huyendo de la casa paterna con su profesor de piano, Cardillo. Cuando este muere, Raquel, que vive en la miseria, decide poner a la venta el piano y escucha cómo los interesados lo tocan. En ese momento el narrador, cómplice de los pensamientos de Raquel, afirma: «Ninguno lo hacía como el autor de 'La melodía en casa'. Tenía Cardillo el encanto de las personas que tocan un instrumento sin las pretensiones de un intérprete» (141). El acceso de Raquel a la experiencia artística está, también, despojado de atenciones técnicas a la interpretación profesional. Esta se sostiene, por el contrario, en su experiencia vital: no solo la pérdida del ser amado, sino la obligación de tener que enfrentarse, ahora sin él, a las consecuencias trágicas que impone el destino en los relatos de Couve a los personajes que rehúsan seguir la senda que les traza su estrato social¹⁰.

Por último, podría pensarse en Julián Madrazo, uno de los personajes principales de *El tren de cuerda*. Convencido, cuando joven, de seguir la carrera de medicina, al cumplir treinta años cambia de opinión: «la madurez le enseñó a desconfiar de las prestigiosas carreras liberales» (215). Decide, entonces, dedicarse al campo, adquiriendo los rasgos y la personalidad del agricultor rústico y alegre que se convertirá en el padre adoptivo de Anselmo, el niño protagonista de la novela. Es este Julián Madrazo, y no el médico

9. Recordemos, además, que el Perseo de Cellini es una de las obras favoritas de Couve. Un año después de la publicación de esta novela, Couve publica un ensayo sobre esta escultura en el diario *El Mercurio* (13 de noviembre de 1977), recogido en las OC: 759-768.

10. Véase, por ejemplo, el destino de Sofia, modesta enfermera y madre de Federico Lochner, el ya citado protagonista de *El parque*. El matrimonio que la habría elevado de clase (242) termina con su asesinato a manos de su marido.

instruido que pudo ser, quien se emociona en medio del campo con un aria de Donizetti (216).

El carácter ejemplar de estos personajes en su aproximación no profesional al arte da cuenta, por una parte, de una suerte de nostalgia anacrónica pre revolución industrial (y, desde otro ámbito, de una nostalgia aristocrática, como veremos más adelante) en que en plena sociedad capitalista se intenta eximir al arte de la especialización que todo tipo de trabajo, como había pronosticado Adam Smith en el primer capítulo de *The Wealth of Nations*, debía seguir. Al carecer de la red en que se inserta el espectador profesional, la experiencia artística de estos personajes es solitaria (Cleopatra sola frente a la ventana, Raquel sola ya sin Cardillo, Madrazo solo en medio del campo) y constituye el complemento de la del *amateur* creador de Barthes, pues en ambas está ausente el horizonte de exhibición. A la crítica especializada, en cambio (sea académica o periodística), le estaría vedada una experiencia artística profunda, pues su posición en el proceso de recepción es siempre intermedia (entre el artista y el público), y por lo tanto, nunca gratuita. Esta visión de Couve sobre el arte y su recepción ideal se acerca, como bien anota Montes, a la sentencia rilkeana: «Las obras de arte viven en medio de una soledad infinita y a nada son menos accesibles como a la crítica. Solo el amor alcanza a comprenderlas y hacerlas suyas: solo el amor puede ser justo con ellas» (ctd. en Montes 129).

Por otra parte, el discurso que se desprende de estas escenas de contemplación artística viene a inscribirse en la larga tradición mimética aristotélica, según la cual la obra de arte debía imitar el funcionamiento interno de la naturaleza. El efecto que producen las esculturas del parque en Cleopatra, el aria de Donizetti sobre Julián Madrazo y el recuerdo de «La melodía en casa» en Raquel, busca emular la sensación que genera la contemplación de la naturaleza en estos mismos personajes. Tal como afirma el narrador en el pasaje en que Cleopatra observa su jardín, la obra de arte tiene que ser «evidente» en su hermosura (como lo sería, por ejemplo, el mar o una noche estrellada) y por lo tanto accesible *a priori* para cualquiera que desarrolle una sensibilidad hacia la belleza. Lo que no implica, desde la visión de Couve, una suerte de democratización inmediata de la obra de arte (esta es, recordémoslo en el pasaje citado, «caprichosa» y «púdica»), pero sí la inscripción en ella de una vocación universal que permanece latente.

En una de sus últimas entrevistas, Couve es particularmente explícito al plantear su concepción de

la novela como un objeto que aspira a simular la autonomía de los objetos naturales:

[...] cuando una cosa es bella, como la Gioconda o las pirámides, ya está dentro de la enumeración de las cosas. Es lo mismo decir «mar» que «pirámide», es lo mismo decir «árbol» que «madonna de Rafael». Esos son artistas extraordinarios que han podido poner en la lista de lo que existe lo que no existía y que la naturaleza necesitaba (Warnken 10-11).

La segunda naturaleza que adquieren los objetos creados cuando se vuelven artísticos, de acuerdo a la visión del escritor, requiere de una mirada que no separe inmediatamente la obra del entorno, que no exija, como el especialista, un lugar privilegiado para acceder a ella. La epifanía artística de Cleopatra Lebas, que encuentra la belleza precisamente en la fusión entre los objetos inanimados de su jardín y la naturaleza, tiene como único proceso formativo la vivencia de su relación amorosa con Federico. Desde entonces, la experiencia contemplativa de Cleopatra se confunde con su vida diaria, al punto de atribuir a la decapitación de Perseo «una simbología acorde con los trastornos que estaba ella viviendo». Es esta promiscuidad entre vida y arte que caracteriza al *amateur* (renuente a establecer un límite entre ambas), lo que para Couve lo vuelve el receptor ideal.

Aristocracia y amateurismo

No es casualidad que los tres personajes que he nombrado en la sección precedente (Cleopatra, Raquel y Julián, los «receptores ideales», los verdaderos *amateurs*) deban su origen, a grandes rasgos, a un estrato social privilegiado. Uno que, si siguiéramos el juego de Couve, llamaríamos «aristocracia». Pues a pesar de que el escritor presenta a lo largo de toda su obra narrativa una crítica clara al núcleo social al que él mismo pertenecía (no solo encarnada en numerosos personajes, sino también en la representación de una estructura familiar fisurada), este le reconoce, a fin de cuentas, una sensibilidad estética infranqueable para el resto de los personajes. Sensibilidad, no obstante, que Couve compensa al asignarle un defecto que solo el estrato social dominante padece: la falta de audacia, que empobrece la experiencia artística al punto de reducirla, en ocasiones, a lo que el narrador llama «buen gusto». Algo de esto puede apreciarse en la descripción del departamento de los Balande, en la breve novela *El cumpleaños del señor Balande* (1989),

aunque en este caso se trate más bien de una familia burguesa de la capital:

Amaban sobremanera los muebles, y en general mostraban en la decoración un gusto refinado [...]. Desde luego, aquella colección valiosa no se arriesgaba más allá de lo convencional, de ahí que desafortunadamente para sus dueños, el precio de compra iba desgastándose como aquellas firmas efímeras a lo largo del tiempo (426).

De todas formas, esta sensibilidad privilegiada que concede a algunos de sus personajes aristócratas (evidente en sus primeras novelas y más sutil y ambigua hacia el final de su producción, en concordancia con su biografía) está representada como una relación paradójica entre estos y el entorno. El mismo discurso naturalizante que Couve emplea para definir a la obra de arte bien lograda («es lo mismo decir ‘árbol’ que ‘madonna de Rafael’»), puede percibirse en la forma de habitar el mundo de estos personajes, que no distinguen los límites entre naturaleza y cultura, así como no reconocen el carácter histórico de su estatus social privilegiado. Es decir, a pesar de la posición dominante que ocupan en la sociedad (he aquí la paradoja), su relación con el mundo se presenta libre de la noción de propiedad sobre los hombres y las cosas. Como en el siguiente fragmento de *El Picadero*:

Si cuando se llega al mundo nuestra casa tiene muchos, muchos años, y el parque otros tantos, entonces nunca nos sentiremos en lo propio. Ni la misma Blanca se atrevió a cambiar la disposición de los muebles de Villacler, y las pocas innovaciones que hizo se notaron tanto que siempre dieron la impresión de arreglos provisionales. Esos pesados muebles y sus sombras hacían un todo frente a los muros. La comida en Villacler no constituía un placer, sino más bien formaba parte de un ritual del comedor. Lo que allí se servía se hacía con el único afán de cumplir con la vajilla (117).

Esta manera de concebir el entorno, naturalizada al punto de no distinguir entre los accidentes naturales que circundan la hacienda y los objetos que la componen (como los adultos Ventura en *Casa de campo* de José Donoso, una de las novelas con que mejor dialoga la primera etapa narrativa de Couve), contrasta con el afán de posesión de personajes de otros estratos sociales, como Condarco, el joven militar del que se enamora el adolescente Angelino, también en *El picadero*. Mientras el amor de este último es

una pasión que el niño aristócrata imagina gratuita, el oficial, en cambio, funda su amor en la sumisión de Angelino, lo que consigue erigiéndose como su único servidor.

Pero si la sensibilidad receptora forma parte de las cualidades de la aristocracia en el primer período de Couve, el artista, en cambio, nunca proviene de la élite. Nuevamente el origen bastardo (pero sobre todo misterioso) del protagonista de *La lección de pintura*. O el caso de Cornelio Ambrosio, personaje sobre el cual trata el breve relato «El vástago» (*En los desórdenes de junio* 1968), nieto de una familia de panaderos que «sintió finalmente el llamado de las musas» (88). O, en fin, el del hombre desconocido que traza en la playa de Cartagena figuras de la cultura *pop* (patos Donald, barbies, etc.), ante las que el viejo Camondo queda anonadado. En su representación del artista no entra ningún tipo de determinismo social, ni siquiera formativo. Lejos del *amateur* aristócrata, se presenta un tipo de artista que, como bien apunta Montes, actualiza la concepción renacentista del niño genio, en quien a menudo se destaca el origen humilde para enfatizar su talento natural, como ocurre en varias de las biografías de Vasari.

Incluso se advierte, en la versión couveana del artista, la influencia de la noción religiosa de *vocación*, en el sentido etimológico del término, es decir, el de «llamada». Ser pintor, para sus personajes artistas, no es una elección sino la única forma de realización posible. Acaso permeen esta noción ciertas huellas de su formación escolar jesuita, que presentaba la vocación célibe religiosa como un llamado divino ineludible, único camino para la felicidad. Sea como fuere, además de las numerosas ocasiones en que compara en sus entrevistas el destino del artista con el de la vocación religiosa, la creencia según la cual el artista estaría marcado por un carácter indeleble desde su nacimiento es una de las convicciones más pertinaces de Couve cuando se refiere a su propia experiencia. En una temprana entrevista, la periodista Malú Sierra le pregunta: «¿Pero tú elegiste el arte?». A lo que responde: «Yo no elegí ser artista: nací artista. Yo no elegí nada. Se nace. Esto no se aprende nunca. Se es o no se es. Aquí no se saca nada con tratar de ser» (79). Frase que repetirá casi invariablemente durante el resto de su carrera artística¹¹.

11. Véanse también las entrevistas que concede a Foxley y a Warnken.

Conclusión

Un par de semanas después de la publicación del ensayo de César Aira sobre la *Narrativa completa* de Adolfo Couve, el crítico Ignacio Valente publica, en el mismo medio, un artículo que reacciona a la visión que propone Aira de un escritor *amateur*, en cuya escritura «ocasional» estaría escondido el «encanto tenaz» de su obra. Valente, que había criticado la obra del autor desde su primera novela (*El picadero*, 1974), refuta la versión de escritor aficionado de Aira, argumentando que este había sido «un perfeccionista de la palabra», uno que «se jugaba la vida en su escritura» (Valente).

La primera parte de esta investigación pretendió indagar precisamente en el modo de ejercer el oficio de escritor de Adolfo Couve. El rol central que juega la corrección en su proceso de escritura, tal como puede imaginarse a partir de las declaraciones de sus entrevistas y del estudio de sus manuscritos, permiten defender la lectura de Valente y disuaden una interpretación literal de la versión de Aira. Antes que un escritor al que entre cuadro y cuadro se le ocurrían historias, la realidad aparentemente era la contraria: la de un escritor que, entre novela y novela pintaba sus cuadros, solo por el placer que estos le proporcionaban, es decir, para gozar de la creación en tanto artista *amateur*.

Por otra parte, esta noción que resulta inexacta aplicada al escritor real, puede abrir vías interpretativas sobre la representación de la experiencia artística en su obra. Es lo que intentamos mostrar en la segunda sección. Aunque sus personajes artistas tampoco respondan a la metodología *amateur*, los receptores de las obras de arte exhiben las principales cualidades de este tipo. Al no formar parte de la recepción institucional, sus receptores ideales dan muestra de una libertad vedada al público experto. La falta de especialización de estos receptores *amateur* no consiste en la ausencia de un determinado saber sino en la renuncia a separar la experiencia de vida de la experiencia artística. Es en esta promiscuidad de vida y arte que el autor cifra su ventaja.

Por último, la tensión social que cubre al término *amateur*, en tanto sujeto asociado al estrato social dominante, está presente también en estos personajes de Couve. Aunque, una vez más, los artistas que representa parecen obedecer a leyes libres de determinismo social, estos receptores ideales sí que provienen de la élite. De manera más clara en su primer ciclo de escritura, y soterradamente en su segunda etapa, la representación de este grupo en

sus novelas incluye, en algunos de sus miembros, la concesión de una sensibilidad estética inaccesible para los personajes que provienen de otros estratos sociales.

Bibliografía

- AIRA, César. «Cuentos de fantasmas». *El Mercurio*. 1 jun. 2003. Impreso. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/couve320603.htm>.
- BARTHES, Roland. *Ceuvres Completes*, tome IV. París: Seuil, 2002.
- CAMPAÑA, Claudia. *Adolfo Couve: una lección de pintura*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2015.
- CHASSAIN, ADRIEN. «Roland Barthes: 'Les pratiques et les valeurs de l'amateur'». *Fabula-LhT*, 15, (2015). Disponible en: <http://www.fabula.org/lht/15/chassain.html>. Consultado el 2 de abril de 2020.
- CHIUMINATTO, Pablo, y Felipe TORO. «El ejercicio de la corrección: lectura del manuscrito de *La lección de pintura*, de Adolfo Couve». *Literatura y lingüística*, 29, (2014): 54-75.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: La soledad de una prosa bien escrita». Entr. Suetonio. *Las Últimas Noticias*, 2 de noviembre de 1974: 4. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «La difícil realidad de Adolfo Couve». Entr. Malú Sierra. *Revista Paula*, n.º 198, agosto 1975: 76-79, 94-96. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Soy afortunado en este mundo porque vivo en soledad». Entr. María Elena Aguirre. *El Mercurio*, 10 de febrero de 1980. Impreso. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/entrevistacouve.htm>.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: Desafío sin distracción». Entr. Cecilia Valdés. «Artes y Letras», *El Mercurio*, 7 de julio de 1985: E7. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: un sentimental que se castiga». Entr. Ana María Foxley. «Literatura & Libros», *La Época*, 30 de julio de 1989: 4-5. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Érase una vez Adolfo Couve». Entr. Paulina Salman. «Revista Ya», *El Mercurio*, 4 de febrero de 1992: 8-9. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Mi literatura es trunca; la belleza, también». Entr. María Eugenia Meza. *La Nación*, 3 de octubre de 1993: 34-35. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Los artistas son monjas». Entr. Claudia Donoso. *Revista Caras*, n.º especial, julio 1995: 60-63. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Los artistas nacemos dos veces». Entr. Ximena Poo. *La Época*, 3 de octubre de 1995: 11. Impreso.

- COUVE, Adolfo. «Couve: la mano derecha del siglo xx es un muñón». Entr. Alejandro Kandora. «Literatura & Libros», *La Época*, 3 de diciembre de 1995: 4-5. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Adolfo Couve: La soledad de un artista es espantosa». Entr. Philippe Dardel. *El Mercurio de Valparaíso*, 24 de noviembre de 1996: C5. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Autorretrato de artista». Entr. Claudia Donoso. *Revista Paula*, n.º 776, abril 1998: 60-64. Impreso.
- COUVE, Adolfo. «Los grandes artistas viven la eternidad aquí». Entr. Cristián Warnken. «Artes y Letras», *El Mercurio*, 19 de abril de 1998: E10-11. Impreso. Disponible en: <http://www.letras.mysite.com/couve2908021.htm>
- COUVE, Adolfo. *Obras completas*. Santiago de Chile: Tajamar, 2013.
- COUVE, Adolfo. *La tercera mano*. Macarena García y Catalina Porzio (ed.). Santiago de Chile: Alquimia, 2016.
- CRUZ, Francisco. *Perder la cabeza. Ensayo sobre la obra de Adolfo Couve*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2019.
- FRANCE, Anatole. *Le Lys rouge*. París: Le livre de poche, 1972.
- MONTES, Cristián. «La idea de arte y de artista en La lección de pintura de Adolfo Couve». *Anales de la Literatura Chilena*, 10, (2008): 119-135.
- OVIDIO. *Metamorfosis*. Antonio Ruiz de Elvira (td.). Barcelona: Editorial Bruguera, 1983.
- SMITH, Adam. *The Wealth of Nations*. New York: Collier, 1902. https://en.wikisource.org/wiki/The_Wealth_of_Nations/Book_I/Chapter_1
- VALENTE, Ignacio. «Esplendor literario. Couve entero» en «Revista de Libros», *El Mercurio*. 14 jun. 2003. <http://www.letras.mysite.com/couve300603.htm>. Consultado el 29 mar. 2020.

Desarmonías del archivo nacional. Sujeción poética del paisaje en *La cautiva* de Echeverría

Dissonances of the national archive. Poetic fastening of the landscape in Echeverría's *La cautiva*

JUAN PABLO LUPPI*

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina. Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Departamento de Letras, FFyL, UBA.

pabloluppi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9867-7017>

Resumen

Según el protocolo de apropiación del Desierto como patrimonio nacional en la «Advertencia» de *Rimas* de Esteban Echeverría (publicado en Buenos Aires en 1837), la imaginación geográfica traza el ideario económico-estético de explotación organizada del territorio. Autonomizado de *Rimas* como poema fundacional de la literatura argentina, *La cautiva* comprime el Desierto en una estructura de rima resonante y métrica forzada, dominada por la voz lírica a resguardo de la naturaleza que devora a la pareja de seres ideales, subordinados a la descripción espacial. Pautada por la interioridad espiritual de quien contempla el espacio enmarcado como paisaje, la desarmonía rítmica materializa contradicciones políticas y estéticas de la adaptación sudamericana del credo romántico, por las cuales *La cautiva* alienta un funcionamiento del archivo literario menos subalterno que el pautado por la política cultural de la Nación.

Palabras clave: Frontera; Imaginación geográfica; Objeto-Sujeto; Romanticismo argentino.

Abstract

According to the protocol of appropriation of the Desert as national heritage in the «Advertencia» of Esteban Echeverría's *Rimas* (published in Buenos Aires in 1837), the geographic imagination traces the economic-aesthetic principles of organized exploitation of the territory. Autonomized from *Rimas* as a foundational poem of Argentine literature, *La cautiva* compresses the Desert into a structure of resonant rhyme and forced metrics, dominated by the lyric voice protected from the nature that devours the couple of ideal beings, subordinated to the spatial description. Patterned by the spiritual interiority of the poet, who contemplates the space framed as landscape, the rhythmic disharmony materializes political

* Doctor de la Universidad de Buenos Aires en el área Literatura. Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, donde ha sido becario doctoral y posdoctoral. Desde 2008 participa en equipos de investigación en el Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y dicta clases de literatura argentina en dicha Facultad y en el Colegio Paideia. Se ha desempeñado como maestro de grado y profesor de nivel secundario y terciario, y desarrolló actividades de extensión y divulgación en medios e instituciones públicas y privadas. En encuentros académicos y publicaciones científicas de Argentina y del exterior ha comunicado sus trabajos, actualmente centrados en problemáticas relativas a la configuración de subjetividades y las conexiones de la escritura con la sociedad en ambos entre siglos (1870-1930 y 1970-2015). Es autor de *Una novela invisible. La poética política de Rodolfo Walsh* (Eduvim, 2016).

and aesthetic contradictions of the South American adaptation of the romantic creed, for which *La cautiva* encourages an operation of the literary archive less subordinated than that dictated by the cultural policy of the Nation.

Keywords: Boundary; Geographic Imagination; Object-Subject; Argentine Romanticism.

Comienzo inacabable

El campo convulso de aporías generadas por la división racional entre naturaleza y cultura tiene una parcela fértil en la programación romántica de la cultura argentina. El voluntarismo juvenil hacia 1840 proyecta una literatura nacional que, desde concepciones leídas en autores franceses, alemanes, ingleses, imagine la patria con una retórica fundada en la extensa llanura denotada como desierto. Denominación geográfica o sociopolítica, que al nombrar realiza el despojamiento de cultura y la demarcación de su población como alteridad absoluta, «Desierto» sería la falta originaria, el vacío donde fundar una relación cultural con Europa; como reprograma Sarlo en la transición democrática, el abismo del origen de la cultura nacional es el problema en torno al cual se encuentra la literatura argentina del xx con la del xix¹. Aunque reiteradamente la literatura argentina se enfrenta con el vacío de origen e imagina su comienzo, este ha sido canónicamente emplazado en junio de 1837, en el salón de Marcos Sastre en Buenos Aires, con Juan María Gutiérrez recitando décimas de «La cautiva» de Echeverría, que ocuparía casi tres cuartos (145 de 215 páginas) de *Rimas*, publicado tres meses después. Poema de frontera que embellece la tragedia de la cultura en el Desierto, «La cautiva» retraería, durante un siglo y medio, la potencia de aquel pensamiento abierto sobre el origen, al fijar el archivo como comienzo y mandato, custodiado/interpretado en el soporte monumental de los cinco tomos de las *Obras completas* de Echeverría que editó Gutiérrez entre 1871 y 1874, a dos décadas de su muerte². Pero los textos no se dejan emplazar en un

sitio (así sea prestigioso) ni funcionan únicamente bajo mandato (así sea del autor o su amigo editor). Como advierte Fernández Bravo en su estudio de los procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del xix, «el archivo literario es menos subalterno que el imaginado desde el poder»: aunque la literatura de frontera pretendía «afirmar la jurisdicción de comunidades inseguras del perímetro de su inclusividad», el reimpulso crítico de la potencia de los clásicos en las últimas décadas muestra «un funcionamiento diferente en el que la distancia habilita la percepción de las fronteras como una división artificial, cultural e histórica edificada, sostenida e indirectamente puesta en evidencia por la política cultural de la Nación» (Fernández Bravo 180-181).

Si leemos contra el mandato augural, *La cautiva* – en cursivas que indican su exceso del poema de *Rimas* hacia el «libro nacional», en pareja con *El matadero* según la fijación editorial durante el xx– se complejiza como artificio imaginador de la frontera que los jóvenes letrados debían remarcar para iniciar la política cultural de la Nación. El poema advierte sobre los peligros del Desierto diseñando una belleza ideal, aunque desajustada del sublime romántico leído en libros europeos. El indio, ese Otro despojado de su condición de habitante, aparece como estruendo que quiebra la armonía, fuerza monstruosa que hace temblar el suelo y cubre la «silenciosa llanura» de «confuso clamor» (Echeverría, *Rimas* 11-12); en «El festín» (Parte Segunda) posterior al malón, la alteridad deviene caos de «abominables fieras» sonorizado con «el disonante alarido» de indios ebrios (24, 30). De lo infernal desafinado a lo fúnebre poético, al final del poema el Desierto será «Tumba sublime

1. Distinguiéndose de Viñas, que en *Indios, ejército y frontera* recupera la perspectiva de los reprimidos, en su texto de 1986 Sarlo (que en 1984 se había hecho cargo de la cátedra de literatura argentina del siglo xx en la UBA, mientras que la del xix sería dictada desde 1986 por Viñas) focaliza en letrados como Echeverría, Sarmiento y Alberdi que, con el parámetro comparativo de Europa, «no solo vaciaban al desierto de sus habitantes, sino que trasladaban esta denominación para pensar su propio medio» (26).

2. Iniciador de la crítica literaria argentina, Gutiérrez sería el arconte del archivo echeverriano, en el doble gesto de

resguardarlo e interpretarlo: «*Arkhé*, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*»; el *arkheion* era la casa privada de los arcontes, donde se depositaban los documentos oficiales. «Los arcontes son ante todo sus guardianes. No sólo aseguran la seguridad física del depósito y del soporte sino que también se les concede el derecho y la competencia hermenéuticos. Tienen el poder de *interpretar* los archivos» (Derrida 9-10; cursivas en original). La valoración de Gutiérrez se materializa en la ubicación de «La cautiva» en la «Parte lírica» del primer tomo de *Obras completas* (1871), separada de *Rimas* cuyo resto queda en el tercero.

y grandiosa» de los héroes cultos, adornada por «la virgen poesía» que forma corona contra el olvido, arreglos florales que —promete el yo lírico a la cautiva muerta— harán venerar su nombre (María) y el de su amado Brian (143). Limitadamente reparador, el poeta devuelve al espacio la armonía que la barbarie le arrancó. El emblema mortuario reubica, con perspectiva de viajero, los polos que dirimen la posesión del espacio: «hoy el caminante observa / una solitaria cruz» bajo un Ombú que sirve tanto de reposo al cristiano, que allí «se postra a hacer oración», como de repelente contra «la tribu errante», que huye aterrada de ese santuario (144-145). Los símbolos civilizatorios (la cruz, este poema) legitiman como justicia poética la venganza contra el indio. La resolución maniquea culmina una topología que desde el encabalgamiento del tercer verso del poema —«de los Andes. —El Desierto» (7)— ha funcionado por binarismos fijos y afectadas armonías, desplazando ejes cardinales en la adecuación del credo romántico. El desvío productivo de Rousseau aplanar lo sublime³; como veremos, lo interior (el yo lírico) controla lo exterior (los seres ideales en el Desierto). Al imaginar «un espacio inmenso dominado por las alturas andinas», para lo cual el perceptor baja de las cumbres a la pampa, *La cautiva* inventa «una experiencia panorámica del paisaje pampeano que nunca se alcanza, aunque tantos viajeros se dedicaron a perseguirla» (Silvestri 68).

La librería y gabinete de lectura de Sastre exhibía el repertorio cultural europeo, con abundancia de libros clásicos y escasez de argentinos (Weinberg). La importación cultural debía poner rienda al «saber español entre nosotros», según demanda Gutiérrez en su lectura inaugural: los conquistadores dejaron un «velo de ignorancia» sobre la geografía y la historia natural de América, cuya «naturaleza portentosa y rica» debía dar la materia de la literatura nacional, aunque retuviera la perspectiva del viajero europeo, al considerar que «todo es raro, todo es nuevo, todo nunca visto para el antiguo mundo» (Gutiérrez 152). Como si recitara ya no el poema sino su advertencia, contradiciendo la idea al formularla con conjugación peninsular, Gutiérrez impulsa la «necesidad de un libro escrito en el idioma que habláis desde la cuna» y

3. «En América, el sublime romántico (con sus connotaciones de terror y monstruosidad) cambiará la perspectiva y trasladará a la horizontal los temores que en Europa despiertan las verticales alpinas», esos abismos de rocas como ruinas que Alberdi busca en Suiza como «topografías diseñadas por Jean-Jacques Rousseau en *Julia o La nueva Eloísa*» (Amante 4).

una literatura «que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza» (154). Sagrada «hacinación armoniosa» de «palabras inmortales», la poesía queda definida a los pies de *La cautiva*, poema de la contemplación del espacio, de las dos almas allí perdidas y del alma sacerdotal de quien armoniza las palabras: «contemplación fervorosa y grave que hace el alma sobre sí misma, y sobre los grandiosos espectáculos que presenta la naturaleza» (156). Insistente, el «espectáculo de la naturaleza» inspira a ese poeta que «prepara poemas, en que toda entera se refleja», como a su turno anuncia Sastre en la apertura del Salón: «Tomando por fondo de sus cuadros nuestras extensas llanuras, busca en ella y canta nuestros hombres libres, poéticos, esforzados (...). Poema enteramente original, solo debido a la inspiración de las bellezas de nuestro suelo». Y agrega en nota al pie los datos concretos del anuncio: «Este poema, que se titula *La Cautiva*, es de D. Esteban Echeverría; y esperamos que muy pronto vea la luz con otras poesías inéditas del mismo autor» (Sastre 132).

En la abstracta celebración de la naturaleza autóctona se sustentó la canonización contemporánea del poema y su autor. Ocho años después de los anuncios del Salón, el segundo capítulo del *Facundo* registra la fama de Echeverría: este «bardo argentino», define Sarmiento sibilino restándole compromiso con la realidad y la acción, «ha logrado llamar la atención del mundo literario español», porque «dejó a un lado» los motivos clásicos que los Varela trataron con maestría pero «sin suceso y sin consecuencia, porque nada agregaban al caudal de nociones europeas», «y volvió sus miradas al desierto, y allá en la inmensidad sin límites (...) halló las inspiraciones que proporciona a la imaginación el espectáculo de una naturaleza solemne, grandiosa, inconmensurable, callada» (72). Multiplicando los adjetivos del desierto (sin la mayúscula prosopopéyica usada por Echeverría), Sarmiento registra el sesgo estético de la originalidad americana del poema. Para 1845, *La cautiva* es un locus compartido por lectores argentinos en diáspora sudamericana; la citación de la segunda estrofa torna evidente la sustancia poética del espacio nacional: «¿Cómo no ha de ser poeta el que presencia estas escenas imponentes?» (74). Liberado del mandato romántico para jugar con el paisaje entre ideal y real, en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) Mansilla citará el poema sin nombrarlo, como fraseo conocido aplicable a situaciones de desierto no meramente contemplativas (el amanecer y el atardecer, pero también la orgía que

Echeverría llama festín), además de reavivar el diálogo con el aparato de citas (Byron y Hugo) y con los «poetas y hombres de ciencia» que cometieron «errores descriptivos» sobre las pampas⁴.

A diferencia de la mirada topográfica, in situ de Mansilla, la de Echeverría evitó cruzar la frontera. En el campo familiar cerca de Luján, obediente a la predilección byroniana por las expansiones de tierra virgen, el poeta pensador «debía considerarse feliz por tenerlas a mano, por toparse casi a la salida de Buenos Aires con la presencia perturbadora de lo incivilizado, de lo abrupto y primitivo. Sin embargo, sin temor a forzar los hechos podemos suponer que no se consideró tan encantado» (Jitrik 162-163). En su estudio sobre la adaptación no servil del romanticismo en Argentina, Jitrik focaliza la convivencia de lo culto y lo salvaje como nudo problemático que subtiende una «apreciación compleja del ambiente» en *La cautiva*, siguiendo el tópico de la naturaleza como desdoblamiento del yo, iniciado por Chateaubriand o Madame de Stael con «la proyección del individuo en la naturaleza» como «marco adecuado» para el «nacimiento histórico del yo» (147). Este «esquema de byronismo» orienta la conformación de «los protagonistas» de Echeverría, héroes incómodos en el escenario salvaje, sostenes de los postulados del *Facundo* que luego invertirá Mansilla: entre sujeto y naturaleza no hay posibilidad de integración (163-164). La filosofía a la que debía aspirar toda poesía (según el epígrafe de Moreto en la portada de *Rimas*: «¿Pues toda la poesía, / qué es sino filosofía?») aglutina a los jóvenes argentinos detrás de un pensamiento que, como señala Jitrik (167), responde a necesidades de su clase, la burguesía pecuaria de origen ciudadano. La filosofía paisajística, que canoniza el poema por su concreción estética del Desierto, escamotea el interés territorial económico. Cuando escribe *La cautiva* y coquetea con aceptar la invitación a encabezar la formación auspiciada por Sastre, Echeverría vive del campo y pasa temporadas en la estancia Los Talas dirigida por su hermano (cerca de la estancia que lleva el hermano de Gutiérrez). No sorprende el énfasis industrialista

de su segunda lectura en el Salón, dedicada al sesgo económico de la postulación de igualdad dirigida: al introducirse «el orden, la actividad y la economía», «nuestros campos (...) prometen ser la fuente inagotable de nuestra futura grandeza» (Echeverría, «Lecturas» 178). La promesa oculta una relación inversamente proporcional entre riqueza y poesía: esas tierras tienen valor poético mientras sean económicamente improductivas. La duplicidad de la mirada trasunta la violencia de la transformación capitalista del territorio, como en la «Advertencia» de *Rimas* (dedicada a «La cautiva») cuyo primer párrafo dogmatiza la apropiación del Desierto como «nuestro más pingüe patrimonio», con altisonancia que disimula la imposibilidad de sacar «de su seno» a la vez poesía y riqueza, variación de la aporía generada por el binarismo (cultural) de naturaleza-cultura (Echeverría, *Rimas* IV).

Como señala Jitrik, Echeverría no estaba tan encantado con los campos, por más que prometieran inagotables riquezas. En *Cartas a un amigo* (pre-texto de *La cautiva*) las visiones maravillosas de la llanura son cortadas, como el encabalgado tercer verso del poema, por un quiebre de expectativa cuando el lodazal muestra su abyección: «todo parece que conspira en la naturaleza a la destrucción» (Echeverría, *Páginas* 21-22). Como detectó Prieto (133, 136), la lectura de Francis Bond Head (*Rough Notes Taken during some Rapid Journeys across the Pampas and among the Andes*, 1826) orienta la tensión entre convicciones románticas y premisas utilitarias en el registro del paisaje: este nunca se subordina al centro dramático de la fuga de Brian y María, quienes «sirven como agentes vicarios» al género de la literatura de viajes. En el diseño de un espectáculo visual propio del viajero campea el influjo de lo leído, la pampa como experiencia de lectura, no empírica, en una modalidad compartida con Sarmiento que, decisivamente, agrega geógrafos, naturalistas, pintores. Pero Echeverría se mantiene espiritual, el ojo fijo en ese «núcleo del programa de americanización o nacionalización intelectual» que encadena *luces, inteligencia europea y progreso de las naciones*, condicionando su propósito de clavar el otro ojo «en las entrañas de nuestra sociedad» con imágenes asociadas a lo corporal y abyecto: las dos instancias de referencia —el saber europeo y la realidad americana o nacional— se imprimen sobre el «esquema simbólico tradicional que opone espíritu y cuerpo» (Altamirano-Sarlo 61-62). La obediencia al esquema determina la configuración paisajística del Desierto y el dominio tutelar que la voz lírica ejerce

4. «Los que han hecho la pintura de la Pampa, suponiéndola en toda su inmensidad una vasta llanura, ¿en qué errores descriptivos han incurrido! / Poetas y hombres de ciencia, todos se han equivocado. El paisaje ideal de la Pampa, que yo llamaría, para ser más exacto, pampas, en plural, y el paisaje real, son dos perspectivas completamente distintas. / Vivimos en la ignorancia hasta de la fisonomía de nuestra Patria» (Mansilla 55; barra indica punto y aparte).

sobre los seres ideales; el ojo puesto en la materialidad del territorio parpadea incómodo.

La forma poética estampa ese temblor del esquema binario; la décima echeverriana es «tan destartada como ingrata al oído», sentencia Lugones en el capítulo VII de *El payador*, y propone hacer «más soportables» los tres primeros versos de la segunda estrofa de *La cautiva* «cambiándolos de posición»; pero habría que reordenar todo el poema, que «adolesce de igual miseria. Es sencillamente lamentable» (136-137). Desde comienzos del xx, en la sobresaltada continuidad del nacionalismo culto aflora la desvalorización del texto a pesar de la ubicación fundacional del poema en la historia literaria: enfocado en canonizar el *Martín Fierro* como épica telúrica, Lugones arremete contra *La cautiva* y *Lázaro* de Ricardo Gutiérrez, «meros ensayos de ‘color local’» que «pecan por el lado de su tendencia romántica», con asunto falso que expresa «pasiones de hombres urbanos emigrados a la campaña». Aunque ya en la década de 1960 tuvo una interesante corrección, atenta al uso del octosílabo en la poesía castellana⁵, el anacronismo despectivo insiste en la crítica del XXI: Gamarro se encarna con *La cautiva* como lector «incapaz de determinar qué es peor: si la rima boba, el ritmo machacón, la torpeza de los encabalgamientos o la combinación de comparación remanida y personificación ñoña» (21-22)⁶.

5. Ghiano conecta la originalidad de la poética romántica en *La cautiva* con la «revitalización del octosílabo» en versificadores del XIX que recuperaron la fuente del teatro español del XVII; pese a las evidentes relaciones con Byron, Hugo, Lamartine, «Echeverría se afirma en la lealtad a la poesía castellana». De los barbarismos sintácticos «apesadumbra el uso galo del gerundio», entre rasgos afrancesados explicables por «el retorcimiento (...) de quien no podía plegar su pensamiento al ritmo de los versos». «Echeverría no fue un gran poeta», pero algunos pasajes de *La cautiva* escapan de los «dislates rítmicos», la «inoperancia de algunas voces» y «los esfuerzos a que obliga la rima» (17-18). La «Advertencia» de Echeverría anticipaba esta crítica: no será poeta el que «mutila su concepto para poderlo embutir en un patrón dado» (*Rimas* X).

6. La falta de «valor literario» que señala Gamarro no afecta el emplazamiento como «nuestro primer poema», que mantiene «la importancia fundamental (...) en la historia de nuestra literatura» (25; cursivas en original). Es interesante su propuesta de que Echeverría «no se resigna a desaparecer del poema», no tanto por no haberse «metido, como Hernández, por completo en sus personajes» (basta el primer párrafo de la «Advertencia» para tornar impertinente la demanda, amén del anacronismo desequilibrante ya cometido por Lugones de medir *La cautiva* con la vara del *Martín Fierro*) sino porque «su señalación del indio como enemigo es más intelectual

Enfrentado al poema, el oído posterior a la sensibilidad del 37 (aún hegemónica en el 71, cuando Gutiérrez abre las *Obras completas* con la «Parte lírica», y residual durante el xx) padece las distorsiones sintácticas y los reiterados cierres tónicos, incómodo ante el sacrificio del sentido al sonido. El Desierto carece de *refugio* y de *efugio*, Brian no está inmóvil o quieto sino *inmóvil* para mantener el orgullo del *roble* (Parte Séptima, «La quemazón»), el pico del *carancho* tiene previsible forma de *gancho* (Quinta, «El pajonal»), Brian antes de morir tiene los *ojos* por supuesto *rojos* (Octava, «Brian»), María en fuga toma por la *orilla* entonces alza la *rodilla* (Novena, «María»). La rima consonante sostiene tipográficamente la rienda que el crepúsculo pone a la altivez del mar, al contrario de los riesgos que asumirá la versificación en muchos pasajes del *Martín Fierro*, el libro nacional que pedían Sastre y Gutiérrez en 1837. Tales ofrendas inarmónicas enriquecen la probable potencia inactual del poema. Desde el protocolo de la «Advertencia», *La cautiva* dispara una pregunta constitutiva de la literatura argentina: «¿Cómo se trama la imaginación geográfica con el ideario político?» (Amante 4). El binarismo estanco y las chirriantes eufonías del poema desocultan la irresolución romántica entre naturaleza y cultura, los polos que debían concertarse en la explotación del patrimonio. La quinta estrofa contradice el epígrafe de Moreto en la portada, afirmando que «Las armonías del viento / dicen más al pensamiento» que todo lo que la filosofía pretende enseñar. Pintar esas armonías «sin deslucir su belleza» es la misión y competencia del poeta como genio, en autoconfiguración avalada generacionalmente: «Solo el genio su grandeza / puede sentir y admirar» (Echeverría, *Rimas* 9). Fácilmente condenable desde la pauta realista del xx, la artificiosidad acompasa un texto que, justamente por los sacrificios lexicales a la rima y la medida, por el peso del ideal contemplativo que anula el sentido indicado en el título (la cautiva no puede dar sentido al Desierto, sus sentidos le fallan), ofrece mejores problemas que el de su importancia en la historia literaria como comienzo y mandato.

y programática que visceral y emotiva» (29). Acaso no sea menos visceral que la del rosismo cuando al final de *El matadero* el torrente sanguíneo anula la vida del unitario: Echeverría vivía del campo, el indio amenazaba su calidad de vida; además, en su caso, ¿puede separarse tajantemente lo intelectual de lo visceral?

Dialéctica fallida

Como la rima, también es consonante el poema con el poeta, según su posicionamiento en el archivo: «artista solitario y caprichoso», se define Echeverría en carta a Melchor Pacheco y Obes de abril de 1844, para amparar su reticencia a intervenir en la guerra, la política y la prensa; en introversión taciturna opuesta a Sarmiento, prefiere permanecer en «posición de tormento» y escribir no como «ganapán» sino «para el porvenir» (Echeverría, *Páginas* 75-77). El poeta es un sujeto agitado por pasiones, que «no se construye en una asociación colectiva (...) sino en un asocial retraimiento»; el corazón es «la metonimia del yo» como «fluencia de energía subjetiva» que recorre los poemas en formas de irritación y tumulto (Monteleone 47-48). Habrá que esperar a 1845 para exteriorizar, en los primeros capítulos del *Facundo*, la inmensidad concreta del desierto. Echeverría lo abstrae en el corazón metonímico: la interioridad es el espacio privilegiado que organiza los movimientos en su Desierto enmarcado. Cada elemento exterior nos llega en función de los sentires subjetivos de quien lo aprecia, no tanto Brian y María cuya fuga les impide contemplar, sino el poeta que allí los puso para que su alma contemplara la naturaleza y a sí misma, zanjando esforzadamente la ruptura constitutiva de paisaje, entre sujeto y objeto, interior y exterior, espíritu y materia⁷.

El tópico del corazón se desplaza al desequilibrio orgánico como marca vital y estética de Echeverría: «Viscera romántica, el corazón organiza la idea del

cuerpo, define las áreas de sufrimiento físico y moral» (Altamirano-Sarlo 32). Esa densidad cardiológica se exterioriza en la sed de venganza que, en «El puñal» (Parte Tercera), impulsa a María a matar indios para rescatar a «su amante herido»: «estalla / como volcán, y se explaya / la lava del corazón» (Echeverría, *Rimas* 43). La irritación fisiológica empecina a la mujer, cuya determinación cinética chocará con el declive de Brian, a quien (como al unitario de *El matadero*) la barbarie le interioriza la movilidad; acarreado por María, se dedica a agonizar, alucinar y quejarse. Frente al varón noble pero inmóvil, la mujer es pura acción (energía ideal de actante) desde su aparición con puñal sangriento en mano, huyendo entre indios dormidos, con ánimo de batallar indicado por amazónicos cabellos desgreñados (39). La tragedia de esta pareja disímil sirve al poeta para llenar el vacío de literatura soberana con un asunto local y un espacio que debe nacionalizarse, declaradamente vacío, propicio para el pensamiento de un sujeto retraído. La voz lírica dispone esa dialéctica del movimiento en territorio primitivo, pero no resuelve la oposición; la tesis progresista de María (moverse para sobrevivir) no triunfa sobre la antítesis de Brian pidiendo que lo deje morir, y la síntesis previsible es la muerte de ambos, la tragedia de la civilización anulada por la naturaleza improductiva. En la observación artificiosa de ese fracaso el programa estético-económico se hace poesía, contemplación del alma sobre sí misma y sobre lo grandioso que pudiera haber en esa naturaleza; más allá del Ombú necrológico plantado en el «Epílogo», el resto triunfal quedará para el poeta, el genio capaz de pintar con versos la grandeza indómita.

Desde sus anticipos en el Salón, la canonización del poema siguió la pauta autoral de la «Advertencia», al valorar la originalidad nativa del «principal designio del autor» que ha sido, con trasegada analogía plástica, «pintar algunos rasgos de la fisonomía poética del Desierto». Los sujetos allí dispuestos no serían tales sino «seres ideales, o dos almas unidas por el doble vínculo del amor y el infortunio», que el autor (dice él mismo) «ha colocado, en las vastas soledades de la Pampa», para evitar «reducir su obra a una mera descripción» (Echeverría, *Rimas* III-IV). La reticencia pictórica acompaña los pasos en falso del dúo, que importa por el vínculo del amor ideal que en ese espacio los condena. El estatuto fundacional del poema no está en esos seres vicarios sino en el Desierto, apropiado como riqueza en la contradicción entre espíritu y materia, o como Sarmiento mostrará sin prurito,

7. Las políticas del paisaje se distinguen por sus posicionamientos en esa variante de la división entre naturaleza y cultura: «La interpretación estética del paisaje presupone la separación del sujeto con respecto al objeto» para construir este según los valores de aquel; es a través de «técnicas creadas desde el interior» que puede configurarse un exterior. Las acepciones básicas de paisaje (científica y estética) están transidas por una herida abierta hasta hoy: «la conciencia de la ruptura de la armonía entre el hombre y la naturaleza» (Aliata-Silvestri 12-13). El privilegio de la interioridad en Echeverría sería un caso extremo de ese rasgo que Viñas pautó para el «escritor liberal romántico» argentino, recargando en la política el peso dicotómico: «a partir de las carencias objetivas y cotidianas (...) a lo largo del rosismo, se va deslindando una zona del mundo que se instaura como aliada: el interior, lo privado. Afuera reside la barbarie, el vacío y lo material; el interior de la casa, en cambio, se significa como lo interno del cuerpo, lo espiritual, lo imaginario» (17). Cfr. Altamirano-Sarlo (61-62).

entre contar versos y monedas⁸. Pese al voluntarismo letrado del primer párrafo de la «Advertencia», no es factible sacar simultáneamente del territorio rédito económico y poético: no hay posibilidad de cultura, cultivo, explotación de la naturaleza, sin anulación del paisaje y (según el dogma autoral) obturación de la poesía. La conexión programada para reeditar el pingüe patrimonio sería «la traducción en términos estéticos de un punto de vista económico sobre el espacio» (Rodríguez 152). Ambas extracciones (poesía para deleite moral y riqueza para bienestar material) requerían delimitar y controlar el territorio. Esta economía política pasa inadvertida (solapada bajo la tópica marítima) en el último verso de la primera estrofa, remate de la comparación del semblante del Desierto («solitario y taciturno») con «el mar / cuando un instante / al crepúsculo nocturno, / pone rienda a su altivez».

Como si él mismo fuera el mar al anochecer, el poeta *pone rienda* a la altivez del Desierto; bajo locución campera laten metros, aliteraciones, hipérbatos, sofisticada versificación, exhibición de rimas, pulcritud prosódica, intentos de armonía entre sonido y sentido: artificios impresos para delimitar un espacio ingobernable. Desplegada en agentes exteriores presuntamente pintorescos tamizados por la agencia

8. Al pasar por Montevideo rumbo a Europa en 1846, Sarmiento apostrofa a los poetas que gozan del paisaje porque no se ha vuelto productivo: «¡Yo os disculpo, poetas argentinos! (...) Haced versos y poblad el río de seres fantásticos, ya que las naves no vienen a turbar el terso espejo de sus aguas. Y mientras otros fecundan la tierra, cruzan a vuestros ojos con sus naves cargadas el *almo* río, cantad vosotros como la cigarra; contad sílabas mientras los recién venidos cuentan los *patacones*» (Sarmiento, *Viajes* 50; cursivas en original; actualizo ortografía). Sobre el espiritualismo de Echeverría, Palcos remite a la reacción contra las enseñanzas de Juan Manuel Fernández de Agüero en la UBA en la década de 1820, marcadas por el utilitarismo rivadaviano: allí apuntaría «un elemento de su ulterior formación intelectual: cierto espiritualismo nada nebuloso, clarificado por su perspicaz sentido de la realidad, opuesto a la ideología de Destutt de Tracy y al utilitarismo de Bentham (...). Ese espiritualismo deriva especialmente de Herder y Hegel, el último a través de Cousin» (18). La apología de Palcos no desmiente la falta de contacto con la realidad que otros achacaron a Echeverría (con contundencia como Pedro de Ángelis, con ambigüedad como Sarmiento): «Y entre todos los poetas Echeverría se destaca por la imagen concreta y nada fantaseadora que diseña de la sociedad en la que vive y de la que aspira a construir; el vate romántico no perturba en lo más mínimo al pensador político y social» (65-66). ¿En lo más mínimo? ¿Y el pensador tampoco perturba al vate?

pasional del poeta, la imaginación geográfica se entrevera con el ideario político en el trazo de recursos ordenadores, aprendidos en Byron, Lamartine, Chateaubriand. La poesía pretende *sujetar la naturaleza*: controlar el desenfreno y hacerla subjetiva con bellas letras recitables en el salón; para eso debe «artizar», hacerse artificio, patrón formal que regule el territorio hostil. «El verdadero poeta idealiza», idealiza Echeverría al frente de *Rimas* y, cual diccionario de la nueva generación, define: «Idealizar es sustituir a la tosca e imperfecta realidad de la naturaleza, el vivo trasunto de la acabada y sublime realidad que nuestro espíritu alcanza» (VIII; actualizo ortografía). Altivo como el mar, el yo lírico toma distancia para componer paisaje, facturar un modo espiritual de controlar la materia excesiva del espacio. Podría decirse que lo contrario hace Sarmiento: se pliega al exceso, materializa y electrifica narrativamente la pampa e incluso, en el séptimo capítulo del *Facundo*, aplica la misma locución rural de la primera estrofa de *La cautiva*, pero no sobre el espacio sino sobre el sujeto que lo habita, altivo no por poeta sino por argentino: «¿Cómo ponerle rienda al vuelo de la fantasía del habitante de una llanura sin límites, dando frente a un río sin ribera opuesta, a un paso de la Europa, sin conciencia de sus propias tradiciones, sin tenerlas en realidad (...)?» (151).

La brida métrica entorpece la cadencia, pero también confiere a *La cautiva* otro valor que el estipulado en el archivo, el de materializar titubeos del poeta frente a inestables opciones discursivas: la descripción de un sublime dudoso de tan plano, la narración de una fuga frustrada, el apercebimiento sobre la delimitación de fronteras y, acorde con la «Advertencia», el pensamiento, «el plano incorporeal de la idea». En este plano Brian y María serían cuerpos anestesiados, que se liberan de la naturaleza volviéndose abstractos (Rodríguez 164): víctimas del sublime americano⁹. A salvo del exterior, el yo mueve el paisaje con la rienda lírica de la estrofa: genera un espacio topográfico en la pauta tipográfica que atrapa a esos cuerpos patrióticos intervenidos estéticamente. El pintor del Desierto, complicado entre describir y narrar, triunfa en el plano incorporeal de la idea. Ese logro digno de certamen poético dispone en el poema la

9. Un «efecto de aplastamiento» de fuerzas e inteligencia daría a los héroes su sitial en el *sublime americano*, siempre al filo de lo ridículo, según lo considera Burucúa en su viaje a Estados Unidos pos-2001: «Nos sentimos superados por la potencia de lo que vemos, oímos o sentimos» (72-73).

distancia entre Europa y el Desierto, las disonancias de alcanzar el reino de la idea buscando paisaje más allá de la frontera, en la materia deshumanizada. La queja de Sarmiento contra los poetas al hacer la crónica de su paso por el Río de la Plata entronca en el presente con más lucidez que la taciturnidad de Echeverría al hacer versos con el campo inmundo. En Sarmiento repercute el avance político-económico sobre el territorio, y sus diseños de la pampa o el Río de la Plata no aspiran a la armonía entre sujeto y mundo que sustentaba la formulación romántica del paisaje, cancelada por la objetivación capitalista y su dominio territorial (Aliata-Silvestri 8-9). En el Desierto de 1837 es improbable esa armonía desde que está habitado (el suelo tiembla por los malones, como narra la pintura de Rugendas sin los titubeos de Echeverría) y el problema abarca un dominio precapitalista del territorio, cuyo tratamiento más agudo ocurrirá en 1870 con *Una excursión a los indios ranqueles* de Mansilla.

