

# MUJERES Y EMANCIPACIÓN DE LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)







**MUJERES Y EMANCIPACIÓN**  
**DE LA AMÉRICA LATINA**  
**Y EL CARIBE EN LOS SIGLOS XIX Y XX**

**Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)**

Irina Bajini ⇨ María del Carmen Barcia Zequeira ⇨ Mary G. Berg ⇨ Ilaria Bonomi ⇨ Luisa Campuzano ⇨ Zaida Capote Cruz ⇨ María Guadalupe Flores Grajales ⇨ Claudia Gamiño Estrada ⇨ Jorge Gómez Naredo ⇨ Iledys González Gutiérrez ⇨ Rosa María Grillo ⇨ Helen Hernández Hormilla ⇨ Alejandra Guadalupe Hidalgo Rodríguez ⇨ Ilaria Magnani ⇨ Vivian Martínez Tabares ⇨ Elizabeth Mirabal ⇨ Elina Miranda Cancela ⇨ Mary Yaneth Oviedo ⇨ Emilia Perassi ⇨ Graziella Pogolotti ⇨ Susanna Regazzoni ⇨ Milena Rodríguez Gutiérrez ⇨ Laura Scarabelli ⇨ María del Carmen Simón Palmer ⇨ Alberto E. Sosa Cabanas ⇨ Gianni Turchetta ⇨ Catharina Vallejo ⇨ Nicoletta Vallorani ⇨ Yolanda Wood ⇨ Alma Delia Zamorano

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano  
Ledizioni

© Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.), 2013

ISBN 978-88-6705-074-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Elaborazione da *Maestra rural*, del pittore e scrittore cubano  
Leonel López-Nussa (1916-2004), per gentile concessione  
dalla figlia Krissia

di/segni

n° 4

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN 2282-2097

**Grafica e composizione:**

Ratíl Díaz Rosales

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)

[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.

L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza

Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



## **Direttore**

Emilia Perassi

## **Comitato scientifico**

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

## **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
---	--

Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Osprovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
---	---

Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

## **Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli	Cinzia Scarpino
Simone Cattaneo	Mauro Spicci
Laura Scarabelli	Sara Sullam



## Sumario

INTRODUCCIÓN .....	13
LUISA CAMPUZANO	
<i>La «construcción» de Anacaona, cacica taína muerta en 1503, en dos textos de España de mediados del siglo XIX – la emancipación negada .....</i>	19
CATHARINA VALLEJO	
<i>Revolución haitiana y emigración a Cuba (1791-1804), en textos de escritoras de las Américas (ss. XIX, XX y XXI) .....</i>	27
LUISA CAMPUZANO	
<i>Bois Caiman: diseños visuales de una artista haitiana .....</i>	41
YOLANDA WOOD	
<i>Antígona, Bolívar y la emancipación en Llanto de luna de Ramos-Perea .....</i>	49
ELINA MIRANDA CANCELA	
<i>Los discursos sobre la participación de las mujeres en la guerra de Independencia: casos del occidente de México .....</i>	57
ALEJANDRA GUADALUPE HIDALGO RODRÍGUEZ	
<i>Mujeres ante la justicia en el proceso de independencia en la Nueva Galicia .....</i>	65
CLAUDIA GAMIÑO ESTRADA	
<i>1915: representación de la subjetividad femenina en La Vanguardia, periódico activista veracruzano .....</i>	75
MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES	