El Desierto se hace sujeto de acciones desplegadas por agentes exteriores, naturales o religiosos (las crines altaneras, las alas del aura, un piélagos, el sol, Dios, los espíritus foletos, la tribu, la noche, el pajonal) e interiores, orgánicos o filosóficos (la vista, el oído, el alma, el amor, el silencio, la filosofía, el genio). Para regular esos agenciamientos como paisaje, la voz lírica ve y oye mejor que la pareja vicaria, mientras la acompaña a distancia y guía al lector con exaltación oratoria y apóstrofes hispánicas («Oíd!», «Mirad!») como en las últimas estrofas de la Parte Primera («El Desierto»), cuando se acerca al escenario «el bando / de salvajes atronando» (*Rimas* 14). Contra ese flujo estridente, el poeta diseña un movimiento sensorial, agenciado centralmente por la vista y el oído. Tras descifrar el hipérbaton que inicia la segunda estrofa (que Lugones reacomoda) entendemos que el sujeto que allí se mueve («Gira en vano, reconcentra / su inmensidad, y no encuentra» dónde fijar su vuelo) no es un pájaro sino «la vista», que desarregla escalas cartográficas y comprime la llanura contra la cordillera: organiza un espacio no consolidado en la geopolítica rioplatense (Rodríguez 153, 156). El artificio verbo-visual fija el sensorio para capturar el paisaje con un encuadre que deja afuera al perceptor y diseña la octosilábica maqueta de la Nación; como Rodríguez recupera de Mitchell, el marco garantiza que el espectador está a salvo del sitio peligroso (157). La sublimidad del espacio es interrumpida por la irrupción del acontecimiento: la maloca agita el Desierto y clausura la panorámica, cabalga «sin mirar alrededor», no ve paisaje

(159-160). La versión argentina del romanticismo obtura la rima de salvaje con paisaje. El Desierto puede ser aprehendido como totalidad por la vista estrábica y la voz abstracta del poeta, quien a diferencia de la pareja vicaria (aplastada por lo perceptible) controla el sentido, y lo patrimonializa.

Sumidos en el laberinto rimado del Desierto, Brian y María tampoco tienen marco para componer paisaje; solo pueden sufrirlo, con estrategias opuestas. Indiferente al dinamismo de ella, él permanece fijado en la pregunta política que el líder del Salón hará a sus camaradas («¿Pero adónde, adónde iremos?»), consciente de una invalidez que lo entorpece con cinco adjetivos al hilo: «Tú podrás, querida amiga, / hacer rostro a la fatiga, / mas yo, llagado y herido, / débil, exangüe, abatido / ¿Cómo podré resistir?» (49-50). A tan sensato y motejado pesimismo María contrapone la acción. Hollando el lodo en «El pajonal» su valor «retoñece más robusto», y tiene momentánea recompensa con la *aparición del arroyo*¹⁰, hasta donde carga «el inmóvil cuerpo», que se reanima apenas para extender los versos de la agonía (70-73). Dedicado a expirar, Brian contesta previsiblemente la pregunta fundacional: «Dónde vamos? —A la muerte. — / Triunfó la enemiga suerte» (109-110). Al despedirse de María señala lo desequilibrado de la dialéctica infernal: «Otro premio merecía / tu amor y espíritu brioso» (116). Ese agente abstracto, privilegiado por el poeta que viene guiando (mal) a María, ocasiona el déficit de percepción anunciado en «La espera» (Parte Sexta): «El amor la inspira fe / en destino más propicio, / y la oculta el precipicio / cuya idea solo pasma:— / el descarnado fantasma / de la realidad no

10. Cuando María está a punto de desfallecer —y obliga al yo lírico a exclamar su dificultad de pintar con palabras semejante afección: «¿Cómo palabras mortales / pintar al vivo podrán / el desaliento y angustias (...) / de aquella infeliz mujer!»— el arroyo *aparece*, anunciado auditivamente: «camina a un sordo rumor / que oye próximo, y mirando / el hondo cauce, anchuroso / de un arroyo que copioso / entre la paja corría», exclama su agradecimiento a Dios porque Brian se salva (71-73). Otra aparición auditiva del agua redentora resplandece en el último episodio de *La flor* (2018), filme de Mariano Llinás: los intertítulos cuentan que, con el oído adaptado al silencio por temor a los salvajes, la Madre dice «Oigo el agua: El río no está lejos»; el cartel siguiente disuelve la referencialidad espacial bajo la temporal, anunciando la aparición del arroyo: «A eso de las doce del mediodía, finalmente el río apareció». El Desierto como comienzo inacabable potencia, en la segunda década del XXI, versiones de cautivas soltadas de la rienda letrada.

ve». El yo lírico aprovechaba la espera para explicarnos el defecto visual-emocional de la mujer: «ciega pasión la fascina» al punto de no advertir el «mortal abatimiento» de su querido (80-81). Tras ese abatimiento, sola en la Parte Novena, María es compelida a resolver cinéticamente la aporía del arraigo en el vacío: «Qué hará María? –En la tierra / ya no se arraiga su vida. / Dónde irá?» (121). Ahora sí, la antítesis se deshace y a María le vale la respuesta de Brian sobre la suerte rimando con muerte: entra en escena un grupo de soldados con la noticia de que su hijo fue degollado por los indios, «y al oír tan crudo acento, / (...) / cayó la infeliz allí» (133-134).

Irresuelta la dialéctica falaz, porque los seres ideales no salen del Desierto por mucho o poco que se muevan, el poema ha resuelto la pintura que el autor prometía en la «Advertencia». Antes de matar a María, el poeta ostenta varias estrofas de idealización, apostrofando a Dios (le pide inútilmente que haga ver un rayo de esperanza a la mujer), al pajonal (funesto pero amigo, «glorioso» por ser «hoy tumba de un soldado») y al chajá: «tu grito es de buen presagio» aunque María no escucha y replica movimientos de autómatas, «a cuanto ve indiferente, / como mísera demente / mueve sus heridos pies» (129). Los elementos apostrofados condenan a María y enaltecen al yo lírico, a quien la tumba del pajonal sirve para ubicar el poema en casa de arcontes, resguardado e interpretado (Derrida): «Quizá la viva palabra / un monumento le labra / que el tiempo respetará» (128). El escultor de palabras (que era maquetista al inicio del poema) es también un ser ideal, el único que sobrevive al Desierto (sin haber ido) y proyecta la vigencia del monolito que talló. El poeta triunfa porque tiene la respuesta que faltó a la pareja para orientarse en zona de barbarie, o al menos ostenta el dominio discursivo para formular las preguntas orientadoras: adónde ir y qué límites trazar son los disparadores de la primera lectura que realiza Echeverría cuando se digna asistir al Salón de Sastre: «¿A qué objeto deberán encaminarse nuestras investigaciones? ¿En qué límites circunscribirse? (...). Hemos, llenos de ardor y esperanza, emprendido la marcha; pero ¿adónde vamos? ¿Por qué camino y con qué mira?» («Lecturas» 161).

La cautiva vaga por el Desierto cargando su marca, transformada de mujer blanca en pálido fantasma. Por ese espacio menos geográfico que teatral pasan los soldados con la noticia que provoca su muerte, porque al oírla «palpar le fue imposible» a «un corazón tan sensible» (134). Lo sensible en el Desierto rima con imposible. Como el unitario de

El matadero, como el autor irritado y tumultuoso en el destierro, María muere por una falla cardíaca, la delicadeza del corazón no soporta la experiencia sensible de la pampa bárbara; muere por ese efecto auditivo («al oír tan crudo acento») pero también por su defecto visual, por no haber visto el abismo en que se hundió ciega de amor. Avieso fiscal contemplativo, el poeta le remacha ese defecto. Reconoce (como Brian al morir) lo injusto de tanta movilidad vana, adjudica a María la ceguera que anticipó, y con esa petulancia abre el «Epílogo» donde, único ser ideal sobreviviente, puede desplegar su pensamiento: «¡Oh María! Tu heroísmo, / tu varonil fortaleza, / tu juventud y belleza / merecieran fin mejor. / Ciegos de amor el abismo / fatal tus ojos no vieron» (141). La «Advertencia» anticipaba el diagnóstico poético-fisiológico de ese aniquilamiento provocado en la interioridad: «por una parte predomina en la Cautiva la energía de la pasión manifestándose por actos; y por otra el interno afán de su propia actividad, que poco a poco consume, y al cabo aniquila de un golpe como el rayo su débil existencia» (IV-V). Amparado en el estrabismo que le impediría clavar el ojo en las planicies desaforadas, minimizando la potencia exterior que anula esa energía por muy pasional que sea, el yo lírico enrostra a la cautiva, entre lamento y reproche, la ceguera que contrajo por culpa del amor. Y luego la consuela por el triunfo del poema que ella inspiró (el triunfo del propio poeta, aquí como decorador floral): «Pero, no triunfa el olvido, / de amor, ¡oh bella María! / que la virgen poesía / corona te forma ya / de ciprés entretejido / con flores que nunca mueren; / y que admiren y veneren / tu nombre y su nombre hará» (143).

Los seres byronianos son plantas exóticas que no prenden en las pampas; la errancia antidialéctica configura el espacio horizontal con esa ilusión sensitiva de estancamiento, movimiento sin progreso, contradictoria con el credo político de Echeverría, pero muy operativa en llanuras poéticas, novelísticas, ensayísticas del siglo xx (Borges, Martínez Estrada, Saer). Solo progresa el poeta: en su estancia y su salón, pone rienda a la naturaleza excesiva, la regula en patrones armónicos, enredados en el ritmo forzado de hipérbatos y rimas resonantes. Frente a la quietud introspectiva de Brian y la voluntad cinética que tampoco salva a María, el poeta domina el espacio topográfico volviéndolo tipográfico, configura espiritualmente el territorio abstracto y realiza, con limitaciones, el dogma romántico de la libertad subjetiva y la proyección del individuo en la naturaleza. Los seres ideales anulados por el Desierto

serían las tumbas de la gloria del poeta que los creó. Consagrada desde 1837, reposando durante el XIX y los dos primeros tercios del XX como comienzo del archivo canónico de la literatura argentina, *La cautiva* también será la tumba del poeta pensador pero cansador para lectores impacientes, pasto de burlas eruditas de Lugones a Gamarro. El mejor alumno criollo del romanticismo pensaba que la poesía consiste en las ideas (europeas) y, desde ellas, quiso apropiarse poéticamente del territorio hostil pero redituable. En su forzado ímpetu por elevar el paisaje local a categoría estética, *La cautiva* logró convertir ese espacio no tanto en patrimonio cuanto en problema literario y político incisivo en la cultura latinoamericana; pero dejó al poeta tan canonizado como cautivo de las paradojas cardíacas y estrábicas de su credo.

Aunque el poema de los cautivos llenó un vacío fundante durante un siglo y medio, la cautividad del poeta abre un funcionamiento diferente del archivo literario, menos subsidiario que el pautado por el canon y el poder. Impulsado por Gutiérrez con fuerza hermenéutica de arconte, el texto padece el lastre de ser comienzo y mandato de la literatura nacional, funcional a la naturalización del trazado violento de fronteras. La desarmonía entre el sujeto y el espacio, estampada con artificios de mesurada belleza, descubre la percepción de fronteras (en términos de Fernández Bravo) como división artificial impuesta por la política cultural de la Nación. Inventando la frustración de la experiencia panorámica del paisaje (Silvestri), *La cautiva* traza el antagonismo inconciliable en torno a la capacidad de interpretar el archivo. Los dislates rítmicos y el retorcimiento sintáctico, como advirtió Ghiano, muestran la imposibilidad de plegar un pensamiento progresista al ritmo retardante de los versos; el poema anula síntesis y progreso en el espacio donde la cultura argentina inscribe su tesis de origen. Rasgada la trama poética que (en términos de Amante) conecta la imaginación geográfica con un ideario político, ese quiebre en el bloque basal del patrimonio abre al infinito el pensamiento sobre el origen, lo deja irresuelto como la dialéctica fallida de los tres seres cautivos del Desierto.

Bibliografía

- ALÍATA, Fernando y Silvestri, Graciela. «1. Introducción». *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL, 1994: 7-17.
- ALTAMIRANO, Carlos y Sarlo, Beatriz. «Esteban Echeverría, el poeta pensador». *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel, 1997: 17-81.
- AMANTE, Adriana. «El mito del paisaje romántico se quiebra en la pampa». *N. Revista de cultura*, 101 (03/09/2005): 4.
- BURUCÚA, José Emilio. *Cartas norteamericanas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- DERRIDA, Jacques. «Introducción». *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Rimas*. Buenos Aires: Imprenta Argentina, 1837.
- ECHEVERRÍA, Esteban. *Páginas autobiográficas*. Buenos Aires: Eudeba, 1962.
- ECHEVERRÍA, Esteban. «Lecturas pronunciadas en el 'Salón Literario'». Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 159-184.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. *Literatura y frontera. Procesos de territorialización en las culturas argentina y chilena del siglo XIX*. Buenos Aires: Sudamericana-Universidad de Andrés, 1999.
- GAMERRO, Carlos. *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- GHIANO, Juan Carlos. «La cautiva de Echeverría». Echeverría, Esteban. *La cautiva*. Dibujos de Mauricio Rugendas. Buenos Aires-Barcelona: Emecé, 1966: 9-19.
- GUTIÉRREZ, Juan María. «Fisonomía del saber español: cuál deba ser entre nosotros». Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 145-157.
- JITRIK, Noé. «Soledad y urbanidad. Ensayo sobre la adaptación del romanticismo en la Argentina». *Ensayos y estudios de literatura argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1970: 139-178.
- LUGONES, Leopoldo. *El payador*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2009.
- LLINÁS, Mariano. *La flor, Episodio VI*. Buenos Aires: El Pampero Cine, 2018.
- MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. México – Buenos Aires: FCE, 1947.
- MONTELEONE, Jorge. «La pasión y el desierto». Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo: 43-56.
- PALCOS, Alberto. *Echeverría y la democracia argentina*. Buenos Aires: Imprenta López, 1941.
- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina, 1820-1850*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

- RODRÍGUEZ, Fermín. «Un desierto de ideas». En Laera, Alejandra y Kohan, Martín (comps.). *Las brújulas del extraviado. Para una lectura integral de Esteban Echeverría*. Rosario: Beatriz Viterbo: 149-171.
- SARLO, Beatriz. «En el origen de la cultura argentina: Europa y el desierto». *Escritos sobre literatura argentina*. Edición a cargo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007: 25-29.
- SARMIENTO, Domingo F. *Facundo*. Buenos Aires: Cántaro, 2005.
- SARMIENTO, Domingo F. *Viajes por Europa, África i América, 1845-1847*. Edición crítica coordinada por Javier Fernández. Buenos Aires: FCE – Colección Archivos, 1993.
- SASTRE, Marcos. «Ojeada filosófica sobre el estado presente y la suerte futura de la Nación Argentina». Weinberg, Félix. *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 117-133.
- SILVESTRI, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Edición a cargo de Juan Suriano. Buenos Aires: Edhasa, 2011.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- WEINBERG, Félix. «El Salón Literario de 1837». *El Salón Literario de 1837. M. Sastre – J. B. Alberdi – J. M. Gutiérrez – E. Echeverría*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1977: 9-114.

Una caminata provinciana: digresión y peregrinación en *A Luján* (una novela peregrina) de Ariel Magnus*

A provincial walk: digression and pilgrimage in *A Luján* (una novela peregrina)
by Ariel Magnus

MARÍA PAZ OLIVER**

Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

maria.oliver@uai.cl

<https://orcid.org/0000-0003-4946-2073>

Resumen

Este trabajo pretende analizar la representación del peregrinaje en relación con la construcción de un discurso digresivo sobre la provincia en la novela *A Luján (una novela peregrina)* (2013), del escritor argentino Ariel Magnus. Considerando la dimensión sagrada del viaje asociada a la peregrinación, se abordarán los diversos modos en que la experiencia de recorrer el espacio urbano problematiza las nociones de centro y periferia desde un discurso que mezcla el humor y la ironía. En sintonía con el poder de la caminata para impulsar la reflexión, la digresión actúa como una herramienta retórica que descentra el discurso y define una estética caracterizada por la errancia textual. En la construcción de un imaginario religioso sobre la provincia, la novela ironiza sobre el sentido de la caminata espiritual bajo las condiciones mundanas del viaje turístico y juega con las figuras tradicionales asociadas al peregrino y el turista.

Palabras clave: Ariel Magnus; digresión; peregrinación; errancia; provincia; turismo.

Abstract

This article analyzes the representation of pilgrimage in relation to a digressive discourse on the province in the novel *A Luján (una novela peregrina)* (2013), by the Argentine writer Ariel Magnus. Considering the sacred dimension of the journey associated with pilgrimage, this text focus on the ways in which the experience of urban walking problematizes the concept of center and periphery by using a discourse that mixes humor and irony. In tune with the connection between walking and thinking, digression is used as a rhetorical tool that offsets the discourse and defines an aesthetic characterized by textual wandering. In the construction of a religious imaginary about the province, the novel uses irony to refer to the meaning of the spiritual walk under the mundane conditions of the tourist trip, and plays with the traditional figures associated with the pilgrim and the tourist.

Keywords: Ariel Magnus; digression; pilgrimage; textual wandering; province; tourism.

* Este artículo es parte del proyecto de investigación Fondecyt de Iniciación (11180064) «Estéticas de la movilidad: la errancia en la literatura latinoamericana contemporánea sobre la migración».

** Doctora en Literatura de la Universidad Católica de Lovaina (KU Leuven, Bélgica) y actualmente profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Adolfo Ibáñez (Chile). Es investigadora responsable del proyecto Fondecyt de Iniciación «Estéticas de la movilidad: la errancia en la literatura latinoamericana contemporánea sobre la migración». Sus áreas de investigación se centran en el espacio y la psicogeografía urbana, las identidades migrantes, la memoria y la cotidianidad. Es autora del libro *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea* (Leiden/Boston: Brill, 2016).

El interés de Ariel Magnus (Buenos Aires, 1975) por el absurdo y el humor en la representación de lo urbano recorre buena parte de su obra¹. En *Un chino en bicicleta*, por ejemplo, novela por la que obtuvo el premio La Otra Orilla en 2006, narra con cierto tono policial, y desde un cosmopolitismo que cuestiona los estereotipos nacionales (Hoyos 2013, Montt 2018), las aventuras de un disparatado secuestro en el barrio chino de Belgrano. En *Cartas a mi vecina de arriba* Magnus se sirve de la diatriba para exponer con humor la neurosis de un narrador cansado de los ruidos molestos que provienen del departamento de la vecina. O en *La 31, una novela precaria*, sirviéndose de una mirada irónica sobre el turismo y la exotización de la pobreza latinoamericana, relata las andanzas de un grupo de turistas por una villa en el barrio porteño de Retiro.

A *Luján (una novela peregrina)* no queda ajena a estas preocupaciones estéticas. Dividida en los cinco trayectos a pie que realiza una multitud desde Liniers hacia el conurbano del Gran Buenos Aires para asistir a una homilía celebrada por el entonces Arzobispo de Buenos Aires, Jorge Bertoglio, la novela explora el imaginario popular de la religión a través de una serie de voces que dialogan fragmentariamente. Entre el humor y la ingenuidad, el retrato de la religiosidad popular de la provincia argentina se dibuja a lo largo de una caminata que potencia sucesivas digresiones que interrumpen y amplían el transcurso de la narración. En los casi setenta kilómetros que separan el centro de Buenos Aires de la basílica, Magnus intercala las conversaciones de los peregrinos a lo largo del viaje y las transmisiones del locutor de Radio Camino, con los comentarios fin filtro de un narrador que siempre tiene una excusa

para el chiste: «sale Benedicto entra Francisco, a ver si con este jesuita tribunero y de buena llegada el Deportivo Eclesiástico logra revertir el resultado contra el Combinado Evangelista» (128). Entendida la peregrinación como un trayecto signado por el sentido sagrado de la caminata, este artículo explora los modos en que la novela de Ariel Magnus desafía ese modelo, ya sea desde la provincia como lugar enunciativo, el aspecto errante que adopta la marcha o su cercanía con el turismo contemporáneo. La novela reformula este tipo de desplazamiento, según la narración se detiene en una cotidianidad que tiende a desarmar la finalidad del viaje para acentuar, en cambio, una aparente inmovilidad en cada escena gracias al efecto expansivo de la digresión como herramienta que desvía el avance del discurso. En tensión con la peregrinación tradicional, la mirada turística de la religiosidad de provincia no solo resignifica el propósito de la caminata, sino que la inserta en una dinámica de placer y consumo que borra las diferencias entre ambos tipos de viaje.

Si, tal como explica Henry David Thoreau en el comienzo de su ensayo *Caminar* (1861), originalmente el significado del término peregrino proviene de la persona que se dirigía en la Edad Media hacia la Tierra Santa (de ahí la palabra *saunterer*), es decir, quien convertía la experiencia de deambular en un proyecto espiritual, la multitud peregrina de Magnus pareciera ironizar sobre ese sentido, o al menos desplazar la universalidad de ese fin hacia una religiosidad definida por el consumo y la cultura mediática. Desde la cotidianidad de un viaje cuyo fin es más práctico que espiritual, los peregrinos de Magnus marchan en busca de una recompensa que simbólicamente define la identidad de aquella religiosidad popular. La dimensión sagrada del viaje asociada a la peregrinación (Cohen 1992, Morinis 1992), según ese desplazamiento implicaría un quiebre con las dinámicas cotidianas y la búsqueda de un ideal, aquí estrictamente remite a un pasatiempo del que se saca un provecho material. Ahora bien, ese pragmatismo no desarma del todo la peregrinación, sino más bien la resignifica en un contexto posmoderno donde los límites entre turismo y peregrinación se difuminan. El sentido religioso de la comunidad resulta inseparable de las lógicas de consumo de la ciudad, y así, por ejemplo, el propósito de la caminata de estos peregrinos va desde hacer un estudio de mercado, pedir que su equipo de fútbol salga ganador, buscar inspiración para especializarse en videojuegos religiosos, a salir en los diarios y en la televisión.

1. Todavía no explorada suficientemente por la crítica académica, la obra de Ariel Magnus está compuesta por *Sandra* (2005), *La abuela* (2006), *Un chino en bicicleta* (2007), *Muñecas* (2008, Premio «Juan de Castellanos»), *Cartas a mi vecina de arriba* (2009), *Ganar es de perdedores* (2010), *Doble crimen* (2010), *El hombre sentado* (2010), *La cuadratura de la redondez* (2011), *La 31, una novela precaria* (2012), *A Luján (una novela peregrina)* (2013), *Cazaviejas* (2014), *La risa de las bandurrias* (2016), *Seré Breve (cien cuentos escuetos)* (2016), *El que mueve las piezas* (2017) e *Ideario Aira* (2019). Además de desempeñarse como traductor y colaborador en medios latinoamericanos, editó *La gracia de leer* (2011), una antología sobre el humor en la literatura argentina, *Barrilete cósmico* (2013), el relato radial de Víctor Hugo Morales sobre el partido de fútbol entre Argentina e Inglaterra en el Mundial de México 86, la compilación *Oda al odio* (2016) y la biografía *Un atleta de las letras: biografía literaria de Juan Filloy* (2018).

Según Jimena Néspolo en un artículo sobre la religiosidad popular en la novela argentina reciente (2013), textos como *La asesina de Lady Di* (2001), de Alejandro López, *Santería* (2008) de Leonardo Oyola, o *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara, reflejarían un imaginario marcado por las referencias a la cultura mediática que limitaría en lo *kitsch*. Pese a que la novela de Magnus se sirve de los ideales y la carga emotiva de la cultura religiosa, desde el punto de vista de la representación, toma distancia de las convenciones estéticas del *kitsch*, en particular de un realismo que, según Tomas Kulka, permitiría identificar rápidamente el objeto representado dentro de un canon reconocible o un «sistema estético de comunicación masiva» (Moles 54). Por un lado, en ese modo de representación, *A Luján* apuesta por la ironía como estrategia retórica o arma de contraste para marcar la oposición entre lo que se dice y lo que se quiere dar a entender (Hutcheon 176), ya sea a través de las intervenciones de los peregrinos como de la perspectiva a veces distanciada del narrador; y, por otro, recurre a la digresión como herramienta de suspensión y desvío del discurso. En cuanto mecanismo estético, ese trabajo formal define el carácter fragmentario de un texto elaborado desde y sobre el acto de andar a pie. La ironía como efecto desestabilizador de los discursos religiosos —su literalidad e ingenuidad, incluso— se proyecta en la lectura también como una forma de poner en cuestión el poder de la caminata en cuanto actividad que tradicionalmente impulsa el pensamiento especulativo, o un pensar en movimiento, en especial en el ámbito filosófico (Ingold & Vergunst 2008, Gros 2011). Magnus juega con el tono filosófico a través de líneas argumentativas que se improvisan mientras los peregrinos caminan, pero introduce la distancia irónica para desequilibrar la lectura y complejizar digresivamente este tipo de discursos desde la perspectiva de la provincia:

La confesión o Sacramento de la Reconciliación es otro de los paralelos entre el comunismo y el catolicismo, se podría decir que el comunismo fue la última oportunidad que tuvo el catolicismo de reformarse, luego se dirá que la última oportunidad será el Papa argentino pero no hay que entusiasmarse [...] en general conviene no entusiasmarse con nada que implique la conservación o la reforma de un dogma porque lo único que sirve es su lisa y llana abolición, a Cirilo Sánchez no le gusta robar zapatillas porque [...] (110).

Lo popular, o incluso la provincia como instancia reflexiva, en este sentido, también adquiere una doble dimensión: *A Luján* es un texto donde la voz desafía las divisiones entre centro/periferia, y así la connotación negativa del provincianismo más bien es transformada en un punto de vista para crear un discurso descentrado sobre la provincia. Ese territorio provisorio de significación, según describe Josefina Ludmer la noción de «isla urbana» o la posautonomía como una práctica de lo cotidiano que cuestiona la supuesta oposición entre realidad y ficción (127-156), es elaborado a partir de imágenes y discursos provenientes de la televisión y la cultura mediática. El texto de Magnus se sitúa, por lo tanto, en un «entre», en una zona transitoria que sigue el ritmo de conversaciones articuladas desde la experiencia de caminar y un presente que continuamente desafía la idea misma de relato. Así como en *Un chino en bicicleta* Magnus relee el provincialismo desde un cosmopolitismo que desarma los discursos sobre la identidad argentina (Hoyos 98), en *A Luján* la mirada provinciana crea un territorio ambiguo que se expande en líneas episódicas inacabadas. Pese a que hay una trayectoria fija para la peregrinación, la novela instala la errancia, es decir, la idea de un movimiento vagabundo, como un modo de cuestionar la identidad del eje capital/provincia, y de otorgarle al espacio un nuevo significado gracias a una movilidad que se guía por un lenguaje desestabilizador del sentido. La novela cuestiona la perspectiva de un centro homogeneizador desde donde se lee la provincia como periferia, para en cambio poner en un mismo nivel una serie de voces que deconstruyen el hilo de la narración. De manera similar a una escritura nómada, que para Rosi Braidotti se opondría a los dualismos y reivindicaría un modelo rizomático (59-71), la digresión a nivel estilístico describe una errancia que desterritorializa las categorías relativas al espacio/tiempo, proponiendo un movimiento que también supone una detención o desaceleración. La apuesta por una provincia que, en palabras de Laura Demaría, es «entendida como una fuerza que descompone y desestructura las grandes narrativas nacionales y regionales y se abre a la diferencia» (44), en *A Luján* hace del desvío una forma de alterar el discurso y proyectar un territorio que, desde la aparente palabrería, funciona a la vez como modo de leer el lugar de una cultura.

La novela de Magnus representa un imaginario de provincia sobre la religión cargado de formas hechas y reglas que se obedecen sin saber por qué, y a eso apunta el tono distante e irónico del narrador, un

peregrino más, que enarbola un discurso inspirado en la estructura de los programas de televisión, al modo de un presentador que debe mantener entretenido al público o, en este caso, a nosotros los lectores. Lo que Luis Camnitzer denomina el «arte boludo», es decir, aquel arte que lejos de referir a una obra emocionalmente inexpresiva o trivial, se sitúa en la «frontera frágil entre la imbecilidad y la invisibilidad, sin caer ni en la una ni en la otra» (117-118), en Magnus toma la forma de un relato que se afirma a sí mismo en lo puramente formal, es decir, en la oralidad de un discurso vacío que rehúye la referencialidad o un mensaje explícito; y que se expresa en el absurdo y en la contradicción de los refranes, o en general en las observaciones sobre temas religiosos. Esta intención no declarativa juega con el espíritu tautológico del texto. Así, por ejemplo, diálogos como «-¿Usted cree en las supersticiones? -No, pero por las dudas siempre llevo una cola de conejo en el bolsillo y evito pasar por debajo de las escaleras» (25), o meditaciones sobre dilemas teológicos clásicos, como la discusión sobre cuántos ángeles caben en la punta de un alfiler y respuestas ingeniosas como «-¿Uno al lado del otro o encimados?» (36), son abordados con un humor que continuamente desarma la solemnidad de la peregrinación y desvía el discurso.

Al modo de un rebaño que sigue una ruta determinada, los peregrinos realizan una caminata automática y pragmática que se adecúa a las políticas de una ciudad con fines prácticos para sus recorridos. Lo popular, en este sentido, define una ficción caracterizada por la formalidad de un estilo y el uso de una lengua donde la cháchara, aquella palabrería inútil, reordena el sentido de la peregrinación. El mismo Ariel Magnus explica en una entrevista la dificultad para forjar un estilo que remita a lo popular: «Yo creo que las materias populares son complejas en sí, y por lo tanto necesitan una estructura compleja para revelarse desde lo formal. La dificultad para aprehender lo popular radica en que es múltiple y cambia todo el tiempo según reglas no siempre muy precisas, pero también en que tiende a bastardizar, a ojos de ciertos lectores, todo lo que toca, por lo que el esfuerzo para que eso no ocurra es mucho mayor» («A veces trato de ser serio»). Así como Raúl Ruiz solía entender el habla de los chilenos como un ejercicio raro de sintaxis que se sirve de una lengua incierta y artificial (Cuneo 201-202), tal como los personajes de Samuel Beckett, la novela articula un discurso entrecortado que mezcla conversaciones sobre temas morales o de interés religioso (la transubstanciación, el celibato, el aborto, la homosexualidad, entre muchos

otros), la lectura del horóscopo del día, la letra de canciones populares, lo que transmite Radio Camino y las reflexiones de un narrador que, mientras camina entre la multitud, a ratos se distancia irónicamente de su propio discurso, como cuando luego de nombrar la marca de chocolates M&M señala: «esto no es publicidad pero podría serlo, eventuales sponsors de este libro por favor comunicarse al 4383-6262 interno 106, se aceptan tarjetas de crédito» (59). Tal como una radio que no sintoniza del todo, el relato conjuga distintas frecuencias que se superponen, es decir, construye un discurso de a oídas mientras se camina, y donde la digresión actúa como una estrategia dilatoria que guía el avance de la narración:

Arnaldo Diosdado marcha para pedirle a la Virgen que no lo haga marchar más, hace unos años hizo la promesa de marchar todos los años si su hija sanaba de una extraña enfermedad supuestamente terminal [...] y marcha para pedirle a la Virgen que lo dé de baja, Ya Sufi y Tampoco La Pavada se acercan melosamente al peregrino para convencerlo de que desista [...] para Sagitario el horóscopo del día de hoy pide relajación y recomienda comer sano y salir a caminar (113).

En esa libre asociación de ideas, los diversos discursos que se entrecruzan tienden a quedar en un mismo nivel gracias al poder de la digresión para desarmar las jerarquías y para actuar, según sostiene Seymour Chatman, como un elemento antinarrativo (57). En la articulación de un discurso disonante sobre la peregrinación, el narrador va tejiendo una variedad de núcleos narrativos que continuamente se interrumpen y terminan por expandir la ficción potencialmente al infinito. Cada diálogo marca un quiebre digresivo que reescribe el texto, formando una serie de capas inconclusas. Según Ross Chambers esta apertura hacia nuevos contextos explicaría que la digresión se comporte como un «principio del etcétera» (85-86) que, por lo demás, dialogaría estrechamente con el ejercicio de la caminata, en especial con su capacidad para improvisar recorridos. Pese a que la ruta es limitada, Magnus logra crear una historia donde el movimiento de la peregrinación no sólo sintoniza con el espíritu reflexivo del paseo religioso —que en la novela más bien toma la forma de un tono entre meditabundo y humorístico—, sino que incluso estimula aquel desorden o errancia textual causados por la digresión.

Si, tal como afirmó Rousseau, caminar es un modo de pensar, el viaje a pie de la novela sigue irónicamente las ideas tradicionales asociadas a la

caminata como forma de interacción reflexiva con el espacio. El estereotipo de la religiosidad popular o de lo provinciano se problematiza, así, al transitar por un paisaje decadente compuesto por bencineras fuera de servicio, descampados y fábricas abandonadas, que reviven una imagen algo anónima de la periferia de cualquier ciudad latinoamericana. En esa cadencia de la peregrinación, se configura un discurso digresivo en constante expansión que proyecta la aparente ralentización temporal de la caminata. Y así también el espacio dinámicamente interactúa con el movimiento del viaje, apelando a una perspectiva psicogeográfica (Debord 1958, Careri 2002, Coverley 2010) que se hace eco de las prácticas de aquellos individuos, es decir, de un valor afectivo asociado a la experiencia del movimiento espacial, y que en la novela tiende a crear un espíritu transitorio de comunidad. El estado anímico y, en general, la percepción subjetiva del espacio recorrido da lugar a un paisaje descentrado y en continuo presente que resignifica la imagen de la provincia. Entre el aroma a churros y fritanga, Magnus aborda el tópico de la ingenuidad y el machismo, concebidos estereotípicamente desde un centro a lo provinciano o marginal, e intercala a lo largo del discurso una mirada exótica de lo latinoamericano, pero que a la vez pone a la provincia como lugar enunciativo. Dicho de otro modo, más que como instancia evaluadora que observa desde fuera, la ironía se proyecta en la lectura gracias a la disposición fragmentaria de los diálogos, y apunta a neutralizar la distinción entre adentro/fuera y centro/periferia. Así como la novela hace de la provincia una perspectiva crítica para forjar un territorio en movimiento, alternativamente se desplaza hacia una distancia irónica que exagera ciertos aspectos de la religiosidad popular. Son voces expuestas, pero también mediadas por un narrador que representa el discurso de los medios masivos.

De este modo, en el texto caminar incentiva el uso de la digresión no sólo como un estilo acorde al ritmo del vagabundeo y al afán elucubrador del narrador, sino que también delimitaría un aspecto retórico a la hora de caracterizar la ingenuidad y el humor de la identidad provinciana, tal como se menciona al comienzo del recorrido: «caminar produce endorfinas u hormonas de la felicidad, también agiliza la circulación sanguínea y la actividad craneana, Aristóteles el peripatético daba sus clases caminando porque decía que así pensaba mejor» (13). Pero ese acento en la movilidad supone a la vez una inmovilidad reflexiva que se abre a descentrar tanto el sentido de lo provinciano como el de la peregrinación, para

generar una cartografía emotiva y fragmentaria, un viaje igualmente imaginario por un territorio subjetivo que interpela al lector: «el curioso lector, pasajero clandestino de este viaje inmóvil» (136). Las referencias a la filosofía, y en particular a los argumentos sobre la existencia de Dios (Santo Tomás, Leibniz, Bergson, Voltaire, Wittgenstein), dan la apariencia de detener la acción y añaden una densidad que rápidamente es reformulada desde la ironía:

Tomás de Aquino propone cinco vías a posteriori para probar la existencia de Dios, la segunda es la de la causa eficiente y dice que así como todo en este mundo tiene una causa fuera de sí mismo tiene que haber algo que sea causa de todo lo otro y también de sí mismo, si no aceptamos la existencia de Dios como esta primera causa nos perdemos en el infinito eleático de la inmovilidad y lo que deja de existir es esta peregrinación, estas páginas, usted mismo, peregrino lector (56).

Gracias a la improvisación y al movimiento pausado de la caminata, la narración pareciera extenderse indefinidamente en una trama que busca desplazar los núcleos narrativos o, dicho de otro modo, retrasar en cada desvío la posibilidad de un centro catalizador. Ese aplazamiento del fin, que recuerda la noción de «espacio dilatorio» propuesta por Roland Barthes (1970), convierte a la digresión en una estrategia dilatoria (Oliver 2016) que problematiza la tensión hacia un destino y las expectativas de foco de la lectura. El mismo narrador mientras divaga sobre los objetos religiosos que se ofertan en el camino, repara en el aspecto digresivo de una trayectoria que se podría prolongar al infinito: «a veces uno siente que esto es el principio pero no sabe de qué, a veces entiende que es el final pero de algo que nadie recuerda dónde ni cuándo comenzó» (39). El estrecho vínculo que en la novela adquiere el acto de caminar y hablar dibuja un ritmo caracterizado por la repetición y la diferencia, o por lo que Henri Lefebvre (1992) denomina el ritmo cotidiano relativo a las fiestas, ceremonias o rituales de la vida diaria que revelarían una repetición o ciclo productivo encaminado a actualizar una forma. El collage de conversaciones crea, en esta línea, el ritmo en *loop* de una cháchara que mezcla debates religiosos o historias de milagros siempre interrumpidas por el chiste y la risotada:

Hay quien sostiene que cada acto de la voluntad humana es un milagro pues es libre y entonces va en contra del orden natural que ciertamente no lo

es, también hay quien afirma que los milagros son la forma más conformista de nuestra ignorancia puesto que no nos impulsan a indagar; el mayor G. A. V. Namancuré les sugiere a sus subordinados que marchen a Luján porque para él un soldado sin fe es como un auto sin manubrio, su lema es que si a las armas las carga el diablo mejor que las descarguen los hijos de Dios (111).

Las digresiones plantean un ritmo basado en la repetición de motivos que le añaden un componente emocional al texto e instalan la ilusión de un espacio/tiempo en constante cambio, pero que a la vez pareciera estar detenido. Similar a la forma fractal, las diferentes líneas argumentales funcionan tanto como marco e infinito, y trazan una retórica del ritmo que, tal como la entiende Marc Shell (2015), manifiesta la directa relación entre las prácticas deambulatorias y el discurso improvisado o, a fin de cuentas, entre la corporalidad y el lenguaje (7).

Siguiendo un ánimo posmoderno que cuestiona las categorías comúnmente asociadas al viaje, la novela de Magnus ironiza sobre el sentido de la caminata espiritual bajo las condiciones mundanas del viaje turístico y, en este sentido, también juega con las figuras tradicionales asociadas al peregrino y al turista, como cuando el narrador señala: «los peregrinos son considerados los primeros turistas y no es improbable que los turistas terminen siendo considerados los últimos peregrinos» (45). Zygmunt Bauman lee esta hibridez como efecto de una posmodernidad donde las identidades culturales referidas al caminante, el turista o el peregrino solamente funcionan como figuras metafóricas de la movilidad (18-36). La cercanía entre el peregrinaje y el turismo como formas de desplazamiento encaminadas a enriquecer la vida cotidiana y buscar nuevas experiencias, en el contexto contemporáneo se extendería, entonces, más allá de lo religioso, a todo ámbito donde se busque un sentido de identidad cultural (Turner & Turner 1978, Reader & Walter 1993, Clifford 1997, Coleman & Eade 2004). Tanto la ritualidad como la búsqueda de un ideal, esa intención de sacralizar el viaje, acerca la figura del peregrino a la del turista, en un proceso que Dean MacCannell también entiende como un «esfuerzo colectivo por alcanzar una transcendencia de la totalidad moderna, un modo de intentar superar la discontinuidad de la modernidad, de incorporar fragmentos de una experiencia unificada» (18). Para Alex Norman «pilgrimage is defined as journeys identified as personally meaningful that move

towards a goal or idealized state of being or place» (96); y, en esta línea, el peregrinaje sería una práctica similar al turismo en cuanto búsqueda de un ideal que también supone para el individuo recreación y actividad espiritual. *A Luján* trabaja el rito como una imagen o ideal que sustituye la experiencia y el sentido real de la peregrinación, un rasgo también del turismo, y que borra las fronteras entre lo artificial y lo real. La búsqueda de lo auténtico, tanto en la peregrinación como en el turismo, apunta al poder de representación del rito para crear experiencias y cuestionar lo real, de manera que el ideal perseguido supone a la vez una realidad mediada y la recreación de un imaginario previo.

Esa identidad entre turismo y peregrinación se construye a lo largo de una narración digresiva fuertemente determinada por el imaginario de una comunidad y una estética del consumo que no solo problematiza la distinción entre el centro y la provincia, sino que además redefine el sentido del viaje, tal como ironiza el narrador: «hay quien afirma que los templos deberían estar cerrados al turismo y a todo tipo de curiosos, la curiosidad es un pecado que arrastra al hombre a querer saber más de lo que debería, el hombre debe limitarse a escuchar y obedecer» (77). Así como la narración se aleja de todo centro o trama organizadora y prefiere irse por las ramas en la formalidad de un discurso fragmentario, la peregrinación bien podría leerse como la búsqueda de una identidad local, siempre inestable y escurridiza, que se forja en las conversaciones cotidianas de barrio sobre música, equipos de fútbol y supersticiones. En esas instancias Magnus propone un sentido de comunidad que relea la provincia desde un movimiento digresivo tan desestabilizador como renovador de los imaginarios espaciales. El efecto de distanciamiento provocado por el uso de la ironía y la digresión, entra en diálogo con el concepto de provincia como punto de vista para desarticular el relato: en ese quiebre de los dualismos y de una estructura narrativa, la novela deja en un segundo plano la finalidad del viaje y, con esto, el sentido de la peregrinación religiosa tradicional, para resaltar un hedonismo cercano a la actividad turística. En la búsqueda de experiencias y la dimensión terapéutica del viaje, los peregrinos de Magnus se comportan como turistas que, en vez de hacer del lugar de destino el motivo de la caminata, se detienen en la contemplación cotidiana del paseo. Es allí donde el poder performativo del acto de caminar plantea una estética digresiva que, en los movimientos errantes del discurso, logra dibujar una identidad de provincia.

Bibliografía

- BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. «From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity». Stuart Hall & Paul du Gay (eds.). *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE, 1996: 18-36.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades*. 1994. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- CÁMARA, Gabriela. *La virgen sin cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.
- CAMNITZER, Luis. *De la coca-cola al arte boludo*. Santiago: Metales Pesados, 2009.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- CLIFFORD, James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- COHEN, Erik. «Pilgrimage and Tourism: Convergence and Divergence». Alan Morinis (ed.), *Sacred Journeys. The Anthropology of Pilgrimage*. Westport/London: Greenwood, 1992: 47-61.
- COLEMAN, Simon & John Eade (eds.). *Reframing Pilgrimage*. London/New York: Routledge, 2004.
- COVERLEY, Merlin. *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials, 2010.
- CUNEO, Bruno (ed.). *Ruiz. Entrevistas escogidas-filmografía comentada*. Santiago: Ediciones UDP, 2013.
- CHAMBERS, Ross. *Loiterature*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.
- CHATMAN, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. 1978. Ithaca/London: Cornell University Press, 1980.
- DEBORD, Guy. «Teoría de la deriva». *Internacional situacionista*, 1999. <<https://sindominio.net/ash/is0209.htm>>. Consultado el 8 Abril 2020.
- DEMARÍA, Laura. *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2014.
- GROS, Frédéric. *A Philosophy of Walking*. London: Verso, 2015.
- HOYOS, Héctor. «Orientalismo, globalización e itinerarios transpacíficos en la novela latinoamericana actual». *Cuadernos de Literatura*, XVII/34, (2013): 82-105.
- HUTCHEON, Linda. «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». Hernán Silva (ed.). *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. Iztapalapa: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992: 173-193.
- INGOLD, Tim & Jo Lee Vergunst (eds.). *Ways of Walking*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- KULKA, Tomas. «El kitsch». Tomas Kulka. *El kitsch*. Madrid: Casimiro, 2011: 9-26.
- LE BRETON, David. *Caminar*. Buenos Aires: Waldhuter, 2014.
- LEFEBVRE, Henri. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury, 2013.
- LÓPEZ, Alejandro. *La asesina de Lady Di*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
- MACCANNELL, Dean. *El turista*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2017.
- MOLES, Abraham. «Principios y virtudes del kitsch». Tomas Kulka. *El kitsch*. Madrid: Casimiro, 2011: 49-62.
- MAGNUS, Ariel. *Un chico en bicicleta*. Bogotá: Norma, 2007.
- MAGNUS, Ariel. *Cartas a mi vecina de arriba*. Bogotá: Norma, 2009.
- MAGNUS, Ariel. *La 31 (una novela precaria)*. Buenos Aires: Interzona, 2012.
- MAGNUS, Ariel. *A Luján (una novela peregrina)*. Buenos Aires: Interzona, 2013.
- MONTT, María. «Encuentros con la comunidad china en Buenos Aires: un análisis de dos novelas». *REDCAEM*, 4, (2018): 1-26.
- MORINIS, Alan. «Introduction: The Territory of the Anthropology of Pilgrimage». Alan Morinis (ed.). *Sacred Journeys. The Anthropology of Pilgrimage*. Westport & London: Greenwood, 1992: 1-28.
- NÉSPOLO, Jimena. «Representaciones de la religiosidad popular en la novella argentina reciente». *Gamma*, 26: 50, (2013): 125-135.
- NORMAN, Alex. *Spiritual Tourism. Travel and Religious Practice in Western Society*. New York/London: Continuum, 2011.
- OLIVER, María Paz. *El arte de irse por las ramas. La digresión en la novela latinoamericana contemporánea*. Leiden/Boston: Brill, 2016.
- OYOLA, Leonardo. *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.
- READER, Ian & Tony Walter (eds.). *Pilgrimage in Popular Culture*. New York: Palgrave, 1993.
- SHELL, Marc. *Talking the Walk & Walking the Talk. A Rhetoric of Rhythm*. New York: Fordham UP, 2015.
- THOREAU, Henry David. *Caminar*. Madrid: Árdora, 2001.
- TURNER, Victor & Edith Turner. *Image and Pilgrimage in Christian Culture*. New York: Columbia University Press, 1978.
- VOLOJ, David. «A veces trato de ser serio, pero me dura poco». *La Voz*. 17 Julio 2004. <<http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/veces-trato-de-ser-serio-pero-dura-poco>>. Consultado el 8 abril 2020.

Las creaciones literarias de Xavier Abril en *Amauta* (1926-1930)*

Xavier Abril's literary creations in *Amauta* (1926-1930)

SONIA RICO ALONSO**

Universidade da Coruña

soniaricoalonso@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6200-0901>

Resumen

El poeta limeño Xavier Abril (1905-1990) encontró en las páginas de la revista *Amauta*, fundada por el pensador peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), un medio de difusión de sus creaciones de influencia surrealista. En este trabajo analizaremos los textos publicados en la revista, teniendo en cuenta el encuadre de un autor cosmopolita como Abril en una revista como *Amauta*, entre cuyos ejes temáticos se encuentra el asunto identitario. A través del estudio de los textos, teniendo en cuenta la propuesta y la trayectoria estética del autor, así como las problemáticas existenciales y sociales de su tiempo, se revelará el destacado papel de Abril en *Amauta*, caracterizado por tres rasgos fuertemente relacionados entre sí: su filiación surrealista, un declarado pesimismo existencial y su compromiso con el socialismo.

Palabras clave: Xavier Abril; *Amauta*; revistas literarias; surrealismo.

Abstract

The poet Xavier Abril (Lima, 1905-1990) found in the pages of the journal *Amauta*, founded by the Peruvian thinker José Carlos Mariátegui (1894-1930), the means of disseminating his surrealist creations. In this article we will analyze the texts published in *Amauta*. They will be analyzed taking into account the presence of a cosmopolitan author like Abril in a journal like *Amauta*, in which the identity issue was a main topic. Through the analysis of the texts, keeping in mind the proposal and the aesthetic trajectory of the author, as well as the existential and social problems of his time, we will reveal the relevant role of Abril in *Amauta*, which was characterized by three closely related features: his surrealist affiliation, a declared existential pessimism and his commitment to socialism.

Keywords: Xavier Abril; *Amauta*; literary journals; Surrealism.

* Este estudio ha sido financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad dentro del proyecto de investigación «FFI2016.75110-P. Caracterización del surrealismo hispánico. Recuperación, digitalización y edición de las revistas surrealistas de México, Perú y República Dominicana (SURHI)».

** Doctora en Estudios Literarios por la Universidade da Coruña (2018) y forma parte del grupo de investigación HISPANIA de dicha universidad. Asimismo, es miembro investigador del proyecto «FFI2016.75110-P. Caracterización del surrealismo hispánico. Recuperación, digitalización y edición de las revistas surrealistas de México, Perú y República Dominicana (SURHI)». <https://orcid.org/0000-0001-6200-0901>

Al hablar de la vanguardia literaria en Perú vienen a la mente del lector nombres como los de César Vallejo, Martín Adán o Carlos Oquendo de Amat. Entre esos escritores de vanguardia se encuentra también Xavier Abril (Lima, 1905 – Montevideo, 1990), amigo de los ya mencionados e integrante de los círculos vanguardistas tanto en su Perú natal como en los países europeos en los que vivió largas temporadas. La revista *Amauta* (1926-1930), por otra parte, de clara línea de pensamiento socialista, dirigida por el pensador peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), se convirtió en uno de los medios principales de difusión de las creaciones surrealistas, entre las que destacan las del propio Xavier Abril. En este trabajo vamos a analizar los textos que Abril publicó en *Amauta*, en total, veintitrés creaciones de diversa naturaleza que poblaron las páginas de la revista – Abril publicó textos en veintiuno de los treinta y dos números que se publicaron de *Amauta*–. Estos textos serán analizados teniendo en cuenta, en primer lugar, la propuesta estética del autor y su trayectoria poética, tomando como referencia sus dos primeros poemarios –*Hollywood* (1931) y *Difícil trabajo* (1935)–, de los cuales algunos textos fueron publicados primeramente en la revista. Por otra parte, a través de la vinculación de Abril con el surrealismo y el socialismo, así como de sus preocupaciones existenciales, propias del intelectual moderno, se explicará la fuerte presencia de un autor como Abril, poco preocupado por cuestiones de identidad nacional, en una revista como *Amauta*, que sí las tenía como uno de sus temas centrales.

Xavier Abril tuvo una trayectoria poética extraña, caracterizada por la publicación de tres poemarios en la década de 1930 (*Hollywood*, 1931; *Difícil trabajo*, 1935; y *Descubrimiento del alba*, 1937) y dos poemarios publicados cinco décadas después (*La rosa escrita*, 1987; y *Declaración de nuestros días*, 1988). En ese gran lapso temporal, en el que compuso buena parte de los poemas que integran sus últimos libros, se dedicó a la crítica literaria con valiosos trabajos sobre algunos de sus coetáneos, como César Vallejo o José María Eguren¹. Fuera de la creación literaria, serán fundamentales en la vida de Abril –y condicionarán su obra literaria– los viajes y las largas estancias que

el escritor peruano pasó en España y Francia en los años veinte y treinta, hasta que con el estallido de la Guerra Civil Española en 1936 regresó a Perú; y en Argentina y Uruguay a partir de 1940. De hecho, en 1950 Abril se instala en Montevideo, ciudad en la que radicará hasta su fallecimiento en 1990. Las estadias de Abril en Europa durante su juventud le permitieron establecer un contacto directo con los movimientos de vanguardia y conocer de primera mano el surrealismo, movimiento determinante en su escritura.

Centrándonos en la primera etapa de la trayectoria literaria de Xavier Abril, aquella que tiene lugar en las décadas de 1920 y 1930 y de la que surgen sus tres primeros poemarios, esta se caracteriza por dos rasgos básicos que, si bien parecen antagónicos, en su estética funcionan como complementarios: por un lado, «una presencia muy fuerte del inconsciente, fruto de una necesidad expresiva íntima y de un conocimiento de primera mano de la vanguardia y del surrealismo y, sin duda, del psicoanálisis» (Martos 129) y, por otro, un «interés hacia poetas cuya característica principal es el rigor intelectual, de emoción, pero de férreo control de la palabra» (Martos 129), en general, autores clásicos, a los que admira y respeta, como Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, los barrocos Quevedo o Góngora o, de forma destacada, Mallarmé. Abril no busca destruir la tradición, como preconizaba la vanguardia ortodoxa, sino que en él hay una asunción de ella, sobre todo, en el terreno formal, tomando como referente a poetas capaces de transmitir la máxima emoción con la palabra precisa, propósito muy similar al de su colega Emilio Adolfo Westphalen. Este propósito lo perseguirá con mayor ahínco conforme pasen los años, abandonando con ello poco a poco la vanguardia, hasta el punto de desmarcarse finalmente de ella, tal y como sugieren estas palabras suyas de 1948:

El vanguardismo intentó inútilmente desviarnos del cauce de nuestra tradición, estropeando nuestra lengua con galicismos de taberna y café [...]. Pero entiéndase bien la superación del vanguardismo no supone el retorno a fórmulas rígidas y secas del clasicismo como lo entienden los académicos. Significa, por el contrario, la existencia de un clasicismo determinado por valores contemporáneos (ctd. en Neyra).