<i>Mujeres en la Revolución Mexicana: Imaginarios Cinematográficos</i> .....	89
ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS	
<i>Movimientos sociales y mujeres: el caso de Lilia Ruiz Chávez, damnificada, lesionada e insubordinada</i> .....	97
JORGE GÓMEZ NAREDO	
<i>Jesusa Rodríguez: Escena de la emancipación en Las crudas del Bicentenario</i> .....	117
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES	
<i>Micaela Bastidas y su época</i> .....	125
MARY G. BERG	
<i>Manuela Sáenz en las Memorias de Jean Baptiste Boussingault: ¿La mujer emancipadora o emancipada?</i> .....	131
MARY YANETH OVIEDO	
<i>Testimonios del fracaso. La Mariscala en el espejo de Flora Tristán, pasando por las «otras»</i> .....	139
LAURA SCARABELLI	
<i>El rescate femenino en el teatro hispanoamericano del siglo XIX: el caso de «La Perricholi» en el Perú y de Trinidad Guevara y Rosa Guerra en la Argentina</i> .....	153
IRINA BAJINI	
<i>Amores y narraciones patrias. El caso de Juana Manuela Gorriti</i> .....	165
ILARIA MAGNANI	
<i>«Nosotras» contra el olvido o la última conquista</i> .....	173
ROSA MARIA GRILLO	
<i>Cuerpos bicentenarios (saqueados pero resistentes) en Tributo a la carne, de Diamela Eltit</i> .....	193
ZAIDA CAPOTE CRUZ	
<i>La reina y la libertad. Reflexiones en torno al poema «A S. M. La reina doña Isabel segunda», de Gertrudis Gómez de Avellaneda</i> .....	203
MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	
<i>Escribiendo la última estrofa: testimonios de mujeres en la guerra</i> .....	211
MARÍA DEL CARMEN BARCIA ZEQUEIRA	

<i>Juana Borrero en el país de las sombras</i> .....	221
ELIZABETH MIRABAL	
<i>Sofía. De Cayena a Madrid</i> .....	235
GRAZIELLA POGOLOTTI	
<i>Dora Alonso, periodista de barricada</i> .....	243
HELEN HERNÁNDEZ HORMILLA	
<i>La escritura de las mujeres latinoamericanas del siglo XIX como declaración de independencia</i> .....	253
SUSANNA REGAZZONI	
<i>Relaciones de escritoras españolas y americanas tras la Independencia</i> .....	263
MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER	

#### PARA ALBA DE CÉSPEDES EN SU BICENTENARIO

<i>Indagación feminista en Cuaderno prohibido de Alba de Céspedes</i> .....	281
ILEDYS GONZÁLEZ GUTIÉRREZ ⇨ ALBERTO E. SOSA CABANAS	
<i>La poética del puente. Notas para una lectura de Nadie vuelve atrás</i> .....	289
ALBERTO E. SOSA CABANAS	
<i>Las verdaderas mentiras de las novelas: la poética de Elsa Morante</i> .....	295
GIANNI TURCHETTA	
<i>La escritura femenina italiana hoy: tendencias y ejemplos</i> .....	307
ILARIA BONOMI	
<i>Las palabras prohibidas. Apuntes sobre la escritura de las mujeres, y un texto</i> .....	325
NICOLETTA VALLORANI	



## INTRODUCCIÓN

Fundada por una revolucionaria tan original y transgresora como Haydée Santamaría, la Casa de las Américas optó desde su origen, y cada vez con mayor énfasis, por la reivindicación de protagonistas, espacios y manifestaciones literarias y artísticas que la historia canónica y elitista de la cultura del continente, en su variante hispanoamericana, había excluido, silenciado o minimizado.

Así, expresiones como la canción política, la literatura testimonial y la cultura popular tradicional; textos en lenguas indígenas y criollas; ámbitos geográficos enormes, pero anteriormente ausentes, como el Brasil, el Caribe y la Amazonia; y, por supuesto, las mujeres, llegaron a encontrar cabida, luz y voz en sus distintas instancias y proyectos de trabajo.