En 1931 Xavier Abril publica su poemario *Hollywood. Relatos contemporáneos*, obra conformada de cuatro poemarios: «Prosas para una dama de Europa» (1927), «Poemas turistas» (1926-1927), «Bulevar»

1. Algunos de estos trabajos son *César Vallejo. Antología* (1943), *Vallejo, ensayo de aproximación crítica* (1958), *Dos estudios: Vallejo y Mallarmé* (1960), *César Vallejo o la teoría poética* (1963), *Eguren el oscuro. El simbolismo en América* (1979) o *Exégesis trílca* (1981).

(1926) y «Pequeña estética» (1923-1926). Escritos en Europa fundamentalmente, pero también en América y en África, son conjuntos de poemas en prosa o prosas poéticas, que Abril ordena del más nuevo al más antiguo. Tal y como señala Neyra, «sin duda los dos primeros grupos de poemas son los más maduros y elaborados. *Bulevar* y sobre todo *Pequeña Estética* son esbozos juveniles de una poesía moderna y exultante de vida».

En esta década, un veinteañero Abril abandona su Perú natal, que veía atrasado y pequeño, y emprende un continuo viaje, con base en Madrid y París, a lo largo del cual compone sus poemas². El joven quiere dejar atrás cualquier atisbo de identidad peruana, empaparse de la modernidad europea y experimentar todos los tópicos de la juventud: los viajes, el sexo sin compromiso, la activa vida cultural, etc.

¿Qué tenían que ver esta mentalidad y modo de vida con los planteamientos de la revista *Amauta*, con la que Abril empieza a colaborar en 1926? La revista de José Carlos Mariátegui se fundamentaba en tres pilares: el socialismo, el vanguardismo y el indigenismo. En 1926 Abril solo parecía estar interesado en el segundo de ellos y en olvidar su origen peruano para ser ciudadano del mundo. Tal y como plantea Ramírez Mendoza,

Abril fue uno de los intelectuales peruanos más interesados en ser reconocido en el continente europeo, visto por él como el centro de la producción estética moderna de su tiempo, en desmedro del pequeño mundo cultural limeño. En este sentido, el recorrido deseado de Abril tiene un punto de llegada que es geográfica e ideológicamente contrario al de Mariátegui, quien veía su propio periplo europeo sólo como una estación necesaria para emprender luego en el Perú la acción revolucionaria (257).

Amauta nace con un objetivo claro, que enuncia Mariátegui en el primer texto del número primero —«su voluntad de crear un Perú nuevo dentro del mundo nuevo» (1)—, cuyos protagonistas serían aquellos peyorativamente llamados «socialistas», «revolucionarios» o «vanguardistas». Abril, lejos aún de una verdadera militancia socialista y más alejado todavía del tercer pie de la revista —el indigenismo—,

2. En el texto «Autobiografía o invención» (1931), que Abril incluye en *Hollywood. Relatos contemporáneos*, el autor enuncia los viajes y lugares que conoció mientras componía este poemario.

empieza a colaborar con esta en 1926, a partir de su número II.

Teniendo en cuenta las siguientes palabras de Mariátegui: «estudiaremos todos los grandes movimientos de renovación-políticos, filosóficos, artísticos, literarios, científicos. Todo lo humano es nuestro» (1), cabe pensar que la revista no nació ni se desarrolló de inicio bajo el yugo de una férrea ortodoxia, sino que lo que se pretendía desde el comienzo era

Acordarnos y conocernos mejor nosotros mismos. El trabajo de la revista nos solidarizará más. Al mismo tiempo que atraerá a otros buenos elementos, alejará a algunas [sic] fluctuantes y desganados que por ahora coquetean con el vanguardismo, pero que apenas éste les demande un sacrificio, se apresurarán a dejarlo. «AMAUTA» cribará a los hombres de la vanguardia —militantes y simpatizantes— hasta separar la paja del grano. Producirá o precipitará un fenómeno de polarización y concentración (Mariátegui 1).

Podríamos decir, pues, que la figura de Abril entró en *Amauta* dentro del relativo eclecticismo que la caracterizaba, como cultivador en su producción literaria de la estética de la vanguardia. Al fin y al cabo, un peruano que escribía bajo los preceptos vanguardistas no dejaba de ser un excéntrico, un disidente, en la línea de otros «raros» en su momento, como Martín Adán, César Vallejo, Carlos Oquendo de Amat o César Moro, todos ellos participantes en *Amauta*, todos ellos ajenos al *statu quo* y, por tanto, bienvenidos en las páginas de una revista revolucionaria. Por tanto, aunque «quizá puede sorprender dada su firme adhesión a la ideología marxista; pese a su campaña en favor del indigenismo y otras estéticas comprometidas con las cuestiones sociales, Mariátegui fue un crítico de espíritu alerta y abierto» (Oviedo 1067), interesado en todo aquello que fuera moderno, inteligente y renovador. Y la vanguardia lo era. Incluso, como señala Oviedo, el fundador de *Amauta* fue «capaz de reconocer los méritos de obras que caían fuera de esos moldes, como la obra poética de José María Eguren (1874-1942) quien, sin ser propiamente un miembro de la vanguardia, se asoma a ella o la anuncia» (1067). Cabe señalar, asimismo, que, en general —a excepción de Martín Adán³—, los autores vanguardistas que escribieron

3. La trayectoria de Martín Adán se vio condicionada a partir de la década de 1930 por su mala situación económica,

en *Amauta* pronto se implicaron activamente en la lucha marxista y adquirieron un mayor compromiso político y social⁴, en parte, debido a su amistad con Mariátegui, así como a la propia evolución del movimiento surrealista, muy influyente en sus propuestas. El propio Abril ya señala en 1931:

Yo me fui haciendo una cultura completamente arbitraria. [...] Después de mis primeros ensayos y experimentos (1923-25), hice un viaje a Europa. Asistí al debate del Surrealismo; pero a mi vuelta al Perú (1928) me ganó la revolución, el marxismo, en la prédica de Mariátegui. Y mi vida y mis esperanzas son el proletariado. No creo en otra clase para la continuidad creadora del mundo. Mariátegui acaba de morir; pero mi vida está hoy como nunca ligada a su trabajo, a su orden social revolucionario. Mariátegui ha creado una conciencia, un nuevo nacimiento de América. Mi conocimiento y revelación del mundo político están vinculados a su agonía («Autobiografía», 223).

Xabier Abril inicia su colaboración con *Amauta* en el número II de la revista (1926) con un texto titulado «La llegada a Cuba», datado el 21 de septiembre de 1926. En 1926 Abril se encuentra estudiando en Madrid y, desde 1923, trabaja en su poemario *Hollywood* (1931). El texto de *Amauta* es un poema en prosa, similar en la forma a los que compondrán el primer poemario del autor. Se trata de una creación de extensión breve, que posee una pequeña anécdota: el yo poético está llegando a Cuba y siente ya el asfixiante calor que caracteriza la isla. El tema, pues, es el ardiente calor cubano, manifestado desde el primer hasta el último renglón. Entre las tres primeras líneas iniciales, que enuncian la anécdota —«Hace un calor

de cobre pegado a las sienes; y está el Sol en la fragua de mis sentidos. / Vamos a llegar a Cuba» (13)⁵— y las cuatro últimas —«Hace un calor de cobre, principie diciendo, y ahora lo afirmo porque no tengo ganas de terminar este artículo. / El calor me ha agotado el pensamiento» (13)—, el yo poético realiza una reflexión en torno a dos asuntos: cómo aprovechar la brisa para bajar la temperatura, para lo que enuncia propuestas bastante curiosas (sombrillas giratorias, una palmera que permitiera ascender y hacer acuáticas las nubes, ser palmera y agitar el viento, etc.); y cuál es la naturaleza de Cuba, una isla anclada en la Época de Fuego, pero, a la vez, por su condición de isla, una liberación de la Tierra. La forma del texto, a medio camino entre la poesía y la prosa, el empleo de imágenes originales, sobre todo, la principal en torno a la gira el texto («hace un calor de cobre»), la estructura circular de este y, por último, la aparición explícita del yo poético como autor del texto relacionan esta creación con la escritura de vanguardia.

Es, sin embargo, a partir de 1927 y del número V de *Amauta* cuando comienza la andadura plena de Abril en la revista de Mariátegui. Así, el limeño colabora asiduamente en los años 1927, 1928, 1929 y 1930, años en que vivió a caballo entre España, Perú y Francia. Abril publicó, concretamente, los siguientes textos: «La obra de arte no es espectacular» (n.º V, p. 20), «No se ha hecho nada y no hay un hombre» (n.º VI, p. 16), «Boulevard» (n.º VII, p. 20), «Kechua» (n.º IX, p. 24), «Taquicardia. Del sueño a la creación» y «Keswa» (n.º X, p. 43-44 y p. 44, respectivamente), «Contra la Naturaleza Muerta» (n.º XI, p. 28), «Canto de la Ciudad y del Hombre Moderno» (n.º XII, p. 27), «Poema de Siberia» (n.º XIII, p. 18), «Defensa de la vida» (n.º XIV, p. 24), «Poema turista del mar atlántico» (n.º XVII p. 16), «Harrogate» y «Poema surrealista» (n.º XVIII, p. 71-72 y p. 72, respectivamente), «Orientación de la aguja lírica» (n.º XIX, p. 56, 73-74), «Radiografía de Chaplin» (n.º XX, p. 73-76), «Traducción estética de Eguren» (n.º XXI, p. 12-15), «Un breve apunte para un romance breve» (n.º XXII, p. 69), «Estética del sentido en la crítica nueva» (n.º XXIV, p. 49-52), «Mosaico contemporáneo» y «Guía del sueño» (n.º XXVI, p. 26-29 y p. 50, respectivamente), «Guía

sus problemas psiquiátricos y un agravado alcoholismo. Ello provocó que su periplo vital no siguiera la evolución prácticamente natural que experimentaron sus colegas en lo literario y en lo ideológico.

4. Carlos Oquendo de Amat militó activamente en el Partido Socialista Peruano, fundado por Mariátegui en 1928. Sus actos revolucionarios le provocaron encarcelamientos, expulsiones y, finalmente, el destierro de Perú en 1934. Por su parte, César Vallejo viajaría en tres ocasiones a la Rusia comunista y fundaría una célula del partido de Mariátegui en París. Entre otras actividades, colaboraría activamente en la Guerra Civil Española en defensa de la República. Su obra, desde su instalación definitiva en Europa en 1923, evolucionó hacia un marcado compromiso socio-político. Por último, César Moro, fiel seguidor y difusor del surrealismo, se exilió por motivos políticos a México en 1938, siguiendo la estela de otros surrealistas, incluido el propio André Breton.

5. De aquí en adelante en las citas de textos del propio Abril en *Amauta* solo indicaremos la página donde se encuentra, dado que previamente ya indicamos la ubicación —número de la revista y año de publicación— de cada uno de los textos. En la bibliografía, se puede consultar la edición facsimilar de *Amauta* de la que partimos.

del sueño» (n.º XXVII, p. 70-72) y «Difícil trabajo» y «City block» (n.º XXVIII, p. 27-30 y p. 53-56, respectivamente). Fuera de estos textos de creación literaria, con los que el autor cultivó diversos géneros, Abril también escribió para *Amauta* dos reseñas en la sección final «Libros y Revistas», ambas en el número XXVIII (p. 104): una sobre el número I de la revista *Letras*, publicada por la Facultad de Letras de la Universidad Nacional San Marcos; y otra sobre la revista *Transition*, editada por el poeta francés Eugene Jolas.

Ya hemos señalado que no fue hasta 1931 cuando el escritor publicó su primera obra, *Hollywood*, de manera que se podría decir que *Amauta* fue, si no el primero, al menos el principal canal inicial de Abril en su contacto con el público. Así, algunos de los textos publicados en la revista fueron trasladados al poemario, tales como «Poema turista del mar atlántico» y «Harrogate». Otros pasarán a ser incluidos en su poemario siguiente, *Difícil trabajo*, de 1935, siendo algunos de ellos versiones o variantes de los publicados en *Amauta*. Son los casos de «Taquicardia. Del sueño a la creación», «Defensa de la vida», «Guía del sueño» o el propio «Difícil trabajo». Cabe decir que, aunque este poemario es bastante posterior a la participación de Abril en *Amauta*, *Difícil trabajo* constituye, en realidad, una antología poética, como el propio autor subtitula —*Antología (1926-1930)*—, de textos escritos en el tiempo de publicación de la revista. Tal y como había ocurrido con el poemario *Hollywood*, este también se compone de cuatro bloques, en este caso, «Taquicardia» (1926), «Guía del sueño» (1925-1928), «Difícil trabajo» (1929) y «Crisis» (1928-1929).

Ambos poemarios y, en general, la obra literaria que Abril publica en *Amauta* pertenecen al periodo surrealista del autor, mientras que, a partir de ellos, Abril retornará a las formas poéticas clásicas, para tratar de encontrar el verdadero fondo de las cosas a través del empleo de un lenguaje poético conciso y riguroso. No se trata, sin embargo, de un cambio drástico en la estética del autor, sino de una evolución natural: del juego experimental y la actitud cosmopolita de *Hollywood*, más apegado a la realidad física, se pasa a un empleo de la imagen surrealista paradójicamente más racional, en un poemario más hermético y negativo —*Difícil trabajo*—, en busca de una trascendencia. Finalmente, en *Descubrimiento del alba* (1937) y en los siguientes textos del autor se observa un estadio superior en la búsqueda de esa trascendencia, volviendo a la tradición en el terreno formal, pero ahondando en las profundidades del

ser, es decir, actualizando las fórmulas clásicas a las problemáticas contemporáneas. De ahí que, como afirma Alejandro Neyra, aunque un poemario como *Difícil trabajo* se suele calificar como surrealista,

el modo en que Abril aborda el inconsciente es distinto al de los surrealistas, manifestándose un control racional que evita, por ejemplo, el desfile de imágenes o inconexiones ilativas propias de un Moro o Westphalen. Esto no descarta en absoluto que Abril tuviera contacto con las propuestas del surrealismo y que fuera su propulsor en nuestra literatura tal como lo demuestran sus manifiestos «Estética del sentido en la crítica nueva» (*Amauta* N° 24, 1926) y «Palabras para asegurar una posición dudosa» (*Bolívar* N° 12, 1930).

En cualquier caso, en *Amauta* Abril no solo publica creaciones que después incluirá en sus poemarios posteriores, sino también textos de otra naturaleza y otros poemas escritos expresamente para la revista de Mariátegui. Abril siente predilección por la poesía y, de hecho, cuando escribe textos de otro tipo los dota también de cierta aura poética, sobre todo, mediante el empleo de imágenes impactantes. No obstante, el autor escribe para *Amauta* dos textos propiamente ensayísticos, en los que trata varias cuestiones estéticas desde un punto de vista teórico. En el caso de «La obra de arte no es espectacular» (1926; V, 20), Abril realiza una crítica clara a la estética realista y, en concreto, a su género cumbre: la novela. El arte realista —el dominante en el momento de Abril— no es un espectáculo, sino que está en esencia exageradamente anclado a la realidad, sin atender a ningún tipo de motivación, cambio o interrogante:

No tienen ninguna postura ante el público, pues viven demasiado la Realidad; y no los mueven tampoco los resortes sociales ni las teorías filosóficas de la Epoca [sic]. En esta obra no hay acto propicio o expansivo para que la mujer ponga cuernos al marido. No presenta problemas domésticos tampoco (El Ideal de acción: el Mundo, 20).

Como contraste, es decir, como espectáculo Abril propone la Naturaleza y, en concreto, las culturas primitivas, que la concebían como divinidad. En esta idea, escrita en el segundo texto de Abril para *Amauta*, podemos percibir una discreta vinculación del autor con el indigenismo, como dijimos, uno de los tres pies sobre los que se sostenía la revista. Cabe decir, asimismo, que la estética realista y la

novela se asocian directamente a una clase social: la burguesía. Para un socialista en formación, como lo era Abril en este momento, el realismo y sus seguidores –autores y público– representaban un momento caduco, anquilosado, socialmente injusto y, en definitiva, muerto –no espectáculo–. Frente a esa situación, Abril propone aquí la Naturaleza, de la misma manera que los surrealistas buscaron en el pasado primitivo la verdadera naturaleza del hombre. El surrealismo hará que la obra de arte vuelva a ser espectáculo y el socialismo sacará a la sociedad de la desigualdad y la alienación. Tal y como señala el autor, más adelante, en 1931:

La burguesía y sus vicios han tornado a sus seres en autómatas de la especie. [...] El verdadero panorama de la cultura burguesa –agónica– es terrible. De esta agonía ha nacido y se ha salvado una clase, que es el surrealisme; una clase y no simple y solamente una escuela literaria [...]. Yo creo que al realismo burgués tendrá que sobrevenir el mundo, la cultura del subconsciente, lo que ya es ahora una anunciación del surrealisme. Así como al idealismo místico y medieval, sobrevino el realismo burgués, a la lógica de la cultura burguesa y cartesiana, ha sucedido el disparate, el caos; de este caos –hoy surrealisme– está naciendo un nuevo cuerpo humano y maravilloso. Le está naciendo al mundo su verdadero cuerpo. [...] Es necesaria una sociedad comunista que reivindique el alba, el nacimiento y la alegría. [...] Es justo que se le devuelva al mundo el ser con todas sus pertenencias de paraíso, sin los gases axfisiantes [sic] que creó el capitalismo (Abril, «Palabras» 219-220).

Por otra parte, Abril vuelve a publicar un texto ensayístico para *Amauta* tres años después, en el número XXIV de la revista. En este caso, se trata del artículo «Estética del sentido en la crítica nueva» (1929; XXIV, 49), compuesto de dos textos «Izquierda, frente: ANGULO de ANDRE BRETON» e «Introducción al análisis del surrealisme». En el primero, que Abril introduce como un adelanto de un libro sobre el surrealisme en preparación, habla de varios surrealistas destacados –Blaise Cendrars, Jean Cocteau, André Breton–, deteniéndose, sobre todo, en el francés Jacques Vaché, considerado por Breton el verdadero iniciador del surrealisme. En la segunda parte del artículo, el autor peruano realiza un recorrido muy breve por las vanguardias, cuyo culmen sería el surrealisme, simbiosis de literatura, ciencia y compromiso social, rechazado por el gran público por no proponer un arte mimético. Abril focaliza la

crítica a la burguesía en torno al cine, que no gozaba del beneplácito de esta, debido a que «El cinema es una realidad superada, porque cuenta para la creación con formas geométricas, tangibles, que viven en los cuerpos de la naturaleza en primera dimensión de línea y de color» (52). El cine es, pues, un estadio superior que ha alcanzado el arte, ininteligible para la burguesía.

Fuera de estos dos textos teóricos que muestran a un Abril plenamente conocedor y defensor de las propuestas surrealistas, el género –visto desde una perspectiva amplia y flexible– que el autor más cultivó en las páginas de *Amauta* fue la poesía. Abril escribe diecisiete textos poéticos, todos ellos poemas en prosa o prosas poéticas, forma predilecta del autor. Los temas de estos textos son muy variados, si bien hay algunos motivos recurrentes, como lo son el viaje, la ciudad, el compromiso socialista o la mujer. En todos ellos, asimismo, abundan las imágenes con asociaciones inusuales, propias del surrealisme. El indigenismo, como se observa, constituye un tema marginal para el autor peruano, aun cuando constituía un pilar ideológico de la revista. Es cierto que se observa un esfuerzo de Abril por tratarlo, por ejemplo, en sus poemas de 1927 «Kechua» (IX, 24) y «Keswa» (X, 44), los únicos que de manera plena se pueden encuadrar en la corriente indigenista. Ambos poemas, de denuncia social sobre la figura del indio, constituyen un intento del autor por tratar una de las problemáticas centrales de *Amauta* y, a la vez, un signo de fidelidad a los principios propuestos por Mariátegui. Siguiendo a Ramírez Mendoza,

La convivencia de un texto de vanguardia y otro indigenista en la misma página, traduce muy bien el momento de fluidez ideológica que vivía la revista, ya que el énfasis editorial estaba pasando de la renovación vanguardista, al indigenismo. Abril se mostraba así abierto a seguir y reaccionar ante los debates que se daban con el fin de aclarar los términos de la autenticidad del espíritu revolucionario [...], atendiendo al llamado de la hora (258).

No obstante, fuera de estos dos poemas, Abril propone una poesía de vanguardia ambientada generalmente en la urbe, en la que aborda cuestiones existenciales y sociales, inquietudes propias del individuo moderno. Dentro de esta producción se distinguen unos textos de temática cosmopolita y sensual, que podríamos relacionar más con el primer libro del poeta –*Hollywood* (1931)–, tales como el «Poema turista del mar atlántico» (1928; XVII, 16),

integrado, de hecho, en el poemario. En este poema, tras mencionar distintas localidades atlánticas, el yo poético se detiene en Jamaica, tierra que seduce a quien la visita, entre otras cosas, por sus sensuales mujeres de raza negra, una de las cuales es amante del yo poético. Cabe decir que un elemento característico de la poesía de Abril en la etapa de *Hollywood* y algunos poemas de *Amauta* es la mujer, presentada siempre como un medio de obtención de placer. Como señala Neyra, Abril ofrece «una imagen definida de las mujeres [...] como objetos sexuales llenos de ternura y sentimientos incomprensibles, perfectas para el goce inmediato, para el placer erótico irresponsable y descuidado». Ya se ha señalado que es en los años veinte cuando Abril viaja por Europa, África y América, con el deseo de desvincularse del provinciano Perú y de exprimir su vida joven y sin ataduras. El sexo y las mujeres serán un asunto central en su vida de estos años y, como consecuencia, ello se trasladará a su poesía de entonces:

Abril se sabe un poeta moderno, urbano y cosmopolita. Para él la felicidad no está en un lugar sino en los viajes, en el recorrido sobre la redondez del mundo, un mundo suyo, de sus mujeres y sobre todo de su poesía. [...] Siempre el poeta y las mujeres [...] pero cada vez un paisaje distinto, una mirada diferente que permite al lector viajar imaginariamente con el poeta. Si hay algo que le queda claro a Abril, es que la poesía es del mundo, no acepta nunca la poesía provinciana, no es suya, no forma parte de su universo (Neyra).

Otro poema en la misma línea temática es «Harrogate» (1928; XVIII, 71) —también incluido en *Hollywood* (1931)—, en el que el yo poético, que está en una travesía marítima, concluye que la joven que lo acompaña, Georgette, es «una mujer para la tierra. Para la ciudad. Para la vida nocturna de la ciudad» (72). El yo poético no logra un verdadero entendimiento con las jóvenes con las que yace: «El irlandés me comprende mejor que Georgette. Cuando he llegado a este punto, ella está algo mareada por la menta y por los cigarrillos ingleses. Yo con un sifón le baño la frente. Luego, se siente mejor. Pero nada de comprenderme. Mr. Hardy también se apena por esto» (72). Ellas son un mero objeto sexual, un entretenimiento y una manera de experimentar a través del cuerpo, lo que, en definitiva, no deja de reflejar una posición de inferioridad de la mujer respecto al hombre en la poesía temprana del autor.

La concepción de la mujer en Abril evolucionará en sus poemarios *Difícil trabajo* (1935) y

Descubrimiento del alba (1937) hacia una posición más mística o, al menos, desprovista de las connotaciones físicas y sexuales, que la caracterizaban. Así se aprecia en el brevísimo «Poema surrealiste» (1928; XVIII, 72), en el que, en un estado de meditación del yo poético, este enuncia su deseo de encontrar otro lugar —«el cielo País»—, el lugar ideal, el utópico, inencontrable, pero existente y deseado. En ese enigmático lugar también está la mujer: «y te siento que duermes en ese País que tiene el color de tus manos cuando ellas están salidas y blancas de tu sueño» (72). En palabras de Elguera,

La mujer [...] es definida por isotopías míticas que la vinculan con la amada regenerativa de Oquendo de Amat, la niña de Westphalen o el divino Antonio de Moro. Para Abril la mujer permite la unidad con los elementos [...]. Esto nos lleva a plantear que si en *Hollywood* la mujer era vital por el placer sexual que otorgaba, ahora lo es porque conduce hacia una experiencia trascendente.

Cabe decir que «Poema surrealiste» se publica inmediatamente después que el texto «Harrogate», del que ya hemos hablado, de hecho comparten página, pero entre ellos no pueden ser más distintos. En el primero, como se ha señalado, la mujer, que posee un nombre concreto, no es más que un objeto bello, válido para el goce, pero no para lograr una trascendencia. Por otro lado, «Harrogate» está lleno de elementos que lo atan a la realidad material: topónimos, nombres propios, acciones cotidianas, etc. Hay un yo concreto que describe la situación en que se encuentra en la travesía y cómo se siente ante Georgette y Mr. Hardy. El «Poema surrealiste», brevísimo y a final de página, ofrece una atmósfera onírica, de incertidumbre y desasosiego del yo. El poema plasma un estado psicológico del yo, una búsqueda interna, y no hay prácticamente referentes: únicamente las imágenes del mar y del cielo y las manos del tú poético:

POEMA SURREALISTE

Hay otro lejano, verde, cielo País, que no tiene nombre; pero en el que pienso siempre, en el día, en la media noche; cuando duermo, cuando no duermo y te siento que duermes en ese País que tiene el color de tus manos cuando ellas están salidas y blancas de tu sueño. A veces no sé si está en el mar, bajo el mar, junto a mi sueño, ese País. Lo siento en el Rosal de Acero. Y siempre en mi alucinación, en mi esqueleto de miedo, en el mar, en mi sueño.

Otro elemento central en la poesía de Abril es el motivo del transeúnte que, cuando aparece, siempre encarna el yo poético. Este motivo se presenta de dos formas en los textos de *Amauta*: bien como viaje entre ciudades, estados y continentes; bien como recorrido por la ciudad moderna. En cuanto al primero de ellos, es sabido que viajar fue una actividad esencial en el proceso formativo del autor y, en general, de todos los artistas hispanoamericanos de vanguardia. Abril viajó mucho a lo largo de su vida, sobre todo, en la época creativa que estamos tratando, y de ello dejó constancia en sus poemas: Jamaica, las islas Azores, Bermudas, Córdoba, La Habana, Sevilla, Reino Unido, Irlanda, Harrogate, Granada... Los poemas que Abril publica en *Amauta* están plagados de topónimos que dan una idea del itinerario geográfico, pero también psicológico que realiza el autor. Cada sitio aporta nuevas experiencias, culturas y gentes y de ello deja constancia en su producción poética. Así, el texto «Un breve apunte para un romance breve» (1929; XXII, 69) parte de una forma poética española, como es el romance, para iniciar una poética descripción de Andalucía, deteniéndose, sobre todo, en las ciudades de Córdoba, Sevilla y Granada, aquellas más atractivas para el yo poético por su pasado árabe. Estos lugares le sirven al yo para crear una atmósfera de exotismo y misterio —«La Luna jaranera de Andalucía ciñe el mantón, toca la guitarra y embruja los jardines» (69)—, que acompaña de cierto tono épico y que contribuye a la presentación de una imagen enigmática y atractiva del sur de España. Abril y sus yoes poéticos son hombres cosmopolitas, sin arraigo y dispuestos a empaparse de cada rincón visitado. Esta línea también la siguen otros poemas ya comentados como «Poema turista del mar atlántico», «La llegada a Cuba» o «Harrogate».

Dicho esto, otra manera en que transitan los yoes poéticos de Abril es a través de sus recorridos urbanos. La ciudad es un elemento destacado en textos como «Boulevard» (1927; VII, 20), «Taquicardia. Del sueño a la creación» (1927; X, 43), «Canto de la Ciudad y del Hombre Moderno» (1928; XII, 27), «Defensa de la vida» (1928; XIV, 24) o «City block» (1930; XXVIII, 53). En la poesía de Abril de esta etapa la ciudad acostumbra a aparecer como un espacio alienante para el hombre, espacio del capitalismo deshumanizado, de la opresión, la angustia y el pesimismo. El poema en que esta concepción se percibe mejor es el «Canto de la Ciudad y del Hombre Moderno», en versos como «Hacen [sic] 2000 años que el hombre nace en la ciudad [sic]. /

Entornilla sus huesos a la Urbe, y vive pobre, grotesco y miserable» (27). La urbe impide la movilidad del ser humano: «el sujeto carece de capacidades: no ve bien, no se mueve. Estamos entonces ante un sujeto incapacitado que no puede percibir o que, en todo caso, solo percibe la monocromía de la muerte: lo umbrío» (Elguera). Este estado agónico del yo poético en la ciudad se advierte en versos como «y él apenas puede caminar, porque el dolor lo absorbe [sic] y lo golpea y lo llena de tierra hasta las narices» (27), del «Canto de la Ciudad y del Hombre Moderno», pero también en versos de otros textos mencionados: «Aquí todo me es cierto. / El dolor me es cierto. / El Sacre Coeur me es cierto. Hasta las calles y cuando duermo me es cierto! / Yo sufro por cuanto me es cierto» («Defensa de la vida», 24).

Pero, si hay un texto centrado en la ciudad y sus calles ese es «City block» (1930; XXVIII, 53), dedicado al novelista y crítico literario estadounidense Waldo Frank. *City Block* es el nombre de una de sus obras experimentales, publicada en 1922. El tema de esta es la soledad del individuo urbanita y su incapacidad para comunicarse con los demás. Esta idea no deja de ser bastante parecida a la concepción perturbadora de la ciudad de Abril. Así, en el «City block» que Abril dedica al escritor y crítico norteamericano el tema central son las calles, unas calles que el poeta califica en la primera línea —o verso— de «negras y mediterráneas calles solitarias de máquinas y llenas de soledad de árboles» (53). Poniendo el foco sobre Waldo Frank se transmite la contemporánea idea de concebir al hombre moderno ligado intrínsecamente a la calle y la ciudad —«Esa manera siempre de ubicar al hombre en la calle, de verlo y sentirlo en la calle» (54)—. Las ciudades fueron los lugares de aprendizaje de un joven Xavier Abril, que dejó su Perú natal con el fin de empaparse de otras culturas e integrarse en otras sociedades. Por esa razón, en este texto y en otros del autor abundan las referencias a ciudades reales que conoció y escuetas descripciones de sus impresiones sobre cada lugar. Así, en «City block» dedica palabras a Toledo, París, Madrid, Londres, etc. Todos ellos lugares que le han aportado experiencias, que han contribuido a su formación como artista y como ser humano; no obstante, al término de este recorrido, la conclusión que extrae el yo de su paso urbano es pesimista:

Calles de Waldo Frank, con una sola sombra, huida y bulto en el viaje de la soledad. Calles de Waldo Frank, directas a la soledad, a su hombre de soledad. Calles por donde han rodado los epilépticos. Maravillosas

calles de huesos sin asfalto en el itinerario de Waldo Frank (56).

Este tono pesimista, más existencial, que trata de la alienación del ser humano, se advierte, asimismo, en otros textos que no tratan necesariamente el tema de la ciudad. Ejemplo de ello son «No se ha hecho nada y no hay un hombre» (1927; VI, 16), «Poema a Siberia» (1928; XIII, 18), «Taquicardia. Del sueño a la creación» (1927; X, 43) o «Defensa de la vida» (1928; XIV, 24). Todos estos textos manifiestan un compromiso social y encierran una crítica más o menos directa al sistema capitalista y a lo que implica (alienación del individuo, utilitarismo, etc.): «Lo más inútil de la existencia tiene mi voto, mi consonancia entera» («Defensa de la vida», 24) o «No se ha logrado nada, y estas son palabras que los artistas y obreros que asoman sus cabezas a nuestros días, deberían de llevar prendidas en la sequedad de sus gargantas» («No se ha hecho nada y no hay un hombre», 16). De todos ellos, es «Taquicardia. Del sueño a la creación» aquel texto en el que el yo poético desarrolla más el estado de enajenación del individuo actual. Se trata de un texto extenso en el que el yo se presenta como una pieza más del engranaje que constituye la sociedad capitalista: «De buena gana me escondería tras de mi pellejo hasta la muerte. Pero hay que vivir. Hay que sostener la casa. Y a diario tener limpia la camisa y el cuello!» (44). Hay que vivir a expensas del dolor —«Esto nos lleva a una gran tristeza. A una como condenación del propio YO en todos los espejos» (44)—, el inmovilismo —«Y todo esto para nada. Pues en la Realidad no se estira ni un jebe» (44)— y la alienación:

Y salimos en busca de lo que hemos perdido pero no encontramos ni ruta ni camino. Y se vá [sic] hablando solo, y se quisiera estar en todas partes. Pero en una esquina han tocado un pito y hay que pararse como un automóvil o como toda la gente que podría ser otra cosa, porque nuestra humanidad está loca de búsqueda (43).

Pero, aún hay esperanza y esa es el socialismo, al que el yo poético dedica sus últimas líneas de texto. Así, aunque la situación es agónica —«Y de todos los dolores caemos un día al gran dolor SOCIAL del que saldremos muertos. Es la única manera de salir» (44)—, hay una «religión» que mantiene la fe en el ser humano. Cabe decir, que esta parte final del texto no fue incluida en la versión que Abril trasladó a *Difícil trabajo*, en la que el poeta acentúa el tono

pesimista y desgarrador que caracteriza la situación del ser humano⁶.

Por otra parte, algunos de los aspectos que hemos señalado como determinantes en la poesía de Xavier Abril son aspectos que lo relacionan directamente con el movimiento surrealista. Uno de ellos es el tema de la ciudad y la angustia que genera en el individuo así como el empleo de imágenes desconcertantes. Asimismo, la influencia del psicoanálisis, el onirismo, el inconsciente, etc. se advierte en muchos textos que Abril publicó en *Amauta*, de forma destacada en «Guía del sueño», del que Abril publicó fragmentos en 1929 en los números XXVI (50) y XXVII (70). En él, se presenta un discurso corrido en prosa, carente de puntuación, que consiste en una yuxtaposición de imágenes y asociaciones de conceptos ilógicas y sin ningún tipo de vinculación lógico-consecutiva entre los bloques que conforman cada composición.

Una vez comentada la producción ensayística y, sobre todo, lírica de Xavier Abril en *Amauta*, hay que dedicar unas líneas a otro tipo de textos que el escritor escribió a modo de reseñas o semblanzas, muchas veces laudatorias, sobre distintos personajes coetáneos a él. Estos textos, sin embargo, poseen una forma y un estilo similar a los del género poético, que dificulta su clasificación dentro de un género literario, rasgo habitual de la literatura de vanguardia. Abril dedica dos de estos curiosos textos al actor Charlie Chaplin, muy admirado por él, y sus filmes: «Radiografía de Chaplin» (1929; XX, 73) y algunos fragmentos de su texto «Difícil trabajo» (1930; XXVIII, 27). Otro se lo dedica a algunos de los músicos contemporáneos más influyentes de finales del siglo XIX y principios del XX —Igor Stravinski, Claude Debussy, Erik Satie y Maurice Ravel— en «Orientación de la aguja lírica» (1928; XIX, 56). En el «Mosaico contemporáneo» (1929; XXVI, 26) Abril escribe sobre la poética de Jean Cocteau y sobre un par de obras de los escritores Héctor Velarde y Carlos Montenegro. Por último, en «Traducción estética de Eguren» (1929; XXI, 12), Abril presenta un texto encomiástico a José María Eguren en el número XXI de *Amauta*, dedicado a homenajear al artista limeño. Todos estos textos dan muestra no solo de la actualidad, la interdisciplinariedad y la

6. En el trabajo de Christian Elguera que citamos se analizan algunos de los cambios que Abril realizó a la versión publicada en *Difícil trabajo* (1935) con respecto a la de *Amauta* (1927).

modernidad de la mentalidad de un autor como Xavier Abril, sino también de los mismos rasgos caracterizadores de la revista dirigida por Mariátegui.

Llegados a este punto, no parece extraño que, aunque el indigenismo no fuera un elemento fundamental en la propuesta estética de Xavier Abril, este ocupase un lugar destacado en la lista de colaboradores de la revista *Amauta*. Como hemos comprobado, la escritura de Abril se vincula en la forma y, en buena parte también, en el contenido a las propuestas del surrealismo. El significado de sus textos, asimismo, recoge una conciencia de época en la que el hartazgo y el pesimismo eran característicos en un colectivo de artistas, que encontraron en el socialismo un movimiento revolucionario en busca del cambio, y en José Carlos Mariátegui un líder que, no solo fundó las bases del socialismo en Hispanoamérica, sino que hizo de su revista *Amauta* un altavoz para las nuevas corrientes estéticas que rompían con la tradición literaria y los gustos burgueses. Y, en concreto, el conjunto de textos que Xavier Abril publicó en la revista constituye una muestra literaria que merece ser recuperada y estudiada como manifestación cultural paradigmática de este grupo de artistas revolucionarios en el Perú de los años veinte y treinta.

Bibliografía

- ABRIL, Xavier. «Autobiografía o invención». Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles (eds.). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2005: 222-224.
- ABRIL, Xavier. «Palabras para asegurar una posición dudosa». Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles (eds.). *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos. Tomo IV, Sudamérica, Área Andina Centro: Ecuador, Perú y Bolivia*. Madrid – Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2005: 217-221.
- ELGUERA, Christian. «Xavier Abril, encadenado. Las isotopías de *Difícil trabajo*». Vallejo and Company. 10 Nov 2015. <<http://www.vallejoandcompany.com/xavier-abril-encadenado-las-isotopias-de-dificil-trabajo-por-christian-briceno/>>. Consultado el 16 de mayo de 2019.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (dir.). *Amauta* [edición facsímil]. Lima: Empresa Editora Amauta – Editorial Gráfica Labor S. A., 1976. [Números citados: II, V, VI, VII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXII, XXIV, XXVI, XXVII y XXVIII]
- MARIÁTEGUI, José Carlos. «Presentación de 'Amauta'». En *Amauta*, 1, (1976): 1.
- Martos, Marco. «Meditación sobre Xavier Abril». *Escritura y Pensamiento*, año VII:15, (2004): 127-133.
- NEYRA, Alejandro. «La poética de Xavier Abril. "Hollywood": cosmopolita y sensual». Vallejo and Company. 15 Nov 2015. <<http://www.vallejoandcompany.com/la-poetica-de-xavier-abril-hollywood-cosmopolita-y-sensual-por-alejandro-neyra/>>. Consultado el 16 de mayo de 2019.
- OVIEDO, José Miguel. «Cuatro vanguardistas peruanos». *Anales de literatura hispanoamericana*, 28, (1999): 1067-1080.
- RAMÍREZ MENDOZA, Rafael. «Deseos de modernidad y fronteras de lo primitivo: territorialidad y autenticidad en el debate por un nuevo imaginario peruano en Abril, Westphalen y Arguedas». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVIII: 75, (2012): 253-282.

Opresión y resistencia en Miami: un acercamiento interseccional a través de la crónica cubana del *New Latino Boom*

Oppression and resistance in Miami: an intersectional approach through the Cuban chronicle of the *New Latino Boom*

JOAQUÍN SARAVIA*

*Instituto Franklin
Universidad de Alcalá*

joaquinsg04@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8628-3923>

Resumen

Este ensayo explora las experiencias de opresión de las minorías étnicas en la Miami de los 80 y principios de los 90, así como las herramientas de resistencia a las mismas. Lo propio se realiza a través de un análisis interseccional intracategorial, es decir, del estudio de un grupo social concreto a través de experiencias individuales, teniendo en cuenta las conexiones entre categorías sociales (raza, género, clase social, etc.) y sus dimensiones (negro, mujer, clase media, etc.). Las fuentes primarias analizadas son las crónicas *Body Wrap City* (2016) de Grettel J. Singer y *Memorias del Downtown* (2016) de Luis de la Paz, ambos escritores cubanos pertenecientes al *New Latino Boom*. Los resultados presentan una realidad diversa, compleja y conflictiva marcada por la segregación y la discriminación entre minorías, donde la no interpretación de las realidades sociales desde enfoques interseccionales se presenta como un factor explicativo fundamental en la persistencia de las opresiones y los privilegios.

Palabras clave: Opresión; resistencia; Miami; crónica; interseccionalidad; *New Latino Boom*.

Abstract

This essay explores the experiences of oppression suffered by the ethnic minorities of Miami during the 80's and the beginning of the 90's, as well as their tools of resistance to those oppressions. The former is done through and intracategorical/ intersectional analysis, that is to say, the study of a concrete social group through individual experiences that takes into account the connections between social categories (race, gender, class, etc.) and their dimensions (black, woman, middle class, etc.). The primary sources are the chronicles *Body Wrap City* (2016) by Grettel J. Singer and *Memorias del Downtown* (2016) by Luis de la Paz, both Cuban writers of the New Latino Boom movement. The results show a complex, diverse and conflictive reality shaped by segregation and discrimination within minorities. In that context, the lack of intersectional approaches to social realities is one of the main reasons to explain the persistence of oppressions and privileges.

Keywords: Oppression; resistance; Miami; chronicle; intersectionality; New Latino Boom.

* Graduado en Estudios Ingleses (Universidad de Alicante). Máster con premio extraordinario en Estudios Norteamericanos (Universidad Complutense de Madrid e Instituto Franklin-UAH). Máster en América Latina y la Unión Europea: una Cooperación Estratégica (Universidad de Alcalá). Esta investigación ha sido financiada por la Ayuda de iniciación en la actividad investigadora «Benjamin Franklin» 2018.

Introducción

Uno de los cambios sociales más relevantes en los Estados Unidos del siglo XXI es el aumento de la importancia de la comunidad hispanohablante en sectores tan dispares como el cultural, el económico o el político. Esto se debe en gran medida a un crecimiento demográfico imparable con proyecciones que la sitúan como el grupo mayoritario en 2050.

En el plano literario, como explica Juan Poblete, la producción de los escritores de origen hispano o latinoamericano ha sido encasillada en la potencia norteamericana como propia de «una minoría étnica, escrita en inglés para un público mayoritario que representa la experiencia histórica y social de una población inmigrante minoritaria» (169). Sería este el caso de autores de origen mayoritariamente mexicano, cubano o puertorriqueño, entre los que destacan nombres como Rudolfo Anaya, Óscar Hijuelos, Sandra Cisneros o Rolando Hinojosa. En paralelo al surgimiento y consolidación de esta literatura se produjo la homogeneización de la comunidad bajo las etiquetas ‘hispano’ o ‘latino’. El resultado fue la negación de su innata diversidad, así como su exclusión de lo considerado como propiamente estadounidense, espacio ocupado por la población blanca anglosajona.

Ya en el siglo XXI, destaca el florecimiento de la literatura estadounidense escrita en español, en forma de lo que Naida Saavedra (2016) bautizó como *New Latino Boom*. Este nuevo *boom* se destaca por un mayor protagonismo de autores de origen sudamericano. Dos de los grandes impulsores de este movimiento, como escritores y editores, son el peruano Pedro Medina León y el argentino Hernán Vera Álvarez. Su antología *Miami [Un]plugged: crónicas y ensayos personales de una ciudad #multigutural* (2016), recoge testimonios no ficcionales que construyen la experiencia miamense, incluyendo una de las más complejas y objeto de estudio de esta investigación: la cubana a partir del Exilio de Mariel. Muestra de ello son las numerosas publicaciones sobre el tema, abordado desde las más diversas disciplinas y enfoques (Borneman 1986, Eaton y Garrison 1993, McHugh et al. 1997, Martínez y Lee 2000, Skop 2001, Eckstein y Barberia 2002, Alberts 2005, McCain et al. 2006, Fernández 2007, Simal 2018).

Esta investigación tiene tres objetivos. Primero, exponer las experiencias de opresión, no solo de la comunidad cubana, sino también las del resto de las minorías étnicas que tienen lugar en Miami a

través de la subjetividad de quienes llegaron a la ciudad a partir de 1980. Segundo, comprender de qué manera la intersección de las categorías sociales, y de las dimensiones que las componen, moldean estas experiencias. Y tercero, encontrar los mecanismos de resistencia y desarticulación de opresiones desarrollados por los protagonistas.

En el intento de conseguir sus objetivos, el artículo aborda las siguientes preguntas de investigación: ¿cuáles son las experiencias de opresión que enfrentan las minorías de Miami?, ¿qué categorías y dimensiones sociales interactúan en el moldeado de esas experiencias?, ¿cómo son las interacciones entre las minorías?, ¿qué categorías tienen prioridad a la hora de evaluar intereses comunes o contrapuestos en relación a las opresiones sufridas?, ¿se presentan herramientas de resistencia a estas opresiones?, ¿cuáles?

Las fuentes primarias analizadas son los textos de dos literatos cubanos que llegaron a la ciudad de Miami en los 80: *Memorias del Downtown* de Luis de la Paz¹ y *Body Wrap City* de Grettel J. Singer². Enmarcada dentro de los Estudios Culturales, el interés de la investigación no se centra en las características formales de las fuentes escritas, sino en su riqueza como medio para acercarse a las realidades sociales de interés.

El análisis de las fuentes se realiza a través de la teoría de la interseccionalidad. Si bien existen precedentes similares, el concepto de interseccionalidad fue acuñado en 1989 por la intelectual feminista negra Kimberlé Crenshaw tras constatar, a través del análisis de diversas sentencias judiciales, que el sistema jurídico estadounidense invisibilizaba las experiencias de discriminación de las mujeres negras. Esto se debe a que el marco jurídico trataba los conceptos ‘mujer’ (construido a través de las experiencias de las mujeres blancas) y ‘negro’ (construido a través de las experiencias de los hombres afroamericanos) como categorías de experiencia y análisis independientes entre sí (Crenshaw 140). De esta manera, la ley solo era capaz de proteger a las mujeres negras cuando sus discriminaciones coincidían con las sufridas por sus pares blancas o los hombres negros, pero las dejaba indefensas ante las particulares de su caso (143). El

1. Luis de la Paz es un escritor y periodista cubano que llegó a Miami durante el Éxodo del Mariel, entre sus obras se encuentran *Un verano incesante* (1996), *Salir de casa* (2015) y *De espacios y sombras* (2016).

2. Grettel J. Singer es una escritora que llegó a Miami en 1987 tras un paso de dos años por Venezuela, entre sus obras se encuentran *Mujerongas* (2012) y *Tempestades solares* (2014).

contenido de las categorías sociales hace que incluso la suma de ambas discriminaciones no construya herramientas analíticas y de protección efectivas. Su respuesta a la problemática fue la propuesta de un enfoque, el interseccional, que tiene en cuenta, durante el proceso de análisis, la multidimensionalidad constitutiva de las experiencias únicas de discriminación de las mujeres negras (139).

Aplicada al estudio de las poblaciones migrantes, Carmen Expósito Molina define la interseccionalidad como un término que «hace referencia a la situación en la cual una clase concreta de discriminación interactúa con dos o más grupos de discriminación creando una situación única» (205), lo que la convierte en una herramienta ideal para desentrañar las complejidades del mosaico plural y diverso que es el objeto de estudio.

Durante la primera década del siglo XXI, con la interseccionalidad ya instalada como un paradigma ineludible tanto dentro como fuera de los estudios de la mujer, Leslie McCall (2005) centró el debate en la metodología empleada para estudiar las complejidades propias de la interseccionalidad, lo que la llevó a defender la existencia de tres tipos diferentes de acercamientos interseccionales: el anticategorial³, el intercategorial⁴ y el intracategorial⁵. La presente investigación cualitativa, que se enfoca en las experiencias de los exiliados cubanos en Miami, puede ser incluida en el grupo intracategorial ya que, como McCall explica, estos se dedican a analizar los grupos o entornos sociales, así como las construcciones ideológicas. El objetivo de estas investigaciones es revelar las complejidades de las experiencias vitales de subordinación. El análisis de los grupos, que parte

de las experiencias subjetivas individuales, se realiza a través de la intersección de categorías (género, raza, clase, etc.), teniendo en cuenta una única dimensión de cada una (mujer, negra, clase media, etc.). Las narrativas personales sitúan a los protagonistas dentro de una red de relaciones sociales que definen el entorno que habitan a través de la parcialidad de los grupos que son objeto de estudio (McCall 1780).

El análisis se estructura en dos partes. La primera se enfoca en las experiencias de opresión constituidas por las intersecciones de raza, etnia, clase y nación en *Memorias del Downtown* de Luis de la Paz. La segunda se enfoca en las expuestas por *Body Wrap City* de Grettel J. Singer, teniendo en cuenta el peso de las intersecciones entre género, clase y edad.

Raza/etnia, clase y nación en *Memorias del Downtown*

Memorias del Downtown de Luis de la Paz narra las experiencias en la esfera pública de un 'marileto' blanco recién llegado a la Miami de los 80. Utilizando una voz adulta, audaz y descarnada, el autor presenta una realidad marcada por la segregación, así como por el tráfico y el consumo de drogas. No se limita al caso cubano, sino que refleja, a través de sus ojos, el funcionamiento interseccional de opresiones y privilegios en un mosaico multicultural donde los habitantes de la ciudad viven realidades paralelas pero separadas. Elementos que al mezclarse producen tensiones que pueden llevar a estallidos violentos.

El autor utiliza su subjetividad para erigirse en un mero comunicador de realidades colectivas, demostrando la necesidad de conseguir una integración efectiva entre los diversos habitantes de una Miami que encuentra en la segregación la principal razón para explicar sus problemas de racismo, pobreza, desigualdad, clasismo y violencia.

El primer planteamiento del texto es la existencia de un 'otro' para los individuos postergados, en este caso, los blancos anglos. Esta construcción de 'los otros', a los que etiqueta como «europeoamericanos», se presenta de forma explícita como una herramienta necesaria en el proceso intencional de «mantener el equilibrio étnico», ya que considera injusta la invisibilización del origen de los antepasados de «los blancos» mientras a «ciudadanos norteamericanos de raza negra» se los denomina «afroamericanos» (De la Paz 59). Este proceso discursivo de visibilización del origen europeo y, en consecuencia, migrante

3. Al considerar que la vida social es irreductiblemente compleja, el acercamiento anticategorial se encarga de deconstruir categorías analíticas. Esto se debe a que se considera que las categorías no son fijas, sino fluidas y cambiantes, por lo que utilizarlas solo puede dar como resultado la creación de ficciones sociales simplistas que no ayudan a combatir las desigualdades (McCall 1773).

4. El enfoque intercategorial se basa en la utilización provisional y estratégica de categorías analíticas como medio para documentar las relaciones de desigualdad existentes entre grupos sociales, así como las cambiantes configuraciones de desigualdad que operan entre dimensiones múltiples y conflictivas (McCall 1773).

5. El enfoque intracategorial ocupa un espacio intermedio respecto al anticategorial (al cuestionar los procesos de definición y construcción de divisiones categoriales) y al intercategorial (al aceptar de forma crítica el carácter estable y duradero de las categorías sociales) (McCall 1773-1774).

de la comunidad blanca anglo, refleja un activismo discursivo en contra de la apropiación excluyente y esencialista de la identidad nacional estadounidense.

Así como, durante el siglo xx, la invisibilización del racismo llevó a la exclusión de los intereses de las mujeres negras del movimiento feminista, y la del patriarcado a su subordinación en el movimiento de los derechos civiles por parte del hombre negro, la concepción de 'lo americano' fue construida por élites de hombres blancos a través del control de las instituciones sociales (Collins 253). De esta manera, las dimensiones sociales propias del grupo dominante se convirtieron en elementos fundamentales para la definición de las relaciones de subordinación y poder.

Por tanto, bajo el prisma de la narrativa hegemónica de este colectivo privilegiado, la utilización de «europeoamericano» no es necesaria al haberse consolidado como el 'nosotros' estadounidense, mientras que aquellos individuos y colectivos diversos que no reúnen las características asociadas con aquellos a los que, de forma nada inocente, el autor denomina «estos 'arios'» (De la Paz 59) son definidos como americanos y algo más: afroamericanos, asiáticoamericanos, mexicanoamericanos, cubanoamericanos, etc. Tanto el nacionalismo negro como el chicanismo son apenas un par de ejemplos de las múltiples fragmentaciones identitarias que tienen su origen en esta usurpación de lo estadounidense. La apropiación de la identidad nacional deriva también en la del patrimonio colectivo, como ejemplifica el caso de un museo miamense: «El nuevo Pérez Art Museum, que desató una gran polémica porque a los racistas no les agradaba el apellido hispano. Pérez, no. Arsht⁶, sí. Qué mal estamos, qué jodidos seguimos» (67).

A la intersección de las identidades raciales/étnicas y nacionales se incorpora otro elemento fundamental para explicar las experiencias de opresión y privilegio del mosaico miamense: la clase social. El poderío económico que permite la instauración y consolidación de las desigualdades se presenta como un motivo explicativo de los problemas de integración entre los diversos grupos que habitan Miami: «Estos 'arios', tienen también una notable presencia, claro, en otro sector más opulento, pues una de las primeras cosas que se aprende, incluso te advierten, y te hacen notar cuando llegas a Miami, es que la gente vive en *ghettos* y nadie tiene interés en mezclarse»

6. El Adrienne Arsht Center es un complejo cultural de referencia en la ciudad de Miami.

(De la Paz 59). Sin embargo, la negativa general de «la gente» a mezclarse demuestra que el texto no es una contraposición simplista entre 'los buenos' (las minorías no-anglo) y 'los malos' (los anglos), sino una crítica constructiva del rol de ambos lados que visibiliza el aislamiento y ensimismamiento de pequeños grupos nacionales que experimentan realidades desiguales, diversas y complejas:

En Wynwood los dominicanos y puertorriqueños conviven juntos, pero no revueltos; en la Pequeña Habana, lo que queda de cubanos, que van siendo reemplazados por centroamericanos. Parte de Miami Beach, por argentinos; Westchester por nicaragüenses; Doral por los venezolanos... (De la Paz 59-60).

La explicación de estos aislamientos es tan compleja como la intersección de factores que da lugar a los intereses en conflicto de cada grupo migrante hispanohablante. Si bien la mayoría de la población hispana/latina no comparte la opulencia económica asociada con los blancos anglos, sí existe una diversidad nacional que levanta barreras que factores comunes como la lengua, la religión y la experiencia compartida de la migración o el exilio, en un contexto individualista y competitivo, no pueden sobrepasar.

La discriminación entre hispanos presenta jerarquías conformadas entre los mismos migrantes y exiliados dependiendo del momento y el contexto en que el desplazamiento tuvo lugar: «Luego, la discriminación rampante: ¿eres marielito, de los buenos o de los malos?» (De la Paz 62). El caso de los marielitos es uno de los ejemplos más claros de discriminación múltiple por parte de una minoría hacia otra, en este caso, entre exiliados cubanos de diferentes olas. Si tomamos en cuenta la normatividad cultural y el valor que esta otorga a las diferencias dimensionales existentes entre los cubanos pre-Mariel y los pos-Mariel⁷, y los analizamos desde la división binaria⁸ propuesta por Keller (1985), los marielitos, como grupo, ocupaban el lado inferior de cada comparación (católico/santero, blanco/no blanco, rico/pobre, cualificado/no cualificado, etc.), lo que los convertía en víctimas perfectas de discriminaciones múltiples.

7. Para un retrato exhaustivo de las características de los exiliados pre-Mariel y pos-Mariel, consultar Alberts (2005).

8. El pensamiento binario es un proceso cognitivo por el cual se categoriza a las personas, cosas e ideas teniendo en cuenta las características que las diferencian (Keller 8).

El efecto de las concepciones binarias de la realidad se vio potenciado por el contexto de desánimo nacional propio del periodo posterior al fracaso estadounidense en la Guerra de Vietnam, el *Watergate* y un notable estancamiento económico.

En el caso particular descrito por Luis de la Paz, el acento funciona como un elemento identitario fundamental para explicar la discriminación: «‘Ustedes los recién llegados hablan distinto’, me decían. ¡Cómo me molestaba eso!» (De la Paz 62). Sin embargo, el acento puede ser también una herramienta positiva ya que, con el tiempo, los recién llegados adquieren un acento común a todos los hispanos que, sin importar barreras nacionales, se transforma en una herramienta de adaptación y construcción de una sociedad inclusiva y plural ya que «con el tiempo, la mayoría, asumió el acento miamense, que todos, sin importar la nacionalidad, adquirimos inconscientemente» (62).

La discriminación no se limita al interior de la comunidad hispana/latina. También encuentra su lugar la minoría asiática, donde el autor presenta un interesante proceso de homogeneización y deconstrucción de sus propios prejuicios al presentarlos como universales. Lo propio se realiza a través del reconocimiento de la necesidad de impedir su clasificación a través de rasgos fenotípicos comunes que, si bien pueden ser mayoritarios, no reflejan de ninguna manera la realidad de una minoría tan diversa culturalmente como la asiáticoamericana, especialmente en lo referente a etnia, religión, estatus social o nacionalidad.

El autor afirma que «‘los chinos’ hacen lo mismo que los hispanos, se aíslan en sus propios *guettos*, quieren sus *guettos*» (De la Paz 60). Al relacionar el caso con el de las diversas comunidades hispanas, el autor realiza dos planteamientos. Por una parte, critica el rol de ambos en la segmentación y la falta de integración de la comunidad miamense. Por otra parte, activa la conciencia de solidaridad entre ambas minorías al coincidir sus intereses en el reconocimiento de la diversidad mediante el necesario fin de su estereotipación y homogeneización, proceso necesario en la construcción de una sociedad más inclusiva: «Quizás se deba a aquello de que cualquier persona con los ojos rasgados se identifique como ‘chino’, cuando en realidad, puede proceder de Japón, Corea, o cualquier otro país del sudeste asiático, por lo tanto con culturas y hábitos diferentes» (60).

Otra minoría de gran relevancia en el texto es la afroamericana. Para romper el hielo e iniciar la

exposición de sus experiencias en referencia a la misma, el autor utiliza un recurso artístico, el humor: «Para citar a un amigo con una frase racista, Miami es una isla rodeada de negros por todas partes» (De la Paz 59). Pero como el mismo autor señala, «toda expresión que busca resonancia para arrancar la risa, tiende a ser una media verdad» (59).

La temática más explorada es la discriminación entre miamenses afroamericanos e hispanos/latinos, marcadas ambas realidades por un contexto social hermético, solitario y opresivo que se constituye sobre espejos de la desigualdad social como son la pobreza, la indigencia y la marginalidad: «Todo se blindaba de rejas y candados, las calles quedaban desoladas, los desamparados aparecían de manera tumultuosa a ocupar los portales para pasar la noche» (De la Paz 63).

Tanto los afroamericanos como los hispanos/latinos son las principales víctimas y protagonistas de las desigualdades sociales propias de la realidad estadounidense. Sin embargo, ni siquiera la intersección de opresiones de clase y raza son suficientes, en el Miami de Luis de la Paz, para crear un nexo de solidaridad que permita trabajar en un cambio positivo. Por el contrario, lo que opera es otro elemento que justifica la atomización de la ciudad en guetos, el ‘sálvese quien pueda’ explícito, ya que, como el texto explica, existe en la comunidad latina el prejuicio interiorizado de que no todos los negros pobres son iguales, hay unos buenos (los ‘nuestros’, los hispanos/latinos que forman parte del ‘nosotros’) y los malos (los ‘suyos’, los americanos que forman parte de los ‘otros’): «No estés de noche en el Downtown, los negros son peligrosos’ [...] ‘los negros americanos no son como los negros latinos’. Me asombraba tanto prejuicio» (63). Este fragmento es una muestra de la construcción compleja y crítica de la realidad estadounidense presentada por Luis de la Paz, ya que esta no solo pone de manifiesto los peligros de la apropiación de ‘lo estadounidense’ por parte de la población blanca anglo, sino también los peligros de la simplificación y la naturalización de una identidad hispana/latina excluyente. Esto se debe a que, si esta se suma a una simplificación de la realidad a través de estereotipos, el único resultado posible es la imposibilidad de crear lazos de cooperación entre los sectores postergados en pos de cambiar las estructuras que sostienen las desigualdades de las que son

9. Para un estudio sobre la percepción hispana/latina sobre los afroamericanos en el siglo XXI consultar McCain et al. (2006).

víctimas comunes, como el autor expresa «es una pena que vivamos tan segregados, autosegregados, fríos ante nuestros vecinos y compañeros de trabajo y de la vida diaria» (66).

Por tanto, la forma de afrontar las tensiones y conflictos que se producen en estos contextos no puede ser nunca su invisibilización, sino la exposición, análisis y comprensión de estas realidades complejas en búsqueda de soluciones. Luis de la Paz nos presenta un ejemplo crudo y claro de los conflictos violentos que nacen cuando la rivalidad, la desconfianza y la discriminación entre minorías se producen cuando los habitantes de los distintos guetos miamenses cruzan las fronteras espaciales ficticias que los separan. En este caso, en el contexto de un autobús de ambiente multiétnico (latinos y afroamericanos) pero de unidad racial (negros) la víctima de la discriminación es el mismo autor, mientras que el ejecutor es un «joven negro» que «empezó a alterarse» (64). La razón se encuentra en la excepcionalidad fenotípica y étnica del primero al convertirlo en 'el otro': «Yo era el único blanco, o latino o el único diferente al resto» (63). Si bien la discriminación no es justificable en ningún caso, las razones que llevaron a la reacción violenta sí se pueden explicar a través de las complejidades sociales y las injusticias sufridas por el colectivo del joven ya que «eran días de disturbios porque un policía blanco había matado a un joven negro, y lo habían declarado inocente en el juicio. Una gran injusticia, como casi siempre ocurre, el poderoso se impone y las minorías pagan las consecuencias... entre ellos yo» (63).

Este fragmento de la crónica no es solo una denuncia contra la violencia racista estructural que era, y sigue siendo, un problema acuciante en Estados Unidos, sino también un ejemplo de resistencia y un llamado a la comprensión de y la lucha contra la raíz estructural de las desigualdades que los diversos, sin importar a que minoría pertenezcan, sufren en sus vidas cotidianas por parte de las instituciones. A su vez, Luis de la Paz visibiliza los diferentes grados de impacto que la falta de entendimiento y empatía pueden causar en los mismos. Los hispanos/latinos deben oponerse y trabajar en pos del fin de la violencia contra la población afroamericana, no solo por razones de justicia social, sino también en defensa de sus propios intereses. Esto se debe a que la violencia directa sufrida por los afroamericanos se convierte también en violencia, tanto directa como indirecta, sufrida por el resto de los grupos que conforman la sociedad, tanto privilegiados como minorías: «Por varios días no fui a trabajar por culpa del negro, más

bien de los disturbios que continuaban con incendios, saqueos, y desde luego, con la brutal represión de los antimotines» (De la Paz 64). De esta manera, la opresión y la desigualdad, así como la insuficiente comprensión y colaboración, construyen una escalada de violencia que es a la vez razón y consecuencia de las grietas que separan a Miami en *guettos*.

El carácter de resistencia hacia la estereotipación y simplificación de las realidades sociales complejas que caracterizan a *Memorias del Downtown*, encuentra un recurso de concienciación y resistencia efectiva en la utilización de contrastes para responder a los prejuicios interiorizados sobre los afroamericanos presentes en la minoría hispana/latina, ejemplo de lo anterior es la afirmación de que «ese que quería agredirme, era un negro, no todos los negros...» (64). Si un joven afroamericano es el protagonista de la intimidación racista, será un miembro perteneciente a su propio grupo minoritario quien le pondrá freno e imposibilitará una potencial agresión: «El chofer, también afroamericano –coño, como me jode la palabrita–, intervino, le dijo algo con un tono fuerte y el muchacho se bajó» (64). Este héroe anónimo, trabajador negro y de clase baja, se convierte así en un ejemplo de la empatía y el activismo interétnicos necesarios para afrontar las opresiones comunes, incluso aunque eso lo convierta en otra víctima colateral de la violencia como demuestra el cronista al expresar que «de repente una piedra golpeó la ventana del ómnibus, por suerte nada pasó» (64).

A pesar de ser consciente de las problemáticas de su entorno, el narrador no se presenta como un actor inmune a los efectos de la violencia causada por los prejuicios. Utilizando su experiencia al volver a cruzar la frontera ficticia de la segregación que supone entrar en «el *guetto* negro» (66), el autor expone los efectos traumáticos a largo plazo que lo afectan ya que al hacerlo «se disparan los resortes de defensa cuando estás en un lugar que (sic) donde te han hecho creer que eres vulnerable» (66). Por lo tanto, el lector es advertido, una vez más, de la necesidad de poner fin a la segregación, porque, como indica Luis de la Paz «no hay una solución porque prevalece el concepto de *guetto*» (64).

El último ejemplo de los efectos negativos de la falta de cooperación y de la segregación racial y étnica en Miami visibiliza que las mujeres no están exentas, en el contexto hostil, de convertirse en víctimas y/o victimarios. En esta ocasión, una anciana hispana/latina con capacidades especiales no puede acceder, debido a la negativa de una administradora negra, a un piso subsidiado en Overtown debido a que no

es afroamericana: «Este lugar no es para tu mamá. Le extendí el papel y anotó: *el edificio no reúne las condiciones para una persona con necesidades especiales*. Era una frase hecha [...] para decir que era una hispana en una barriada predominantemente negra» (De la Paz 66). El fragmento expone, de esta manera, que los prejuicios existentes entre minorías no solo dificultan la convivencia en las calles, también contaminan y corrompen el correcto funcionamiento de las instituciones estatales, incluso cuando se trata de políticas que pueden reducir las desigualdades sufridas por los colectivos más vulnerables. Desde un enfoque feminista interseccional, la falta de empatía de la administradora demuestra que la prevalencia del factor diferenciador racial y étnico, como creador de identidad comunitaria, tiene más peso que la identidad compartida como mujeres y sus intereses de derrotar al sistema patriarcal. Esta ausencia de sororidad en favor de la comunidad racial/étnica y, por tanto, la acción de anteponer el combate contra una matriz de opresión a otra, se presenta como uno de los motivos que explican la problemática fragmentación de los esfuerzos de las minorías para afrontar las opresiones interseccionales que las afectan. Como Luis de la Paz afirma «aún queda mucho por hacer para romper el miedo, para crecer y que regrese el centro de la ciudad a la vida colectiva» (67).

Exilio, género, clase y edad

Si bien *Memorias del Downtown* menciona un caso de discriminación que involucra a mujeres de diversas minorías, quien se encarga en profundidad de relatar con detalle las implicaciones de la categoría género, tanto en la dimensión femenina como en la masculina, será Grettel J. Singer. Situándose a finales de los 80 y principios de los 90, lo que traza una línea de continuidad (si bien solo temporal) con la historia de Luis de la Paz, la autora nos presenta las experiencias de una adolescente que llega a Miami en compañía de su familia. En consecuencia, a diferencia del primer autor, los acontecimientos propios de la esfera privada de la vida familiar tienen un gran peso en su concepción subjetiva de la realidad, así como la esfera pública a través de su vida laboral, ambos ejes vertebradores de la historia.

En la esfera privada del hogar, las fortunas y desdichas de Grettel J. Singer se construyen y comunican a través de la familia, donde los destinos de cada uno de los componentes de la unidad son condicionados y modificados por las acciones de los demás.

La intersección de opresiones que juega en este caso es la conformada por las categorías género y clase social. De esta manera se nos presentan los efectos negativos que produce en la familia la suma de la precarización laboral con la interiorización del amor y de los roles de género normativos del patriarcado: «El dinero nunca alcanzaba y esa escasez numerosas veces se volvía un tema tumultuoso, pero eran los celos inauditos y enfermizos de mi padre hacia mi madre lo que encendía la mecha del peor mal de todos los males» (Singer 42).

La autora encuentra la raíz de los celos de su padre tanto en la personalidad «delicada y desgarrada» de su madre, como en su fisionomía caracterizada por la belleza y la exotividad, lo que sumado a su «gracia sin paralelo para bailar, reír, cocinar, amar» (Singer 42), la convierte en un ejemplo de mestizaje entre la normatividad capacitiva y conductual occidental con la apariencia apreciada e hipersexualizada por los estereotipos de las mujeres racializadas y extranjeras.

Sin embargo, el origen de esta situación es más profundo ya que «aborrecía compartir lo que él consideraba suyo y de nadie más» (42), lo que refleja una objetivación de su pareja al considerarla un bien de su propiedad, con los problemas que supone esta concepción deshumanizante de las parejas sentimentales.

Pero los celos no se limitan a la vida amorosa. Una segunda vertiente incluye en la intersección el factor exilio. Esto se debe a la influencia de las capacidades asimétricas de adaptación e integración en el país receptor de los componentes de la pareja. La importancia de este elemento emana de su impacto en la capacidad de reproducir de forma efectiva los roles normativos en la sociedad patriarcal. En este sentido, la llegada a Estados Unidos produce efectos dispares entre los miembros de la familia, siendo de relevancia el factor clase. En el caso del padre, sus limitadas capacidades de adaptación al migrar «sin dominar el inglés, a una edad demasiado madura y la cabeza llena de pajaritos», hacen de la experiencia en Miami un hecho altamente frustrante ya que «sus sueños se fragmentaron y como polvo se dejó arrastrar con la primera brisa de mal tiempo barriéndolo completo» (Singer 43). Esto se debe a que da un paso atrás a nivel económico y profesional ya que, en el país de origen «trabajaba [...] en un puesto que disfrutaba al máximo que le obsequiaba de ciertos privilegios» (43), mientras que en el país receptor pasó a una situación de anonimato y desempleo que, además de un proceso de movilidad económica descendente, también significa la pérdida de su puesto jerárquico como cabeza de familia y la consecuente

incapacidad de reproducir el rol normativo asignado al género masculino, es decir, el de proveedor material y sustento de la familia. ¿El efecto de esta intersección de opresiones? Una «depresión crónica, de las que te enclaustran en cama por una década [...] no se recuperó» (Singer 42).

El nuevo contexto afectó de forma negativa a la madre debido a los daños colaterales producidos por la situación de su esposo, pero ocurre todo lo contrario en cuanto a su desarrollo personal ya que «en poco tiempo encontró trabajo, aprendió el idioma, adoptó la nueva cultura, se realizó» (Singer 42). Por una parte, este empoderamiento en el país receptor ilustra la capacidad de acción y resistencia de las minorías ante la adversidad a través de la transgresión de los roles normativos de género. Por otra parte, refleja también la capacidad de migrantes/exiliadas de sobreponerse a las desigualdades en las sociedades patriarcales, ya que, si bien ambos son exiliados pertenecientes a la clase baja, a su caso se suma su condición de mujer. Bien es verdad que como Singer señala, el factor etario juega a su favor en la adaptación y el combate de las opresiones interseccionales, esto se debe a que es dieciocho años más joven que su pareja (42).

En el caso de los hijos, el cambio en la jerarquía familiar tiene un efecto negativo debido al ambiente hostil en el que crecen: «Entre las nueve y diez de la noche ya estaba de camino a casa, allí me esperaba por lo general un tormento. Sentada en la mesa de la cocina tratando de estudiar o terminar la tarea del día siguiente, escuchaba a mis padres discutir sobre una cosa u otra» (Singer 42) pero también debido a la necesidad de asumir más responsabilidades en un momento clave de su desarrollo: «Mi hermano y yo nos vimos obligados a trabajar para poder ayudar con los gastos de la casa pues con el sueldo de mi madre no era suficiente» (43). De esta manera, los problemas derivados de la intersección del ambiente patriarcal y de la precariedad laboral familiar, convierten el hogar en una cárcel y en un peso sobre los hombros de la adolescente, que deberá salir a la esfera pública e incorporarse, de forma prematura y no deseada, al mundo laboral.

La experiencia de la protagonista en la esfera pública, dividida entre las calles miamenses y *Body Wrap City*, el salón de belleza donde trabaja, presenta nuevos desafíos que reflejan variados funcionamientos de la intersección entre género, edad, y clase: el acoso sexual y la explotación laboral. El retrato de las calles de Miami es diverso y complejo ya que, si bien son un escape al ambiente hostil del hogar, no se presentan como un mero oasis de libertad, sino como

una locación híbrida que genera amenazas latentes. Grettel se ve envuelta en repetidas situaciones intimidantes de índole sexual: «En cuatro ocasiones me topé con exhibicionistas» (43). Las razones de esta situación se pueden encontrar en la intersección de opresiones que enfrenta como mujer (que la hace objetivo de la violencia sexual machista), menor de edad (limita su capacidad de defensa al no haber alcanzado un desarrollo físico y psíquico completo) y de clase baja (ya que tanto el hecho de tener que trabajar, como su periplo a pie y sola hasta el salón, se deben a la precariedad laboral de su familia).

La influencia de estos factores en su vulnerabilidad se refuerza debido a que la potencialidad de vivir estos hechos se multiplica cuando no se cuenta con la protección familiar, como demuestra el hecho de que los incidentes ocurren solo los domingos, el único día de la semana en que se desplaza hasta el salón sola. Si bien parte de la razón por la cual Grettel prefiere no contarle a sus padres sobre los peligros que la acechan se encuentra en su curiosidad y espíritu aventurero, no puede obviarse que el hecho también refleja la peligrosidad que suponen los ambientes hogareños estresantes para los menores, ya que el resultado es el mantenimiento consciente de una posición de vulnerabilidad ante posibles agresiones sexuales, como indica el hecho de preferir «no mencionarlo en casa por miedo a que me quitaran mi único momentico de libertad» (Singer 43).

De forma similar funciona la intersección de opresiones en el caso del ambiente laboral: «Los sábados en *Body Wrap City* eran de ocho de la mañana a ocho de la noche [...] los jefes nos exigieron a 'las terapistas' poner más de nuestra parte [...] Con tal de no perder el trabajo, restábamos pulgadas a cuando tomábamos las medidas en la primera vuelta» (Singer 41-42). El fragmento ilustra la manera en que la adolescente se ve expuesta a una nueva cárcel donde es explotada laboralmente, incluso en los días que sus pares dedican al esparcimiento y las actividades lúdicas. El estrés de la presión sufrida por parte de sus empleadores, que le exigen resultados profesionales a empleadas que no lo son, expone a la menor de bajos recursos, incluso, a la naturalización de la estafa, potenciando así su corrupción moral.

Si bien nunca es tiempo para sufrir estas experiencias de opresión, la juventud de la protagonista potencia la gravedad de lo acontecido. El adelantamiento de etapas vitales produce también el desarrollo precoz de problemas de salud psicológica: «En mi interior llevaba una pena amarga que apenas conseguía ignorar con pequeñeces y de un modo

infrecuente y en su mayoría superficial. Si era depresión, no lo sabía entonces [...] definir con exactitud me es imposible», (Singer 44). Como puede observarse, la descripción de las emociones de la protagonista compone, a la inversa, lo que Betty Friedan denominó, tras analizar a diversas mujeres de la clase media blanca estadounidense, como «el problema que no tiene nombre» (Friedan 1962). Mientras que las mujeres analizadas por Friedan sufrían la frustración y ansiedad de no poder realizarse profesionalmente y verse confinadas a la esfera privada del hogar familiar, Grettel comparte los síntomas debido a su obligación, en pos de la viabilidad económica de la familia, de entrar al mundo laboral de forma precoz.

Singer no nos cuenta si los problemas propios de su seno familiar fueron resueltos ni de qué manera. Pero sí presenta estrategias y métodos de resistencia para superar las adversidades que ella y otras mujeres de las minorías, hispanas/latinas o no, pueden utilizar para empoderarse y emanciparse de las opresiones interseccionales. La primera es la sororidad, la hermandad que se teje entre mujeres hispanas de generaciones e identidades nacionales diversas: Grettel y «María la florera [...] un ángel» que «vino a rescatarme durante aquellos años» (Singer 46).

Esta migrante ecuatoriana y cincuentona, con su contexto y características únicas, recuerda de inmediato, a través de su rol empoderador en favor de Grettel, a diversos personajes ficticiales que pueblan las páginas del canon feminista estadounidense que fueron publicados unos pocos años antes de la llegada de Singer al país receptor. Por una parte, se asemeja a Esperanza Cordero, la rebelde protagonista de *The House on Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros que con su presencia funciona como eje vertebrador y ejemplo de alternativas a la opresión patriarcal que sufren las mujeres del barrio. Por otra parte, desempeña la maravillosa labor empoderadora de Sofía, la 'amazona', y de Shug, la cantante de blues que, con sus notables diferencias, ayudan a Celie, la protagonista de la novela *The Color Purple* (1982) de Alice Walker, a desbaratar la intersección de opresiones que sufría como mujer negra de clase baja. Al igual que Shug, María utiliza su voz como herramienta de resistencia ante sus propias opresiones y curación de sus pares pero, en lugar de cantar blues, la migrante recita poesía: «Leía poesía en voz alta mañana, tarde y noche. En mis espacios entre clientes me sentaba a escucharla y en esos lapsos algo en mí sanaba» (Singer 46). Con Sofía, en cambio, comparte la transgresión de los cánones de belleza y de comportamiento, así como la constante anarquía espaciotemporal, lo que

se expresa en que «sus hábitos y comportamientos era (sic) inusuales, sus modales casi hipotéticos, comía demasiado y a deshoras, se maquillaba en exceso, el tiempo y espacio eran conceptos distantes y su falta de higiene era más que preocupante» (46).

La llegada de María a la vida de Grettel supone así una transformación profunda de su percepción de Miami y del barrio en el que trabaja, que pasa a convertirse, a través del mestizaje cultural que se produce a través de la música y el diálogo, en un «salón intelectual» (Singer 47) que tiene el puesto de flores de María como epicentro de un diálogo intercultural que establece los cimientos para la construcción de una identidad colectiva inclusiva.

Pero estos lazos de empatía y sororidad plurinacional e intergeneracional no son suficientes para combatir las opresiones si los individuos que los construyen no son independientes. Singer importa al hogar las herramientas artísticas empoderadoras y añade otras nuevas, a la música suma la pintura y la lectura como herramientas de evasión de los problemas familiares: «En mis tiempos de ocio leía y a veces pintaba» (Singer 44). Pero la construcción de comunidad a través del arte no se limita a las mujeres, sino que se universaliza a través del rol del anciano Santiaguito y el anónimo profesor de banda, que le abrieron un mundo de influencias musicales.

Conclusiones

Las crónicas de Luis de la Paz y de Grettel J. Singer nos presentan las experiencias de opresión de las minorías étnicas de Miami como un mosaico de complejidades construido a través de diversas intersecciones de categorías y dimensiones sociales. Luis de la Paz presenta una realidad marcada por numerosas discriminaciones cuyo eje vertebrador es la autosegregación de las comunidades en guetos (hispanos/latinos, afroamericanos, asiáticoamericanos y blancos anglos). El elemento clave en la atomización de Miami es la prevalencia de unas categorías sociales sobre otras, proceso que da lugar a la creación de identidades sociales excluyentes. Este foco en las diferencias pone en el centro del debate los conflictos de intereses entre las minorías, a la vez que oculta los intereses comunes, dando lugar a la creación diversos 'otros' y 'nosotros'.

En el caso de la comunidad hispana/latina, la segregación encuentra su origen en la centralidad de las identidades nacionales, lo que invisibiliza los intereses compartidos en relación con las opresiones

que sufren como resultado de la intersección de puntos mayoritariamente comunes como la migración/exilio, la clase y la etnia. El factor nacional también produce discriminaciones cruzadas, como demuestran las diferentes concepciones de los negros hispanos/latinos y los afroamericanos, causante de la imposibilidad de una lucha conjunta contra la discriminación racial. De la misma manera, la prioridad de la categoría raza para la comunidad afroamericana imposibilita la lucha contra la discriminación por clase y género. Por tanto, hay dos tipos de discriminación: entre miembros de una misma minoría y entre distintas minorías. El resultado de la inconsciencia de los intereses comunes es el mantenimiento de las experiencias de opresión.

Si Luis de la Paz se presenta como el articulador y expositor de un retrato colectivo de la experiencia miamense a través de las interacciones de diferentes minorías, Grettel J. Singer da el protagonismo a su experiencia personal. De esta manera, su exposición se divide entre la esfera privada del hogar, que comparte con su familia, y una esfera pública que se divide en dos: el barrio y *Body Wrap City*, su lugar de trabajo. La intersección de categorías que moldea las experiencias de opresión en este caso es la de exilio, género, clase y edad. En la esfera privada, las concepciones normativas relativas a los roles de género, así como el amor patriarcal, sumadas a la precariedad material, hacen del hogar un ambiente asfixiante que dificulta el cumplimiento de las etapas de desarrollo de los menores, a la vez que fomenta la naturalización de actitudes tóxicas. Por su parte, la esfera pública se presenta, en el caso del barrio, como el epicentro de la violencia de género. En el caso del ambiente laboral, los riesgos se encuentran en una realidad de explotación donde, debido a la necesidad del menor de ayudar en la subsistencia de la familia, se presenta el peligro de naturalizar la corrupción moral.

Ante las diversas experiencias de opresión que constituyen su exilio, los protagonistas desarrollan herramientas de resistencia. En el caso de Luis de la Paz, el combate contra las discriminaciones se nos presenta en forma de categorías comunes. El primer paso es la negativa a la apropiación, por parte del grupo hegemónico, de lo propiamente estadounidense al situarlo en el mismo nivel que el resto de las comunidades de Miami. En el caso de los hispanos/latinos, la respuesta a los nacionalismos es un acento común. Ahora bien, esto no es suficiente si se pretende construir confluencias amplias e incluyentes contra las opresiones interseccionales. Para conseguirlo, se apropia de las concepciones estereotípicas

y homogeneizantes que forman parte de las discriminaciones entre minorías. De esta manera, procede a su deconstrucción como método de conformación de consciencia colectiva: la discriminación de una minoría es perjudicial para todas, por tanto, es necesaria una batalla conjunta. El bien común se presenta como la única vía para la prosperidad individual y esto solo es posible a través de la consciencia del carácter interseccional de los sistemas de opresión.

En el caso del texto de Singer, la subversión de las opresiones tiene lugar en el barrio. La transgresión de los roles de género, protagonizada por la madre de la autora al convertirse en cabeza de familia, se convierte en el factor determinante para el éxito de su adaptación al país receptor. En cuanto a Grettel, su proceso se ve facilitado gracias a la influencia de la sororidad, así como al disfrute y creación artísticas, que se convierten en su refugio y escape de la dura realidad familiar.

Ante estos hallazgos, se considera pertinente presentar las siguientes propuestas de investigación. Ante la consciencia de la necesidad de batallas conjuntas de las minorías contra las opresiones comunes, sería interesante investigar qué tipo de instituciones multiétnicas se han conformado con tal objetivo, así como los mecanismos de concienciación y lucha que han desarrollado. Por otra parte, resulta de interés y relevancia, para la profundización del conocimiento de las realidades estudiadas, la identificación de miembros racializados de minorías de clase alta con sus pares de clase media/baja, especialmente en los casos de aquellos que provienen de estratos bajos, situación que se da de forma recurrente en el mundo de la música (rap, reggaetón, *trap*, etc.), así como en el deporte (conocidos son los casos del boxeo, el baloncesto o el *baseball*, por citar algunos ejemplos).

Lo que está claro es que los problemas de discriminación estudiados, así como muchos otros, siguen vigentes hoy en día, tanto en Miami como en el resto del mundo. Por lo tanto, acercarse a experiencias reales, para comprender las problemáticas y darles solución, sigue siendo de imperiosa necesidad. Ante esta realidad compleja, multiforme y líquida, tanto la asunción como el desarrollo de metodologías interseccionales es fundamental para abordar los desafíos. El caso del mosaico miamense no es más que una pequeña muestra representativa de la necesidad de crear sociedades empáticas y colaborativas en pos del fin de las opresiones, así como de la consecuente construcción de un mundo más tolerante, abierto e inclusivo.

Bibliografía

- ALBERTS, Heike C. «Changes in Ethnic Solidarity in Cuban Miami». *Geographical Review*, 95:2, (2005): 231-248. <www.jstor.org/stable/30033989>. Consultado el 5 Feb 2019.
- BORNEMAN, John. «Emigres as Bullets/Immigration as Penetration». *Journal of Popular Culture*, 20: 3, (1986): 73-92.
- CISNEROS, Sandra. *The House on Mango Street*. Houston: Arte Público, 1984.
- COLLINS, Patricia H. *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness and the Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 2000.
- CRENSHAW, Kimberlé. «Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics». *University of Chicago Legal Forum*, 1989:1, (1989): 139-167. <<http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>>. Consultado el 4 Feb 2019.
- DE LA PAZ, Luis. «Memorias del Downtown». Pedro Medina León y Hernán Vera Álvarez (eds.). *Miami [Un]plugged: crónicas y ensayos personales de una #CiudadMultigutural*. Miami: Suburbano Ediciones, 2016: 59-68.
- EATON, William W. y Roberta GARRISON. «Mental Health in Mariel Cubans and Haitian Boat People». *The International Migration Review*, 26: 4, (1992): 1395-1415. <<https://www.jstor.org/stable/2546888>>. Consultado el 16 Mar 2019.
- ECKSTEIN, Susan y Lorena BARBERIA. «Grounding Immigrant Generations in History: Cuban Americans and Their Transnational Ties». *The International Migration Review*, 36:3, (2002): 799-837. <<https://www.jstor.org/stable/4149564>>. Consultado el 12 Mar 2019.
- EXPÓSITO MOLINA, Cármen. «¿Qué es eso de la interseccionalidad? Aproximación al tratamiento de la diversidad». *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, 3, (2012): 203-222.
- FERNÁNDEZ, Gastón. «Race, Gender, and Class in the Persistence of the Mariel Stigma Twenty Years after the Exodus from Cuba». *The International Migration Review*, 41:3, (2007): 602-622. <<https://www.jstor.org/stable/27645686>>. Consultado el 14 Mar 2019.
- KELLER, Evelyn. *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- MARTÍNEZ, Ramiro y Matthew LEE. «Comparing the Context of Immigrant Homicides in Miami: Haitians, Jamaicans and Mariels». *The International Migration Review*, 34:3, (2000): 794-812. <<https://www.jstor.org/stable/2675945>>. Consultado el 28 Feb 2019.
- MCCAIN, Paula D., Niambi M. CARTER, Victoria M. DEFRANCESCO SOTO, Monique L. LYLE, Jeffrey D. GRYNAVISKI, Shayla C. NUNNALLY, Thomas J. SCOTTO, J. Alan KENDRICK, Gerald F. LACKEY y Kendra DAVENPORT COTTON. «Racial Distancing in a Southern City: Latino Immigrants' Views of Black Americans». *The Journal of Politics*, 68:3, (2006): 571-584. <<https://www.jstor.org/stable/10.1111/j.1468-2508.2006.00446.x>JSTOR>. Consultado el 10 Mar 2019.
- MCCALL, Leslie. «The Complexity of Intersectionality». *Signs*, 30:3, (2005): 1771-1800. <www.jstor.org/stable/10.1086/426800>. Consultado el 5 Mar 2019.
- McHUGH, Kevin E., Inés M. MIYARES y Emily H. SKOP. «The Magnetism of Miami: Segmented Paths in Cuban Migration». *Geographical Review*, 87:4, (1997): 504-519. <<https://www.jstor.org/stable/215228>>. Consultado el 22 Feb 2019.
- MEDINA LEÓN, Pedro y Hernán VERA ÁLVAREZ. *Miami [Un]plugged: crónicas y ensayos personales de una #CiudadMultigutural*. Miami: Suburbano Ediciones, 2016.
- POBLETE, Juan. «Literatura, mercado y nación: La literatura latina en los Estados Unidos». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35: 69, (2009): 167-192. <www.jstor.org/stable/27944649>. Consultado el 16 Abr 2020.
- SAAVEDRA, Naida. «Pedro Medina and Suburbano Come to the Fore: Miami as a Cultural Stage and Source of Creativity». Cristina Herrera y Larissa Mercado-López (eds.). *(Re)mapping the Latino Literary Landscape: New Works and New Directions*. New York: Palgrave Macmillan, 2016: 35-52.
- SIMAL, Mónica. «Narrar a Mariel: Espacialización y heterotopías del exilio cubano en la novela *Boarding Home* (1987) de Guillermo Rosales (1946-1993)». *Latin American Research Review*, 53:2, (2018): 318-329. <<https://doi.org/10.25222/larr.288>>. Consultado el 17 Ene 2019.
- SINGER, Gretel J. «Body Wrap City». Pedro Medina León y Hernán Vera Álvarez (eds.). *Miami [Un]plugged: crónicas y ensayos personales de una #CiudadMultigutural*. Miami: Suburbano Ediciones, 2016: 41-52.
- SKOP, Emily H. «Race and Place in the Adaptation of Mariel Exiles». *The International Migration Review*, 35:2, (2001): 449-471. <<https://www.jstor.org/stable/2675876>>. Consultado el 13 Ene 2019.
- WALKER, Alice. *The Color Purple*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

De cautivos a doctores: la práctica médica como elemento cómico en las narrativas de cautiverio ibéricas

From captives to doctors: medical practice as a comic element in the Iberian captivity narratives

CHRISTIAN SUPLOT*

Ohio State University (Estados Unidos)

christian.supiot@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-2307-8057>

Resumen

Las obras *Naufragios*, *Viaje de Turquía* y *Peregrinação* han generado una extensa y variada bibliografía, tanto en la representación del sujeto Otro y del sujeto colonial, como del sujeto conquistador-cautivo europeo, como parte de una preocupación por la identidad colonial y del sujeto moderno en general. Este trabajo analiza un aspecto determinado de estas narrativas de cautiverio: cómo los personajes protagonistas, expuestos a similares condiciones de desplazamiento geográfico y cultural, son forzados a asumir la identidad del médico. El estudio se centra en el recurso al humor y la sátira médica para justificar y expiar la asunción de dicha identidad, allí donde se percibe que tiene implicaciones sociales negativas en la cultura del lector ideal ibérico luso-hispano.

Palabras clave: Naufragios; Viaje de Turquía; *Peregrinação*; Cabeza de Vaca; Cristóbal de Villalón; Mendes Pinto; Medicina.

Abstract

Cabeza de Vaca's *Shipwrecks*, Cristóbal de Villalón's *Travel to Turkey*, and Mendes Pinto's *Pilgrimage* have produced an extended and diverse bibliography about the representation of both the 'Other' and the colonial subject, and the European conqueror-captive, as part of a general interest in colonial identity and the modern subject. This work analyzes a particular aspect in the narrations of captivity: how main characters, exposed to similar conditions of geographical and cultural displacement, are forced to assume the identity of doctors. The analysis centers on the use of humor and medical satire to justify and expiate the impersonation, in relationship to the negative social implications this identity carries for an ideal Iberian and Luso-Hispanic reader.

Keywords: Naufragios; Viaje de Turquía; *Peregrinação*; Cabeza de Vaca; Cristóbal de Villalón; Mendes Pinto; Medicine.

* Doctorado en literatura colonial en español por la Universidad de Ohio State, y ostenta un máster en Historia Moderna por la Universidad de Valladolid. Su tesis, *La Armada de papel: Redes transatlánticas de patronazgo y autoridad naval en la España y México Modernos, 1688-1696*, analiza las relaciones entre dos escritores –Carlos de Sigüenza y Góngora, y Francisco de Seyxas y Lovera– en el marco de una red política formada por el Secretario de Marina (Marqués de Los Vélez), el virrey de la Nueva España (Conde de Galve), y el Sumiller de Corps del Rey (Duque del Infantado). Actualmente, Christian trabaja en la Universidad de South Dakota, y colabora en un proyecto sobre la conquista de los Manche Chol en la actual Belice.

De cautivos a doctores: la práctica médica como elemento cómico en las narrativas de cautiverio ibéricas

A comienzos del siglo xv los marinos ibéricos estaban limitados por las fronteras mentales y cartográficas de los ‘mares regionales’ tradicionales: el Mediterráneo y el Mar Negro al Sur y al Este; el Mar Cantábrico, el Mar del Norte y el Báltico al Norte; y una franja relativamente pequeña del océano Atlántico en torno a Irlanda, la Península Ibérica y la costa del Continente Africano, al Noroeste. Un siglo más tarde, los marinos ibéricos habían abierto una brecha irreparable a través de la cual se inició un constante flujo de personas, mercancías, conocimientos e historias. A pesar de que en 1522 la expedición de Magallanes ponía fin a la última barrera marítima de la Edad Moderna, a día de hoy, muchos son los académicos que mantienen el Mediterráneo, el Atlántico, el Índico y el Pacífico divididos por fronteras casi infranqueables. Es cierto que varias tendencias dentro de la Historia, la Arqueología y los Estudios Culturales y Literarios, han explorado las conexiones entre las áreas del Índico y el Pacífico, el Atlántico en su dimensión Transatlántica, o una conexión Mediterratlántica, pero la tarea de cruzar el Atlántico, el Mediterráneo y el Índico como parte de una misma dimensión parece afrontar aun una serie de fronteras insalvables¹. Sin embargo, a través de las obras aquí estudiadas se podrá percibir en la producción cultural ibérica del periodo, aspectos comunes que permiten tratar estos espacios geográficos como parte de una red interconectada.

En este artículo, veremos cómo tres autores de la Península Ibérica, Cabeza de Vaca, Cristóbal de Villalón y Medes Pinto, convergen desde tres espacios marítimos distintos: el Atlántico, el Mediterráneo y el Índico. En el centro de su convergencia se encuentra una audiencia que comparte un universo mental ibérico peninsular e imperial. Mediante un análisis del modo en el que estos autores presentan al lector su papel o el de su personaje como médicos en el contexto del cautiverio, propongo una lectura común de estos episodios de curación en los que es de central importancia una visión ibérica de la profesión médica. Si bien en *Naufragios*, *Viaje de Turquía*

y *Peregrinação*, el papel del médico es asumido por los personajes protagonistas como mecanismo para superar una situación de subordinación y mejorar las condiciones de su cautiverio, mantengo que sus autores percibían dicha identidad como problemática y encuentran necesario expiar esta impureza social mediante, la transferencia del peso probatorio, la insistencia en el contexto violento de los episodios, y en especial el uso de un humor que hunde sus raíces en el descrédito de la profesión médica. Los episodios curativos en estas obras, particularmente en *Naufragios* y *Peregrinação* no deben ser tomados como afirmaciones de curación milagrosa sino como momentos de comicidad con una lectura irónica y burlesca de las reacciones de los nativos.

A mediados del siglo xvi, se completaron tres obras sobre el cautiverio: los *Naufragios*, del español Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1542), *Viaje de Turquía* (1557), atribuido a Cristóbal de Villalón², y *Peregrinação* (1614), del portugués Fernão Mendes Pinto³. Tres experiencias de naufragio y cautiverio dedicadas respectivamente a los reyes Carlos V, Felipe II y Felipe III, en las que, coincidentemente, sus protagonistas asumían temporalmente la identidad de médicos en una situación subordinada a la autoridad de sus captores. A pesar de las diferencias lingüísticas, narrativas, temporales y geográficas, no es la primera vez que estos tres textos son puestos en relación. En su edición de *Naufragios* (2011), Juan Francisco Maura ya mencionaba que los tres textos participaban de características comunes entre las que destacaba «un fuerte contenido de picaresca y el hecho de ser autobiográficas» (47)⁴. Sin embargo,

1. El término ‘Mediterratlántico’ está tomado de Hamann, Byron «Mediterratlantic Archives.» Stanford University, Division of Literatures, Cultures, and Languages, Stanford. 27 Jan. 2014. Lecture.

2. Por conveniencia, menciono como autor del *Viaje de Turquía* a Cristóbal de Villalón. Sin embargo, la autoría del diálogo ha sido ampliamente discutida atribuyéndose también al médico segoviano Andrés Laguna (Marcel Bataillon), a un autor anónimo (William Markrich y Franco Meregalli), o a Juan de Ulloa Pereira (Fernando García Salinero), si bien siempre peninsulares. Para un resumen sobre la autoría, véase la edición de Marie-Sol Ortola.

3. En el caso del *Viaje*, 1557 corresponde a la fecha estimada del manuscrito 3871 conservado en la Biblioteca Nacional (Ortola 36-58). En el caso de *Peregrinação*, 1614 corresponde a la edición de Lisboa editada por Francisco de Andrade, si bien se tiene constancia de la lectura del manuscrito mucho antes de su publicación (Catz xxiv-xxvi).

4. Otros autores han analizado la representación de la medicina en la literatura picaresca, atendiendo a la representación de la medicina en estos textos, como es el caso de Carolin Schmitz «Barberos, charlatanes y enfermos: la pluralidad médica de la España barroca percibida por el pícaro

Maura no abordaba la coincidencia de que los tres asumen el papel de médicos bajo coerción, que lo desempeñan pese a reconocer su desconocimiento, que persiguen mejorar su situación de cautiverio; y que, pese a la falta de formación, los tres fueron capaces de desenvolverse satisfactoriamente y protagonizar, a ojos de sus captadores, curaciones exitosas. Por último, Maura tampoco abordaba la cuestión del estudio simultáneo de obras portuguesas y españolas. Pese a que tradicionalmente España y Portugal han sido estudiadas de forma separada, considero que los aspectos comunes a los que se apunta en este artículo permiten hablar de un lector ibérico.

Este artículo explora las dificultades que la profesión médica provoca en la relación de los personajes protagonistas con sus lectores, y las dificultades de la identidad como una construcción fluida. Dado que la identidad del médico se asume en un contexto de violencia verbal, física y cultural, en el que el personaje narrador se ve forzado a internarse en un papel que es percibido como peligroso dentro del universo cultural 'original' del sujeto. Dicho peligro proviene del control que en la Península se intenta ejercer sobre la ortodoxia científica y religiosa en la medicina. A fin de proteger al sujeto protagonista de la acusación de heterodoxia, el autor desarrolla dos estrategias narrativas: el desplazamiento del valor probatorio al sujeto 'otro' y la ridiculización de la medicina a través de una construcción satírica de la misma. Otros autores, como Rolena Adorno en *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative* (2007) han prestado atención a los elementos religiosos en las curaciones de *Naufragios*, mientras que Rebecca D. Catz ha analizado el aspecto de sátira general en la obra de Mendes Pinto en *Travels of Mendes Pinto* (1989), pero el componente humorístico en el contexto específico de la curación requiere mayor atención por su función expiatoria de la heterodoxia médica en estos episodios.

El médico barroco como identidad bajo sospecha

Los personajes de las tres obras encuentran en el papel del médico una protección temporal que

compensa pero no evita una posible reinterpretación en su recepción. Como veremos, al asumir el papel de curandero, en *Naufragios*, Cabeza de Vaca y sus acompañantes se ganan el respeto como sanadores, lo que les garantiza su seguridad y una cierta posición de liderazgo; en *Peregrinação*, el éxito de Pinto como cirujano le garantiza la gratitud de sus captadores; y, en el caso de Pedro de Urdemalas en el *Viaje*, la profesión de médico le permite cierta movilidad: «Entraba como es costumbre de los médicos [...] donde a ninguno otro es lícito entrar, y con saver las lenguas <todas> que en aquellas partes se hablan y ser mi avitación en las cámaras de los mayores príncipes [...] ninguna cosa se me escondía» (Ortola 163-64). Sin embargo, la medicalización de estos autores/personajes, no tiene sólo consecuencias narrativas sino que se exponen a la mirada crítica de sus lectores. Lisa Voigt afirma que la experiencia del cautiverio despierta la mirada suspicaz de algunos europeos que consideran a los cautivos como fuente de vicio, ilustrando esta afirmación con un ejemplo de Jerónimo de Quiroga en cuya obra, *Memorias de los sucesos de la guerra de Chile*, señala la amenaza que la presencia de estos individuos suponía tanto para España como para sus colonias (12). Sin embargo, debemos mirar más allá de la sospecha del cautiverio y analizar cómo el contexto ibérico tiene un papel decisivo en la representación del médico. Al practicar la curación, estos cautivos introducen un elemento adicional, el ejercicio de la medicina, que también acompañaba en la cultura ibérica la suspicacia de la población. La práctica médica carecía de buena consideración social y era sospechosa de heterodoxia, como vemos en el *Viaje a Turquía*, cuando denuesta que el ejercicio de la medicina va «tan cuesta avaxo en España por nuestros pecados que antes se pierde honrra que se gan[a]» (Ortola 605-6). En esta época, el ejercicio de la profesión médica está sometido a la sospecha y es objeto de un aprecio desigual. Pese al patronazgo ostentado por ciertos médicos (como Villalón o Andrés Laguna), varios son los que se quejan de la falta de consideración. En el *Retrato del perfecto médico*, el médico portugués y catedrático de Salamanca, Henrique Jorge Henriques se queja de que:

muchas vezes me acaesce y a otros de mi facultad lo mismo, que despues, que trabajo por la salud de algunos, como ruynes amigos y inconstantens no se acordado de las buenas obras recibidas, no procuran como mis letras y nombre puedan engrandecer, sino como lo puedan con su ruyn lengua disminuir (8).

Estebanillo González» (Dynamis vol.36 n.1, Granada, 2016) sin embargo los textos aquí estudiados, particularmente *Naufragios* y *Peregrinação*, difieren en su representación exitosa del episodio de curación, cuya prueba no depende del médico sino del paciente.

Por su parte, el médico lusitano Alfonso de Miranda, en su *Diálogo del perfecto médico*, ataca al mal médico mientras que defienden la profesión médica y su salario, siempre y cuando no se caiga en la codicia:

basta, para loor desta arte y probación della, haber Dios mandado en el Exodo [sic], el pagar el trabajo de la cura al médico, y haber comparado Cristo en el Evangelio su divina persona a la del médico (136-37).

[y así hago yo burla de ellos] pues no trabajan para saber la especulación de la teórica sino (como hombres ociosos o faltos de ingenio) receptas como balas de mercancía para ganar de comer (142).

Al tiempo que defiende la honra del médico y su salario, también se hacen eco de las críticas a la mala praxis y la falta de honestidad de algunos, en un ejercicio de autocrítica profesional.

Estos autores denotan el descrédito de la profesión médica por las malas praxis y la degeneración de la ciencia debido a la influencia árabe; así como denuncian las dificultades sociales que genera su práctica, incluso entre aquellos que se benefician positivamente de sus tratamientos. Parte de esta desconfianza se debía a la cohabitación e interrelación en el ejercicio de la medicina de sujetos provenientes de las Universidades y de individuos del terreno de la medicina empírica, tal como explica López Terrada en «The Control of Medical Practice». Este «pluralismo médico» contrasta con un momento en el que los organismos ibéricos intentan controlar el ejercicio de la profesión a través de instituciones como el Real Tribunal del Protomedicato (1477-1799), que proporcionaba licencias y controlaba su práctica mediante la vigilancia y el castigo de la heterodoxia y las artes mágicas. Su existencia demuestra la preocupación secular por la práctica médica y el riesgo de verse influenciada o infiltrada por individuos de dudosa moralidad y prácticas religiosas heterodoxas, así como «the crown's serious efforts to standardize medical knowledge for all practitioners» (Lee Clouse 13). Esta preocupación era común no sólo entre las autoridades sino también entre los médicos que, como Villalobos, reconocían que el acceso a los tratados médicos en lengua romance podría llevar a «otros muchos [que] cobrarían osadía de [...] vsurpar y tiranizar [la medicina] pensando que no era necesario para practicar el arte [...] mas de ver aquellos libros» (22), o como en el informe a las Cortes de Valladolid en 1523, donde se prevenía sobre el «ynfinito número de doctores, maestros e licenciados que

se nombran y llaman tales syn tener título, [...] e son personas que no tienen letras ni doctrina [y] engañan los pueblos y los lugares que no saben discernir otra cosa» (Granjel 74). Esta preocupación justifica la existencia de los distintos mecanismos de control, así como la necesidad de los médicos colegiados de externalizar su identidad mediante una indumentaria especial⁵.

Asimismo, también se sospecha sobre la identidad del práctico, sobre el que pende la sombra de la alteridad religiosa judía, musulmana o conversa. En lo que respecta a la identificación de judeoconverso, esta deriva del alto número de judíos, primero, y de conversos tras 1492, que habían desempeñado y desempeñaban esta profesión, incluyendo individuos de renombre que se movían en las órbitas del poder. Tal como señala Mariano Gomez-Aranda en «The Contribution of the Jews of Spain to the Transmission of Science in the Middle Ages»:

Jews soon realized that, by collaborating with Muslim or Christian powers in scientific and cultural matters, they were able to gain a higher social status. There are several examples of outstanding Jewish scientists who worked for Muslim caliphs or sultans and Christian kings as astronomers, astrologers, physicians, and translators (170).