El núcleo generador del Programa de Estudios de la Mujer, destinado a dar visibilidad a la trayectoria histórica y a las manifestaciones culturales de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, a promover el trabajo de sus artistas y escritoras contemporáneas, y a discutir los temas teóricos correspondientes, y sus contextos de producción y recepción, comenzó su trabajo en 1990, con el impulso inicial de amigas como Jean Franco (Columbia University) e Iris Zavala (University of Utrecht), y el auspicio de Elena Urrutia y otras colegas de El Colegio de México y la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, para contar hoy con el apoyo y la colaboración permanente de centenares de académicas y feministas de las Américas y de buena parte de Europa.

Primero nos entrenamos a nosotras mismas, porque toda la teoría desarrollada en los setenta y ochenta por los nacientes estudios de la mujer y lo que en aquellos días comenzaba a emerger como estudios de género, era prácticamente desconocido en Cuba. Y sin estar aún muy seguras, celebramos de inmediato un Primer Encuentro de Escritoras Mexicanas y Cubanas en que las colegas del ColMex y de la UAM-I hablaron de teorías y crítica fe-

ministas, y sobre la producción literaria de escritoras mexicanas, que nosotras/os tratamos también de abordar dignamente<sup>1</sup>. En 1991 un segundo encuentro se celebró en México: el primero, que se recuerde, sobre escritoras cubanas. En 1992 y 1993 realizamos otras reuniones, con norteamericanas y cubanas. Y a partir de estas experiencias fuimos perfilando lo que en el 94 ya sería el Programa de Estudios de la Mujer (PEM), inaugurado conjuntamente con la celebración del Premio Literario Casa de las Américas que por primera vez contó con un jurado mayoritariamente de mujeres y convocó a un Premio Extraordinario de Ensayo sobre Estudios de la Mujer<sup>2</sup>. Paralelamente celebramos un gran congreso, con una temática muy abierta, donde se ofrecieron dos cursos, uno sobre teoría y crítica y otro sobre literatura femenina cubana.

A partir de esa fecha, con la convocatoria a tres coloquios destinados a cartografiar los tiempos en que nos moveríamos: colonia, siglo XIX y siglo XX, a sacar a la luz la participación de las mujeres en la historia de la América Latina y el Caribe, y a rescatar y valorizar su producción artística y literaria, nos dotamos de un mapa y de una experiencia con los cuales movernos en los espacios por los que íbamos a transitar en los años subsiguientes. Publicamos entre 1997 y 1999 cuatro gruesos volúmenes —hace años agotados— que recogen lo acumulado en el primer congreso y los tres que le siguieron<sup>3</sup>.

Tras esta cartografía diacrónica —por llamarla de alguna manera—, comenzamos a celebrar cada año, y siempre en la segunda mitad de febrero, coloquios internacionales en los que hemos abordado aspectos sustanciales de nuestras temáticas específicas, o de aquellas comunes que, en el ámbito de las mujeres latinoamericanas y caribeñas, asumen perfiles de gran impacto e interés, en su devenir histórico y en el día de hoy.

Así pues, nos hemos dedicado a indagar colectivamente sobre teoría de la escritura de mujeres, disciplina que mucho ha influido en el nuevo curso de los estudios literarios, y no solo de ellos. También nos han interesado las relaciones de género, raza y clase, que en nuestra región, por su condición post o neocolonial, para hablar con mayor precisión, han producido y producen conflictos y situaciones de particular relevancia. Al pensamiento, la historia y los mitos en torno a lo femenino les dedicamos igualmente una edición de nuestro coloquio, y también a un tema muy trabajado: el relativo

---

<sup>1</sup> Once de los trabajos presentados en ese encuentro fueron recogidos en 1991 en la revista *Casa de las Américas*, 183, pp. 2-69.

<sup>2</sup> El libro premiado en esa ocasión fue un ensayo de Lucía Guerra (1994, *La mujer fragmentada: historias de un signo*, La Habana-Bogotá, Casa de las Américas/Colcultura).