Es esta confluencia entre la práctica médica y los grupos de conversos la que lleva al protomedicato a prohibir el ejercicio de la medicina a aquellos que no cuenten con un estatuto de limpieza de sangre, si bien esta prohibición podía ser eludida, tal como dice Arrizabalaga en «The World of Iberian Converso», mediante el ocultamiento de los orígenes conversos, el ejercicio de la profesión en las provincias, o el patronazgo de la corona y la alta nobleza (316-17). Al asumir la identidad de médicos en un contexto sociocultural ajeno al ibérico (el indígena, el turco y el asiático, respectivamente), los tres narradores están situándose a sí mismos o a sus personajes en una difícil posición bajo la sospecha de la contaminación religiosa y cultural, así como la posibilidad de que esto sea visto como un demostración de su apoyo a las prácticas médicas heterodoxas. Dichas prácticas

5. Para una descripción de la indumentaria y las críticas que su ostentación provocó, se puede consultar la obra de Luis Granjel *La medicina española renacentista* (70-71); así como el capítulo segundo «'This Noble Profession:' Physicians in the University and Beyond» de la tesis de Lee Clouse, en particular las páginas 59 a 61.

podían ser perseguidas tanto por el tribunal del protomedicato como por la inquisición, poniendo en riesgo a sus autores:

Jurisdictional divisions between the Tribunal and the Inquisition were less firmly delineated, however, due in large part to the blurred division between medical practitioners, practitioners of magic, and popular religious beliefs. Both in Spain and Italy, the Inquisitions and medical licensing authorities crossed jurisdictions, but the Spanish and Roman Inquisitions were most concerned with those who used incantations to heal or those who used «some tacit pact with the devil» (Lee Clouse 44).

Esta conexión entre otredad y medicina se hace explícita en el *Viaje a Turquía*, cuando Pedro de Urdemalas dice a sus compañeros que en esas tierras hay «muchos médicos judíos, pero pocos son los buenos» (Ortola 259), estableciendo de forma clara el trasfondo cultural y profesional.

Dado el riesgo de acusatorio, los autores de estas obras se esfuerzan por limpiarse a sí mismos o a sus personajes del potencial estigma de la profesión médica. Pese algunas diferencias observables, los episodios de intervención y práctica médicas comparten un esfuerzo por desviar el peso de la prueba hacia sus ‘pacientes’, la insistencia en el contexto coercitivo y el uso del humor como estrategias para desviar las dudas sobre su heterodoxia.

Deslizándose con cuidado en la piel del médico, prueba y violencia

El médico barroco se encontraba en una posición ambigua. Por un lado, pendía sobre sus practicantes la sombra de la impureza religiosa tanto en su práctica como en su ascendencia. Por otro lado, los cambios progresivos de la disciplina y de la legislación abrían progresivamente espacio para aquellos que practicaban una forma ‘científica’ y sancionada de medicina, conviviendo con prácticas tradicionales, charlatanes y la curación religiosa, en lo que se denomina una pluralidad médica barroca⁶. Pero

los personajes de *Viaje a Turquía*, *Peregrinaciones* y, particularmente, *Naufragios* no pueden reclamar la protección de la práctica médica científica pues no pertenecen a la comunidad universitaria que la sanciona. Para circunnavegar el escrutinio de su narración, los autores se aseguran de proveer elementos para una lectura escéptica del episodio de curación mediante el desplazamiento del peso de la prueba a sus captores y el énfasis en el contexto violento en el que se realiza. Tal como explica Lisa Voigt en su obra sobre el cautiverio atlántico *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic*, «the practice of captivity [...] attest to the violence that infused relations between people of different faiths and cultures in an age of extraordinary religious divisiveness and imperial ambitions within and without Europe» (1). Las sanciones llevadas a cabo por parte de estos individuos son parte de una estrategia de supervivencia que, para asegurarse que no es mal interpretada por los lectores en casa, se enmarca en este contexto de ‘infused violence’ y se reexamina desde el escepticismo.

Naufragios narra la larga experiencia de cautiverio vivida por Alvar Núñez Cabeza de Vaca en La Florida entre 1528 y 1537. Tras el naufragio de la expedición de Pánfilo de Narváez y la muerte de la casi totalidad de las fuerzas expedicionarias desembarcadas, Cabeza de Vaca narra cómo él y los otros tres supervivientes lograron alcanzar Nueva Galicia y ser rescatados. Dentro de esta experiencia de cautiverio, Cabeza de Vaca y sus compañeros, protagonizan varios episodios de curación de naturaleza milagrosa que se prolongan desde el capítulo XV hasta el capítulo XXII. Se trata de un aspecto de la narración que no sólo causa asombro en el lector actual sino que tuvo un impacto en el lector de la España del siglo XVI, tal como prueba el hecho de que el autor teatral Lope de Vega, incluyera en 1604, una referencia al episodio en su obra *El Peregrino en su Patria* (Voigt 64-6). Cabeza de Vaca describe cómo tanto él como sus compañeros de cautiverio, Alonso del Castillo y Andrés Dorantes, llevaron a cabo lo que describe como imposiciones de manos, rezos, e incluso la reproducción de la práctica indígena del soplado, en un gesto de imitación cultural incentivado por sus captores:

Lo que el médico hace es dalle unas sajas adonde tiene el dolor, y chúpanles alrededor de ellas. Dan cauterios de fuego, que es cosa entre ellos tenida y por muy provechosa, y yo lo he experimentado, y me sucedió bien de ello; y después de esto, soplan aquel lugar que les duele, y con esto creen ellos que se les quita el mal.

6. Sobre el pluralismo médico se pueden consultar las obras de Jütte, Robert, ed. *Medical pluralism. Past – Present – Future*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag; 2013; y López Terrada, María Luz. «Medical pluralism in the Iberian kingdoms: The control of the extra-academic practitioners in Valencia.» *Medical History Supplements*. 2009; 29: 7-25.

La manera con que nosotros curamos era santiguándonos y soplarlos, y rezar un «Pater Noster» y un «Ave María», y rogar lo mejor que podíamos a Dios nuestro Señor (Maura 129-31).

En estas descripciones, debemos diferenciar dos prácticas que reciben diferente consideración: por un lado, el uso de «cauterios» y por otro, el del soplido. En el primer caso, Cabeza de Vaca afirma, remitiéndose a la propia experiencia, que dicha práctica tiene un efecto beneficioso en el cuerpo. Esto es consistente no solo con los paradigmas de conocimiento que asociamos con la literatura experiencial colonial, sino también con nuevas aproximaciones en la literatura médica en las que la experimentación propia es incorporada a los tratados médicos con frecuencia. En el segundo caso, sin embargo, Cabeza de Vaca se distancia del valor de la práctica del soplido al descargar el peso de la validación en el sujeto indígena. Al afirmar que «con esto *creen ellos* que se les quita el mal» (mi énfasis), Cabeza de Vaca se desvincula de la prueba y crea un espacio en el que puede al mismo tiempo ejercer de testigo y renegar de su efectividad. El sujeto verbal no es el *yo* sino los otros, al mismo tiempo que el verbo utilizado difumina la confianza en la efectividad de estas prácticas. Por último, el narrador se asegura de superponer la religión católica al acto de imitación del soplido, de tal forma que difiere sustancialmente en el trasfondo e intención con la que se lleva a cabo y aleja la sombra judaizante. Este acto de oración no es sin embargo puramente ortodoxo (dado que la iglesia católica y las instituciones médicas estaban igualmente preocupadas por la proliferación de las curaciones milagrosas) por lo que el desplazamiento del valor probatorio cubre aquí también una función expiatoria: el fervor religioso de los cautivos es independiente de la sanación del sujeto indígena pues el cautivo no asegura su efectividad.

Tras realizar estas práctica curativas, Cabeza de Vaca presenta varias manifestaciones de recuperaciones casi milagrosas, si bien, como hemos dicho, no afirma que los pacientes se hayan curado sino que, una vez más, el peso de la prueba recae en el sujeto indígena, ya que es a sus ojos que «luego que los santiguamos *decían* a los otros que estaban sanos y buenos» y «después de que [Castillo] los hubo santiguado y encomendado a Dios, en aquel punto los indios *dijeron* que todo el mal se les había quitado» (Maura 130 y 153). Aunque a primera vista parezca que el soldado está proclamando una curación

milagrosa, los verbos utilizados dejan espacio para el escepticismo, al tratarse de la impresión personal de los indígenas y no de un diagnóstico de recuperación realizado por el propio Cabeza de Vaca o sus compañeros. Esta percepción de la efectividad del tratamiento, lleva a una mejora en el trato que reciben los cautivos, y adquieren progresivamente cierta fama entre las comunidades indígenas, de tal forma que, a partir del capítulo XXVII se convierten en el centro y cabeza de un grupo cada vez más numeroso de seguidores indígenas.

No obstante el beneficio que les proporciona este paso entre la identidad del cautivo y la del médico no está libre de tensiones sino que se trata de una transición de naturaleza violenta. En el diálogo establecido entre cautivos y captores domina el modo imperativo, así como una relación de superioridad cultural indígena. El náufrago afirma que los miembros de la comunidad indígena «mandáronnos que hiciésemos lo mismo [siguiendo el ritual de curación descrito] y sirviésemos en algo» (Maura 129). Si bien en un principio los castellanos oponen resistencia a participar en los ritos de sanación, alegando que «era burla y que no sabíamos curar», Cabeza de Vaca afirma que no sólo son sometidos a una privación alimentaria «hasta que hiciésemos lo que nos pedían» (Maura 129), sino que refleja parte de la concepción del universo que tienen sus captores, en un gesto que, desde la perspectiva indígena es una aserción de la su superioridad cultural respecto a los castellanos:

viendo nuestra porfía, un indio me dijo a mí *que yo no sabía* lo que decía en decir que no aprovecharía nada aquello *que él sabía*, que las piedras y otras cosas que se crían por los campos tienen virtud [...] y que nosotros, que éramos hombres, cierto era que teníamos mayor virtud y poder (Maura 129).

De esta forma, Cabeza de Vaca está describiendo una situación de subordinación en la que se encuentra sometido al menos a tres formas de violencia: verbal, cultural y física. Sus captores no sólo amenazan con privarle de sustento, sino que ejercen sobre él una autoridad de mando y ostentan una autoridad cultural. Esta situación de violencia, de igual forma que el desplazamiento en el peso de la prueba en el que abre la puerta a la negación de su efectividad, permite a Cabeza de Vaca distanciarse del episodio curativo y de la apropiación de una práctica médica heterodoxa, pues actúa en todo momento bajo coerción.

Por su parte, *Viaje de Turquía*, narra en forma de diálogo cómo su protagonista, Pedro de Urdemalas, es capturado por el general turco Zinán Bajá, mientras se encuentra viajando a bordo de la flota de Andrea Doria. Aunque la obra, dedicada a Felipe II, no vio la imprenta hasta el siglo xx, se conservan varios manuscritos de los que se infiere que su redacción debió producirse entre los años 1553 y 1557. Tal como afirma Thomas R. Hart en «Renaissance Dialogue and Narrative Fiction: the *Viaje De Turquia*.», el *Viaje de Turquía* es, pese al gran contenido narrativo, un diálogo renacentista que «juxtaposes opposed points of view at a brief and clearly defined moment of time» (107-08). En esta yuxtaposición, los personajes protagonistas –Urdemalas, Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando– representan distintas posiciones filosóficas o éticas y sus nombres reflejan, hasta cierto punto, dichas actitudes.

Dado que uno de los principales objetivos en el género del diálogo renacentista es someter una materia de conocimiento a la discusión filosófica, debemos considerar cual es el tema central del *Viaje*. A este respecto, algunos autores como Ángel Delgado-Gómez han estudiado en profundidad la relación que *Viaje de Turquía* entabla con la medicina del siglo xvi. Según Delgado-Gómez, debemos leer el diálogo como una crítica a la «degenerada medicina árabe al par que una reivindicación de la renaciente medicina neohipocrática» (125). Se trataría, siempre según Delgado-Gómez, de una crítica no sólo a la medicina en Turquía, sino con la mirada puesta en el estado de la profesión médica en la Península. Sin embargo, Delgado-Gómez no presta atención al contexto que al mismo tiempo fuerza y permite a Pedro de Urdemalas dar el salto a la profesión médica.

En *Viaje de Turquía*, Pedro adopta el papel de médico para evitar el duro trabajo en galeras y conseguir para sí una posición más ventajosa en su cautiverio. Su nuevo papel le abrirá la posibilidad de moverse con mayor libertad por Constantinopla y ser tratado con menos crueldad de la usada con otros prisioneros:

Comenzaron de poner a una parte todos los que sabían oficios, y los que no a otra para echar al remo. Quando vinieron a mí yo dixé liberalmente que hera médico. Preguntáronme si me atrebería a curar todos los heridos que en la vatalla pasada había. Respondí que no, porque no hera zirujano, ni sabía de manos nada hazer. Estaba allí un rrenegado ginovés que se llamaba Darmux Arráz, que hera el cómite rreal, y dixo al general que mucho mayor cosa hera que

çirujano, porque hera médico de orina y pulso, que ansí se llaman, y quiso la fortuna que el general no traía ninguno para que me examinase; y allá, aunque hai muchos médicos judíos, pero pocos son los buenos (Ortola 258-9).

Como vemos en este pasaje, la decisión de adoptar una identidad alternativa y asumir la profesión de médico está marcada también aquí por la violencia. No sólo pende sobre Pedro la amenaza de una vida en el remo, sino que, mientras es sometido a un breve interrogatorio, es el renegado Darmux, el que lo coacciona para proseguir con su mentira. Pedro, que dice haber entrado «liberalmente» en la profesión de médico, es en realidad forzado a ella. Pedro se encuentra en un momento en el que ejerce una limitada libertad de decisión y en la cual la profesión médica aparece como salida e imposición. Su situación inicial pronto se verá mejorada al convertirse en uno de los médicos personales de Zinán Bajá, lo que le garantizará, no sólo una mejora en el trato, sino una mayor libertad de movimientos y ciertos ingresos.

Tanto en *Viaje de Turquía* como en *Naufragios*, los captores desconocen la formación de los cautivos, lo que permite a Cabeza de Vaca desplazar el peso de la prueba a la naturaleza crédula de los indígenas y, en el caso de Urdemalas, a la ignorancia médica de los turcos. Sin embargo, en el caso de la *Peregrinação*, su autor y narrador, Mendes Pinto, establece desde un primer momento ante sus captores que carece de los conocimientos y el entrenamiento apropiados. No obstante, Pinto se ve igualmente forzado a desempeñar el papel de cirujano y operar al príncipe de Bungo, en los capítulos CXXXVI y CXXXVII.

La *Peregrinação* de Fernão Mendes Pinto fue publicada en 1614, tres décadas después de su muerte en 1583, si bien su redacción, según Rebecca D. Catz, debe situarse entre 1569 y 1578 (xxiv). Mendes Pinto narra sus viajes por el océano Índico entre 1537 y 1558. De acuerdo con Catz, se trata de «a work of corrosive satire in which the author attacks all the religious and political institutions of sixteenth-century Portugal» (xv). A lo largo de la narración, Mendes Pinto naufraga en el océano Índico y desempeña varias profesiones: desde comerciante hasta pirata. Pinto incluye un episodio en el que, estando bajo la autoridad del «Rei de Bungo», se ve implicado en un accidente con un arma de fuego. Este episodio ha sido identificado tanto por Georg Shurhammer como por Charles Ralph Boxer como un acontecimiento real cuyo protagonista no

sería Pinto sino otro portugués, si bien difieren en su identidad (Catz xxxvi)⁷.

En la versión de Pinto, el único hijo varón del Rei lo visita en su morada mientras Pinto está durmiendo y toma sin permiso un arma de fuego, tras lo que, desconociendo cómo manipularla, se hiere a sí mismo. Los médicos locales, dada la gravedad de las heridas, se muestran incompetentes e incluso «se não atreveram a curar as feridas» (255) y es finalmente el propio paciente el que reclama las atenciones médicas de Pinto:

desafrontae esse estrangeiro, e segurae-o do medo que lhe tendes posto, e despejem esta casa, que elle me curará como souber, porque antes quero que me mate um homem, que tanto tem chorado por mim, como esse coitado, que o bonzo de Facataa de noventa e dois annos, e sem vista nos olhos (256).

Pese a que con anterioridad, Pinto ya había establecido ante el propio Rey que «não era medico, nem aprendêra essa sciencia» (251), el monarca le ruega que salve a su hijo. Pinto se encuentra en una situación de violencia explícita en el que su seguridad personal se encuentra en peligro (los miembros de la corte lo acusan de querer matar al joven); y es forzado a tratar al príncipe. Además, durante la 'operación', la violencia verbal no cesa y se insiste en el papel del miedo, ya que recibe constantes amenazas de los cortesanos: «me torvava com o medo da vozaria que faziam» (256). Para reforzar esta descripción, Pinto resume: «E encomendando-me a deus, e fazendo me (como se diz) das tripas coração, por ver que não tinha alli outro remedio, e que, se assim o não fizesse, me haviam de cortar a cabeça, preparei tudo o que era necessario para a cura» (257). Tras esto, el aprieto se resuelve favorablemente y Pinto obtiene gratificaciones sociales y económicas de sus dominadores; pero tal como sucede en Vaca, reivindicar este éxito puede tener consecuencias negativas en su recepción Ibérica. Como en los ejemplos anteriores, el sujeto no tiene conocimientos médicos apropiados u 'oficiales' y se encomienda a Dios antes de su intervención pero al hacerlo incurre en la sospecha de la heterodoxia tanto religiosa como científica. Pinto, como Urdemalas y Cabeza de Vaca, insiste

en la amenaza violenta para justificar el engaño, y en el caso de Pinto, reconoce explícitamente su ilegitimidad para su desempeño.

De los tres episodios se desprende que si bien el papel del médico resulta provechoso para estos individuos, los autores ven la necesidad de insistir la coerción y violencia física, verbal y simbólica en el que se asume. Los tres reconocen sus limitados conocimientos en la materia e insisten en su supervivencia. Más aún, los autores desplazan el peso de la prueba a los sujetos otros, de tal forma que sus éxitos curativos no sean vistos como sanaciones reales ante una audiencia peninsular. Es importante señalar aquí la opinión del historiador Sanjay Subrahmanyam que, en «Three Ways to be Alien», reconoce la dificultad de asumir una determinada identidad ante una audiencia informada:

For despite the many, and quite well-known, instances of imposture that characterize intercultural dealings in the early modern world, it is easy to exaggerate the protean character of identity. It was distinctly easier to impersonate someone in particular than assume, in the face of a discerning audience, a series of cultural attributes one did not in fact possess (13).

Se trata de una doble situación de riesgo puesto que los autores/personajes no sólo se exponen a la amenaza física de sus captores sino a la presión social extranarrativa, derivada de una lectura de su obra informada por la mentalidad ibérica en torno a la práctica médica. Al asumir la identidad médica, los narradores se arriesgan a ser vistos de forma sospechosa, como practicantes de una medicina contraria a la legislación médica que las coronas implementan en los siglos XVI y XVII. Por ello, los autores se esfuerzan en alejar de sí la sospecha mediante la coerción, y presentando sus éxitos como producto de la ignorancia de los observadores. Además del uso de la prueba y de la violencia, estos episodios recurren a la comicidad para que el lector se tome a broma las curaciones.

El exorcismo del médico

En el momento de presentar esta experiencia a una audiencia ibérica, se enfrentan no sólo al problema de la ortodoxia, sino a los prejuicios y reticencias hacia la práctica médica entre la población ibérica. Para ganarse al público y alejar sospechas, los narradores recurren al uso del humor. Esta comicidad es especialmente relevante en el *Viaje de Turquía*, donde

7. Catz cita a Schurhammer, Georg. *Francis Xavier: His Life, His Times*. Roma: Jesuit Historical Institute, 1982. 4, 251; y Boxer, Charles Ralph. *The Christian Century in Japan, 1549 – 1650*. Berkeley: University of California Press, 1927. 27.

la profesión médica es ridiculizada y satirizada abiertamente, pero también está presente en Pinto y en Cabeza de Vaca, donde la ingenuidad con la que presenta a los indios podría ser leída con comicidad y sorna.

Tal como dice Delgado Gómez, «la sátira antimédica puede contarse [...] entre los tópicos literarios de mayor tradición. Nada hay pues de extraño o novedoso en la existencia de un sentimiento antimédico en el siglo XVI» (168). Una sátira que no sólo está presente en la Península Ibérica sino que es común a la Europa de la época, tal como podemos ver en la obra de Petrarca *Invective contra Medicum*, en la que se recuperan la tradición romana de la burla contra los médicos griegos, dirigida ahora contra los médicos que perpetúan la doctrina escolástica (Miranda 16). En estas sátiras encontramos al médico representado como un sujeto impostor, mentiroso o de burla.

El *Viaje de Turquía* desprestigia directamente el ejercicio de la medicina, tanto en la Península Ibérica como en el Imperio Otomano. Antes de relatar su captura, los tres amigos discuten el papel de los médicos en los hospitales, y Urdemalas los ataca con dureza: «El médico otro día que purgaba al enfermo le despedía diciendo que ya no había a qué estar. Y como los pobres entonces tenían más necesidad de refrigerio y les faltaba, tornaban a recaer, de lo qual morían muchos» (Ortola 224). Esta crítica a la mala praxis se refuerza justo antes de declararse médico:

Llegóse a mí un cautivo que había muchos años que estaba allí, y preguntóme qué nombre hera, y si tenía con qué me rrescatar, o si sabía algún ofiçio; yo le dixé que no me faltarían doçientos ducados, el qual me dixo que lo callase, porque si lo dezía me ternían por hombre que podía mucho y ansí nunca de allí saldría, y que si sabía ofiçio sería mejor tratado; a lo qual yo le rrogué que me dixese qué ofiços estimaban en más, y díxome que médicos, y barberos, y otros artesanos. Como yo ví que ninguno sabía, [...] imaginé quál de aquéllos podía yo fingir para ser bien tratado y que no <me> pudiesen tomar en mentira, <y> acordé que pues no sabía ninguno, lo mejor hera dezir que hera médico, pues todos los herroses había de cubrir la tierra y las culpas de los muertos se habían de hechar a Dios y con aquella poca de Lógica que había estudiado podría entender algún libro por donde curase o matase (Ortola 257-58).

Como vemos, Pedro reconoce su falta de formación pero no ve impedimento para salirse con la suya, achacando su mala praxis a Dios y supliendo

su desconocimiento con libros. Con esta crítica, el autor se asegura que el cambio de identidad quede codificado en clave de humor, puesto que, a partir de ese momento, toda acción 'médica' será vista como una burla los médicos judíos o musulmanes.

En la *Peregrinação*, tanto la causa del accidente, como las actitudes de los testigos, el desfile de médicos, o las intervenciones del príncipe herido, tienen una dimensión cómica. Mendes Pinto establece un ambiente de relajación «dormido sobre uma esteira», mientras describe cómo el príncipe manipula el arma. El lector puede prever que se avecina la tragedia y Pinto describe cómo el príncipe aplica una excesiva, y ridícula, carga de pólvora, «dois palmos», y al apretar el gatillo ésta revienta (253). Los dos compañeros del príncipe salen entonces «fugindo caminho do paço, e, gritando pelas ruas» que el arma había matado al príncipe con «uns feitiços que tinha dentro do cano» (253-4), de tal forma que Pinto ridiculiza su desconocimiento de la pólvora. Los cortesanos dan gritos y aspavientos exigiendo justicia, hasta que el príncipe recobra el sentido y les pide que suelten a Pinto. Mientras Pinto está preso, el príncipe es visitado por varios monjes que son despachados ante su incapacidad y se recomienda al rey hacer llamar a un afamado monje de una ciudad lejana. El príncipe, exasperado, los rechaza y ridiculiza al anciano como «velho podre [...] sem vista en los olhos» (255-56), de tal forma que Pinto desprestigia a los profesionales médicos locales por ancianos e incompetentes, y a los pacientes que hasta ahora se han puesto en sus manos. Durante la operación, la corte persiste en sus amenazas y gritos en una algarabía histérica, una «vozaria» (256), ridiculizándolos mientras muestra a Pinto como hombre con aplomo. Finalmente el episodio se cierra con un desenlace feliz que permite al lector revisitar los elementos cómicos del episodio y reducir el peso del factor dramático de la situación.

Por su parte, el humor en los *Naufragios*, se ve en parte oscurecido por las referencias a la divina providencia, como parte de un discurso de conquista y expansión de la religión cristiana. Rolena Adorno, entre otros autores, ha centrado su análisis de la curación en *The Polemics of Possession*, como parte del discurso providencialista de los *Naufragios* (202). Sin embargo, este discurso no evita percibir en Cabeza de Vaca un tono humorístico en torno al desempeño de la curación.

Es cierto que Cabeza de Vaca atribuye la sanación directamente a la acción divina en el capítulo XXII en el que afirma que «Él [Dios] lo hizo tan misericordiosamente» (Maura 156). Más adelante, explora la

complejidad del pecado a través de Castillo: «Castillo era médico muy temeroso [...] y creía que sus pecados habían de estorbar» (Maura 157). Al hacerlo, reconoce las dificultades que presenta este episodio en términos que recuerdan a las discusiones sobre la ortodoxia religiosa y la práctica médica. Sin embargo, el humor también está presente en las descripciones de Cabeza de Vaca, en una descripción sutilmente escéptica de la sanación.

Tal como se ha mencionado, una lectura atenta revela que el texto permite una interpretación escéptica de las supuestas curaciones, al desplazar el peso de la prueba a los indígenas y su autodiagnóstico con lo que Cabeza de Vaca abre un espacio para la sospecha. Como hemos visto, el español afirma que «luego que los santiguamos [los indígenas] decían a los otros que estaban sanos y buenos» (Maura 130). Con el verbo decir, Cabeza de Vaca (y el lector) se transforman en receptores pasivos, hecho que se repite cuando los pacientes de Castillo (que dudaba de su efectividad) «dijeron que todo el mal se les había quitado» (Maura 153), abriendo espacio para dudar de la curación de los enfermos y evitando ser leído como un heterodoxo.

Si tenemos en cuenta este espacio abierto por las elecciones verbales así como el comentario de Cabeza de Vaca a su resistencia inicial a realizar curaciones alegando que «era burla y que no sabíamos curar», reconociendo desde el principio que «nosotros [los cristianos] nos reíamos de ello» (Maura 129), los episodios de curación en *Naufragios* pierden legitimidad y veracidad. Siguiendo este escepticismo, los indígenas aparecen representados como gentes ingenuas y la fama que los precede a partir de ese momento, como una gran broma. Incluso los miedos de Castillo pueden ser leídos con cierta comicidad y sorna por el lector de la época, que reconoce en cierta medida en Castillo la figura del pícaro que se hace pasar por beato o médico para embaucar a sus víctimas y que se atribuye la sanación de un individuo como en el caso de lo relatado por Miranda:

un doctor médico de este reino, que receptó a un doliente cierta purga, de la cual se le vertió más de la mitad, [...] venido pues el doctor a visitarle, le contó su acaescimiento, y él respondió que cuando había ordenado tanta cantidad de purga, fue con intención que el moço había de derramar lo mismo que derramó (160).

Así como en este caso, no faltan en la literatura de la época ejemplos de médicos que participan de las

cualidades del pícaro y que se atribuyen la curación de los enfermos por el azar y la proximidad del fenómeno a su intervención, o aprovechándose de la ingenuidad del paciente, como es el caso de Estebanillo en *Vida y hechos de Estebanillo González*, del que Carolin Schmitz explica que su personaje se beneficia no sólo de su habilidad para engañar y dispersar la culpa mediante la jerga médica humorística sino de la situación de ambigüedad de un oficio «difícil de definir y demarcar en la época» como el del cirujano-barbero y que Sandra Carvalho define bajo el sugerente nombre de artesanos del cuerpo⁸. Sin embargo, la diferencia entre Estebanillo y Cabeza de Vaca y Mendes Pinto radica en que el primero no abandona el tono satírico en su descripción tanto del médico como del paciente mientras que los segundos recurren a dos modos discursivos diferentes. Mientras el intento de curación se reviste de miedo y piedad para ganarse la conmiseración del lector, la reacción del paciente es presentada con incredulidad.

En todos los casos, a pesar de haber asumido la identidad de médicos y dada su ausencia de formación especializada, los éxitos cosechados en el desempeño de sus funciones no se deben a sus conocimientos técnicos sino a las propias afirmaciones de efectividad de los pacientes ya que es en estos en quienes reside el peso probatorio. Esta ingenuidad del paciente se une a la certeza que el lector tiene de que los protagonistas no saben lo que hacen, lo que tiene el potencial de reducir la espectacularidad del episodio a la sátira.

Conclusión

En *Naufragios*, *Viaje de Turquía* y *Peregrinação*, nos encontramos con tres personajes protagonistas que asumen una identidad médica como reacción a una situación de amenaza violenta física, verbal y cultural. Un cambio de identidad forzado por las circunstancias del cautiverio y que tiene como objetivo último mejorar la vida diaria de estos tres individuos, mejorar las perspectivas de supervivencia y adquirir un cierto poder dentro de la sociedad en la que se ven obligados a desenvolverse. Cabeza de Vaca obtiene la reverencia de los nativos, Mendes Pinto se granjea la

8. Cavallo, Sandra. *Artisans of the body in Early Modern Italy. Identities, families and masculinities*. Manchester/New York: Manchester University Press; 2007. Citado en Schmitz, Carolin. «Barberos, charlatanes y enfermos».

gratitud del monarca y Pedro de Urdemalas consigue una mayor movilidad dentro de Constantinopla.

Sin embargo, la identidad del médico no carece de riesgos. El público potencial de las obras, el lector ibérico, puede percibir esta nueva identidad como un elemento sospechoso a nivel religioso y cultural, y ejercer una nueva violencia de tipo extratextual. La asociación de la profesión médica con otras religiones, y especialmente con la judía, despierta en los personajes protagonistas la ansiedad de la pureza religiosa que se manifiesta en el recurso al escarnio y la sátira sobre la profesión médica en diversos niveles de intensidad según la obra. Dado que el médico arrastra la sombra de la sospecha de la heterodoxia, los personajes protagonistas de estas obras recurren al humor para alejar esta mancha de sí mismos a ojos del lector, reaccionando una vez más a una presión violenta de tipo sociocultural sobre el texto escrito. Allí donde el humor es menos directo, como en la obra de Cabeza de Vaca, los análisis previos han hecho énfasis en los aspectos religiosos y el discurso providencialista, de tal forma que el sutil desplazamiento del valor probatorio al paciente y el aspecto cómico de la obra no sólo se han visto ocultados por la carga religiosa del texto sino por la prosa académica derivada. Al enfocarnos en pasadas lecturas de estas obras en las estrategias discursivas de tipo religioso, hemos desviado nuestra atención de los aspectos violentos que los contextualizan, así como el desplazamiento del valor probatorio y una vis cómica que son fundamentales para entender estos episodios de una manera más completa.

Al leer estas obras, debemos tener en cuenta que el fenómeno de la identidad y los cambios que apreciamos en ella, están inmersos en una complejidad derivada de factores de violencia tanto contextual, dentro de la narración, como extratextual, producida en el momento de la recepción. Los personajes protagonistas, reaccionan a esta violencia, a través de una negociación de identidades tanto para explicar la toma de ciertas decisiones como para atenuar su importancia a ojos del lector. Estas estrategias no pueden ser analizadas en conjunto y en múltiples obras sin comprender que, pese a sus diferencias geográficas, tiene en mente un lector similar ibérico e incluso europeo. Debemos recuperar para estos textos, una dimensión cómica que está intrínsecamente ligada con un lector ibérico luso-hispano que comparte una visión común, no sólo sobre la profesión médica sino sobre una multitud de aspectos que producen, en las obras hispano portuguesas, movimientos narrativos convergentes.

Bibliografía

- ADORNO, Rolena. «The Narrative Reinvention of the Conqueror-Captive,» *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*. New Haven and London: Yale UP, 2007: 246-278.
- CATZ, Rebecca D. *The Travels of Mendes Pinto*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Cavallo, Sandra. *Artisans of the body in Early Modern Italy. Identities, families and masculinities*. Manchester/New York: Manchester University Press; 2007.
- DELGADO-GÓMEZ, Ángel. «La Medicina y El Viaje De Turquía.» *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo / Sociedad de Menéndez Pelayo*. 60 (1984): 115-84.
- GOMEZ-ARANDA, Mariano. «The Contribution of the Jews of Spain to the Transmission of Science in the Middle Ages.» *European Review*, 16.2 (2008): 169-181.
- GRANJEL, Luis S. *La medicina española renacentista*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1980.
- HART, Thomas R. «Renaissance Dialogue and Narrative Fiction: the Viaje De Turquía.» *The Modern Language Review*. 95.1 (2000).
- JORGE HENRIQUES, Henrique. *Retrato del perfecto médico*. Salamanca: Casa de Juan y Andres Renaut Impressores, 1595. Copia de la Universidad Complutense de Madrid.
- JÜTTE, Robert, ed. *Medical pluralism. Past – Present – Future*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013.
- LEE CLOUSE, Michele. *Administering and Administering Medicine: Regulation of the Medical Marketplace in Philip II's Spain*. 2004. University of California Davis, PhD dissertation. ProQuest, search-proquestcom.ezproxy.usd.edu/docview/305215101?accountid=14750
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco. *El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas*. Ed. María Teresa Herrera. Salamanca: Ediciones del Instituto de Historia de la Medicina Española y Universidad de Salamanca, 1973.
- LÓPEZ TERRADA, María Luz. «Medical pluralism in the Iberian kingdoms: The control of the extra-academic practitioners in Valencia.» *Medical History Supplements*, 29 (2009): 7-25.
- MAURA, Juan Francisco, ed. *Naufragios de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Catedra: Madrid, 2011.
- MENDES PINTO, Fernão. *Peregrinação*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1908.
- MIRANDA, Alfonso de. *Diálogo del perfecto médico*. Ed. Manuel E. Mingote Muñiz. Madrid: Editora Nacional, 1983.

ORTOLA, Marie-Sol. *Viaje de Turquía: Diálogo Entre Pedro de Hurdimalas y Juan de Voto a Dios y Mátalas Callando que Trata de las Miserias de los Cautivos de Turcos y de las Costumbres y Secta de los Mismos Haciendo la Descripción de Turquía*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.

SCHMITZ, Carolin. «Barberos, charlatanes y enfermos: la pluralidad médica de la España barroca percibida

por el pícaro Estebanillo González». *Dynamis* 36.1 (2016).

SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Three Ways to Be Alien: Travails and Encounters in the Early Modern World*. Waltham, MA: Brandeis UP, 2011.

VOIGT, Lisa. *Writing Captivity in the Early Modern Atlantic: Circulations of Knowledge and Authority in the Iberian and English Imperial Worlds*. University of North Carolina Press, 2009.

Teatro romántico peruano sobre la independencia. La representación de la nobleza incaica

Peruvian romantic theater on independence. The representation of the Inca nobility

MIGUEL VALLEJO-SAMESHIMA*

Universidad de Granada

mvallejo@correo.ugr.es

<https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

Resumen

Las representaciones de eventos relacionados con la independencia de un país construyen ideas acerca de una identidad nacional. Bajo esta premisa, se analizaron dos textos teatrales peruanos sobre la independencia del Perú, *El pueblo y el tirano* (1862), de Carlos Augusto Salaverry, e *Hima Sumac* (1884), de Clorinda Matto de Turner. Se eligieron piezas románticas por su intención de construir una imagen del país. Se revisaron personajes, temas y puntos de vista, prestando atención a aspectos de etnicidad y género. En ambas obras se representa a la nobleza incaica como la matriz de la República. No obstante, si bien en ellas se reivindica a los indígenas del pasado, también se reafirman los prejuicios sobre los indígenas del presente mediante la repetición de estereotipos. Se concluyó que en estos textos el grupo dominante criollo buscó apropiarse del legado inca, legitimándose como la continuación de una esencia nacional peruana.

Palabras clave: Teatro peruano; Teatro romántico; Carlos Augusto Salaverry; Clorinda Matto de Turner; Estudios Poscoloniales.

Abstract

Representations related to an independence process build certain ideas about a national identity. Following this premise, this paper analyzed two Peruvian theater texts about the Peruvian independence, *El pueblo y el tirano* (1862), by Carlos Augusto Salaverry, and *Hima Sumac* (1884), by Clorinda Matto de Turner. Romantic plays were chosen because they try to build an image of the country. The article studied characters, topics and points of view, emphasizing in ethnicity and gender. Both plays represent the Inca's nobility as the origin of the Republic. Moreover, the plays vindicate the indigenous from the past. Nevertheless, the repetition of negative stereotypes reaffirms the prejudices over the indigenous from the present. Finally, it is concluded that in these texts, the creole dominant group appropriates the Inca's legacy. In this way, the criollos tried to legitimate themselves as the Inca's sequel, and that they owe the Peruvian national essence.

Keywords: Peruvian Theater; Romantic Theater; Carlos Augusto Salaverry; Clorinda Matto de Turner; Postcolonial Studies.

* Candidato a Doctor en el Programa de Lenguas, Textos y Contextos de la Universidad de Granada (UGR). Máster en Estudios Literarios y Teatrales por la UGR, Bachiller en Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima). Narrador, dramaturgo y periodista cultural. <https://orcid.org/0000-0003-1068-3098>

Las representaciones de hechos históricos vinculados al proceso de independencia de un país construyen una idea de lo considerado nacional, propio y deseable, así como el papel de cada grupo en ese país. Para seguir esta premisa, primero revisamos brevemente el primer teatro de la República peruana hasta el romanticismo, para entender cómo fueron representados los sujetos subordinados y qué imagen se construyó sobre el país en estas obras.

A partir de la antología del teatro sobre la independencia del Perú compilada por Ugarte Chamorro, concluimos que las piezas peruanas escritas alrededor de la proclamación de la independencia de España, en 1821, fueron básicamente de estilo neoclasicista, con notorios elementos de agitación y propaganda. A favor del bando español, destacamos al anónimo *Diálogo en el consistorio patriótico* (original de 1820), que ridiculiza a los ideales independentistas, presentándolos como falsos e interesados. Un ejemplo a favor del bando patriota es *Los patriotas de Lima en la Noche Feliz*, de Miguel del Carpio (original de 1821), de corte militarista y furibundo antiespañolismo, que propone al Perú como un país en la élite mundial. En esta compilación de Ugarte Chamorro se aprecia que, luego del triunfo patriota, las obras sobre la independencia propondrían una épica nacional, con un fuerte militarismo caudillista.

Asimismo, en estas piezas neoclasicistas no aparecen indígenas ni afroperuanos, y el papel de las mujeres está siempre determinado por decisiones de hombres. Se excluye a estos sujetos subordinados pese a que se pudo haber representado el papel activo que tuvieron en las guerras de independencia. Por ejemplo, como detallan Temple y Vergara, su participación en ambos ejércitos, así como las montoneras indígenas autoorganizadas. De igual modo, el papel de las rabonas, compañeras de los soldados patriotas que ayudaban como enfermeras y cocineras, e incluso entraban en combate cuando era necesario.

Por otro lado, apreciamos que el sujeto dominante en las piezas de teatro sobre la independencia es el hombre blanco criollo, es decir, hijo de españoles nacido en América. Creemos que esto era inevitable, pues, ante la represión a las clases altas indígenas tras la revuelta de Túpac Amaru II en 1780, detallada por Flores Galindo y Walker, solo los criollos podían liderar un movimiento independentista exitoso, y la República nació bajo su dirección.

Más adelante, recordamos a García-Bedoya cuando señala que, en el Perú, en la década de 1830 se impuso el costumbrismo como estética

dominante. Estas obras de teatro están ambientadas en el presente con personajes arquetípicos. Ricketts asevera que estas piezas costumbristas fueron un espacio de debate entre propuestas liberales de comedias populares, frente a propuestas conservadoras con fines moralizadores. De igual manera, seguimos a Vara en que el costumbrismo peruano tuvo como particularidad ser principalmente urbano y limeño.

No obstante, los dramaturgos costumbristas emblemáticos Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura sí incluyeron como personajes a sujetos subordinados. Seguimos a Smith en que cada pieza de Pardo y Aliaga tiene a un criado o criada afroperuana, siempre leales a sus patrones y justificando la esclavitud, mientras los demás afroperuanos son caracterizados en grupo, como propiedades poco valiosas de los terratenientes. Asimismo, en las piezas de Segura los indígenas son vistos como sujetos a tutelar. Destacamos su obra *La Espía* (original de 1854), ambientada en un pueblo ayacuchano, en la cual la protagonista es una indígena que termina casándose con un oficial español poco después de obtenida la independencia.

En líneas generales, estamos de acuerdo con Smith cuando afirma que tanto los autores neoclasicistas como los costumbristas intentaron construir la imagen de un país blanco, con los indígenas y afrodescendientes fuera del ideario nacional, vistos casi como extranjeros, y excluyendo de maneras incluso más evidentes a judíos, gitanos y otras minorías.

Bhabha considera que la repetición de estereotipos afirma la idea de fijeza, es decir, de que los sujetos son inmutables. Así, estos estereotipos sustentan los prejuicios sobre los sujetos subordinados. En el caso del teatro peruano decimonónico, la representación de afroperuanos sensuales y tontos, indígenas serviles y melancólicos, o mujeres irracionales y frágiles, no es solo la repetición de un prejuicio, sino la fijeza del estereotipo. Algunos de estos elementos se aprecian con matices en la corriente romántica peruana.

Oviedo asegura que el romanticismo americano fue muy distinto al europeo, porque «se da en procesos de emancipación y la fe en el liberalismo para existir como naciones» (14). Añade Oviedo que esto genera un primer nacionalismo literario, pues «en América sirvió además para dar a las nuevas sociedades una noción de continuidad y pertenencia a un pasado» (16). Sobre los románticos peruanos, Holguín afirma que son el primer grupo de escritores «animados de ideales, estética, sentimientos, etc., semejantes y hasta comunes, lo que ha permitido hablar de la “generación romántica”,

algo no muy exacto pues pertenecieron a más de una» (268). Así, se afirman no solo intentos aislados por acercarse al pasado prehispánico, sino una búsqueda programática en una estética propia. Es preciso destacar en un primer momento al teatro de Ricardo Palma y Nicolás Corpancho, y más adelante al de Carlos Augusto Salaverry, Carolina Freyre de Jaimes, Clorinda Matto de Turner y José Arnaldo Márquez.

Valero considera que, en el Perú, el costumbrismo borró adrede el pasado para que el discurso moralizante funcionara de manera más directa en las nuevas repúblicas, y, solo después de esta etapa, el romanticismo peruano pudo enfrentarse a esa incapacidad para entender el pasado. Asimismo, Figueroa asegura que, al no tener un pasado medieval, los románticos hispanoamericanos buscaron una lengua propia y un pasado en las raíces autóctonas y en lo cotidiano. Para Fernández, los románticos peruanos buscaron forjar una ilustración real y construir un país nuevo. Añadimos que buscaron construir una identidad nacional. Por ello, estos autores rompieron con los valores conservadores del romanticismo europeo. Afirma Fernández que hicieron suyo este romanticismo «en la medida en que pudieron relacionar la nueva estética con la fe en el progreso, con la democracia e incluso con el socialismo, pero renegaron de él cuando lo identificaron con el catolicismo y con las evocaciones de la Edad Media» (12-13).

Seguimos a Holguín en que, en el caso del Perú, las piezas románticas muestran una búsqueda programática de renovar el presente, y para ello eligieron el tiempo de los incas. Muchos protagonistas de estas obras son de la nobleza incaica¹, mientras la plebe indígena aparece como masa. A su vez, los indígenas del presente, así como los afroperuanos, volvieron a desaparecer.

Estos detalles podrán apreciarse en el siguiente análisis, en el cual repasamos los argumentos, el tratamiento de los personajes y el punto de vista de las obras, revisando sus aspectos ideológicos. Las hemos citado respetando la ortografía original.

1. En el romanticismo peruano hubo pocas excepciones, como el *Rodil* (1852) de Ricardo Palma, que narra las acciones de este capitán español en la fortaleza del Real Felipe, o *María de Vellido* (1878) de Carolina Freyre de Jaimes, que cuenta el sacrificio de la heroína indígena María Parado de Bellido y cómo una pareja mestiza debe separarse por las guerras de independencia. Analizaremos estas piezas en un próximo trabajo.

La ucronía de una revuelta indígena

Reconocido en especial por su poesía, en particular la de carácter amatorio, y por sus seis obras de teatro, Carlos Augusto Salaverry (Lancones, 1830 – París, 1891) hizo asimismo carrera militar y diplomática. Su pieza *El pueblo y el tirano* (original de 1862) no solo busca aproximarse al mundo incaico, sino que destaca el papel de los indígenas en las luchas independentistas. Se ambienta en Lima en 1564 y desarrolla una ucronía, en la cual el virrey del Perú es derrocado por una revuelta indígena y una conspiración de la Inquisición. Aunque la mitad de los protagonistas son indígenas, todos hablan en un registro estándar del español, siendo indiferenciables.

En el Acto Primero, las acotaciones mencionan que los personajes indígenas son de origen noble. Estos son Túpac, Cagua y Zoray, y se lamentan por la violación de la hermana de Zoray. Buscan apoyo en un anciano indígena, Yupanqui, quien teme por su hija. Zoray lanza una proclama con el sentido independentista del siglo XIX, donde trasciende su venganza individual y plantea los valores de *patria* y de *libertad* como un todo social: «quiero –por mi patria, / venga en buena hora el suplicio, / pues por romper esas cadenas, / si el cadalso es el martirio, / ese martirio es la gloria» (10).

Por otro lado, el Virey [*sic*] Diego López de Zúñiga, y su temible asesor Zenón, raptan a Estrella, hija de Yupanqui. Este les revela a sus amigos por primera vez que tenía una hija, y van a buscarla. Encuentran a Zenón disfrazado de indígena, quien les confiesa que el virrey violó a la hermana de Zoray, pero así los hace confesar sus intenciones conspirativas, y los apresa. Este juego de disfraces y dobles lealtades se repetirá a lo largo de la puesta.

En el Acto Segundo, los dos personajes femeninos se conocen. Isabella, esposa del virrey, se lamenta de las infidelidades de este. Es leal al esposo pese a saberse engañada, y se consuela practicando la caridad. Aunque Isabella sabe que el virrey tiene a Estrella como amante, no siente enemistad por ella. Afirman su amistad cuando Estrella le revela que está siendo chantajeada por el virrey para entregarse sexualmente a él a cambio de que le perdone la vida a su padre. De esta manera, los personajes femeninos, subordinadas ambas, son leales entre ellas.

A continuación, se revela que Zoray y Yupanqui lograron escapar, aunque no se explica cómo. Zoray se hace pasar como empleado de la Corona. Isabella deja entrar en Palacio de Gobierno a Yupanqui pensando que es un mendigo. Se comenta en el palacio

el rumor de la conspiración contra el virrey, y este dice: «¿qué importa que yo sucumba? / apenas se abra mi tumba / otro vendrá á reemplazarme. / No deis de pavor señales, / ya está cerrada mi herida / Id –no temais por mi vida: / los tiranos son inmortales» (46). Así, en la pieza se critica el sistema virreinal pues hasta el mismo virrey asume que es un tirano. Por otro lado, se insinúa que la lucha contra la tiranía es eterna, es decir, que, al margen del sistema político, la tiranía seguirá existiendo.

A su vez, en el chantaje del virrey a Estrella, esta contraargumenta discriminándose a sí misma en una proclama contra el mestizaje: «No descendais, señor, de vuestra estirpe / hasta la oscura hija de un plebeyo. / ¿Qué lazo puede haber entre nosotros / que no arrastre consigo el vilipendio?» (56).

Posteriormente, Yupanqui disfrazado de virrey se encuentra con el propio virrey, quien finge ser Zenón, en una repetición de escenas de disfraces y confusiones. Cuando se aclara todo, intenta apuñalarlo, pero lo acuchilla en una armadura que llevaba oculta. Yupanqui ve a su hija implorar por su vida, pero le dice «Alza, hija mía, / no implores compasión pues no la quiero. / Otro derrocará su tiranía / dando mejor que yo golpe certero» (62). No obstante, Estrella acepta entregarse al virrey para salvar a su padre.

En el Acto Tercero, un grupo de manifestantes, presumiblemente indígenas, está en la Plaza Mayor. El virrey permanece indolente hasta que escucha que la Inquisición está entre sus enemigos. Asimismo, Estrella vuelve a encontrarse con Isabella y le pide ayuda para liberar a su padre, Isabella pide que se perdone la vida de su esposo pese a saber que la engaña, aunque también entiende que sus amantes han sido forzadas a serlo. Estrella de nuevo tiene un episodio de auto discriminación, cuando dice: «¿Vos, señora, suplicáis / a la hija del pueblo?» (79). Confirman su promesa con un abrazo. Después, Estrella huye con su padre, quien tiene los pies ensangrentados como si hubiera sido torturado.

Los personajes españoles se relacionan sin saber quién es amigo y quién enemigo, a diferencia de lo que ocurre entre indígenas y entre mujeres. Los personajes subordinados, desde esta condición, son leales entre sí. Mientras, las intrigas se hacen complejas. El virrey ha capturado a Zoray y lo interroga sobre quiénes han sido sus cómplices, temiendo que estos sean de la Inquisición. Zoray responde con una consigna patriótica, también generalizando a la plebe: «Quién? –la patria, el heroísmo, todo el que encierra en sí mismo / de un peruano el corazón» (86).

Más adelante, Zoray acusa a Zenón de ser un traidor. El virrey no lo cree y Zoray es enviado a tortura. Mientras tanto, Yupanqui le pide al virrey que respete la virginidad de su hija, pidiéndole que la envíe a un monasterio. En este acto encontramos otro caso de subordinación ante el ideal religioso de castidad y pureza, y la idea de la dominación sobre la mujer, cuando Yupanqui dice «De un claustro santo el religioso asilo / será vuestro rival –Oh! yo os lo ofrezco, / no amaré sino á Dios» (92). A su vez, apreciamos un sentido de propiedad de padre a hija y de hombre a mujer. A continuación, Zoray ruega al virrey, en un gesto de auto discriminación: «Vos, sois feliz y grande, y poderoso, / todo está á vuestros pies! –Yo, solo tengo / para inclinar mi frente encarnecida, / de una hija, señor, el casto seno» (92). Al no ser aceptada su súplica, Yupanqui intenta matar a su propia hija para que muera casta, pero a quien ataca por error es a la virreina.

En el Acto Cuarto se comenta que Zoray y Yupanqui han sido ajusticiados y la multitud se llevó los cadáveres. El virrey le dice a Estrella que la ama, después la amenaza con torturarla y finalmente le pide matrimonio: «Mira... fue para el Rey esta corona, (*Tomándola*) / mas yo con ella coronarte puedo, / tu conmigo reinar, y el nuevo mundo / y legar á tus hijos la corona / la corona inmortal» (103-104). De esta forma, ofrece un reino mestizo, una especie de devolución del imperio compartiendo el poder, negociando una inminente derrota. Pero ni Zoray ni Yupanqui han muerto. Zoray se encuentra con Estrella, se confiesan que se aman, y este le anuncia el plan de asesinar al virrey y tomar el poder. Sin embargo, Estrella quiere cumplir con su promesa a la virreina aun arriesgando su propia vida. Entendemos que esto fue posible cuando Zenón le confiesa a Zoray que es un traidor: dejó vivir a Zoray y Yupanqui porque la revuelta que estos dirigen beneficia a sus aliados en la Inquisición.

En la última escena, los nobles españoles han fugado del palacio. El virrey le pide a su sirviente Piñón que mate a Estrella si la rebelión triunfa, mientras Zenón busca salvarla. La multitud indígena entra al palacio, pero no es descrita, solo se comentan sus avances. Luego, en clave épica y romántica, Yupanqui se encuentra con el virrey cuando este intenta huir y se batan a duelo. Este recuerda la armadura de su enfrentamiento anterior y por eso lo ataca en la garganta, matándolo, mientras el virrey alcanza a herirlo.

Antes de morir, Yupanqui, al ver a Estrella al lado de Zoray, le dice a este «¡Adios!... Ama al Perú /

con más ternura que á Estrella, / y si vuelve... á ser esclava... / con su sangre su afrenta lava / ó muere, Zoray, por ella!» (121). Zoray responde con una proclama patriota: «Ah, compañeros! / cubra la sombra del pendon peruano / al que murió por defender los fueros / que proclaman al pueblo –¡el soberano! / Brillen en nuestros brazos los aceros / siempre que en el Perú se alze un tirano» (121). Se destaca el militarismo, pero también la idea de fragilidad del país.

Asimismo, Zoray le perdona la vida a Piñón por no cumplir su misión de matar a Estrella, pero lo condena a ser su esclavo. Esta inversión de los papeles de dominación es el punto culminante de una rebelión indígena exitosa. Es como si la obra les quitara los privilegios a los españoles, subordinándolos, para darle el país a los antiguos gobernantes del territorio, los nobles incas. Por este motivo, *El pueblo y el tirano* trasciende la literatura indianista, que en palabras de Figueroa «presenta al indio como elemento exótico y pintoresco: leyendas, costumbres, legislación, tradición, tiempos heroicos, luchas con el conquistador» (41). En cambio, muestra valores que la propia Figueroa define como *indigenistas*: obras que denuncian los malos tratos que reciben los indígenas y reclaman su redención.

La obra representa personajes incaicos víctimas. Sin embargo, no se presentan los prejuicios sobre los indígenas nobles, y creemos que eso vuelve invisible su subordinación. De la misma manera, los subordinados se discriminan a sí mismos. Asimismo, si bien se describe en las acotaciones que los personajes indígenas son de la nobleza, nunca se les ve usando el poder que correspondería a un noble. Es decir, socialmente son parte de la plebe.

Es pertinente una digresión. Para Althusser, una ideología no tiene existencia ideal sino material, pues toda ideología solo existe en un aparato. Cuando pensamos en el Perú del siglo XIX, nos referimos al aparato ideológico de un Estado administrado casi exclusivamente por el grupo criollo. A su vez, para Althusser toda ideología tiene por función constituir individuos concretos en cuanto a sujetos, que enseñan a los subordinados a seguir siéndolo o los instan a revertir esta situación. De igual manera, seguimos a Althusser en que el teatro no solo representa una realidad, sino que la defiende. Así, consideramos que, aunque *El pueblo y el tirano* cuestiona los autoritarismos de virreinato español, no está fuera del aparato ideológico del Estado criollo. Esto es, primero, porque no ahonda en ideales del mundo indígena, y porque los personajes incaicos actúan con valores similares a los del grupo independentista criollo,

desde los conceptos que repiten en sus proclamas, como *Patria y Libertad*². En esa mimesis, el aparato ideológico criollo legitima sus ideales al representar que la nobleza incaica tenía ideales similares, como si los criollos los hubieran heredado. Entonces, no se produce una reivindicación ideológica de los indígenas del presente. Aunque la pieza defiende a los indígenas, no los incluye en el proyecto político nacional.

El legado de los incas a la República

Villavicencio apunta que, aunque en Perú solo se permitió el ingreso de las mujeres a la universidad en 1908, en la década de 1870 un grupo de mujeres autodidactas ya peleaba por su educación, como fueron las narradoras Mercedes Cabello, Teresa González de Fanning, Clorinda Matto de Turner, Carolina Freyre, y la argentina Juana Manuela Gorriti. Estas escritoras, añade Villavicencio, practicaron una literatura de temas indígenas con énfasis en lo incaico, con una mirada hacia el pasado algo artificial, pero también denunciando los malos tratos hacia los indígenas.

Ensayista, narradora, periodista y dramaturga, a Clorinda Matto de Turner (Cuzco, 1852 – Buenos Aires, 1909) se le considera una de las precursoras en la novelística hispanoamericana, por textos como *Aves sin nido* (1889). Asimismo, fue periodista, escribió tradiciones y leyendas, y participó en diversas organizaciones feministas en el Perú y otros países.

En su obra musical *Hima Sumac* (1959, original de 1884), Matto de Turner se acerca al pasado incaico. La obra toma como base una antigua leyenda del folclore andino. Esta cuenta la historia de un tesoro que debe ser cuidado por una noble indígena joven, la cual es seducida por un militar español. Si bien la leyenda se ambienta poco después de la conquista en la década de 1530, Matto de

2. Velásquez encuentra que la palabra *Patria* en el siglo XVIII se refería al pueblo de origen de una persona, o directamente a todo el reino español, incluidas las colonias. Mientras, Chassin recuerda el uso negativo que se daba a la palabra *Independencia* a inicios del siglo XIX. Ambos conceptos cambiarían en 1814 tras la expulsión de los invasores franceses de España. *Independencia* pasó a tener connotaciones positivas y hubo americanos que usaron *Patria* para nombrar solo suelo americano. Estos valores, se desprende de Velásquez y Chassin, fueron tomados por los independentistas americanos.

Turner la ubica durante la revuelta indígena de Túpac Amaru II, en 1780. Este detalle es importante pues a fines del siglo XVIII ya era muy complicado probar un linaje inca, lo cual es una licencia literaria para representar a una nobleza incaica.

El Acto Primero se desarrolla, según las acotaciones, con un retrato del Inca Ollanta y un fondo de montaña andina en escena. Se inicia cuando un militar español, Gonzalo, insinúa en un monólogo la historia de la pieza, a la vez que define el Perú como un lugar exótico: «Este país está poblado de cuentos fantásticos y tradiciones deslumbradoras que avivan, hasta la rabia, la sed de Tántalo que se siente al venir de Europa» (1).

Allí, Gonzalo ve a Hima-Sumac, nieta de Ollanta, hija del cacique Yanañahui, todos nobles incas. Gonzalo parece enamorarse de ella a primera vista, por aspectos espirituales: «¡Sorprendente hermosura!... El color del granado en sus labios, la pureza en su frente, y en la luz de sus miradas, con todas las perfecciones de esta raza de la nobleza americana que ha hecho perder el seso al español más cauto» (1). De esta manera, clasifica tanto a las mujeres en particular y en general a los indígenas como personas puras. Hima-Sumac responde «mi corazón es joven; mi corazón duerme y no intentes despertarlo» (2). Así, afirma ser inocente, pero pareciera seducirlo al decir lo opuesto a lo que siente. Esto se comprueba cuando le corresponde el coqueteo, rechazándole tímidamente la mano tras decirle que está comprometida con Túpac-Amaru –personaje en referencia al cacique rebelde Túpac Amaru II–. Hima-Sumac le ruega que huya, pues viene Kis-Kis, un soldado de su padre, y le explica que Túpac-Amaru busca venganza por la muerte de su hermana Cusiccoillor, quien también fue seducida por un español. Sin embargo, acepta ver a Gonzalo la tarde siguiente.

Ya en soledad, Hima-Sumac afirma: «¡Me estremezo! El frío y la calor inundan mi corazón, y de mi pecho brotan suspiros envueltos en el eco de la voz de Gonzalo, y tiemblo como la hoja en la mata azotada por el viento de la tarde. ¿Será amor mi inquietud? ¿Será miedo a la zozobra que conmueve mi ser?» (4). De esta manera, se insinúa la arquetípica tragedia del amor prohibido en un triángulo amoroso donde la mujer es la infiel, asociada a la debilidad de espíritu y, por ende, al vicio irracional.

Mientras, Túpac-Amaru siente que le están quitando el amor de Hima-Sumac, y le deja un collar de huairuros para que piense en él, quien va a estar ausente «en las filas patriotas» (6). Como vimos en *El pueblo y el tirano*, esta palabra, *patriota*, marca

una primera asociación entre la revuelta del líder indígena con las revueltas criollas. Veremos otros ejemplos de esto más adelante, en la proclama de Túpac-Amaru antes de partir a iniciar la revuelta: «Llevamos en nuestras venas la quemadora sangre de Challcuchimac, Rumiñahui y Túpac-Amaru, mi ínclito padre, sangre generosa; que verteremos por la libertad peruana. Ni uno salve de nuestros opresores!» (11). Así, se reafirma que la rebelión está legitimada por años de opresión, desde sus ancestros, y que la sangre a derramarse está justificada por la *libertad peruana*.

Por su parte, Hima-Sumac cuestiona su identidad como noble indígena cuando dice en soledad «¡Gonzalo, Túpac-Amaru! Terrible contrariedad que aprisiona mi albedrío. Mi patria, la sangre de mis hermanos y el mandato de mis padres me ordenan odiar á los blancos, y Gonzalo es, sin embargo, el alma de mi alma» (6-7). Pide ayuda a una deidad andina: «Pachacamac tenga piedad de mí mostrándome un refugio. El que es tan bueno. El que se apiada del corderillo perdido en las laderas durante la tempestad, y le señala el redil, y manda su luz para alumbrar con el relámpago el camino tenebroso» (7). Entonces se arrodilla, implora y se golpea el pecho de manera católica. Aquí vemos un sincretismo religioso, pues esta deidad andina es evocada como el dios cristiano, con movimientos propios de rituales de ambas religiones.

Yanañahui le entrega a su hija Hima-Sumac la ubicación del tesoro de los incas. Dice Yanañahui: «¡Pachacamac! Sombras augustas de Túpac-Yupanqui, Yahuar-Huacac y Atahualpa, Ccora-sarayoc, Auquimama, Ccora Ñusta ¡descended, recibid el juramento de la virgen que en la pobreza esconde la opulencia de nuestros tesoros sagrados!» (9). Es relevante que mencione a mujeres entre sus referentes, incorporándolas de esa manera en la historia inca y, por ende, peruana. Volviendo al texto, el soldado Kis-Kis se ha dado cuenta de que Hima-Sumac ama a Gonzalo, piensa que esta puede entregarle el tesoro al español, lo que sería la perdición de los incas, y le aconseja alejarse de él.

En el Acto Segundo asistimos a una tradición del mundo andino, cuando Hima-Sumac y su tía, Ccora-Coya, leen el futuro en hojas de coca. Con el conocimiento de la realidad rural, Matto de Turner incorpora esta manifestación cultural indígena, que se mantiene vigente incluso en el siglo XXI. Y es relevante esta representación de algo propiamente indígena. Lo que intentan adivinar leyendo las hojas de coca es el resultado de la batalla entre indígenas

rebeldes y españoles, pero las hojas no les ofrecen la visión de un futuro claro. Creemos que esto significa que la derrota de uno de los bandos no implicaría el final de la guerra. Hima-Sumac parece inclinarse por el bando indígena, identificándose con este, cuando afirma «Yo siempre creo que venceremos, porque los nuestros son tantos y ellos tan pocos» (14), remarcando la idea de que una minoría explota a una mayoría. Sin embargo, cuando Ccora-Coya declara odiar a los españoles, Hima-Sumac objeta: «No hay un solo que ser que no me rodee para hacerme oír las maldiciones á su raza, y yo daría la vida por él» (15).

Posteriormente, Gonzalo habla con su padre, don Luis, explicándole su plan para obtener los secretos de Hima-Sumac. Dice Gonzalo: «Ese tesoro será nuestro en el momento en que Hima-Sumac sea mía. Emplearé la amenaza, el miedo, los celos, la astucia del amor» (17). Confiesa que necesita ser rico, pues va a casarse con la condesa de Alba, que le dará un título nobiliario, mientras «la india de estas breñas me dará el oro que necesito para salir de mi paso de solterón» (18). Esta codicia se contradice con el enamoramiento que sintió la primera vez que vio a Hima-Sumac. Vemos cómo el amor solo gobierna la razón de la mujer, pues en el hombre se presenta una racionalidad particular e interesada. Gonzalo usa su astucia con frialdad para obtener un título nobiliario, lo que puede entenderse como una crítica a la nobleza en el tiempo de Matto de Turner.

Gonzalo lleva a cabo su plan. Le miente a Hima-Sumac diciéndole que es el encargado de manejar el presupuesto del corregimiento de Cuzco, el cual ha desfalcado pensando en casarse con ella, y como ha perdido el dinero, se inmolará en batalla para evitar rendir cuentas. Hima-Sumac le habla del tesoro de Ollanta que ella guarda, Gonzalo disimula hasta que ella acepta: «dime que no me abandonarás por otra mujer; dime que eres mío (CON CALOR), dime que me amas ¡para que mis palabras ahoguen en mi corazón la voz de los remordimientos que se levantan!» (22), en el ideal romántico de la mujer dominada por sus emociones. Kis-Kis se ha dado cuenta de todo y promete hacer algo para evitar la tragedia.

Con una elipsis durante la cual ha ocurrido el enfrentamiento final entre indígenas y españoles, el Acto Tercero se inicia con el intendente y don Luis conversando sobre los interrogatorios a los indígenas capturados para averiguar la ubicación del tesoro. Han capturado a Yanañahui, y al ser interrogado, este dice «Si somos culpables en defender nuestra patria, castigadnos, señor Wiracocha, porque la justicia se ha hecho para corrección del delincuente y

no queremos salvarnos por el perdón de nuestros enemigos» (27). De nuevo, aparece la idea de patria y de la justicia que asiste a la expulsión del invasor.

Asimismo, Kis-Kis también está siendo interrogado y no teme a la muerte. Dice: «El hombre muere cuando Dios permite. Este es mi último día, lo sé, pero... no lo temo» (27). Aparece la idea del designio divino, así como otra vez la simbiosis –al menos verbal– entre el dios cristiano y los dioses andinos. Se revela que también han capturado a Hima-Sumac e intentan chantajear a Yanañahui ofreciéndole no matarla a cambio de que le indiquen la ubicación del tesoro. Yanañahui prefiere mantener el secreto, cuando responde

¿Me preguntas de la ciudad subterránea, donde todo, desde el cóndor que hiende las alturas, al cernícalo que persigue la paloma, la llama, compañero del viajero, el solio del inca, las pallas y ñustas hasta la arena que cubre los suelos y las paredes que reflejan la luz del padre Sol; todo es de oro, oro macizo, oro en polvo... oro sagrado, cuyo depósito está sellado bajo la religión de un juramento? (28).

Inferimos que los españoles y Yanañahui interpretan el tesoro de diferente forma, pues pareciera que el cacique indígena no hablara de oro, sino de valores espirituales. Por otro lado, Hima-Sumac revela que le confesó la ubicación del tesoro a Gonzalo. Su padre la reprende: «Si es verdad lo que dices... ¡Dios tenga piedad de tí, pero al menos cumple tu último deber» (30). Su hija le contesta «Tranquiliza tu corazón: me verás morir alabando a Pachacamac por la fortaleza que concede á sus criaturas» (30).

Ocurre que Kis-Kis había convencido a Hima-Sumac de que Gonzalo buscaba engañarla, y trazaron un plan. Cuando ella le mostró la ubicación del tesoro al español, Kis-Kis estaba esperándolo y lo mató de un cuchillazo en el corazón. Así, Hima-Sumac no puede resolver sus problemas sola. Tiene que ser un hombre, Kis-Kis, quien le explique lo que está ocurriendo, y es él quien detiene al villano. Y dice Hima-Sumac: «Ah... mujer... le lloré aún... le amaba... en esa cuesta existe ahora la apacheta de Yanarumi;» (31). Estamos de acuerdo con Smith cuando afirma que esta deficiencia moral de la protagonista, en el horizonte de sentido romántico, se da por la combinación de ser mujer e indígena: «Hima-Sumac's greatest weakness lies in her voracious capacity to love, as only an Indian woman can» (242), en el estereotipo de la mujer irracional, reforzado por otro estereotipo, el del indígena irracional.

Pese a las amenazas de tortura, Hima-Sumac afirma que es la tierra la que guarda la llave del tesoro, y acepta morir torturada. Pide perdón a su padre y afirma, en otra manifestación de valores diferentes a los de los españoles:

Pachacamac me recibirá en sus brazos perdonando mi debilidad á trueque de mi martirio, y mi sangre irá a fructificar el árbol de la libertad junto con la de Tupac-Amaru, padre é hijo; Y los que vienen sabrán, como nosotros, que no es el oro la felicidad de este mundo sino un corazón puro que respira satisfecho del amor de sus amores en las risueñas playas del Perú libre (31).

Yanañahui contesta

Calla, y muere, pobre niña;... Pronto iré á reunirme contigo en el cielo;... El padre Sol alumbrará alguna vez el día en que tus verdugos caigan bajo la bandera de la patria libertada por los nuestros; y que la gloria peruviana, la gloria de los incas, brille, como tu nombre ha de brillar á través de los siglos (31-32).

Discrepamos de Smith cuando afirma que «It is important to note, however, that Matto de Turner resorts to criollo standards of decorum and sexuality in her portrayal of Hima-Sumac's virginity» (237), pues el texto plantea la duda de si Hima-Sumac hubiera podido ser persuadida, tanto de entregarse a sus pasiones como de revelar la ubicación del tesoro, solo por su condición de mujer indígena. Aunque es noble, no es necesariamente virtuosa. Don Luis se emociona al saber que ese tesoro existe y no es solo «un sueño inventado por la codicia» (33), y busca persuadir a Hima-Sumac para que revele su ubicación, pues piensa que «Corazón peruano, corazón de fuego, alma pura aún puede creer y amar» (32). Decide solo torturarla, pero el intendente equivoca la orden y la manda matar. Así, nunca es probado el decoro ni la castidad de Hima-Sumac, dejando la duda de si hubiera sido posible corromperla.

Acerca de la protagonista, compartimos las ideas de Smith cuando asegura que Hima-Sumac es objeto de consejo y control por parte de su padre, sus amigos hombres y su futuro esposo, y que, por otro lado, como mujer indígena, su propio entorno considera que tiene pocas oportunidades de huir de la dominación española. Según Smith, los personajes creen esto porque piensan que Hima-Sumac «as an Indian woman, she is a victim of her own passions, and she is guilty of prioritizing romantic love over

the devotion and duty owed to her nation and her ancestors» (245).

Por otro lado, Yanañahui se lamenta por la derrota en el diálogo final, pero avizora una revuelta exitosa:

Acompáñala, Tupac-Amaru, ilustre víctima de la libertad. Tus hermanos cumplirán su deber, por la tuya rodarán quinientas cabezas: y la palma de la victoria fructificará con la sangre de Hima-Sumac para ornar la frente de los libertadores de nuestra patria. // ¡¡Cimas gigantes del Perú, custodiad el tesoro sagrado, y desplomad vuestras eternas nieves sobre quien osare buscarlo, profanando el nombre de HIMA-SUMAC Y EL SECRETO DE LOS INCAS¡¡(33).

Como asevera Kristal, la pieza insinúa que los descendientes de la nobleza inca dejaron como legado los ideales de la nueva nación peruana, que tomarán los criollos (599). En esta operación, se excluye a los indígenas del presente³. Creemos necesario hacer una digresión sobre esta apropiación del pasado inca. De acuerdo con Nouzeilles, la construcción de una nación se da mediante las ficciones narrativas, que considera

relatos maestros que atribuyen a ciertas comunidades la continuidad de un sujeto. El carácter persuasivo de estos relatos hace que la formación de la nación se perciba como la realización necesaria de un proyecto que, a través de grandes periodos históricos, va auto-manifestando la 'esencia' de lo nacional. Esta representación se asienta en una ilusión doble: por un lado, la convicción de que las generaciones sucesivas que habitan un mismo territorio se han transmitido unas a las otras una substancia invariable, y por el otro, la ilusión de que el proceso de desarrollo, del cual los miembros actuales de la nación son su culminación, era el único posible (11).

Así, estas ficciones románticas proponen que los incas han legado a los criollos sus valores, y dictan que este era el único camino posible.

Por otro lado, para Smith, en la protagonista se produce un cruce de género: «Hima-Sumac must transcend her nature as an india and behave like

3. De igual manera, Kristal repasa las ideas de intelectuales alrededor de estas historias. Por ejemplo, el pensamiento de Francisco García Calderón, quien en 1907 llegó a especular que existieron dos tipos diferentes de indígenas: la nobleza cuyos secretos se perdieron, y una plebe que jamás conoció estos secretos.

an indio. Only then, in death, will she transcend the limitations of her womanhood and earn a place amongst the (male) –libertadores de la patria» (243-244).

Del mismo modo, seguimos a Smith cuando intenta no enfocarse en la feminidad de Matto de Turner sino en que era blanca. Considera que la posición subordinada de la autora, como mujer en una sociedad patriarcal especialmente misógina contra la intelectualidad, le dio la posibilidad de sentir empatía por la población indígena. Sin embargo, opina que «Her place of power as a White woman, raised with the advantages of material comfort, social position, and access to education, is, in general, overlooked» (227). A diferencia del feminismo de Matto de Turner que reivindica Villavicencio, Smith asegura que una mujer de letras como ella solo poseía una voz gracias a que tenía amigos poderosos en el mundo de la literatura, la política y los negocios, pero que, pese a ser una activista social, nunca vivió los cruces entre raza y género. Y agrega que esos privilegios le hacían pensar que podía escribir sobre estos sujetos subordinados y acercarse a ellos para hacer suyos sus reclamos, pero seguía escribiendo desde el mundo blanco para un público principalmente blanco, o, en nuestra opinión, criollo, con las particularidades de este grupo social en el Perú.

Otro aspecto revelador en el análisis de Smith es que afirma que la representación de personajes femeninos como Hima-Sumac trascienden las representaciones del deseo masculino. Creemos que la belleza de Hima-Sumac es absolutamente indígena, pero queda sumida igual dentro de los valores del romanticismo como mujer irracional y fácil de manipular.

En cuanto a la representación de los incas en esta obra, estamos de acuerdo con Bhabha cuando asegura que esta es una apropiación cultural por medio de un mimetismo. En palabras de Bhabha,

el mimetismo emerge como la representación de una diferencia que es en sí misma un proceso de renegación [disavowal]. El mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se «apropia» del Otro cuando éste visualiza el poder (111).

En el caso particular de *Hima Sumac*, se trata de un mimetismo basado en estereotipos, como el del buen salvaje rousseauiano: el indígena americano, así sea de la nobleza, es un sujeto leal, irracional y confiado. A su vez, al representar que los incas nobles dejan su legado con proclamas independentistas criollas, es

como si el grupo criollo se apropiara de un pasado inca, tesoro que los legitima como administradores del país.

Conclusiones

En *El pueblo y el tirano* e *Hima Sumac*, las representaciones de las luchas por la independencia tienen matices complejos. Los únicos personajes individualizados son de la nobleza incaica, no los de la plebe, ni los indígenas del presente, y no aparecen sujetos afroperuanos ni de otras etnicidades subordinadas. Ello genera una dicotomía única entre indígenas del pasado y criollos del presente como únicos sujetos peruanos.

En estas obras románticas sobre la independencia, las revueltas indígenas se dan fuera de escena y se mencionan vagamente. En el caso de *El pueblo y el tirano*, la victoria independentista solo se hace posible tras la ayuda de autoridades españolas, y en *Hima Sumac* se presenta a los rebeldes indígenas apenas como iniciadores derrotados de una guerra que después sería ganada por los criollos.

Consideramos que, en piezas románticas sobre la independencia, los prejuicios sobre los sujetos subordinados se sustentan en la repetición de estereotipos. En *Hima Sumac*, apreciamos al indígena místico e inocente, y a la indígena sensual y manipulable. Asimismo, en la cadena de subalternidad, la condición indígena subordina doblemente a una mujer, haciendo que su máxima aspiración sea la de tener las capacidades y valores de un hombre indígena. Al mismo tiempo, en *El pueblo y el tirano* no se muestran los motivos ni las formas particulares por los cuales los indígenas son discriminados. Entonces, es como si fueran una misma plebe de castas mestizas, y así desaparece la noción de exclusión.

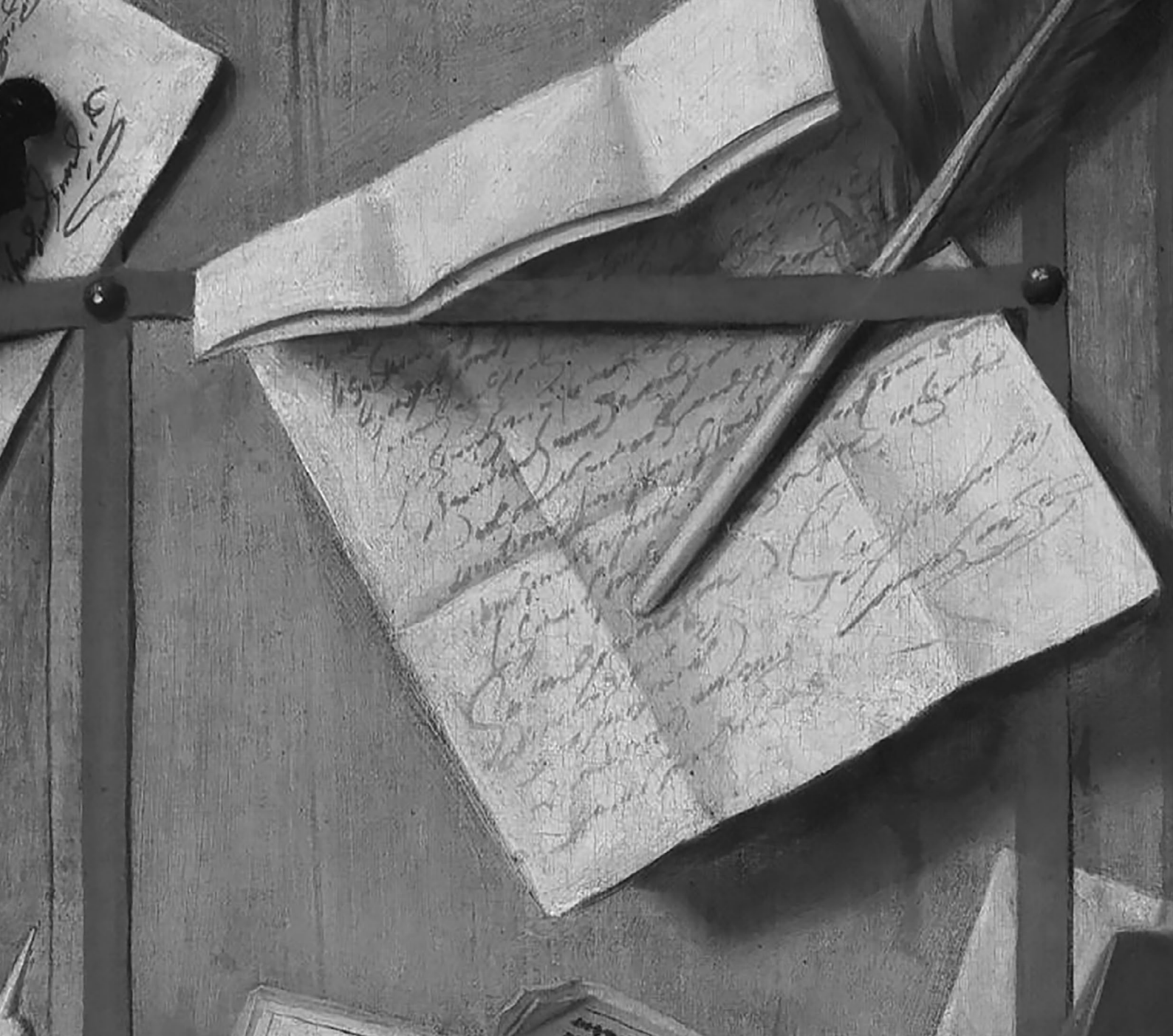
En cuanto a estos valores de los incas, seguimos las ideas de Bhabha, de que ocurre una apropiación cultural por medio del mimetismo. En estas obras, se da cuando los incas rebeldes afirman valores independentistas repitiendo conceptos propios de los criollos. Así, estos personajes incas otorgan simbólicamente a los criollos una autenticidad como legítimos herederos del país. Por ello, concluimos que en estas piezas teatrales románticas se intenta representar un país que solo puede basarse en un pasado incaico que desapareció, y en un presente de gente criolla.

Recordamos a Althusser cuando afirma que una ideología puede instar a los subordinados a que sigan

siéndolo o a que reviertan su situación. En el caso del teatro romántico peruano sobre la independencia, hallamos una condición contradictoria, pues se intenta reivindicar a los sujetos subordinados indígenas del pasado mientras se reafirman los prejuicios sobre los indígenas del presente, a quienes, de esta manera, se mantiene en la subalternidad.

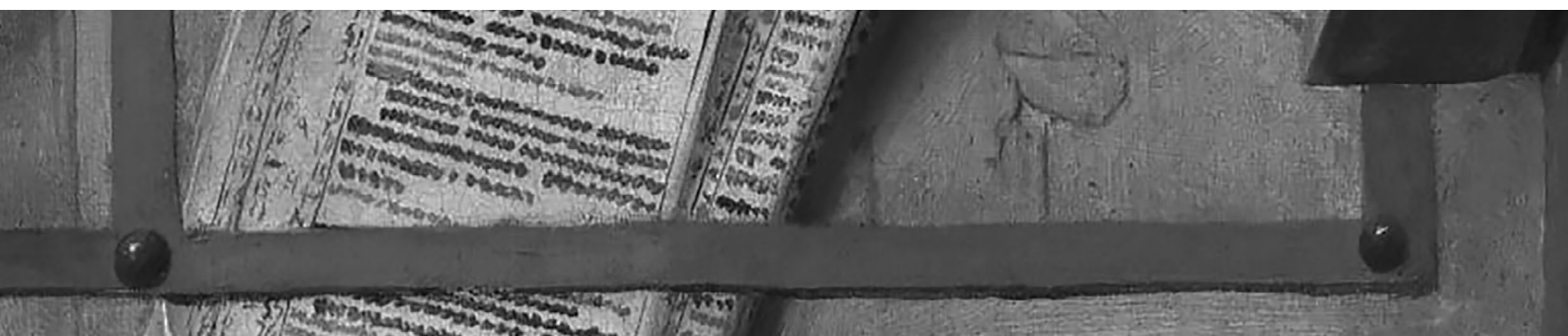
Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis. *Sobre la reproducción*. Madrid: Akal, 2015.
- BHABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- CHASSIN, Joëlle y VELÁSQUEZ, David. «Independencia». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velázquez (Eds.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017: 197-221.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*. Madrid: Taurus, 1998.
- FIGUEROA, Carmen. *Clorinda Matto de Turner: encrucijada de «indianismo» e «indigenismo»*. Washington: George Washington University, 1991.
- FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un Inca*. En *Obras completas*, tomo 3. Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo, 2005 (original de 1986).
- GARCÍA-BEDOYA, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004.
- HOLGUÍN, Oswaldo. «Zorrilla y los románticos peruanos (Palma, Corpancho e Ingunza)». *Boletín de la Real Academia Española*, 97-315, (2017): 267-298.
- KRISTAL, Efraín. «The Degree Zero of Spanish American Cultural History and the Role of Native Populations in the Formation of Pre-Independence National Pasts». *Poetics Today*, 15, (1994): 587-603.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. *Hima Sumac*. Lima: Teatro Universitario de San Marcos, 1959 (original de 1884).
- RICKETTS, Mónica. «El teatro en Lima y el conflicto de la Confederación Peruano Boliviana». *El Siglo XIX. Bolivia y América Latina*. Rossana Barragán y Dora Cajías (Comps.). Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1997: 251-263.
- SMITH, Andrea. *Dramatic Representations of Race in Nineteenth-Century Peru*. Charlottesville: Virginia University, 2009.
- NOUZEILLES, Gabriella. *Ficciones somáticas: Naturalismo argentino y policía médica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1998.
- OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo 2. Del romanticismo al modernismo. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- PARDO Y ALIAGA, Felipe. *Teatro completo. Crítica teatral. El espejo de mi tierra*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007.
- SALAVERRY, Carlos Augusto. *El pueblo y el tirano*. N/D, 1862.
- SEGURA, Manuel Ascencio. *Obras completas*. Tomo 1. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2005.
- TEMPLE, Ella Dunbar. *La acción patriótica del pueblo en la emancipación: guerrillas y montoneras*. Tomo V. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1971.
- UGARTE CHAMORRO, Guillermo (comp.). *Colección Documental de la Independencia. Tomo XXV. El teatro en la independencia (piezas teatrales)*. Volúmenes 1 y 2. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.
- VALERO, Eva. «El costumbrismo y la bohemia romántica en el Perú: un tránsito hacia la “tradición”». *Anales de Literatura Española*, 18, (2005): 351-366.
- VARA, Luis. «Proceso de la literatura costumbrista peruana: primeras imágenes de la nación». *Contra/dicción*, 1, (2015): 113-137.
- VELÁSQUEZ, David. «Patria». *Las voces de la modernidad. Perú, 1750-1850. Lenguajes de la Independencia y la República*. Cristóbal Aljovín de Losada y Marcel Velázquez (Eds.). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2017: 361-379.
- VERGARA, Gustavo. *Montoneras y Guerrillas en la Etapa de la Emancipación*. Lima: Imprenta Salesiana, 1974.
- VILLAVICENCIO, Maritza. *Del Silencio a la Palabra: Mujeres peruanas en los siglos XIX-XX*. Lima: Flora Tristán, 1992.
- WALKER, Charles. *La rebelión de Túpac Amaru*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.



Reseñas

Reviews



Natalia ÁLVAREZ MÉNDEZ y Ana ABELLO VERANO (eds.). *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, 2019.

Fácilmente aceptamos la realidad, acaso porque intuimos que nada es real
Concha Alós

Durante las últimas décadas las modalidades de lo insólito han desarrollado un protagonismo cada vez más afianzado en el mundo hispanohablante. En 2016 Natalia Álvarez Méndez creó el Grupo de estudios literarios y comparados de lo insólito y perspectivas de género (GEIG) con sede en la Universidad de León. Desde entonces, Álvarez Méndez dirige este proyecto de carácter interuniversitario cuyos objetivos se centran en el estudio teórico y crítico de los géneros literarios no miméticos –fantástico, maravilloso, realismo mágico, real maravilloso, ciencia ficción, prospectivo, gótico, terror...–. Estas manifestaciones artísticas son abordadas desde la transversalidad de los estudios de género, ecofeminismo, ecocrítica y justicia ambiental. A partir de estos propósitos nace *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano recopilan lo investigado y aportado en los dos eventos científicos: el *II Congreso Internacional Figuraciones de lo insólito en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)* de 2017 y las *III Jornadas Figuraciones de lo insólito. Manifestaciones del horror en la narrativa española e hispanoamericana (de 1980 a la actualidad)* en 2018, junto con otras colaboraciones de especialistas en la materia.

El volumen incluye diversos textos representativos de la ficción española e hispanoamericana cuyo eje vertebral se ubica en el empleo del elemento insólito como recurso idóneo para expresar la «visión subversiva del mundo contemporáneo» (9). Las distintas estéticas de lo insólito se alzan como lo opuesto a la «codificación realista» (9) que se queda corta para representar las complejidades del sujeto posmoderno. Así pues, estas contribuciones teórico críticas pretenden actualizar el debate acerca de lo insólito, ofreciendo nuevas consideraciones conceptuales y

proponiendo nuevas categorías. Álvarez Méndez y Abello Verano prologan estas *Realidades fracturadas* reuniendo el estudio de diecinueve investigadores según sus presupuestos analíticos y su faceta creadora. La obra está estructurada en tres bloques temáticos clasificados en función del tratamiento de lo insólito en la selección del corpus narrativo que se trabaja. Las editoras justifican el repertorio escogido por su capacidad de «establecer calas en las categorías más relevantes, además de huir de la repetición de lo ya conocido» (9). A pesar de la imposibilidad de abarcar en un solo título todo el marco espacial y temporal del objeto de estudio, la elección consigue arrojar importantes puntos de luz diseminados de forma estratégica otorgando una panorámica significativa y esclarecedora de las tendencias más recientes de las modalidades de lo insólito.

La primera sección, «La dimensión ideológica de lo insólito», recoge tres estudios «que conceden especial importancia a la escritura de lo insólito» convirtiendo «la imaginación en un acto de resistencia y que enuncia los diversos conflictos de la realidad que vivimos» (10). En este sentido, Julia Otxoa abre el apartado con la disertación de su propia labor creadora entendiendo la realidad como una «representación de lo insólito y lo fabuloso» (23). La autora consigue desfragmentar los retazos de realidad gracias a su «mirada perpleja ante el mundo» (24) haciendo de la realidad un enigma que permite explorar «nuevas geografías del conocimiento» que la ayudan a desvelar «los ángulos más oscuros de la realidad» (10). Alexander Gurrutxaga Muxika atiende al elemento insólito como instrumento capaz de «albergar una dimensión» que nos confronta con el plano social (29) visualizando, por tanto, los traumas colectivos no resueltos. Bajo estos parámetros, Gurrutxaga Muxika profundiza en la memoria de

las víctimas de la Guerra Civil a través de las novelas de Fernando Marías, *Luz prodigiosa* (1991), y *Agur, Euzkadi* (2000) de Luis Zabala y las figuras emblemáticas de los poetas asesinados Lorca y Lauaxeta. Cecilia Eudave se encarga de cerrar la sección con su propuesta de estudio del cuerpo como espacio de lo insólito en la narrativa mexicana reciente, indagando en primera instancia en los textos más significativos de Amparo Dávila y Elena Garro tomados como antecedentes que han influenciado en las escritoras contemporáneas que analiza: Bibiana Camacho, Karen Chacek y Gabriela Damián. Eudave observa en esas narraciones cómo el cuerpo se convierte en habitáculo de lo insólito y escenario de denuncia de las desigualdades sociales donde se evidencian las problemáticas filosóficas del yo alienado.

El bloque central, «Formas y tipologías de la literatura no mimética», está a su vez subdividido en tres epígrafes según la clasificación de lo fantástico, realismo mágico y lo maravilloso y ciencia ficción y literatura prospectiva. En el contexto de lo fantástico y sus límites, Robin Lefere demuestra que lo insólito es compatible con el género de novela histórica. Sus argumentos giran en torno a las novelas del escritor argentino Manuel Mujica Láinez: *Bomarzo* y *El escarabajo*, 1961 y 1982 respectivamente. Alfons Gregori aborda la prosa de Leopoldo María Panero que, según el investigador, ha quedado ensombrecida por su creación poética. Gregori se detiene en dos cuentos incluidos en *Palabras de un asesino* (1992), titulado *Dos relatos y una perversión* en 1984. En la selección de Gregori predomina lo insólito como distorsión de lo real en una perspectiva surrealista en la que lo irreal tiene un «valor epistemológico, adquiriendo lo onírico y lo subconsciente una categoría de realidad superior» (78-79). Graciela Tissera realiza un estudio comparativo entre David Roas y Jorge Luis Borges a partir de sus cuentos: «Y por fin despertar» (2007) y «Las ruinas circulares» (1940), compilado en *Narraciones* por Marcos Ricardo Barnatán en 1980. Ambas ficciones tienen en común la capacidad de forjar un universo en el sueño de otro, abriendo así una infinita red de proyecciones oníricas que apuntan a las diferentes experiencias del individuo y su percepción más subjetiva de la realidad.

Sobre el realismo mágico y lo maravilloso, Nieves Marín Cobos trabaja en «la aplicación de la perspectiva psicoanalítica-luctuosa al ámbito de lo insólito» (13) en la novela de Isabel Allende, *Paula* (1994). Desde esta postura, lo mortuorio se abre paso en dos vertientes de análisis: la muerte naturalizada y *positivizada* propia del realismo mágico y la muerte

en su faceta más descarnada en espacios donde se niega su presencia como el hospital donde permanece en coma la pequeña Paula. Sara Núñez de la Fuente analiza el relato breve de Cristina Fernández Cubas, «La habitación de Nonna», integrado en su colección de cuentos homónima (2015). Su perspectiva de estudio, a través de la psicología analítica de Jung, se centra en el arquetipo de la madre que, en esta narración, adquiere un trasfondo mitológico y desde un aspecto cotidiano resignifica a esa Gran Madre que vela por el conflicto entre el consciente e inconsciente.

En cuanto a la ciencia ficción y la literatura prospectiva, Mikel Peregrina trae la figura de un autor perteneciente a la Generación Hispacón, Juan Carlos Planells. Peregrina ofrece una perspectiva global de la ficción del escritor en la que reivindica un lugar de mayor reconocimiento en su trayectoria. Javier Ordiz aborda la ciencia ficción mexicana alegando cierta connotación de descrédito por parte de la crítica; sin embargo, el estudio de Ordiz desmonta estas consideraciones ocupándose de las modalidades más extendidas: la distopía política y medioambiental. El corpus textual abarca desde la inaugural *Cristóbal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes a *Plasma express* (2017) de Gerardo Horacio Porcayo, poniendo de manifiesto la crisis política y social que atraviesa el país. Rosa María Díez Cobo reflexiona igualmente sobre el auge de las distopías en las últimas décadas a partir de la novela de Manuel Moyano Ortega *El imperio de Yegorov* (2014). Se trata de una narración innovadora que se adscribe a un «espacio intergenérico dentro de su propio género» (163). El lector se ve implicado activamente en la reconstrucción de la trama. El índice onomástico del final funciona a modo de «disrupción narrativa posmoderna» que traslada al lector a una línea temporal que avanza y retrocede constantemente (169). Emilio Bueso ofrece una reflexión perspicaz de su propia labor creadora en la que reconoce alejarse de las imposiciones del mercado editorial. Hace referencia al proceso de su obra desde *Noche cerrada* (2007) hasta su trilogía *Los ojos bizcos del sol* (2017-2019) adentrándose en los discursos de la fantasía pura, el *biothriller*, la *space opera* o la narrativa postapocalíptica.

La tercera parte del volumen está consagrada a las «Nuevas fronteras de lo insólito». Desdoblada en dos epígrafes, esta última sección comprende lo relacionado con el terror y el gótico y la nueva propuesta de lo inusual como estética de expresión no realista. Así pues, Ismael Martínez Biurrun profundiza en la cuestión del terror y el desasosiego que producen el

desenlace de esas historias. Acaba concluyendo que: «el terror es un género que nos enfrenta al sinsentido, a la muerte, y al caos, y nos dice que no hay escapatoria. No hay consuelo. No hay recompensa. Solo vértigo» (202). Julio Ángel Olivares Merino focaliza su estudio en *La lluvia amarilla* de Julio Llamazares (1988) a partir de los presupuestos de la desidentidad, la desterritorialización y la desmemoria. El clima agónico de la novela se consigue por la desazón mental del último superviviente de un entorno rural envuelto en un clima fantasmagórico que evoca incesantemente a la muerte y al olvido. Miguel Carrera Garrido aborda los conceptos de ecocrítica y ecoterror en las ficciones de Emilio Bueso e Ismael Martínez Biurrún en las que se denuncia la toxicidad del ser humano en su paso por la Tierra. Inés Ordiz reivindica las figuraciones del gótico posmoderno y su vinculación con la realidad argentina a través de la prosa de la bonaerense Mariana Enríquez y su colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Ordiz destaca que «el gótico femenino recoge estos elementos [deseo y transgresión] y los explora desde una perspectiva que sitúa a la mujer (y a sus terrores) en el centro del discurso» (281), subvirtiendo las problemáticas del capitalismo neoliberal y las estructuras patriarcales. Raquel de la Varga Llamazares explora la novela reciente de la aragonesa Patricia Esteban Erlés *Las madres negras* (2018). Su análisis se realiza desde los modelos femeninos tópicos del imaginario colectivo como la *femme fatale* o la bruja a través del motivo del cuerpo monstruoso que manifiestan las niñas del orfanato de Santa Vela.

Carmen Alemany Bay abre el marbete de la narrativa de lo inusual a partir de las concomitancias encontradas en obras publicadas recientemente en el ámbito latinoamericano. Se trata de narraciones

escritas por mujeres que se mueven por parámetros no usuales cuyos rasgos de gran calado metafórico no pueden clasificarse en la etiqueta de lo fantástico. Son ficciones «que rebasan la realidad sin entregarse a la fantasía» (310-311). Benito García-Valero se suma a la teorización de esta nueva modalidad de género narrativo deteniéndose en sus procedimientos lingüísticos y sus planteamientos estéticos. Ambos analizan una amplia nómina de escritoras: desde las mexicanas Patricia Laurent Kullick, Cecilia Eudave, Daniela Tarazona, Paulette Jonguitud Acosta, Adriana Díaz Enciso, Lourdes Meraz... a la argentina Samanta Schweblin, la peruana Claudia Ulloa o la ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe. Lo fantástico en estos casos está al servicio de lo real con un carácter enteramente subversivo donde el elemento insólito queda anclado en el plano de lo real para denunciar las vicisitudes del sujeto posmoderno que experimenta su realidad de forma hostil y que ve amenazada su existencia. Esta hibridación invoca la perplejidad del lector. Lo fantástico queda atrapado en el plano lingüístico mediante figuras retóricas y, al final, el elemento insólito se revela como metáfora en la que termina imperando lo real.

Las investigaciones reunidas en *Realidades fracturadas* suponen una contribución necesaria para la materia de lo insólito. Estas disertaciones ofrecen un reflejo bastante aproximado de las distintas «realidades fracturadas que constituyen nuestro mundo» (19). Los estudios de este título subrayan la fuerte conexión de las narrativas de lo insólito con la realidad extratextual. De forma que lo analizado en las ficciones empuja al lector a cuestionar su realidad, ya sea para fragmentarla o reconstruirla.

NIEVES RUIZ PÉREZ
Universidad de Granada

Teresa BASILE. *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*. Villa María: Eduvim, 2019.

Son muchos los lectores que han seguido de cerca los estudios sobre la narrativa argentina de HIJOS de Teresa Basile. Sus artículos, en muchas ocasiones, han señalado las novedades literarias sobre las que había que detenerse y su mirada crítica, a lo largo de los años, ha ido cercando de manera paulatina un corpus de obras, que, hoy, podríamos denominar canónico. En su último monográfico, *Infancias. La narrativa argentina de HIJOS*, publicado recientemente, Basile sigue con esta línea de investigación y recopila los estudios que antes habían aparecido de manera dispersa en revistas, así como incorpora análisis inéditos.

Para algunos este es un libro esperado, ansiado, que les permitirá seguir la argumentación de la crítica argentina de manera lineal, asomarse a los interrogantes principales sobre la narrativa de HIJOS para poder, tal vez, formular otras preguntas. Para otros, *Infancias* se erigirá como un pilar teórico fundamental para acercarse a la tradición literaria de HIJOS, pues posibilita desde la introducción entender las características comunes, el contorno político que bulle por debajo de las letras, así como ser testigo del diálogo teórico con otros libros esenciales en la materia, como son *Tiempo pasado* (2004) de Beatriz Sarlo o *Identidades desaparecidas* (2011) de Gabriel Gatti.

Desde el capítulo introductorio del monográfico se vislumbra uno de los mayores aciertos de *Infancias*: la argumentación de la autora no va a ser presentada como una teoría incuestionable, sino que Basile abre continuamente el espacio al debate, mostrando el entresijo teórico que transita por debajo del libro, así como las preguntas de difícil respuesta o las características disímiles que presenta su corpus. De esta manera, al comienzo esboza preguntas que estimulan e incomodan al lector: «¿Qué se encuentra primero la condición de escritor o la de hijo?», «¿se escribe porque se es HIJO, y entonces el estatuto del escritor resulta secundario, putativo, sospechado de oportunismo, una ocasión para ingresar al mercado

literario por la puerta trasera?», «¿en qué medida “ser hijo” autoriza la escritura literaria?», «¿acaso el lector toleraría la burla sobre los desaparecidos en boca de cualquier otro escritor?» (24).

Asimismo, en el primer capítulo, profundiza en las consideraciones teóricas en las que va a enmarcar su análisis. Señala las particularidades del relato de HIJOS sobre las desapariciones de sus padres y el Terrorismo de Estado. Explica la irreverencia de los hijos frente a los discursos despolitizados en los que para distanciar las figuras de las víctimas (los desaparecidos) y los victimarios (los represores), acaban por borrar la militancia de los desaparecidos, sus ideales políticos, y quiebran con su relato el recorrido histórico ideológico argentino (27). Ahonda también en los problemas de utilizar el concepto de «posmemoria», frecuentemente asociado a los hijos de los sobrevivientes de la Shoah en Estados Unidos, para pensar lo acontecido en el Cono Sur. Y advierte sobre la principal diferencia: los hijos de desaparecidos sí vivieron el Terrorismo de Estado, fueron testigos del secuestro de sus padres, tuvieron una infancia clandestina, nacieron en cautiverio y muchos fueron bebés apropiados y perdidos en el engranaje represor (37).

Basile describe la tensión de los HIJOS entre la memoria heredada –de la generación de sus padres– y la memoria propia –el relato de su infancia–, para acabar situando a la memoria de la infancia como el eje vertebrador del volumen. En su último libro la crítica argentina se pregunta por los relatos de la dictadura de quienes fueron hijos, niños, aquellas narraciones que se empezaron a germinar en la infancia. A pesar de que insiste constantemente en que no pretende hacer un corpus representativo de toda la narrativa de HIJOS, sí consigue dibujar un análisis exhaustivo al asomarse a los diferentes tipos de infancias.

El estudio se estructura en torno a una tipología de la infancia que se divide en la infancia educada –los niños enviados a Cuba para formarse como

«niños nuevos»—, la infancia clandestina, la infancia huérfana, la infancia apropiada y la infancia de los otros —es decir, la infancia de los hijos de los represores—. Al enunciar también la decisión de no incluir la infancia del exilio, para no desplegar el enorme marco teórico que el exilio siempre exige, también hace visible esos relatos. Al señalar la ausencia, incluye el vacío en su estudio, y permite que el lector sea quien juzgue y decida si los relatos de los hijos de exiliados deberían formar parte del cómputo de la narrativa de HIJOS, o no.

La apertura del enfoque destaca en la hibridez del corpus estudiado. No incluye únicamente obras literarias, sino que también atiende a películas y testimonios. Además, aunque la mayoría del corpus es argentino, en el capítulo dedicado a la infancia educada también se detiene en el caso chileno y describe las similitudes entre las experiencias de los niños chilenos y argentinos enviados a Cuba para convertirse en «niños nuevos». Compara la película chilena «El edificio de los chilenos» con la argentina «La guardería montonera» y señala las diferencias derivadas del contexto político social de los países colindantes: la película argentina está marcada por la mirada de la época K y el respaldo de las instituciones en la lucha por la memoria y los derechos humanos. Una unanimidad en la condena institucional de la dictadura que, desafortunadamente, todavía no ha sucedido en Chile.

La variedad del estudio también está presente en el libro cuando Basile se aproxima a la argumentación jurídica, para ofrecer un contexto político-jurídico sencillo que permita al lector comprender las complejidades de los procesos de recuperación de los niños apropiados. El marco jurídico que expone Basile permite al lector entender la complejidad de los procesos identitarios por los que pasan los niños reapropiados, así como el entorno experiencial sobre el que se asientan obras como *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Ángela Urondo Raboy. Además, la autora se desprende de las narraciones maniqueas y estudia la irreverencia de la obra de Urondo Raboy, que alza su voz contra los militantes montoneros y desvela

el grado de responsabilidad de estos en el asesinato de sus padres (la periodista Alicia Cora Raboy y el escritor Francisco Paco Urondo), contando cómo las medidas de protección con sus padres se fueron reduciendo, conforme aumentaba su espíritu crítico con la agrupación montonera.

El carácter inclusivo del estudio se palpa en el análisis de la infancia de los otros, del relato de los hijos de los represores, cuya historia, como recalca la autora, no suele ser bienvenida en la esfera pública y falta asiduamente a la cita de descubrir la verdad de lo acontecido en los setenta. Basile se despoja de las correcciones políticas y se adentra en la difícil experiencia de ser hijo de un genocida. Hace una importante división teórica entre los relatos de los hijos de los «monstruos» (los que mandaban las órdenes) y los hijos de «los otros» (los que «solo» las ejecutaban). Muestra, además, sin minimizarla, la complejidad de la infancia de los otros: por ejemplo, cita el rechazo de Daniela a su padre: «mi padre me cagó la vida», y la reacción del padre al enterarse: «a esta también tendría que haberla hecho matar» (215).

El corpus elegido vuelve a brillar por su variedad hacia el final del volumen, cuando la autora analiza la representación del cuerpo de los desaparecidos en diferentes manifestaciones artísticas: desde el movimiento de «El Siluetazo» en las marchas por la memoria, la muestra audiovisual «Arqueología de la ausencia» de Lucila Quieto o el libro *Aparecida* de Marta Dillon, en el que el cuerpo de la madre de la autora deja de estar desaparecido, para aparecerse. *Infancias*, en definitiva, ofrece una visión panorámica, a la vez que exhaustiva, de las narrativas argentinas de HIJOS. La variedad del corpus conjugado con la lucidez crítica de Basile deja intuir el horizonte de éxito que le espera al libro, así como su pronta conversión en un libro de referencia imprescindible para cualquiera que quiera aproximarse al relato de infancia de HIJOS.

LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ
Universidad Complutense de Madrid

Sonia BETANCORT. «*Oriente no es una pieza de museo*». *Jorge Luis Borges, la clave orientalista y el manuscrito de Qué es el budismo*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2019.

La prestigiosa colección «Biblioteca de América» de la Universidad de Salamanca ha sumado recientemente al conjunto de sus monografías *Oriente no es una pieza de museo. Jorge Luis Borges, la clave orientalista y el manuscrito de Qué es el budismo* (2018). Firmado por la poeta, ensayista y profesora de la Universidad Camilo José Cela Sonia Betancort, el ensayo supone una aportación imprescindible para continuar profundizando en la poética de Borges, ese autor sobre el que Alejandro Rossi afirmó ya en 1978 que no se podía decir nada nuevo —«Escribir sobre la obra de Jorge Luis Borges es resignarse a ser el eco de algún comentarista escandinavo o el de un profesor norteamericano, tesonero, erudito, entusiasta; es resignarse, quizá, a redactar nuevamente la página 124 de una tesis doctoral cuyo autor a lo mejor la está defendiendo en este preciso momento» (*Manual del distraído* 43)— pero que, gracias al entusiasmo, tesón e inteligencia de unos pocos críticos, sigue revelando el carácter inagotable de su literatura.