<sup>3</sup> L. Campuzano (coord.), 1997, *Mujeres latinoamericanas: historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, La Habana-México, Casa de las Américas/UAM-I, y L. Campuzano (coord.), 1998-99, *Mujeres latinoamericanas del siglo XX. Historia y cultura*, La Habana-México, Casa de las Américas/UAM-I.

al erotismo y la representación de la mujer; y a otro que se desplaza desde un pasado que felizmente convive con el presente: cultura popular tradicional y cultura de masas

En los tiempos que corren, en que se extiende la esperanza de vida y nuevas generaciones llegan a la adultez sin tener muy claro que la situación de mayor o menor equidad de que hoy disfrutamos las mujeres no nos cayó del cielo, nos pareció muy conveniente preocuparnos por la temática relacionada con ciclos de vida, edades y generaciones.

Más recientemente hemos abordado cuestiones tales como viajes, exilios y migraciones; las escrituras del yo —es decir, la literatura y las artes autorreflexivas, «autobiográficas»—; el cuerpo y sus discursos; «lo» femenino y «lo» masculino; violencia y contraviolencia; ciudad y mujeres; mujeres y ambiente; y por último, en febrero de 2011, a la participación femenina en las luchas emancipatorias del continente, tema en el que nos detendremos más adelante, porque este volumen se dedica a publicar una selección de las ponencias presentadas en esta ocasión y luego ampliadas por sus autoras y autores.

En 2003 publicamos un volumen colectivo —también agotado— que reúne 36 textos o series de textos del más diverso carácter, poco o nada conocidos, de mujeres de la colonia, precedidos de una breve introducción y, de existir, de una bibliografía mínima, debidas ambas, en muchos casos, a descollantes especialistas en historia y cultura del período<sup>4</sup>. En 2011 acaba de salir de las prensas otro volumen colectivo en el que se recogen 24 textos o grupos de textos de muy variada intención y factura, escritos o emitidos por mujeres del siglo XIX, precedidos en esta ocasión de un amplio estudio introductorio preparado por especialistas de gran relieve. Más de la mitad de estos ensayos habían sido presentados como ponencias en distintos coloquios celebrados en la Casa, y les pedimos a autores y autoras que a más de ampliar sus contribuciones, sumaran a sus textos los de las mujeres del XIX que habían abordado en ellos<sup>5</sup>.

Como habrá observado quien esté leyendo estas páginas, y se haya detenido en las notas al pie de los párrafos precedentes, todos los libros publicados por el PEM han sido resultado de la colaboración con otras universidades o proyectos culturales. Y esto no solo se debe a la generosidad de nuestras/os colegas, sino también a las redes de apoyo que entre todas/os

---

<sup>4</sup> L. Campuzano y C. Vallejo (coord.), 2003, *Yo con mi viveza. Textos de conquistadoras, brujas, poetas, monjas y otras mujeres de la Colonia*, La Habana, Casa de las Américas/Concordia University.

<sup>5</sup> L. Campuzano y C. Vallejo (coord.), 2011, *Tenemos que hablar, tenemos que hacer. Escritura femenina latinoamericana del siglo XIX. Estudios y textos*, La Habana, Casa de las Américas/Concordia University.

hemos desarrollado a lo largo de los años y a la solidaridad mutua y desinteresada con la que construimos un proyecto común.

La determinación adoptada por los gobiernos de la región para conmemorar el inicio de los movimientos y guerras que condujeron a la mayor parte de los países que hoy llamamos Latinoamérica a alcanzar la independencia del yugo colonial, fue un acuerdo basado más en la coincidencia o cercanía de algunas fechas que en una simultaneidad estrictamente cronológica. Las páginas que siguen darán cuenta de las anticipaciones, retrasos y continuidades de un proceso emancipatorio aún por completar; de la participación que en él tuvieron y tienen las mujeres, de sus liderazgos, vivencias, estrategias y perspectivas; así como de su representación por la literatura y el arte, y de su apreciación por la historiografía de más variada naturaleza o por quienes descubren las entretelas y la manipulación de estas efemérides.