Es el caso de Betancort, que se preparó a conciencia para emprender su arriesgada empresa: licenciada en Humanidades, máster en Estudios Latinoamericanos y en Lenguas y Culturas de India e Irán, doctora en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca, vivió a caballo entre Madrid y Buenos Aires entre los años 2002 y 2009, lo que le permitió entrar en contacto con figuras como María Kodama y Alicia Jurado, indispensables para acceder al acervo de los manuscritos borgesianos. De este modo, Sonia descubrió en la biblioteca de Jurado, una de las personas a las que dedica su ensayo, el cuaderno de notas borgesiano que precedió a la publicación de *Qué es el budismo*. La reproducción del mismo en facsímil —29 páginas de letra puntiaguda y centrada, de líneas rectas y pulcras en las que destacan algunas significativas tachaduras— constituye el primer anexo de la monografía y, por sí sola, ya nos haría pensar en una aportación de primer nivel a la crítica sobre el autor. En efecto,

en el texto Borges anotó ideas, lecturas y estrategias retóricas relacionadas con su visión de Oriente, las que plasmaría desde el punto de vista ficcional en cuentos, ensayos y poemas y de las que ofrece cumplida cuenta Betancort.

Pero la autora no se queda ahí. Para hacer honor al título y demostrar que, efectivamente, «Oriente no es una pieza de museo» para Borges, recoge numerosos testimonios del interés del argentino por unos modos de pensar vinculados estrechamente a ciertas claves de su poética. Es el caso de su defensa de la universalidad frente a la contingencia —«lo importante es la poesía, no la historia de la poesía, diferenciación que sostienen los países orientales», señaló en una conferencia de 1979—, de su concepción del tiempo, el espacio, la identidad o la irrealidad, por citar unos cuantos motivos tratados extensamente en el ensayo.

Nos adentramos, así, en el itinerario vital, estético y bibliográfico del escritor para comprobar el impacto decisivo de las culturas orientales en su obra, una influencia viva y dinámica ajena a preciosismos de salón. De ese modo, descubrimos un primer momento signado por la curiosidad de un joven que sueña con otros mundos a partir de sus lecturas desde la periferia latinoamericana. Esta situación «en el margen» eximiría a Borges, según Betancort, de la acusación en la base de *Orientalismo* de Edward Said, tratado que denuncia esta perspectiva si surge del afán explotador propio de Occidente. Como leemos en el ensayo, Borges escribe con inspiración europea desde una antigua colonia, paradoja que enriquece y particulariza su visión del oriente indostánico.

La curiosidad por el mundo indio, que se extiende desde el Punjab hasta el Delta del Ganges y que abarca del zoroastrismo al sufismo, del hinduismo al budismo, se aprecia ya en las primeras intuiciones literarias del autor, marcadas por los autores favoritos del padre —Khayyam, Kipling, *La luz de Asia, Las mil y una noches*—, su destreza con

los idiomas inglés y alemán, sus viajes a Europa en 1914 y 1923 y, como consecuencia de ello, su acceso a bibliografías «excéntricas» influidas por la pasión hacia el Indostán. Esta fascinación se mantuvo en la bulliciosa Buenos Aires de los años 20, en la que algunos nombres relevantes –Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes– profesaron un interés similar al de Borges por Oriente desde una ambiciosa pluralidad de perspectivas: teológica, filosófica, histórica, lingüística, mitológica y científica.

En cuanto a nuestro autor, se comentan las publicaciones periódicas de los años veinte y treinta (especialmente para la revista *El Hogar* y para el diario *Crítica*) en las que muestra su interés por el tema, así como se desvela la influencia en este aspecto de su pensamiento de tres artistas capitales: el filósofo Arthur Schopenhauer (heredero de la escuela orientalista alemana), el escritor Macedonio Fernández y el artista plástico Xul Solar. Con la llegada de los años cuarenta, se exponen estrategias y conceptos filosóficos orientalistas presentes en textos publicados en la revista *Sur* y, un poco después, en *Otras Inquisiciones* (1952). En este momento, de acuerdo a Betancort, el autor aún manifiesta la necesidad de afirmar conocimientos y dominar los temas que desarrollará posteriormente en *Qué es el budismo* (1976), su gran disertación orientalista.

Con estos mimbres se sustenta la segunda sección del libro, dedicada al análisis genético de las notas manuscritas que dieron lugar a *Qué es el budismo*. En ella se pasa de la descripción de las páginas del cuaderno a la mostración de los riesgos que corrió Borges en su deseo de transmitir las leyendas indias

de manera atractiva o de su eliminación voluntaria de los rastros del pensamiento oriental en sus ficciones, fundacionales sin embargo en algunos de sus títulos más reconocidos. Con ello se configura un recorrido interdisciplinario marcado por la ambición, que va de la teoría de la literatura a la filosofía, de la crítica genética a la historiografía literaria o la crítica textual, para demostrar a todos los niveles la imprescindible huella de Oriente en la obra de Borges. Esto explica la elogiosa carta de María Kodama incluida como segundo anexo de la monografía, en la que se recalcan como grandes valores del ensayo su amenidad –no reñida en ningún momento con el rigor académico– y su carácter iluminador sobre la figura de Borges (mayor que el de buena parte de sus biografías).

En definitiva, en este trabajo de largo aliento y recorrido Sonia Betancort demuestra su hipótesis de partida, realizando, además, un espléndido recorrido por las ideas que configuran la poética de Borges. Puesto que la portada del libro presenta al filósofo Nagarjuna ofreciendo las claves de su saber a un discípulo situado en un escalón inferior, me gusta pensar que, en una serie de esas postergaciones infinitas tan afectas al espíritu borgesiano, este primer discípulo fue el autor de *El Aleph*, que pasó su secreto a Sonia y ella, hoy, hace lo propio con nosotros como lectores. Y esto porque, como leemos en el diálogo que mantuvo Borges con Osvaldo Ferrari de 1984: «Llegué a la conclusión de que todo ya ha sido pensado en la India...».

FRANCISCA NOGUEROL
Universidad de Salamanca

Jesús CANO REYES (ed.). *Bobby Deglané. Crónicas de la guerra civil española*. Sevilla: Renacimiento (Espuela de Plata), 2019.

La extensa y minuciosa labor de Jesús Cano Reyes en el ámbito de la producción periodística de los escritores hispanoamericanos en el marco de la guerra civil española no es fruto de un interés reciente y sin continuidad. La necesidad del profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid de recuperar el testimonio de tantos cronistas hispanoamericanos *en y sobre* el escenario de la contienda vio la luz a partir de su colaboración con Matías Barchino en la edición del volumen *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (2013). La publicación constituía la cuarta entrega de la colección «Hispanoamérica y la guerra civil española» (HGCE) de la editorial Calambur, dirigida por el profesor Niall Binns desde 2012, y se enmarcaba en el proyecto de investigación *El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica*, cuya vigencia se extiende ya por fechas cercanas a los quince años (desde 2007). Casi tantos como los que lleva el profesor Binns, director también del proyecto, dedicándose al estudio de los escritores extranjeros¹ que alzaron su propia voz, y la pluma, en uno de los contextos políticos y culturales más impactantes del siglo xx.

El número dedicado a *Chile y la guerra civil española*, que examinaba la presencia concreta de los escritores chilenos adscritos a uno u otro bando ideológico del conflicto peninsular y rastrea la estela de su experiencia en un corpus documental disperso, esparcido entre la prensa y una genealogía

1. En 2004, publica Binns *La llamada de España. Escritores extranjeros en la guerra civil*, mientras que en 2009 aparece el volumen *Voluntarios con gafas. Escritores españoles en la guerra civil española*. La investigación, como se colige de los sucesivos estudios publicados en la colección «HGCE», centró posteriormente la intervención de escritores de las diversas naciones del territorio hispanoamericano en la contienda fratricida entre nacionales y republicanos en la España de 1936 a 1939.

textual amplia –materiales literarios, historiográficos, epistolares y ensayísticos–, abrió de par en par las puertas a la participación de Cano Reyes en el título siguiente de la colección, en que, junto con Niall Binns y Ana Casado Fernández, coedita un ejemplar de idénticos criterios y metodología que aborda, en esta ocasión, las repercusiones que la guerra civil española imprimió sobre la intelectualidad cubana.

Mucho más cerca del análisis y de la crítica que del carácter antológico con que se presentaban entregas anteriores de la colección, el monográfico *La imaginación incendiada. Corresponsales hispanoamericanos en la guerra civil española* (2017) consolida la vocación científica de Cano Reyes para la redinamización y estudio de un género con grandes vacíos bibliográficos en el panorama de la Historia literaria: la crónica. El propósito de Cano Reyes en *La imaginación incendiada* es palmario: iluminar los espacios olvidados de la producción cronística y arbitrar los cauces comunicativos con que poetas, novelistas –algunos de ellos figuras canónicas del paradigma literario del siglo xx, como Nicolás Guillén y Raúl González Tuñón en la poesía o Alejo Carpentier en la narrativa–, corresponsales y periodistas hispanoamericanos convivieron con las vicisitudes políticas e ideológicas y expresaron el drama de las trincheras al otro lado del Atlántico. Una empresa encomiable de búsqueda e investigación de la hemeroteca –a través de la prensa histórica; diarios, revistas, periódicos y crónicas– sirve como fuente primaria y soporte fundamental de su estudio, respaldado por el análisis del contexto de producción de algo más de cuarenta corresponsales de guerra que trazan los signos de identidad histórica y los puntos de encuentro entre España e Hispanoamérica.

Tras redibujar brevemente las márgenes de la trayectoria de Cano Reyes en relación con el impacto de la escena bélica peninsular sobre los estados hispanoamericanos, nos detenemos en su

más reciente contribución a los Estudios literarios transatlánticos de la década de 1930. *Bobby Deglané. Crónicas de la guerra civil española*, publicado en la colección «España en armas» por Ediciones Espuela de Plata –Renacimiento–, es el título bajo el que Cano Reyes ahonda en el estudio y edición de uno de los corresponsales de la Guerra Civil que integran el catálogo de su *Imaginación incendiada*: el chileno Roberto Deglané Portocarrero (Iquique, 1905-Madrid, 1983), más conocido como Bobby Deglané. La edición del más del medio centenar de *Crónicas de la guerra civil española* –sesenta y una, para ser exactos– firmadas por Deglané entre febrero de 1937 y noviembre de 1939 se inscribe también en el marco del citado proyecto de investigación.

Deglané es lo que, en términos de Teoría literaria, se conoce como un escritor *ectópico*; es decir, un autor que ha escrito su producción tras haberse desplazado desde su lugar de origen –Chile– a otro lugar –España–, implicando generalmente ese desplazamiento ya no solo un cambio de realidad en un sentido geográfico, sino también en un sentido cultural. Es por este motivo que Deglané no es exactamente un corresponsal transatlántico –sí ectópico–, pues sus crónicas están redactadas en territorio nacional español, en el corazón de la guerra, y para un público lector autóctono. Como aduce Cano Reyes (8), «[s]u origen hispanoamericano le confiere sin duda una visión peculiar de la contienda; a pesar de que España se haya convertido en su país adoptivo y de haber apostado él mismo por enarbolar la bandera de los sublevados, existe cierta distancia que lo aleja de las formas del discurso oficial».

Inaugura Cano Reyes su edición de las crónicas con una introducción esmerada que titula «La voz apasionada de Bobby Deglané». Quienes permanecemos ojo avizor al trabajo de Cano Reyes pronto reconocemos el rótulo, que es con el que cierra el quinto capítulo de *La imaginación incendiada* (222-232). Los epígrafes en los estudios del profesor Cano Reyes se confiesan siempre en ese estilo literario, poético, que en ocasiones rescata las palabras de algún verso y que resulta tan sugerente y atractivo al lector como ajustado e íntimo respecto del contenido. Nada es azaroso, claro; la recuperación del género de la crónica sirve a Cano Reyes para explorar las «relaciones promiscuas» entre la literatura y el periodismo, tal y como recoge de la obra de Albert Chillón. A esta luz, es significativa la cita con que Cano Reyes abre el primer apartado de su introducción, «El locutor

chileno y la aventura de la guerra» (7-19). La cita², que toma de *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda, es fruto de una elección que no defrauda y que permite recordar a los compatriotas chilenos el quizá desconocido nombre de Bobby Deglané, además de situarle plenamente en el escenario del conflicto. En estas líneas de sus memorias relataba Neruda su experiencia del comienzo de la guerra a partir de un encuentro frustrado con Federico García Lorca, asesinado en el verano de 1936. Lorca no acudió a este encuentro, y Neruda, estremecido, escribe que «de ese modo la guerra de España, que cambió [su] poesía, comenzó para [él] con la desaparición de un poeta».

El inicio de la introducción constituye una primera cala que ubica a este «chileno simpático y aventurero» (7-8) en su llegada a España en 1934 y que, si bien su nombre pudo ser ignorado por algunos en su país de origen, pone de manifiesto la popularidad de que gozaba Deglané en el Madrid prebélico. Prontamente, apunta Cano Reyes, Deglané se dio a conocer como uno de los más insignes locutores de radio en el terreno del periodismo deportivo gracias a sus entusiastas intervenciones radiando y narrando a pie de pista los combates de lucha libre en el *catch-as-catch-can*, un «espectáculo a medio camino del deporte y del arte dramático» (9). Cano Reyes va hilvanando en su discurso las observaciones y materiales que le proporcionan sus fuentes de apoyo bibliográfico, como la biografía del periodista –Deglané– a cargo de Miguel Ángel Nieto, la obrita también biográfica de Marino Gómez Santos, entradas diversas de la prensa histórica, como *El Heraldo de Madrid* (1890-1939) y *El Sol* (1917-1939), y, por supuesto, su lectura y análisis pormenorizados de las crónicas.

La etapa de posguerra, principalmente la década de los cincuenta, sobrevino exitosa para Deglané, que fundó y presentó programas míticos como *Cabalgata de fin de semana* (1951) o *Carrusel deportivo* (1954); pero, sin duda, Cano Reyes centra la trayectoria de

2. «Todo empezó para mí la noche del 19 de julio. Un chileno simpático y aventurero, llamado Bobby Deglané, era empresario de *catch-as-catch-can* en el gran Circo Price de Madrid. Le manifesté mis reservas sobre la seriedad de ese «deporte», y él me convenció de que fuera al circo, junto con García Lorca, a verificar la autenticidad del espectáculo. Convencí a Federico y quedamos en encontrarnos allí a una hora convenida. Pasaríamos el rato viendo las truculencias del Troglodita Enmascarado, del Estrangulador Abisinio y del Orangután Siniestro» (NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Santiago de Chile: Pehuén, 2008: 166-167).

Deglané como corresponsal de guerra al servicio de la causa nacionalista durante el curso de la pugna. Sus crónicas y reportajes fotográficos aparecen publicados en el semanario gráfico falangista *Fotos*, en San Sebastián, configurando ya no solo un valiosísimo material de carácter documental sobre el ambiente político y cultural de los años treinta, sino también un testimonio de encendida emoción literaria que no agota el recurso a los símiles de artes varias y que hace de cada crónica un relato bélico vivo. Así pues, la introducción de Cano Reyes presenta una segunda y tercera sección motivadas con brillantez por un retruécano que no pasa desapercibido al lector: «Las crónicas de *Fotos*» (19-33) y «Las fotos de las crónicas» (33-41).

Primer periodista nacional en entrar en el Madrid del fin de la guerra, impactan la vocación profesional de Deglané y su espíritu intrépido. En la crónica publicada el 8 de abril de 1939, «Cómo entré en Madrid» (293-301), el corresponsal chileno relata cómo desobedeciendo las indicaciones del coronel, el 28 de marzo saltó de las trincheras en Ciudad Universitaria con el único propósito de alcanzar el micrófono de Unión Radio Madrid para ser el primer corresponsal en poner voz a la victoria del bando nacional, en lanzar la primera crónica del Madrid y de la España de Franco. He aquí que en las secciones mencionadas Cano Reyes traza un magnífico itinerario en el que muestra de qué modo Deglané va construyéndose a sí mismo como un personaje absolutamente integrado con su conciencia narrativa en las crónicas, con lo que logra trascender los patrones de la propaganda por medio de su «frescura [...], su carácter vital y espontáneo [y] su insobornable optimismo» (8).

Las crónicas de *Fotos*, así como su galería fotográfica, han sido cuidadosamente examinadas por Cano Reyes, que presenta al lector una panorámica textual y visual de gran potencia expresiva, y donde aparecen estrechamente imbricados el estremecimiento ideológico y el emocional; una conmoción estilística que marca el carácter de un cronista asaltado por la agitación de ser testigo presencial —«siempre al pie del cañón (a veces desde el interior de un tanque) y en la vanguardia de combate, conviviendo con los soldados» (15)— y la turbación ante las dimensiones de la contienda y sus fatales consecuencias para los abanderados de ambos frentes. Fruto de esa proximidad del informante, pero también de la intensidad de la experiencia concreta de Deglané y de su singularidad narrativa, sus crónicas, afirma Cano Reyes, «[a] demás de dar cuenta del desarrollo de las operaciones militares [...], se detiene[n] en las historias personales, sabedor de que en ellas está la llama viva de

la guerra» (15). Su posición en el escenario del conflicto reafirma así los principios del *movere* clásico, que «logra su catarsis en el periodista espectador, que busca a su vez que su texto provoque similar efecto en el lector» (21) y que, en definitiva, consagra a la verosimilitud como elemento central del relato y de la relación entre cronista-acción-lector.

Como subraya el editor de estas crónicas con gran precisión analítica, el estilo de los textos —de las fotografías también— contribuye a la causa; tropos literarios —la prosopopeya de un Madrid doliente que se levanta con alas nuevas, la descripción pausada y apasionada de los centros y actores neurálgicos de la batalla—, reflexiones de *metaescritura* para significar los agrídulces gajes de la escritura y las propias y arduas labores del corresponsal de guerra, la ironía para construir la imagen del enemigo republicano, la incredulidad y el escepticismo del narrador —que enfatiza así lo verosímil de su discurso— y la utilización del símil cinematográfico para representar la espectacularidad y el dramatismo de la guerra, dan como resultado un mosaico plural y fecundo capaz de asumir el testimonio sensible de la tragedia y de la esperanza triunfal al servicio del «Caudillo Victorioso de España». Por lo que hace a los documentos gráficos, constata Cano Reyes la importancia informativa, el impacto persuasivo y conmovedor de los reportajes fotográficos en el semanario *Fotos*. Las fotografías —un guerrero nacional extendido en la camilla camino del «puesto de socorro más próximo» (243-244) (en «Anecdotario de la guerra»)—, algunas de ellas tomadas por el propio Deglané con su Leica, son prueba incontestable de su crónica *de* y *en* primera línea; son instrumento y mirada *otra* de un género híbrido, la crónica, que trata de rendir cuenta de la experiencia de lo inenarrable y de ser lente para la memoria.

Al cabo, la contribución de Cano Reyes con esta edición de las *Crónicas de la guerra civil española* por el carismático chileno Bobby Deglané resulta fundamental para progresar en el conocimiento de un episodio y periodo centrales de la Literatura y de la Historia españolas del siglo xx. Pero, por encima de todo, constituye un material indispensable desde el punto de vista de la fraternidad cultural, de la recuperación de un género que roza la epopeya histórica, y de las relaciones que la Guerra Civil mantuvo con los círculos intelectuales de toda Hispanoamérica. También, con Chile. «*Largo pétalo de mar, y vino y nieve*».

RAQUEL LÓPEZ SÁNCHEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Rosalba CAMPRA. *Los dobles de la realidad. Exploraciones narrativas*. León: Editorial EOLAS, 2019.

Rosalba Campra se ha consolidado, a través de su magnífica trayectoria como estudiosa de lo insólito, como una de las investigadoras más creativas y propositivas en el ámbito de la teoría y/o el análisis de textos fantásticos y sus variantes. Prueba de ello es su más reciente libro, *Los dobles de la realidad. Exploraciones narrativas*, publicado en la colección de «Las puertas de lo posible», en su línea dedicada a los «Estudios de lo Insólito» y coordinada por Natalia Álvarez Méndez. Este volumen es una recopilación y reactualización de algunos de sus más celebrados trabajos ensayísticos. La autora, tras la revisión y reescritura de estos ensayos, nos invita a adentrarnos en sus exploraciones analíticas señalando, desde las primeras páginas, las premisas que lo conforman y dan paso a una serie de consideraciones provocativas, singulares, que invitan a «la imaginación reflexiva» del lector.

El volumen se compone de cinco capítulos y cuatro «intermedios» que se van intercalando entre ellos. Estos últimos tienen una función lúdica y nos muestran la faceta de la Rosalba Campra escritora que ejemplifica, de manera puntual y sugerente por medio de microrrelatos, los instrumentos críticos y los secretos de la correlación con las literaturas comparadas, tal como nos demuestra en el primero de los «intermedios». Después nos aclara, en el segundo, cómo la figuración ayuda a crear un efecto de realidad, y será en el tercer «intermedio» cuando el lector se cuestionará hasta dónde llegan los confines de la realidad, ¿se pueden abolir, diseñar, o trazar sus coordenadas espacio temporales? Finalmente, en el último, conversa con su lector sobre el acto creativo, la voz y el sentido de lo que se cuenta y de quién lo cuenta. Por su parte, los cinco capítulos que integran esta edición nos presentan focalizaciones o perspectivas bastante novedosas o desestabilizadoras sobre lo insólito y sus variantes. La teórica va en busca de la evolución de lo fantástico, tras las huellas de ¿las verdaderas naturalezas de

lo real? De manera sucinta comentaré algunas de las incidencias más sobresalientes de los capítulos que conforman este libro. El primero lleva por título «Descartar, seleccionar, clasificar. ¿Qué hacer con las sirenas?» Campra aspira a redefinir o transgredir los fundamentos del acto de clasificar, guiarnos por el mundo tangible e intangible de las clasificaciones, un mundo siempre obsesionado en la búsqueda de una definición totalizadora. Por ello se atreve a preguntar: ¿por qué no vamos en busca de un orden cuyo sistema sea el constante encuentro con el azar y la reinención? ¿Por qué no nos permitimos releer, desde una óptica menos estandarizada, el cómo se han construido los imaginarios en torno a las representaciones de lo fantástico, de lo insólito y a un de lo real?. Y para demostrarnos que es posible toma como ejemplo el caso de las sirenas, sujetos inasibles, sugerentes, diversificados, que circulan entre géneros y desafían convenciones. Selecciona y realiza un acercamiento crítico a tres relatos: «La sirena» (1951) de Manuel Mujica Láinez, «Lighea» (1961) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa y «Au pilote aveugle» (1989) de Nathalie y Charles Henneberg, y con ellos valida su postura.

En el segundo capítulo, «¿De dónde vienen los fantasmas? ¿Y hacia dónde van?», evidencia y explica el por qué la literatura privilegia los fantasmas; sí, a esos entes fantasmales que poseen la capacidad de recorrer los estrechos pasillos, o lugares más recónditos, sin que necesariamente sean los espacios que tradicionalmente se le confiere en los textos fantásticos. Le interesa la ductibilidad de estos seres intangibles y los lazos comunicantes que trazan o entrelazan, por disímiles y curiosos que parezcan, con discursos tan diversos como el del psicoanálisis o los nacidos de los condicionamientos sociales y sus prácticas; también con los de la astrología, la industrialización o el cientificismo de las neurociencias. De ahí la necesidad no solo de saber su origen sino hacia dónde se dirigen en el mundo específico de

las letras manifestándose en palabras, visibilizándose en la enunciación, resolviendo angustias interiores generadas en los contextos sociales que los convocan, que los llaman. Para ello recurre al análisis de cuentos de Julio Cortazar, Adolfo Bioy Casares y Manuel Mujica Láinez. Será a través de la lectura crítica de estas historias que iremos escuchando sus rumores (en lo creativo), las cadenas que arrastran (las patologías sociales o políticas), y la pena que los sobrecoge o los retiene (en el inconsciente colectivo) en ese vivir entre inversiones y reversiones espacio-temporales dentro de las sociedades que los nutren y generan.

El tercer capítulo, «Leer ficciones. Condiciones y consecuencias», abre el pórtico y deja entrar a las preguntas que a todo lector abruma: ¿qué es el placer del texto?, ¿cuáles son sus condiciones?, ¿porqué oponer goce a conocimiento? Las reflexiones sobre los fenómenos antitéticos de frente a la lectura y esa necesidad de «saber leer» como una imposición estandarizada ¿qué implica?, ¿cuál es la actitud que debemos tener ante distintos tipos de textos? Todo lo cual la lleva a definir y a defender la figura del lector como «un constructor de sentido» buscando su derecho a la libertad frente al texto de ficción. Bajo esa premisa esencial, Campra apela, en este momento de su libro ensayístico, a una actitud interpretativa desde las competencias discursivas del lector, mismas que son las que producen un sentido lectura, entre muchas otras, enriqueciendo la enunciación de lo leído. Nos propone debatir sobre este tema sensible, y sobre las propuestas de esta independencia en la lectura, sin otra guía que el goce y los conocimientos personales que son los detonadores básicos de la disertación en torno al acto de leer ficciones. *Rayuela*, de Julio Cortazar, será uno de los señuelos que utiliza para cuestionar hasta dónde somos capaces de suprimir la autoridad del texto, hasta dónde podemos verdaderamente ejercer un acto de lectura libre de competencias discursivas autoimpuestas y/o asumidas.

El capítulo cuarto llega como los sueños, y no podría titularse de otro modo que «El relato de sueños: ¿qué clase de tejido es un texto?». Aquí será fundamental recorrer, a través de los siglos, los modos de su representación para entender que solo podemos aprehender los sueños desde la vigilia, porque es desde ahí que los evocamos, los reconstruimos, los reinterpretamos. Orienta la búsqueda hacia perspectivas de análisis, que sostienen una estrecha relación con lo fantástico, para indagar en

la naturaleza de los sueños, en su inenarrabilidad, en su inexplicabilidad. Solo nos aproximamos a ellos a través de la palabra o de la imagen que vuelven posible el mundo del soñante. Estamos ante un capítulo complejo, y al mismo tiempo desafiante, porque aquí se nos ofrecen casi todas las posibilidades que el sueño permite en los esquemas de narrativización para preguntarnos después ¿qué dice el sueño?, ¿cómo distinguir el relato de un sueño verdadero de uno falso, y de uno ficcional? Rosalba Campra se apoyará para despejar estas preguntas, por ejemplo, en imágenes de arte o en fotografías de Grete Stern; también en el universo del cómic con Tiziano Slave, o pasando por lo onírico en la ciencia ficción con William Gibson, y en la literatura aproximándose a Roberto Bolaño, entre otros. Sus lecturas críticas nos resultarán tan lúdicas como lúcidas, viajando entre urdimbres, tramas, mallas y fundamentalmente encajes, y entre ellos el lector se entera y enfrenta a otro tipo de clasificación más abierta y sugerente sobre el sueño como material literario. Finalmente en «El envés de lo leído: desde el lugar de la escritura», quinto capítulo y cierre del libro, la autora revisita sus primeras inquietudes analíticas y los entrecruzamientos con las teorías de las ficciones fantásticas, mismas que desembocarán en sus vivencias como lectora atenta, pero sobre todo como escritora asidua de los parajes de lo insólito. Y si antes había diseccionado la obra de otros autores, ahora ella se desdobra en la crítica literaria, en la escritora de ficciones y, además, en lectora de la obra propia para mostrarnos los resultados obtenidos desde la experiencia de vivir, y reconocer: el «Yo en la escritura», el «Yo de la escritura» y «la actitud lectora»; es decir, cómo nos enfrentamos al texto insólito, cómo atenúamos o reforzamos el efecto fantástico en el contexto de lo convenido como real. De esta manera, interpreta algunos de sus más conocidos textos literarios: *Formas de la memoria* (1989), *Herencias* (2002), *Ella contaba cuentos chinos* (2008), *Mínima Mitológica* (2011), *Los años del arcángel* (1998) o *Las puertas de Casiopea* (2012), para a través de ellos conformar, y confrontar, la identidad de un yo textual con carácter intertextual caminando sobre la delgada línea de la voz ficcional.

Los dobleces de la realidad. Exploraciones narrativas es un libro que va más allá de teorizar o analizar, desde su inicio ya estamos involucrados, sea como especialistas o como curiosos de los mundos fantásticos. Además, puede leerse al gusto del lector: ir

directamente al capítulo que nos interesa y después leer el «intermedio», o leerlo de manera continuada. En este volumen no se pierde nadie, ni se abruma, se disfruta. Rosalba Campa ha trazado con maestría la configuración de un texto que, en su conjunto, logra que todos nos deleitemos en su fina escritura

de filigrana y encajemos en el tejido textual de lo insólito, plegándonos y desplegándonos entre sus páginas, entre sus exploraciones.

CECILIA EUDAVE
Universidad de Guadalajara

GALLEGO CUIÑAS, Ana. *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*. New York: Peter Lang, 2019.

Muy consciente de la imposibilidad de abarcar el estudio de un género cuyo dinamismo y variedad son evidentes, Gallego Cuiñas se concentra en la tríada de su subtítulo, aplicando un orden y objetividad francamente ausentes en la gran mayoría de estudios nacionales sobre su tema. La fluidez con que desarrolla sus argumentos, la facilidad con que coteja la documentación crítica pertinente, y la franqueza con que hace preguntas instauradas hace años y propone respuestas nada complacientes convierten a *Las novelas argentinas del siglo 21* en un vademécum muy necesario y justo en momentos de crisis interpretativas. Como afirma, aunque no necesite respaldarse en Barthes para expresarlo, no quiere «elaborar una historia de obras y autores argentinos de los últimos años sino *pensar* en los conceptos de “novela argentina” que conviven en la actualidad» (xiii, énfasis mío).

Uno de los hilos que incontestablemente enhebra a los capítulos es «la relevancia que cobra el lenguaje en esta nómina de novelas» (47), y al añadir «así como todo es ficción, todo es lenguaje» (47), se recuerda la atmósfera que Cortázar celebraba en el Néstor Sánchez de *Nosotros dos* (1966) a *Cómico de la lengua* (1973), o a la idea entre kristevana y derridiana de que todo es texto, talón de Aquiles de otro registro de novelas argentinas, como actualiza Gallego Cuiñas refiriéndose a Héctor Libertella, Puig, Fogwill «y en un punto con la de César Aira» (48). Entonces surge la cuestión de precisar la continuidad estética, especialmente en términos del *impasse* epistemológico de varios novelistas de las últimas dos décadas, y su crítica. Con un corpus de más de un centenar de obras, tan vasto como el de las asiduamente enredadas interpretaciones nacionales, la juiciosa solución para la crítica española es concentrarse en la narrativa de mujeres (tema de «Novísimas escritoras argentinas», cuarto y último capítulo), sin ser obsequiosa, revisando la mundialización materialista de

esa literatura (106-114), y proponiendo relecturas de la maternidad, el amor romántico y el feminicidio (117-126). Oloixorac (130-135), Harwicz (135-139) y Gainza (139-142), a quienes estudia inspirada y respectivamente en términos de los nuevos giros que le dan a los materialismos, feminismos y anacronismos, son, en efecto, punteras no sólo en su país sino para desarrollos y tendencias en la narrativa latinoamericana.

Su libro pregunta implícitamente hasta qué punto la crítica feminista de segunda ola trabajó para remplazar políticas materiales con meras políticas de reconocimiento, sirviendo «frecuentemente sin darse cuenta, como mucamas del neoliberalismo», visión de Joseph North en su polémica historia política de la crítica anglófona. Sin supeditar cuestiones de género, Gallego Cuiñas lleva a cabo una anatomía de pulsiones en que mente y cuerpo no concuerdan, concluyendo que «lo curioso es que ninguno de los textos, hasta la fecha, ha sido leído por la prensa o la crítica como feminista» (142), aserción que contesta positivamente su hipótesis inicial. Su enfoque cauteriza la noción de que el mercado neoliberal controla la oferta, demanda, subjetividades y sensibilidades colectivas; y por consiguiente la formación de agendas y movilizaciones identitarias (75), cliché emitido por una crítica colonizada bien pagada en Estados Unidos, no por esta crítica. Los análisis del capítulo final son fieles a las directrices del tercero, «Mediadores de la literatura argentina mundial», que pormenoriza el método anunciado por su subtítulo. Gallego Cuiñas ha compilado o editado libros y números de revistas sobre esos temas, así que con conocimiento de causa prueba que es aconsejable leer las opiniones de críticos que no son del país de uno.

Una hipótesis del tercer capítulo, que «ciertas editoriales independientes funcionan como mediadoras de la tasación del valor de la narrativa argentina en el sistema literario mundial» (65), contiene muchísima

razón. Sin embargo, en la concreción de la entrada a ese sistema vale matizar la recepción de Bjerman, Dimópulos, Libertella, Lamberti y Selva Almada (la mejor entre ellos) como corpus ideal, especialmente cuando Schweblin, Pron y Fresán (en ese orden) tienen mayor acceso a la traducción y recepción anglofonas que tanto importan para la literatura mundial, cuya problemática Gallego Cuiñas resume con autoridad. Por esa realidad vale tener en cuenta que Piglia sigue sin traducciones al inglés en editoriales de prestigio similar al suyo en Iberoamérica, mientras Harwicz es reseñada en *The New York Review of Books*, Schweblin en *The New York Times* o *The Times Literary Supplement*. Por otro lado, las novelistas en que se concentra, *mutatis mutandi*, exigen un análisis comparatista con la dominicana Indiana, las mexicanas Luiselli y Nettel, la cubana Guerra, y en un menor grado con la ecuatoriana Ojeda, para quien Harwicz es una maestra.

El segundo capítulo analiza los comienzos inmediatos de la novela nacional, con base en nociones de Said, coadyuvada por otras algo encontradas de Sarlo, Ludmer y Safta acerca del paso de la sustitución política a publicaciones signadas por el mercado. Esa condición, que en otras partes he llamado «la condena de la edición nacional», se esclarece con la exhaustiva atención que Gallego Cuiñas le presta a las editoriales independientes, giro que de algún modo confirma que el independentismo difícilmente puede pasar al sistema mundial. El hecho es que de su muestra persisten las novelas de Oloixarac, Haviolio, Cabezón Cámara (en estos días en la delantera de la recepción); junto a editoriales como Entropía, Mansalva (que existe gracias a Aira), y la nacional y críticamente ensimismada Eterna Cadencia. En ese contexto Gallego Cuiñas sigue sabiendo por quién apostar, sin mediadores del país que le ocupa. Consecuentemente el análisis de la sección «El diálogo con la tradición» (32-39) es magistral, y si las secciones dedicadas a problemas del lenguaje (39-47, 47-50) encajan magníficamente con la crítica conocida sobre el tema, vale preguntar si el abandono de argentinismos, especialmente el voseo, será determinante para la entrada a la literatura mundial, porque las traducciones tienden a neutralizar ese tipo de habla para novelistas noveles no establecidos.

Si es comprobable que la novelística argentina es la más visible y frecuentemente lograda de las Américas, un crítico no puede cubrir toda la producción, y eso lleva a no ver el bosque por los

árboles, porque hay y ha habido otros sudamericanos y mesoamericanos radicados en la España que sigue dando acceso a la esfera mundial. Otro impedimento es que hoy la crítica tiene que traducir tradiciones culturales y lidiar con mensajes cifrados innecesariamente. Es muy valioso dedicarse a un inmenso acervo de lecturas de textos primarios, y tratar de conjugarlas con otras de textos críticos pertinentes, pero en la crítica universitaria es más y más preferible expresar directamente cómo uno se da contra lecturas inhóspitas del cambio de siglo que no inspiran ninguna concreción. Por eso Gallego Cuiñas, cautelosa lectora de novelas y sus críticos, tiende a revelar, no oscurecer, y a encerrar su imaginación proteica con base en novelas que en ciertas ocasiones expresan identidades provincianas. En ese sentido *Las novelas argentinas del siglo 21* está muy bien pensado, mucho más allá de las dudas filológicas y deudas materialistas que expresa su autora en su demasiado modesto Preámbulo.

Ahora, resulta que también se dedica a un sinnúmero de temas acerca de los cuales solo puede ser somera en sus capítulos. En ese sentido, además de que paulatinamente se está convirtiendo en la mayor crítica de referencia entre los latinoamericanistas españoles, su examen de los talleres literarios a nivel latinoamericano (76-81, incluidos algunos impartidos en Estados Unidos) y de los argentinos en particular (81-85) es una gran contribución al estado del arte de la novela posterior a McOndo o el *Crack*. Si no distingue entre esa pedagogía o sus resultados, lo cual no venía al caso totalmente, aparece otra vez la sombra del resto de América Latina, desde la escuela de escritura del peruano-mexicano Bellatin a la del ecuatoriano Leonardo Valencia. No menos se puede decir de su repaso de las revistas y festivales literarios (87-94), en que sin duda la presencia argentina es más o menos permanente; y si se puede estar de acuerdo con la visibilidad que les atribuye, la legibilidad o importancia de muchos de ellos es más problemática (96). Aun así, es impresionante en sus repastos la a veces agobiante documentación con que Gallego Cuiñas se autoriza, legitimando más su empeño.

Lo que en última instancia descubre convincentemente este novedoso ensayo es que los novelistas analizados son motivados por más que la estereotípica pasión juvenil y desconfianza en la autoridad, que su mundo ético es más claro que el de sus mayores inmediatos, y que poseen cierta certidumbre moral que les permite arriesgarse más. ¿Qué pasa cuando,

a pesar de sus deseos o posturas, acceden al sistema literario mundial? Una respuesta se encuentra en la recepción muy viva del dúo Cortázar y Borges dentro y fuera de la Argentina; no en Sánchez, a quien se ha comenzado a reeditar recientemente. Otra respuesta yace en considerar qué va a pasar cuando se posee mayores velocidades críticas que contribuyen al llamado «capitalismo de vigilancia», al que se suman inocentemente los autodenominados autores

y «críticos» digitales instantáneos que quieren ajustar, convencer o modificar la escritura medida con la misma velocidad con que ellos desaparecen. Ese es otro libro, y con *Las novelas argentinas del siglo 21* Ana Gallego Cuiñas provee un modelo crítico para contender con esos cambios.

WILFRIDO H. CORRAL
Academia Ecuatoriana de la Lengua

Jessica C. LOCKE (ed. crítica y estudio preliminar). «*Es grande el poder de la poesía*». *El Libro segundo de la Relación historiada de las solemnes fiestas que se hicieron en la muy noble y leal Ciudad de México al glorioso padre y esclarecido patriarca san Pedro Nolasco (1633)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2019.

La edición de la literatura novohispana es, aún en nuestros días, una asignatura pendiente. Muy pocos son los autores cuya obra ha merecido un rescate integral y una cuidadosa edición por parte de algún estudioso: sor Juana Inés de la Cruz, Juan Ruiz de Alarcón, Luis de Sandoval Zapata. Lo habitual, por el contrario, es que la mayoría de las obras literarias de este período cuente únicamente con una primera edición antigua; otras muchas, manuscritas, desde hace siglos aguardan los honores de la imprenta. En buena medida, pues, las letras virreinales duermen bajo el polvo de las bibliotecas, los archivos y los fondos reservados.

La indiferencia de los editores modernos quizá se acentúe frente a particulares géneros o subgéneros literarios que, considerados desde cierto punto de vista y a causa de numerosos factores, han resistido mal el paso del tiempo. Estos, a pesar de haber sido abundantes y ampliamente leídos en su época, han sido despreciados a lo largo de los años por los estudiosos y descartados en bloque bajo el mote de «literatura de ocasión». Como es de esperarse, esa literatura, en consecuencia, no ha gozado de ediciones modernas que la pongan al alcance de los lectores. Pienso, concretamente, en el caso de las relaciones de fiestas, textos en que los autores novohispanos desplegaban toda su pirotecnia retórica para dar cuenta de las procesiones, los arcos triunfales, las piras fúnebres y otras manifestaciones culturales asociadas al complejo engranaje de las celebraciones públicas del virreinato. Dentro de este grupo se incluyen aquellas obras que ofrecen una relación de los múltiples certámenes poéticos que se celebraron en Nueva España desde finales del siglo xvi hasta los albores del xix.

Dicho lo anterior, la edición que publica Jessica C. Locke del certamen convocado por la Orden de la Merced en honor a san Pedro Nolasco en 1633 es, en

muchos sentidos, extraordinaria, y merece ser recibida con entusiasmo por los especialistas de la literatura novohispana y por cualquiera que se interese en el devenir histórico de las letras hispanoamericanas. He de decir que el trabajo de Locke es extraordinario por dos razones. Por un lado, da a conocer un tipo de obra que no suele llegar a la imprenta en nuestros días, y cuyo manuscrito, debido mayoritariamente a fray Juan de Alavés, se mantuvo por muchos años resguardado e inédito en la Biblioteca Nacional de México. Por otro, la editora hace mucho más que solo dar a conocer el certamen: nos restituye el texto con un rigor filológico innegable, y lo acompaña de un nutrido aparato de notas, así como de un amplio y documentado estudio preliminar. Añadiría el hecho, a mi ver nada desdeñable, de que Locke restituye esta obra con pasión: a lo largo de sus páginas, es evidente el vivo interés por el certamen, sus organizadores y participantes, los acontecimientos que lo circundaron. No basta, pues, con exhumar las obras novohispanas; hay que, además, hacerlas atravesar, como en este caso, por un proceso tal que las restituya a nuestro propio tiempo. En su famoso *Manual*, asegura José Manuel Blecua que «una edición crítica descuidada sólo sirve para hacer perder el tiempo a quien la hace y a quien la padece». Hacer una edición ramplona, o francamente mala, equivale, en última instancia, a no hacerla.

A diferencia de los celebrados en nuestros tiempos, un certamen novohispano conllevaba un vasto ritual celebratorio —del cual la recepción y premiación de los poemas constituía sólo una parte— e involucraba a todos los estratos de la sociedad. Por eso, como afirma la propia Locke: «el evento poético debe enmarcarse tanto en su contexto histórico-literario como dentro de la tradición de las fiestas religiosas en la sociedad novohispana del siglo xvii» (16). El certamen que aquí nos ocupa tendría que haberse

celebrado poco después del mes de septiembre de 1628, fecha en la que se llevó a cabo la canonización de san Pedro Nolasco, motivo del festejo. Sin embargo, la celebración tuvo que aplazarse hasta 1633, debido a que las grandes inundaciones acaecidas entre 1629 y 1630 dejaron prácticamente sumergida a la Ciudad de México. Todavía en el año en que el certamen finalmente se convocó, numerosos espacios de la urbe permanecían bajo el agua; por eso, aquel ritual celebratorio, que habitualmente incluía fastuosas decoraciones, conciertos, procesiones y fuegos artificiales, se vio considerablemente reducido, aunque no del todo agitado.

Como ocurre con la mayoría de las relaciones de certamen, esta *Relación historiada* de 1633 se compone de dos libros o secciones: el segundo, editado por Locke, es el que da cuenta de los poemas y poetas ganadores; el primero, que aún permanece inédito en el manuscrito, se encarga de dar cuenta de los festejos. En el amplio estudio preliminar la editora ha reconstruido con detalle, a partir de la primera sección de la obra y de otras fuentes, las particularidades de la fiesta; ello es suficiente para que un lector contemporáneo contextualice adecuadamente los poemas del certamen. No obstante, creo que es indispensable que, en un futuro no muy lejano, alguno se dé a la labor de editar el *Libro primero* de la *Relación historiada*; creo también que la edición crítica de los certámenes novohispanos, área en la que este libro de Locke es ciertamente pionero, deberá abarcar preferiblemente las dichas dos secciones de las relaciones, ambas igualmente importantes para la comprensión del fenómeno literario-social en su conjunto.

No solo es indispensable para una correcta apreciación de los poemas de certamen una reconstrucción de los festejos circundantes, sino también de sus exigencias formales y temáticas. Los concursos poéticos de la época se convocaban a raíz de un acontecimiento especial y todas las composiciones remitidas giraban en torno a dicho acontecimiento, en este caso, la canonización de san Pedro Nolasco. Solía entablarse un parangón entre el personaje celebrado y alguna otra entidad: en este preciso concurso, entre el santo y el sol, astro que rige con majestad sobre el resto de los planetas. A partir de ese parangón, al que me gusta llamar *supra-concepto*, se iban derivando los diferentes sub-certámenes o categorías del concurso: así, la primera de las categorías la regía o convocaba la luna, la segunda, Mercurio, y así sucesivamente. En cada una de estas, se exigía a los concursantes el tratamiento de un tema específico —relacionado tanto con el planeta

correspondiente como con un episodio de la vida de Nolasco— en una forma determinada —por ejemplo, décimas, sonetos u octavas. En cada una de las categorías se otorgaban, por lo general, premios en especie a los 3 primeros lugares. Quienes contendían en estas justas no contaban, como ocurre en los concursos poéticos de nuestros días, con la prebenda de la forma y el tema libre.

Como puede verse, la correcta lectura de los poemas de certamen exige al lector una cantidad considerable de información, mucho más de la que pueden ofrecernos los poemas en sí mismos. Considerada en aislado, cualquiera de estas composiciones nos dejará ver apenas una de sus varias facetas. El mayor acierto de la edición de Jessica C. Locke es quizá la escrupulosa y exhaustiva reconstrucción de las exigencias del certamen: la editora se ha asegurado de que el lector cuente con todas las herramientas necesarias para aventurarse en el desciframiento de los textos. Esas herramientas las provee en un dilatado apartado del estudio preliminar, en el que analiza una a una las secciones del certamen, en las notas que echan luz sobre la mitología grecolatina y la hagiografía del santo y, particularmente, en los tres utilísimos apéndices: la reproducción y transcripción del precioso cartel original con que se convocó a la justa y en el que se daban a conocer sus requisitos, así como una lista de los autores que hacen su aparición en el certamen y de los curiosos y suntuosos premios otorgados, entre los que se cuentan, por ejemplo, «un anillo de plata con tres jacintos» (299), «un rosario de coyol» (301) o «una vitela de san José en carey y oro» (300).

Aunque cada uno de los certámenes celebrados durante el período virreinal mexicano presenta rasgos únicos e interesantes, este celebrado en 1633 ocupa, en la historiografía de nuestras letras, un lugar excepcional. Ya en 1939, la académica norteamericana, Dorothy Schons, hacía notar, antes que nadie, que en este certamen eran ya perceptibles los primeros rasgos del gongorismo que, en las décadas siguientes, terminaría por constituirse en la norma dentro de este y otros terrenos literarios. La observación, muchos años después, fue retomada y confirmada en *El gongorismo en Nueva España. Ensayo de restitución*, de Martha Lilia Tenorio (México: El Colegio de México, 2013). Jessica C. Locke no deja de lado esta gongórica cuestión y le dedica en el estudio introductorio un apartado certero e inteligente, que a un tiempo sintetiza los juicios de sus antecesoras y aporta los propios. Luego de un rastreo y valoración de los diferentes rasgos estilísticos del cordobés

presentes en algunos de los autores de la *Relación historiada*, concluye:

los poetas [...] se esforzaron en mostrar que no sólo estaban familiarizados con la obra del cordobés, sino que también podían [...] manejar el [...] gongorismo en sus propios versos. [...] los integrantes del jurado también querían mostrarse conscientes de que ellos mismos, al poder reconocer el empleo de dicho instrumento en las poesías concursantes, pertenecían asimismo a la élite cultural de la sociedad virreinal. Todos ganaban, pues, poetas y jueces, al reconocer la presencia del nuevo estilo (101).

No deja de ser curioso el hecho de que haya sido una estudiosa norteamericana la primera en llamar la atención sobre este certamen —el primero en dar muestras de ese estilo que dominaría en el virreinato durante los siguientes dos siglos— y que haya sido también una compatriota suya la que, casi cien años después, haya logrado, por fin, llevarlo a la imprenta.

El acendrado gongorismo de este y del resto de los certámenes del período, entre otros malabares poéticos, fue justamente la causa del desprecio que sobre ellos se cernió durante el siglo XIX, desprecio que en el XX devino más bien en indiferencia. Pero las sensibilidades cambian: nosotros, lectores del siglo XXI, no nos espantamos ya de los extremados hipérbatos, los acrósticos, los retrógrados y los consonantes forzados. A pesar de las inundaciones, del desdén de la crítica y del polvo de las bibliotecas, Jessica C. Locke ha rescatado del olvido este *Libro segundo* de la *Relación historiada* y con ello nos devela una riquísima porción de la literatura y cultura novohispanas. La edición es, además, como he dicho, pionera: alienta y señala la senda que en los años venideros otros podrán seguir hacia el rescate y la elaboración de ediciones críticas, cuidadosas y apasionadas, de los certámenes poéticos del México virreinal.

JORGE GUTIÉRREZ REYNA
Universidad Nacional Autónoma de México

José Manuel CAMACHO DELGADO (edición crítica): Luis Fayad. *Los parientes de Ester*. Madrid: Cátedra, 2019.

Hay novelas cuya importancia no radica tan solo en haber sido escritas, sino en haberlo hecho en un momento crucial para definir el rumbo de los estudios literarios. *Los parientes de Ester*, publicada originariamente en 1978, aunque puesta en valor recientemente gracias a la nueva edición en Cátedra a cargo de José Manuel Camacho Delgado, constituye un meridiano ejemplo de este tipo de obras. No solo porque su aparición venga a sentar las bases de un nuevo modo de hacer novela a finales de los setenta, sino porque logra redefinir el panorama de la narrativa colombiana tras la alargada sombra de García Márquez. Si *Cien años de soledad* (1967) recuperó la herencia de un territorio mítico en que se asentara la estirpe de los Buendía, *Los parientes de Ester* da una vuelta de tuerca al universo simbólico de Macondo. Al distanciarse del macondismo, Fayad desautomatiza la novela colombiana mediante la inserción de la fábula en el microcosmos urbano, cronotopo de desolación y de miseria.

Fayad perfila también una estirpe, cuya condena no parecen ser cien años de soledad, sino la lucha cotidiana en las hostilidades de la urbe. La inexistente nobleza del linaje de Gregorio Camero, antihéroe moderno que protagoniza las páginas más amargas, es uno de los puntos de apertura hacia la cruenta realidad de un ser sin historia, un apocado hombre sin atributos. Nada se sabe de la genealogía de los Camero, hasta tal punto que los Callejas lo consideran un advenedizo, y este rasgo de indeterminación contrasta con la genealogía magistralmente trazada de los Callejas. De Macondo a las calles de Bogotá, Fayad edifica una novela de la urbe a partir del rito de la muerte de Ester Callejas. El principal acierto de la obra radica, por tanto, en el enclave espacial: la Bogotá de calles, plazas, edificios y barrios que el lector va recorriendo a medida que traza una radiografía de la capital colombiana.

Junto al cronotopo urbano en que se desencadena la historia de las dos estirpes, muchos son los rasgos

estéticos conjugados por Fayad. Primordial resulta la estética de la picaresca. El acto de comer en los funerales remite, entre otras fuentes de la literatura hispánica, al capítulo III del *Lazarillo de Tormes*. En este sentido, el banquete pantagruélico con que se inaugura la novela destapa la mezquindad moral de los parientes, quienes durante el velatorio en casa de los Camero se atiborran como aves de rapiña, sin mostrar el más mínimo signo de compasión ni de remordimiento ante la estrechez económica de Gregorio, el viudo de Ester. Hay que entrar en la muerte como (quien entra) en una fiesta. El placer de la comida se antepone al dolor. El ritual funerario se torna festín de tintes carnalescos: los parientes protagonizan este pasaje macabro donde el luto pasa a ser sinfonía de la abundancia.