Los textos reunidos en este volumen se dividen en dos secciones, la que agrupa a los que se relacionan con distintos momentos del proceso de emancipación latinoamericana y de sus mujeres, y la que celebra el centenario de Alba de Céspedes, escritora italiana de origen cubano, cuyo abuelo iniciara nuestras guerras de independencia en 1868.

La primera sección se organiza siguiendo una diacronía que en sentido general tiene en cuenta las fechas en que se van produciendo los acontecimientos históricos o culturales, pero ubicándolos en contextos geográficos más precisos, que se desplazan de norte a sur. De entrada, las Antillas, primera «zona de contacto» y de rebelión indígena, en la que la revolución haitiana, tantas veces olvidada, y su conquista de la independencia, inicia el ciclo de las guerras de emancipación e influye en el devenir de la región. En segundo lugar, México, con su larga tradición de luchas, de la independencia a la revolución, a los movimientos de mujeres, a la mitificación y desacralización de participantes y conmemoraciones. Inmediatamente, la zona andina, sus mujeres en la primera línea de combate contra la corona española, y los testimonios de vidas femeninas situadas al margen de estos conflictos, entre dos épocas y dos espacios, pero en el centro de la lucha por un poder que se les ha negado. El escenario se conecta con el cono sur, donde de una identificación con ciertas reservas con el proyecto nacional surgido de la independencia, pasamos a constatar la lucha por poder decir, por verbalizar la terrible experiencia de mujeres argentinas y uruguayas en la «guerra sucia», y a la metaforización de la historia nacional. Y de retorno a las Antillas, distintos momentos y protagonistas de la acción, fabulación, encuentros y desencuentros de las mujeres cubanas en su camino hacia la emancipación nacional y personal. Por último, dos visiones abarcadoras que pretenden, por una parte, valorar la obra de las autoras latinoamericanas del siglo XIX como formas de emancipación, y por otra, las relaciones entre escritoras latinoamericanas y españolas tras la independencia.

La sección dedicada a homenajear a Alba de Céspedes en su centenario reúne textos sobre distintas escritoras contemporáneas. Se aborda, por un lado, la escritura de Elsa Morante; por otro, la de mujeres italianas que escriben en la actualidad, desde el doble punto de vista de una documentada estudiosa y de una novelista que brinda, además de sus ideas, una muestra de su propia obra.

Mucho agradecemos a las/os colegas de Università degli Studi di Milano el entusiasmo y los afanes de toda índole con que han propiciado la publicación de estas actas, modesta contribución a un mejor conocimiento entre nosotros.

Luisa Campuzano

LA HABANA, 12 DE SEPTIEMBRE DE 2012





LA «CONSTRUCCIÓN» DE ANACAONA, CACICA TAÍNA  
MUERTA EN 1503, EN DOS TEXTOS DE ESPAÑA DE MEDIADOS  
DEL SIGLO XIX — LA EMANCIPACIÓN NEGADA

Catharina Vallejo

CONCORDIA UNIVERSITY — CANADÁ

Desde que comencé la investigación y la reflexión sobre el tema de este coloquio, y en particular sobre el contexto de las obras que presento hoy, me ha llamado la atención la suma coincidencia de numerosos aspectos o detalles entre la situación y el momento de Anacaona —muerta en 1503— y el momento de la escritura de los textos de estudio, es decir, 1856<sup>1</sup>. Coinciden en las dos épocas una política española desordenada y conflictiva; así como la ocurrencia de luchas internas de los españoles, y entre los mismos habitantes de la isla —taínos y colonos—; coincide también el efecto atroz y fatal del hambre y de las enfermedades, todo lo cual dejó el territorio «devastado y desarticulado» (Moya Pons: 359). En el momento de mediados del siglo XIX, desde la perspectiva peninsular española en particular, resulta Anacaona como icono de una emancipación malograda, y perdida la madre patria —siendo esta tanto la República Dominicana como España.