Esta primera aparición de los parientes prelude sus relaciones intrincadas y malsanas: el catolicismo riguroso y el tradicionalismo anticuado de Mercedes, autoritaria y de mentalidad retrógrada, quien siembra la discordia en la casa de los Camero mediante sus imposiciones, ofensas y calumnias, personaje notorio por las habladurías, los comentarios malintencionados y las difamaciones. Frente a ella, Doris se perfila como matriarca del realismo mágico, arquetipo del orden doméstico, al cuidado de la casa de Gregorio, comprensiva y maternal como los hijos de Ester (Hortensia, León y Emilia), como si fuera una extensión de la difunta. A su vez, los hermanos de Mercedes, subyugados por su voz autoritaria, quedan situados a su sombra: Victoria, compañía sumisa; Ángel, ninguneado y repudiado; Amador, pícaro desterrado del árbol genealógico, raponero entre mil urdimbres para obtener dinero de sus víctimas; Honorio, falso prototipo del empresario ejemplar, cuya mezquindad e impostura se destapa en las páginas finales. Entre estas visiones pusilánimes y derrotistas, el cuchillo afilado de la muerte de Ester —ausencia de la que el lector nada sabe— instiga cercando sombras en torno a Gregorio Camero. Frente

a un sentimiento de desolación, la culpabilidad quizá sea la losa más pesada con que carga a sus espaldas. ¿Pudo salvar a Ester? ¿Acaso su muerte no era irreversible? Las pocas menciones a la enfermedad son contiguas a las elipsis en torno a su vida en común.

El resultado estético es un enjambre de vidas. Por las páginas de Fayad desfila un amplio muestrario de personajes (funcionarios del ministerio, pícaros o ladrones). El novelista da voz a los de abajo, los olvidados, los condenados de la tierra colombiana. Elementos latentes como la alienación o los diálogos propios del neorrealismo italiano, evocan a personajes arrastrados a una situación límite, como cinematográficamente explora *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952). El lector experimenta la compasión hacia los inocentes, seres desvalidos cuya atmósfera lúgubre desata el *fatum* trágico, el sentimiento de culpa, los sinsabores de la lucha cotidiana. La inmundicia de lugares como los restaurantes permite percibir la mezquindad de los clientes. No pagan, roban, porque «todas las personas con hambre son iguales» (279). Se desvelan los pagos aplazados, el olor a orines, la suciedad, las moscas. La precariedad, en una doble vertiente económica y moral, impregna la prosa de Fayad: cada uno de los cuadros realistas confiere al conjunto una impresión de vida. Es la vida de las pobres gentes de Colombia la que ha saltado a la novela, y no al revés. No hay impostación. El ejercicio literario de Fayad no se doblga al fraude.

De entre todos los enclaves de la obra (las casas, los espacios públicos como cafés, fábricas o restaurantes), son las escenas de oficina en el edificio del Ministerio donde trabaja Gregorio las que dibujan el retrato más sórdido de la existencia. Fayad disecciona la vida gris de los funcionarios, la sumisión de los trabajadores, meros oficinistas prescindibles, piezas intercambiables y reemplazables dentro de un engranaje mayor. Pese a su insignificancia y condición de seres alienados, se muestran predispuestos a sufrir todo tipo de desplantes y humillaciones. Distan de ser seres humanos: son cabezas adocenadas de empleados todas iguales a sí mismas, en su mansedumbre inclinadas sobre su puesto de trabajo. Así viven, tal como trabajan. Y así también mueren, como corderos degollados esperando el sacrificio. La uniformidad aprisiona sus vidas. Como en *El apartamento* (1960) de Billy Wilder, se mata la idiosincrasia y la individualidad del ser para aplaudir a la masa informe de los empleados, seres clónicos y gregarios, fotocopias de sí mismos y, por encima de ellos, el ojo que todo lo ve, el panóptico a través de «un vidrio pequeño que permitía al jefe de sección

vigilar sin moverse todo el espacio del salón» (165). Vigilar y castigar se instauran como fuerzas motrices que mantienen inmóvil la dinámica alienante y turbia del trabajo. Sin embargo, lejos de propiciar la rebeldía, estos mecanismos alienantes refuerzan la obediencia y aniquilan el yo. Los oficinistas —entre los que se cuenta como uno más Gregorio Camero— no son Bartlebys del siglo xx: persisten en la yerma tarea de la oficina. Se doblegan. No se rebelan. Quizá sientan el hastío de Bartleby repitiendo hasta la náusea «preferiría no hacerlo», pero jamás hacen suyas sus palabras. Ellos lo hacen, importa poco que lo prefieran o no. La carestía económica no se pliega a posibles concesiones. La huella existencial, las derivas del sinsentido, los caminos truncados que esconden zanjas, lodo e inmundicia, son los lugares simbólicos con que Gregorio tropieza a cada paso.

El personaje ideado por Fayad se perfila como arquetipo colombiano del Gregor Samsa de *La metamorfosis*. La sombra de Kafka planea sobre la construcción psicológica del patriarca de los Camero. Emergen el aislamiento y la incompreensión ante una maquinaria institucional abrumadora. Así se vislumbra también en el episodio en que Gregorio va al colegio privado de su hijo León para suplicar al rector una prórroga en los pagos: «Aquí todo funciona como un engranaje —explicó el rector» (295). La insolidaridad, el autoritarismo y la falta de compasión por parte del rector agrietan el tejido social y educativo de Colombia. Ponderan el privilegio hacia las clases acomodadas, las trampas de un sistema burocrático en pos del dinero más que del saber, el auge de la economía neoliberal, la educación privada como lacra elitista que relega la escuela pública y divide la sociedad en dos clases irreconciliables: los de arriba y los de abajo. La pobreza deviene un estigma heredado: Hortensia percibe la indignidad de no tener dinero y, para paliar tal carestía, decide buscar trabajo. Toma «conciencia de su condición» (350) ante la humillación y vergüenza de haberse comportado como quien no era: un simulacro de su prima Alicia. Pese a ser una niña, Emilia también quiere trabajar y ganar dinero para pagar la televisión en casa de la vecina.

La tragedia de los Camero es el inmovilismo. Pese a los intentos de Gregorio para medrar económicamente con el negocio del restaurante que Ángel le propone, la novela —a ráfagas de lucidez— ofrece pistas para advertir al lector de que esto nunca será posible. ¿Cómo podría serlo si ni siquiera Gregorio cree en sí mismo? En su vida anquilosada, Gregorio sitúa a Ángel como «cerebro del asunto» (213). Nada

arriesga. Y en ningún caso dejará su puesto en la oficina hasta ver funcionar el restaurante: «Es que eso es lo que tengo, y por muy miserable que sea eso es lo que yo arriesgo. [...] Sin mi puesto ya no tendré ni mi propia miseria» (214).

Desde estas coordenadas, la novela puede concebirse como la titánica lucha por el ascenso social. Y sin embargo, todo se trunca y se malogra. Todo parece estar empujado por una rueda inmóvil, de ahí la imposibilidad de medro. Ni Ángel Callejas y Gregorio Camero logran montar el negocio del restaurante, ni Honorio Callejas y Nomar Mahid triunfan en la empresa de textiles. Nadie consigue aquello que se propone: Hortensia nunca podrá ser como su prima Alicia ni ambicionar siquiera aproximarse a su clase social. La decepción ante el desclasamiento, la utopía engañosa de ser quienes no somos y la frustración que conlleva constatar que nunca lo seremos, son hilos narrativos que Fayad va

anudando a medida que el entramado de la obra llega a un momento cumbre. Todo parece haber sido en vano y, sin embargo, hay una lucidez en la derrota. Quizá la derrota sea el único esplendor, más allá de cualquier asidero posible. Quizá quede afincarse en la desolación de no haber sido pese a perseverar en la esforzada lucha, pese al envilecimiento de los parientes, pese a la mezquindad del mundo. La lectura de *Los parientes de Ester* empuja a una abdicación del idealismo. Leída como crónica del desencanto, destila en el lector una mezcla indisociable de dolor y consuelo. La mirada literaria de Fayad recupera el heroísmo de los humildes. La estética del deterioro preludia el declive moral y el enterramiento de las ilusiones. Y sobre tantas ruinas queda tan solo una epopeya de lo cotidiano.

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ
Universidad Católica San Antonio de Murcia

FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles, LÓPEZ CALDERÓN, Carme y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.). *Espacios y muros del barroco iberoamericano; Pinceles y gubias del barroco iberoamericano; Discursos e imágenes del barroco iberoamericano; y Fastos y ceremonias del barroco iberoamericano*. Sevilla y Santiago de Compostela: Enredars y Andavira, Colección Universo Barroco Iberoamericano, 2019.

El Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano (CEIBA) fue fundado en 2012 tomando como partida tres grupos de investigación de las universidades Jaume I de Castellò, Santiago de Compostela y Pablo de Olavide de Sevilla. Una de sus principales actividades es la celebración del simposio bianual de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano, cuya primera edición se celebró en Compostela en 2013 y su segunda en Castellò en 2015. Los cuatro volúmenes *Espacios y muros*, *Pinceles y gubias*, *Discursos e imágenes* y *Fastos y ceremonias* –todos ellos delimitados con *del barroco iberoamericano*–, recientemente publicados por Enredars (Sevilla) y Andavira Editora (Santiago de Compostela), son el resultado del tercer simposio, celebrado en Sevilla en 2017, que tuvo lugar en varias sedes: la propia Universidad Pablo de Olavide, la Universidad de Sevilla, la Escuela de Estudios Hispano-Americanos del CSIC, el Archivo General de Indias, la Casa de la Provincia, la Fundación Cámara de Comercio, el Real Círculo de Labradores, la Real Academia Sevillana de Buenas Letras y el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Asimismo, estos cuatro libros pertenecen a la colección «Universo Barroco Iberoamericano», serie que aglutina estudios de historiografía científica sobre el barroco desde multitud de enfoques y perspectivas.

Se trata de un encuentro en el cual se dan cita las diversas disciplinas sobre los estudios del Barroco Iberoamericano –Historia del Arte, Historia, Patrimonio Cultural, Literatura, Música, Filosofía, Teología, etc.– tanto en la Edad Moderna como en su continuidad temporal hasta el presente. Esto convierte al simposio y a sus publicaciones en un rico caleidoscopio interdisciplinar de conexiones transoceánicas entre movimientos culturales y artísticos.

Además de proceder de distintas disciplinas, los más de ciento sesenta participantes de la edición de Sevilla, pertenecen a nacionalidades muy diversas, venidos desde más de diecisiete países –entre ellos: Portugal, Francia, Italia, Bélgica, España, Estados Unidos, México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, Perú, Ecuador, Brasil, Uruguay, Argentina o Chile–, lo cual enriquece de forma extraordinaria la puesta al día de los estudios sobre los intercambios culturales a ambas orillas del Atlántico. Además, el encuentro está orientado no sólo a la participación de los investigadores más jóvenes en la vida académica de los simposios y las publicaciones, sino también en su integración en la comunidad científica a través del intercambio de conocimiento e impresiones con otros investigadores jóvenes y veteranos, forjando así una rica red de conexiones de gran importancia.

El tema conductor del simposio celebrado en Sevilla se concretó en «*No hay más que un mundo: globalización artística y cultural*». Como concretan las directoras del evento y editoras de la publicación, María de los Ángeles Fernández Valle, Carme López Calderón e Inmaculada Rodríguez Moya, la expresión que le dio título al simposio hace referencia a las palabras del Inca Garcilaso de la Vega: «No hay más que un mundo, y aunque llamamos Mundo Viejo y Mundo Nuevo, es por haberse descubierto aquél nuevamente para nosotros, y no porque sean dos, sino todo uno». Las siete mesas temáticas incluyeron una sección dedicada al pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo con el motivo de la celebración de los cuatrocientos años de su nacimiento en 1617. Las otras seis secciones se condensaron bajo los títulos de: «Un mundo sin fronteras», «Comercio transoceánico», «Mujeres mecenas y artistas», «Pinceles, gubias

y plumas de un tiempo nuevo», «Permanencias y transformaciones en la ciudad», y «Festividades en un escenario global», dando cabida así a una amplia variedad de temas y a la posibilidad de relacionarse y entrecruzarse.

El volumen titulado *Espacios y muros* reúne investigaciones que tienen que ver con las imprecisas y complejas ideas de lo limítrofe, la frontera y los pliegues, enfocadas a través de un sentido tanto material como intelectual. Estas fronteras son propuestas como una intersección entre tendencias, transferencias e influjos, revisitando el concepto de «lo barroco» desde diferentes perspectivas. Se exploran de este modo cuestiones como la transformación y pervivencias en el contexto urbanístico, la configuración del entramado urbano a través de sus edificios clave, las conexiones arquitectónicas entre las órdenes religiosas, las fortificaciones y escenarios militares y su idiosincrasia, el embellecimiento arquitectónico a través de ciclos pictóricos o azulejería y su diálogo con el propio edificio, la relación de la arquitectura con la retablistica, la arquitectura pintada como medio de experimentación y creación de un espacio fingido, su relación con la literatura, las continuidades y transformaciones en las tipologías, la tradición y el mestizaje en las técnicas constructivas, etc.

El segundo volumen, *Pinceles y gubias*, sintetiza los trabajos en torno a las artes plásticas de los siglos XVII y XVIII desde un punto de vista que va desde lo material a lo inmaterial, desde los propios objetos a todo el universo tangencial creado a su alrededor. Recoge en primer lugar los textos de la mencionada sección dedicada a Murillo y su contextualización como pintor de su tiempo y creador de un modelo. De este modo, se tocan temas como la poética en la pintura andaluza del Siglo de Oro, su relación con las órdenes religiosas, la cartografía y movilidad de su obra, las relaciones del pintor con la aristocracia sevillana, su influencia en otros pintores, la diferencia entre sus procedimientos técnicos y los de sus seguidores, o la pervivencia de lo murillesco en el imaginario posterior. El volumen también abarca otros temas muy variados, como la relación de las imágenes con el poder, su capacidad de comunicación y eficacia, el mecenazgo eclesiástico y civil, la retratística como espejo de la nobleza y sus prácticas, el discurso de las teofanías y la literatura mística, los relatos de viajes o aquellos sobre piezas taumatúrgicas y que cobran vida, etc. En general los estudios ponen especial énfasis en señalar los intercambios transoceánicos de imágenes, modelos e influencias entre los llamados Viejo y Nuevo Mundo, como la impronta

de la escultura hispalense y castellana en Lima, la influencia del barroco y Velázquez en Iberoamérica, la circulación de obras entre territorios, el expolio, robo y la venta de piezas, las redes de intercambio entre las órdenes monásticas, etc.

Discursos e imágenes engloba todas aquellas aproximaciones a la dimensión más inmaterial del barroco, entendido como un entramado retórico en un sentido muy amplio, incluyendo temas como la emblemática, el análisis de complejos programas iconográficos cargados de alegorías, el aparato simbólico y pedagógico con el que fueron concebidas las obras, la función social de las imágenes y los textos, o las iconografías materializadas en estampas que permiten la circulación de ideas y modelos y su codificación. Bajo estas premisas, podemos encontrar estudios sobre la creación del imaginario del orbe habsbúrgico, la emblemización del Nuevo Mundo, la difusión de los libros de emblemas en Europa y América, la circulación de estos en los contextos de las órdenes religiosas, la relación entre la emblemática y el neoplatonismo, la transferencia y alcance de tratados morales, la herencia de los territorios y la configuración de su identidad visual o la influencia de modelos y estampas españolas en programas artísticos iberoamericanos, etc., así como estudios iconográficos e iconológicos sobre pasajes y figuras concretas –Abraham como héroe, el Sagrado Corazón, el Carmelo teresiano, etc.–. Incluso, las investigaciones conectan el amplio mundo del barroco de los siglos XVII y XVIII con su pervivencia actual, a través de temas como la epistemología del imaginario neobarroco en la figura política de Donald Trump. Asimismo, este volumen incluye estudios que giran en torno a las preocupaciones más contemporáneas sobre temas de género, cada vez más importantes para explicar múltiples realidades de la historia del arte y la cultura, haciendo visible un barroco hasta ahora ignorado. De este modo se abren debates sobre las mujeres mecenas y artistas, el papel de la mujer en el mundo barroco, la apropiación de voces femeninas, la legitimación androcéntrica de los procesos judiciales en cuanto a la posesión de bienes, la violencia contra las mujeres a través de la documentación notarial, las razones de la ausencia de la representación de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura española o el discurso erótico del traje femenino y su representación pictórica.

El cuarto volumen, bajo el título de *Fastos y ceremonias*, acoge las investigaciones sobre una dimensión tan inherente al barroco como es la fiesta, tratada como un escenario dramático en el que se

dan cita todos los géneros artísticos –música, pintura, arquitectura, escultura, literatura, teatro, danza, etc.– para crear experiencias sensoriales que tienen que ver con la puesta en escena de la sociedad del Antiguo Régimen, la celebración del dogma religioso y la exaltación de la monarquía. En ese sentido, se analizan cuestiones como la adecuación de las ciudades en las visitas reales, los festejos celebrados o proyectados en torno a coronaciones, nacimientos o nupcias, las entradas de obispos y arzobispos en sus ciudades y su respectiva parafernalia –así como el traspaso de su imaginario a las entradas de virreyes en el Nuevo Mundo–, las diversas fiestas del calendario litúrgico y su puesta en escena, las cofradías religiosas y su participación en la vida pública de la ciudad, la fiesta como reflejo del imaginario colectivo de un pueblo, los modelos festivos traspasados a Iberoamérica, la música como elemento místico y reflexivo, la creación de obras plásticas y su puesta en escena al servicio de las celebraciones, la configuración de una iconografía monárquica en la plástica asociada a unos valores representativos o las celebraciones y fiestas en honor a la santidad americana con una idiosincrasia propia.

Estos cuatro volúmenes cumplen con creces el objetivo del CEIBA y la matriz de proyectos culturales Enredars: promover la investigación sobre barroco en el ámbito americano con una voluntad interdisciplinar, fomentando el diálogo entre las diversas disciplinas que se implican en el estudio de una dimensión cultural tan amplia. Esta vocación fue de nuevo conseguida en la celebración del cuarto simposio en Extremadura en 2019 –pendiente de

publicación–, y tiene previsto seguir creciendo y expandiéndose. Se genera de este modo un escenario inagotable de relaciones entre investigadores de países muy diversos, entre temas y visiones que se cruzan una y otra vez, y que son continuamente estudiados y revisitados desde nuevas perspectivas. Asimismo, se tienen en especial consideración la inclusión de los estudios del territorio luso-brasileño –un vasto y complejo campo de investigación tradicionalmente eludido por la historiografía del barroco iberoamericano–, la importancia del debate de arte e historia de género –haciendo patente un barroco invisible–, o la actualización de los estudios del barroco incluyendo las investigaciones de su proyección y pervivencia en nuestra sociedad e imaginario colectivo actual.

En definitiva, los simposios del CEIBA y sus publicaciones son la muestra patente de la importancia de generar diálogo y comunicación en la investigación en historia del arte. Esta simbiosis entre disciplinas, países y temas, consigue que todos ellos se beneficien mutuamente alcanzando una mayor comprensión del fenómeno barroco observado a través de distintos puntos de vista, matices y enfoques. Esta realidad se aleja de las miradas fraccionadas propias de la historiografía tradicional para aprovecharse de la nueva impronta global, concretándose en un rico aporte al conocimiento y una serie de publicaciones obligada para los investigadores en arte y cultura barroca.

ANA PÉREZ VARELA
Universidade de Santiago de Compostela

Raúl ZURITA. *Otra antología*. Selección y prólogo de José Carlos Rovira y Eva Valero Juan. Talca: Editorial Universidad de Talca (Colección Premio «José Donoso»), 2019.

No soy un lector habitual de antologías: la nueva relación que establecen entre los textos, incluso entre los de un mismo autor, modifican la significación de cada uno y de todos. Una antología siempre supone una lectura previa y una selección que en principio pretende ser representativa de lo antologado y finalmente refleja sobre todo las preferencias de quien elige, lo que no resulta la vía más fiable para el acercamiento a un escritor, a una época o a un género literario. Estas reticencias no son insuperables, desde luego, y puedo dejarlas a un lado cuando la autorizada opinión del antólogo hace prever una propuesta útil para mejorar mi conocimiento de la materia abordada. Este es el caso de la *Otra antología* de Raúl Zurita recientemente editada por la Universidad chilena de Talca. De Eva Valero tengo pruebas que revelan un minucioso conocimiento de la obra de Zurita, desde que comentó la irrupción alucinada de espacios urbanos que parecía haberse producido con *Las ciudades de agua*. Y nada puedo añadir sobre José Carlos Rovira que no sea sabido: nadie ha hecho más que él para difundir en España la obra del poeta chileno, nadie acredita por aquí una relación más prolongada y profunda con sus poemas y aun con su persona. Confirman plenamente esos saberes las páginas suficientes de la introducción, donde el lector puede encontrar una adecuada presentación y aun una apología de Zurita y de su poesía.

La solvencia de los antólogos garantiza que lo recogido esta vez (en torno al veinte por ciento de la producción publicada e inédita, de la que solo la primera se tiene en cuenta para el «cuerpo principal» del volumen, según se dice en la introducción) se ajuste o sea representativo de lo que la totalidad ofrece. Puesto que aluden a las numerosas antologías de Zurita que preceden a la suya, los editores no ignoran los riesgos que el género encierra, acrecentados por las peculiaridades de una obra que pronto propendió a anticipar, reunir o disgregar los contenidos de

unos libros en otros. La todavía reciente «antología personal» que el poeta tituló *Tu vida rompiéndose* (2015) es una muestra más de su insistente inclinación a renovar los significados de los poemas ya publicados mediante su reaparición, modificación, recolocación o supresión, así como con la adición de otros nuevos. Ante ese continuo rehacerse de la obra de Zurita, la solución adoptada en *Otra antología* parece acertada, o en todo caso difícil de cuestionar: la selección tiene en cuenta sucesivamente textos e imágenes sucesivamente integrados en *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1985), *La vida nueva* (1994), *Poemas militantes* (2000) y *Zurita* (2014). Como es sabido, en *La vida nueva* se habían integrado total o parcialmente *Canto a su amor desaparecido*, *El amor de Chile* (1987) y el después poemario independiente *Canto de los ríos que se aman* (1997). La introducción a *Otra antología* ofrece cumplida noticia del proceso seguido y ayuda a entrever ya en *La vida nueva* el modo de desarrollarse la «obra en proceso» que pasando por *Inri* (2003), *Los países muertos* (2006), *Las ciudades de agua* (2007), *Zurita/In Memoriam* (2007), *Sueños para Kurosawa* (2008), *Cuadernos de guerra* (2009) y *Poemas militantes* había de desembocar con carácter provisoriamente definitivo en *Zurita*. Esta *Otra antología* incluye además en una sección final «De varia procedencia» una muestra de lo publicado por vez primera o en nueva versión después del último volumen mencionado, textos donde las referencias a la tradición cultural mapuche ofrecen especial interés. El lector puede así saber o deducir el momento y el lugar en los que aparecieron los poemas, y acercarse de algún modo al proceso creativo del escritor, un proceso que no es necesario explicar en función de un proyecto previo: es la obra en su desarrollo la que en este caso conforma el proyecto.

La sección final de *Otra antología* incluye también una única muestra de la «prehistoria» literaria de Zurita: «El sermón de la montaña» (1971), un

poema poblado de amores asesinados y hornos crematorios que anticipaba la torturada cosmovisión que su obra habría de desarrollar, estimulada sin duda por el impacto físico y espiritual que desde septiembre de 1973 supuso en Chile la violenta irrupción de la dictadura de Augusto Pinochet. Y aunque no cierran el volumen ni esa última sección, los ensayos «La cruz y la nada. Apuntes sobre el pintor Francis Bacon» y «Los poemas muertos. Sus rasgos en el cielo» suponen otra recuperación acertada, por la ayuda que indirectamente pueden suponer para el lector que desee acercarse a la poética de Zurita: mientras se ocupaba de la dimensión mítica de la violencia del hombre contra el hombre o de la animalidad de los impulsos percibidas en la obra de Bacon, bien pudo sentir que también él con su poesía estaba haciendo una contribución a la teología de las Furias cuyo canto recorre los escombros de la tierra, a la del rito trágico de la crucifixión reiterada en torturados, asesinados y desaparecidos. Por su parte, quien pretenda adentrarse en el significado de su poesía puede encontrar claves de interés en el esfuerzo de Zurita para encontrar el contrapeso americano de la *Divina Comedia* en la compasión de la cordillera de los Andes y la piedad oceánica del Pacífico, justificación última de los poemas excavados en el desierto o dibujados y sobre todo soñados en el cielo.

Ese poema primerizo y esos ensayos permiten leer mejor una obra que no nació con la dictadura, como puede comprobar cualquiera que vuelva sobre la edición inicial de *Purgatorio*, aunque el autor se viera profundamente afectado por esa experiencia traumática, que confirmó una manera de sentir el mundo al darle significación y realidad históricas. La expresión torturada y las fantasías de factura onírica que caracterizan ese libro, y que se prolongan y matizan en *Anteparaiso*, no se explican con meros factores políticos, ni tampoco la impostación oracular, de profeta bíblico o de mitólogo de los orígenes, idónea para que generaciones y emigraciones impregnen de su dolor los ríos y las cordilleras, los océanos y las constelaciones, los bosques y los desiertos, y también de su amor y su esperanza a pesar de los diluvios y los cataclismos. Indirectamente apoyan esta opinión aquellos poemas de Zurita resultantes de la tentación de comentar las circunstancias del presente: como la introducción a *Otra antología* acierta a señalar, los *Poemas militantes* que a principios del año 2000 celebraron el resultado de las elecciones presidenciales supusieron un acercamiento a la política chilena del momento y un inesperado lenguaje directo; hoy parecen ofrecer más interés cuando se alejaron menos

de la peculiar cosmovisión poética propia de Zurita y del torturado lenguaje idóneo para expresarla.

La introducción a *Otra antología* asegura también que *Inri* retomaba en 2003 el tono de *Canto a su amor desaparecido* para reavivar el dolor de la represión bajo la dictadura con las imágenes de cuerpos fragmentados que llueven sobre océanos y mares de Chile. Podemos considerar iniciada así la etapa de definitiva madurez que representa *Zurita*. En los poemas de ese volumen recogidos en *Otra antología* se pueden encontrar nuevas y definitivas pruebas de que la cosmovisión de Zurita se arraiga en una profunda sensación de desamparo y orfandad, muy presente en toda su obra. Como las experiencias de la felicidad o las del dolor físico o psicológico, esa sensación es inexpressable e intransferible, como arraigada en una inconsciente dimensión arquetípica o primordial, que no obstante pugna por manifestarse y lo hace por medio de imágenes y símbolos. Una humanidad sufriente parece aflorar en los poemas, en las reminiscencias de ritos y mitos que dotan de una significación colectiva a los recuerdos y a las obsesiones personales, lo que hace de su autor menos un poeta comprometido que un visionario que habla por la comunidad y da voz a los derrotados, con la pretensión de asignar a la poesía la función de construir el paraíso a partir del dolor original que había encontrado una de sus concreciones históricas en el golpe militar de 1973 y sus consecuencias. Esa experiencia y la memoria de esa experiencia impregnan de dolor y esperanza las referencias culturales más variadas (cine, música, pintura, literatura, religiones, con las alusiones bíblicas como trasfondo esencial, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, con no poco del Éxodo) y desde luego la geografía, en particular la chilena, sin excluir la historia pasada y presente en los episodios próximos o lejanos que justifican esa visión de la humanidad y del universo. En una atmósfera onírica se anima la naturaleza y se resalta la dimensión corporal y perezosa de la condición humana, incluso para darle vida después de la muerte. El resultado es una sucesión creciente de alucinaciones del insomnio o de pesadillas del sueño, con visiones extrañas (como las de cordilleras en marcha y valles asolados por el fuego, como las de las ciudades de agua suspendidas en el cielo, como la del barco cargado de desaparecidos que naufraga y se hunde con sus cadáveres en el desierto), capaces de crear una atormentada atmósfera poética en la que hasta las mujeres amadas por Zurita encuentran su lugar. Casi todo sirve para que los supervivientes intenten celebrar a los muertos con el insistente

amor reaparecido que de algún modo impregna el conjunto de los poemas.

Zurita no pone fácil la tarea de hacer una selección de su obra, con su tendencia a modificar los textos y a darles otro significado al variar su localización en el conjunto, como el libro homónimo pone bien de manifiesto. El poeta chileno trataba de ofrecer allí una muestra representativa y actualizada de toda su producción literaria, por lo que sumó a los poemarios recientes que conformaban la mayor parte de aquel voluminoso volumen algunas muestras de sus libros precedentes. Quizás eso determinó la reiteración tal vez innecesaria de algunos textos (con alguna variante o ninguna) y de algún encefalograma en *Otra antología*, aunque esa debilidad aparente también puede constituir un acierto al favorecer la impresión de que unas mismas obsesiones vuelven una y otra vez a atormentar al escritor. Esas dificultades hacen especialmente meritorio el esfuerzo de Eva Valero y José Carlos Rovira para que cada sección y cada subsección de *Zurita* estén representadas en *Otra antología*, con acierto indudable. El resultado final es una muestra excelente de la obra del antologado y de su trayectoria creadora. No es imposible que esa selección ofrezca la imagen de un poeta más ligado a la historia reciente de Chile de lo que otras preferencias podrían proponer (como las

que el propio Zurita puso de manifiesto en *Tu vida rompiéndose*), pero ello no es obstáculo para que el lector pueda acercarse también con garantías a la dimensión ontológica de una poesía visionaria, en buena medida dedicada a iluminar las experiencias psíquicas propias de la humanidad desde sus orígenes, las sensaciones de soledad, de desamparo o de precariedad que los horrores de los tiempos recientes parecen haber intensificado. Sin duda estas circunstancias fueron determinantes para que Zurita, frente a un dios hostil o indiferente ante el genocidio incesante en Chile, en el ámbito latinoamericano y en otros tiempos y espacios, hiciera de su obra sobre todo un ejercicio de queja, de compasión y de ternura por esa humanidad crucificada; un ejercicio especialmente afortunado al expresar el amor, el dolor, la pasión y la agonía de esos cuerpos mutilados cuyo destino infausto compromete al océano y a la cordillera, a los ríos y a los desiertos y a los glaciares. Sin duda esta que yo planteo solo es otra imagen posible de Zurita, pero los lectores tendrán oportunidad de encontrar eso y mucho más en esta *Otra antología* de una de las voces poéticas más relevantes y originales de las últimas décadas.

TEODOSIO FERNÁNDEZ
Universidad Autónoma de Madrid

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE


NERUDA
con la perspectiva de 25 años

Giuseppe Bellini
Teodosio Fernández
Hernán Loyola
Selena Millares
José Carlos Rovira
Enrique Robertson
Luis Sainz de Medrano
Alain Sicard
Paco Tovar

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

Nº 1 • Diciembre de 1991 • 1.000 Ptas.

REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA




Carmen Alemany Bay
Mario Benedetti
Teodosio Fernández
Roberto Fernández Retamar
Ambrosio Forment
Aurelio González
Remedios Mataix
José Carlos Rovira
Ricardo Viñalet

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

Nº 2 • Diciembre de 2000 • 1.500 Ptas.

Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY




Carmen Alemany Bay
Luis Bagués Quiñez
María Bermúdez Martínez
Manuel Fuentes Vázquez
Rosa María Grillo
Joaquín Juan Penabaz
Ramón F. Llorens García
Paola Madrid Moctezuma
Pedro Mondiola Oñate
Kiko Mora
Ángel L. Prieto de Paula
Eva Mª Valero Juan
Francisco Villena Garrido

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 3 • Junio de 2003 • 7 €

REVISIONES DE LA LITERATURA PARAGUAYA

Coordinado por
MAR LANGA PIZARRO y JOSÉ VICENTE PEIRO BARCO




José Carlos Rovira
José Antonio Alonso
María Gabriela Dionisi
Francisco Doratioto
Hugo Duarte
Renée Ferrer
Ronald Hatadyrna
Sara Kozlik
Mar Langa Pizarro
Wolf Lusting
Rena Marchevska
Teresa Méndez-Faith
José Vicente Peiro
Édith de los Ríos
Sonja Stockbauer
Paco Tovar
Rubén Barreiro Saguter

AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 4 • Diciembre de 2002 • 7 €

RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY y EVA Mª VALERO JUAN




AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 14 • Diciembre de 2004 • 12 €

CIEN AÑOS DE PABLO NERUDA

Coordinado por
CARMEN ALEMANY BAY




AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 5 • Diciembre de 2005 • 7 €

FIESTA RELIGIOSA Y TEATRALIDAD POPULAR EN MÉXICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL Y MÓNICA RUIZ




AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 6 • Diciembre de 2006 • 8 €

EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO

Coordinado por
BEATRIZ ARACIL VARÓN

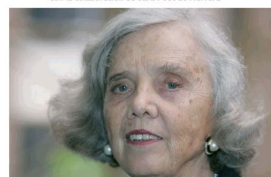


AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 10 • Noviembre de 2007 • 10 €

ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO

Coordinado por ROCÍO OVIEDO
con la colaboración de Sara Poot de Herrera




AMÉRICA SIN NOMBRE
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 12 • Diciembre de 2008 • 11 €

REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

REVISIONES DE LA LITERATURA PERUANA
(En el IV Centenario de los Comentarios reales)

Coordinado por EVA M^a VALERO JUAN




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 13-14 • Diciembre de 2009 • ISSN: 1573-2442

LA MUJER EN EL MUNDO COLONIAL AMERICANO

Coordinado por MAR LANGA PIZARRO




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 15 • Diciembre de 2010 • ISSN: 1573-2442

REVISIONES DE LA LITERATURA CHILENA

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY y MARIA NIEVES ALONSO




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 16 • Diciembre de 2011 • ISSN: 1573-2442 / ISSN: 1889-9311

CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Coordinado por FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO y EVA VALERO




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 17 • Diciembre de 2012 • ISSN: 1573-2442 / ISSN: 1889-9311

INCERTIDUMBRES E INQUIETUDES: LA AMÉRICA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVIII

Coordinado por Virginia Gil Amate



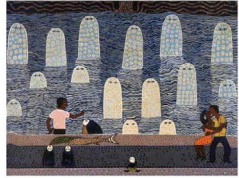
AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 18 • Diciembre de 2013 • ISSN: 1573-2442 / ISSN: 1889-9311

CUBA Y EL CARIBE: DIÁSPORA, RAZA E IDENTIDAD CULTURAL

Coordinado por José Gomariz




AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 19 • Octubre de 2014 • ISSN: 1573-2442 / ISSN: 1889-9311

TE VOY A CONTAR UN CUENTO. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN AMÉRICA LATINA

Coordinado por Ramón F. Llorens, Pedro Mendiola Oñate y José Rovira Collado



AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 20 • Diciembre de 2015 • ISSN: 1573-2442 / ISSN: 1889-9311

Teatro breve virreinal

Coordinado por Miguel Zugasti

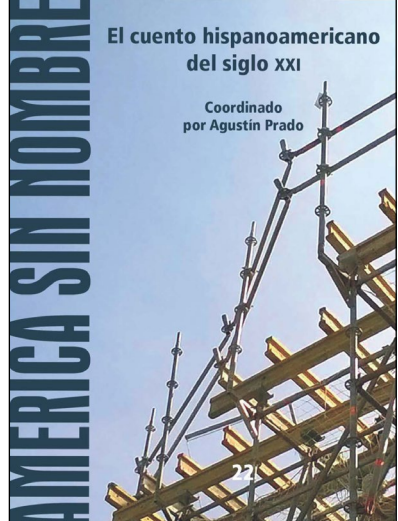


AMÉRICA SIN NOMBRE

21

El cuento hispanoamericano del siglo XXI

Coordinado por Agustín Prado



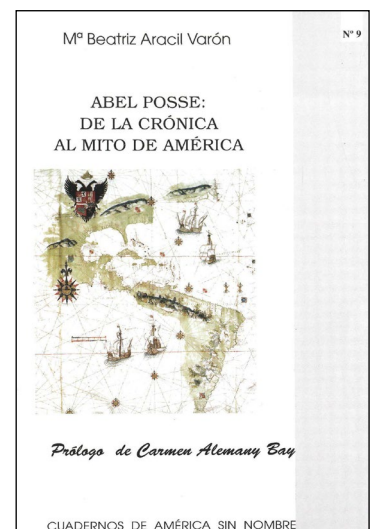
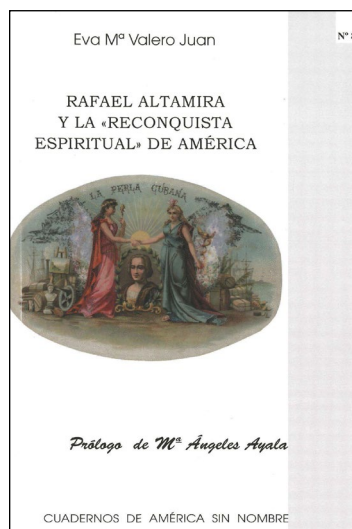
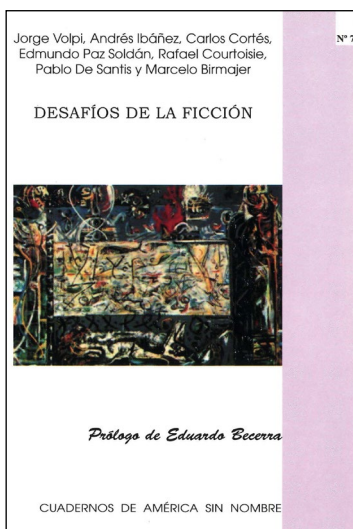
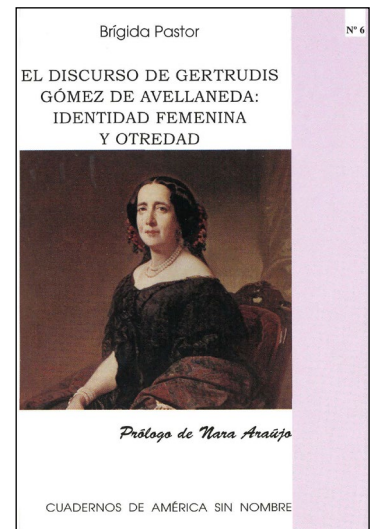
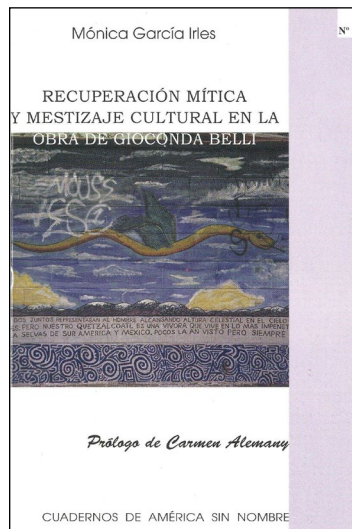
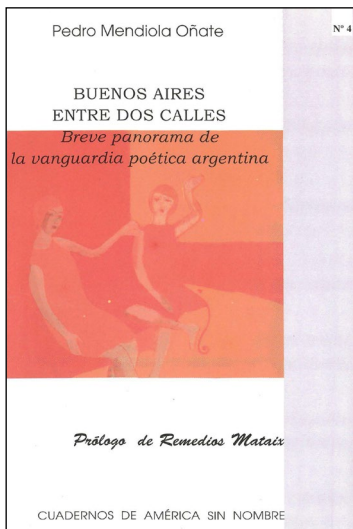
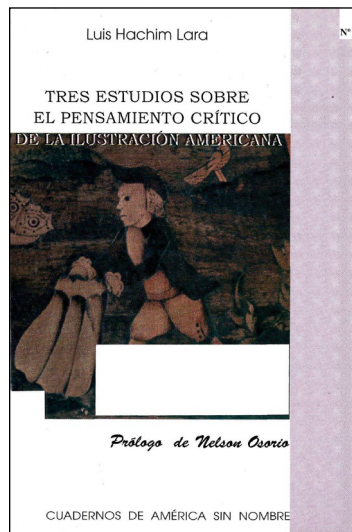
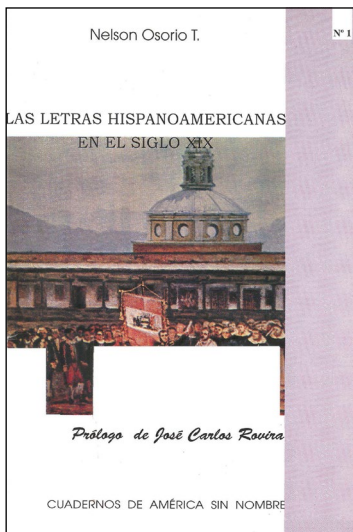
AMÉRICA SIN NOMBRE

22

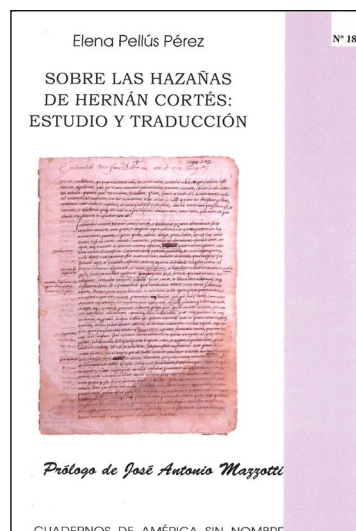
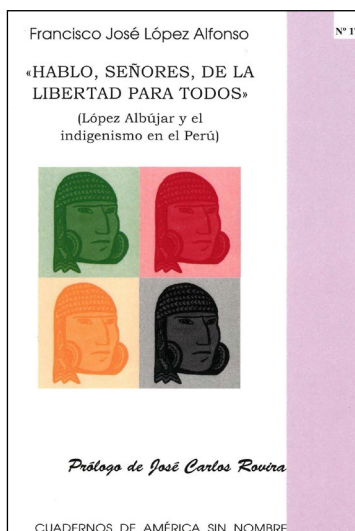
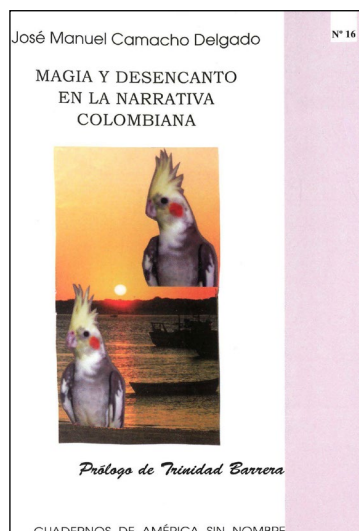
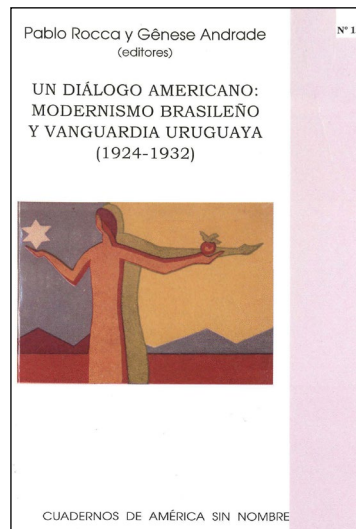
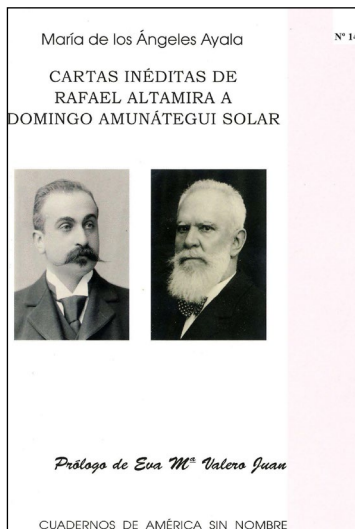
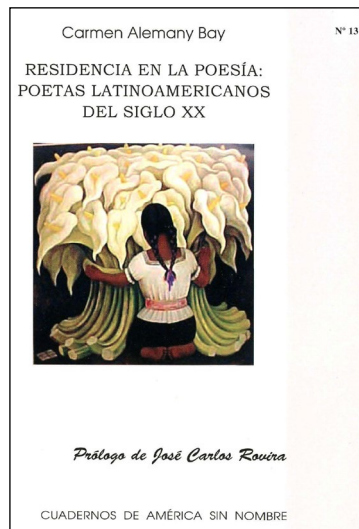
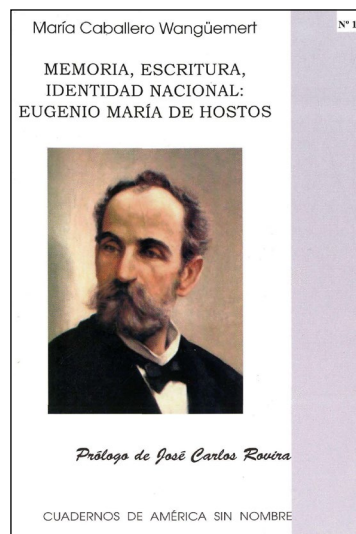
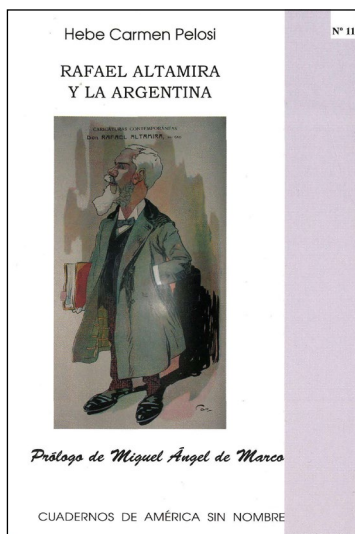
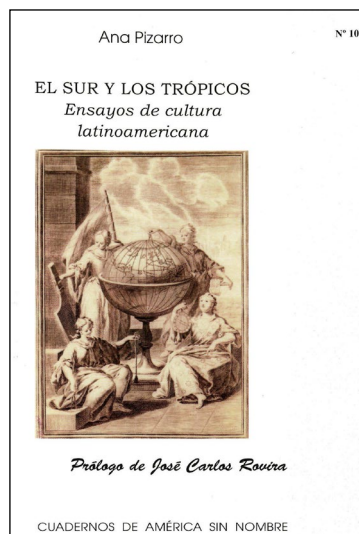
REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE



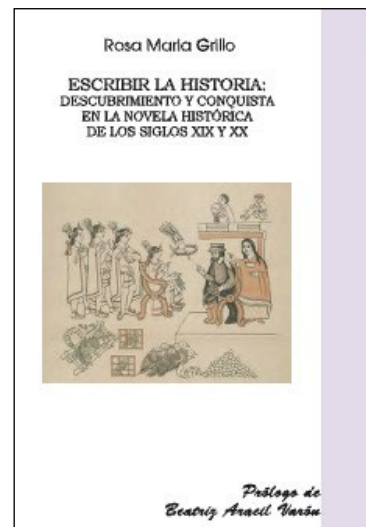
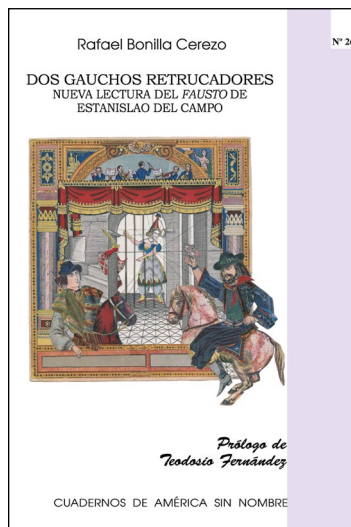
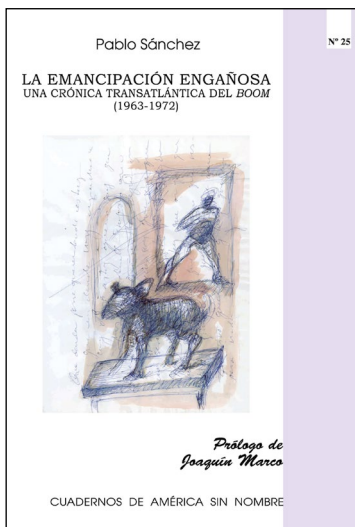
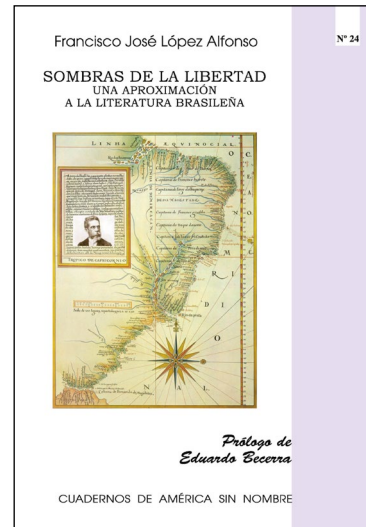
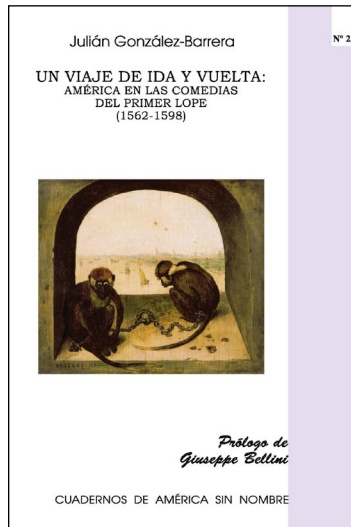
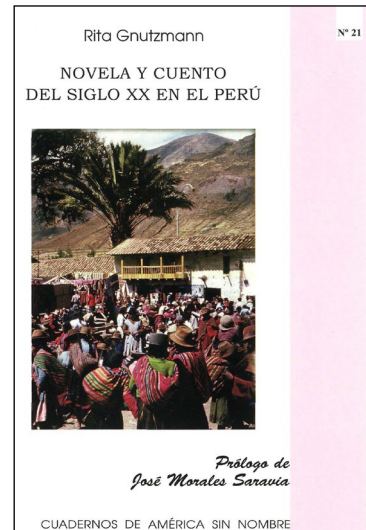
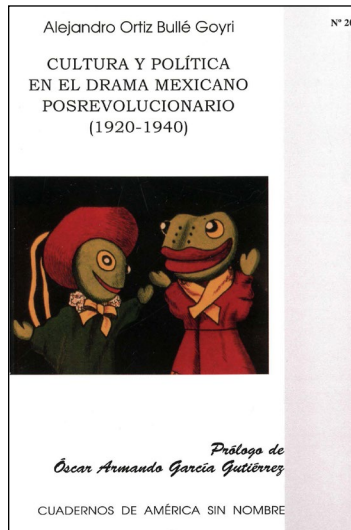
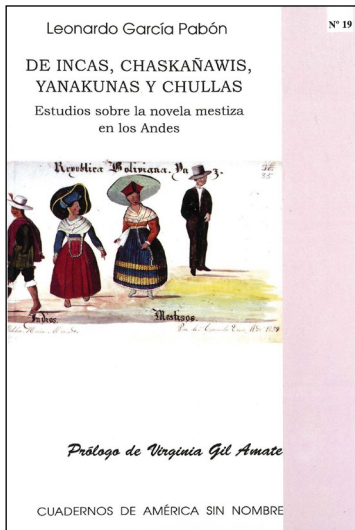
CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE




CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Mercedes Cano Pérez Nº 28

IMÁGENES DEL MITO
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE
HISTÓRICO EN ABEL POSSE



*Prólogo de
Beatriz Anacil Varón*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Selena Millares Nº 29

DE VALLEJO A GELMAN:
UN SIGLO DE POETAS PARA
HISPANOAMÉRICA

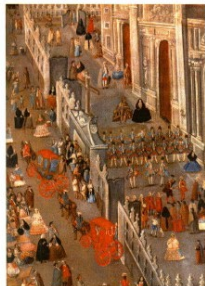


*Prólogo de
J. Rodríguez Padrón*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Virginia Gil Amate Nº 30

SUEÑOS DE UNIDAD HISPÁNICA
EN EL SIGLO XVIII.
UN ESTUDIO DE TARDES AMERICANAS DE
JOSÉ JOAQUÍN GRANADOS Y GÁLVEZ



*Prólogo de
José Carlos Rovira*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Bernat Castany Prado Nº 31

QUE NADA SE SABE:
EL ESCÉPTICISMO EN LA OBRA
DE JORGE LUIS BORGES



*Prólogo de
Fernando Iwasaki*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Raquel Chang-Rodríguez Nº 32

CARTOGRAFÍA GARCILASISTA




*Prólogo de
Carmen Ruiz Barriocaneva*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -
José Carlos Rovira (eds.) Nº 33


MUJERES NOVOHISPANAS
EN LA NARRATIVA MEXICANA
CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -
José Carlos Rovira (eds.) Nº 34


PERSONAJES HISTÓRICOS Y
CONTROVERSIAS EN LA NARRATIVA
MEXICANA CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave Nº 35

DIFERENCIAS,
ALTERIDADES E IDENTIDAD
(NARRATIVA MEXICANA DE LA
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)



*Prólogo de
Carmen Alemany Bay*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Trinidad Barrera (ed.) Nº 36

DOS OBRAS SINGULARES
DE LA PROSA NOVOHISPANA



*Prólogo de
Trinidad Barrera*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