Anacaona es una de las pocas mujeres indígenas mencionadas por su nombre en los escritos de los primeros años —es decir, el siglo XV— de la conquista de Indias. Vivía en la isla que los españoles llamaron Hispaniola (que hoy comprende la República Dominicana y Haití), dominio mayoritario de la tribu taína. La isla comprendió cinco cacicazgos donde Anacaona fue esposa de Canoabo, cacique de la región de Maguana que fue capturado

---

<sup>1</sup> Para comenzar, se nota la traducción de la obra de Irving en 1851, y la publicación de la obra de Lamartine en 1853, como fechas que preceden de cerca la de la publicación de ambas obras sujeto de este estudio. Así también la publicación en 1860 de *Flor de Oro (Anacaona, reina de Jaragua)*. *Novela histórica*, de Francisco de Orellana.

por un engaño y, prisionero de Colón, murió en marzo de 1496 durante la travesía hacia España. Viuda, Anacaona fue a vivir en el dominio de Jaragua, situado al oeste y el más extenso y populoso de los cacicazgos, con su hermano Behechío, cacique de ese dominio. A la muerte de este en torno a los 1500, ella llega a ser cacica de Jaragua y de Maguana, territorios que en conjunto ocuparon la mayor extensión del oeste de la isla. Durante esta época su hija Higuenamota se enamora de un soldado español llamado Hernando de Guevara, amores que según los cronistas no se cumplen al sufrir Guevara la rivalidad de Francisco Roldán, uno de sus capitanes que hasta lo lleva preso, y al ser liberado por el comendador Bobadilla, Guevara pasa el tiempo sublevándose contra las autoridades, aparentemente sin ya ocuparse de Higuenamota.

En 1503, Nicolás de Ovando, el nuevo comendador mayor en Santo Domingo, viaja a Jaragua con una tropa de algunos cientos de hombres a pie y unos setenta a caballo, donde Anacaona los recibe con gran fiesta de baile y canto, como era su costumbre —y como, en efecto, ella había recibido al adelantado Bartolomé Colón dos veces ya: «hizo un areíto<sup>2</sup> [o canción ceremonial] ante [Ovando]...; e andaban en la danza más de 300 doncellas, todas criadas suyas, mujeres por casar...» (Fernández de Oviedo: I, 114). Está presente allí también un gran grupo de caciques súbditos de Anacaona —algunas crónicas mencionan la cifra de ochenta—, los cuales son llamados por los españoles a reunirse en un bohío o casa del lugar, donde mediante un truco los españoles logran amarrarlos; los torturan y luego incendian la casa con los caciques dentro, muriendo todos estos, y matando a casi todos los civiles de la población. Anacaona es llevada a Santo Domingo, donde esta «señalada y comedida señora», según de las Casas (I, 441), «una muy notable mujer, muy prudente, muy graciosa y palaciana en sus hablas y artes y meneos y amicísima de los cristianos» (I, 442), «muy prudente y comedida» (II, 236), «tan grande señora y tan benemérita...» (II, 239) fue «ajusticiada» (dice de las Casas) y ahorcada después de algún tiempo. Y esto así, según varios historiadores posteriores, muy probablemente porque los colonos españoles, intranquilos y no satisfechos de sus condiciones, acusaron a Anacaona de tramar conspiraciones en contra de ellos (ver Irving). Este episodio de la muerte de Anacaona resulta clave en la historia del Caribe ya que durante varios meses después de la masacre —es decir en el mismo 1503— Nicolás de Ovando continuó una encarnizada campaña de persecución contra los indígenas, hasta que quedaron tan pocos que en efecto se exterminó la raza en la isla (Wilson).

<sup>2</sup> El areíto fue una manifestación cultural y religiosa de los taínos que celebraba con canto, recitación de mitos y baile, algún evento de importancia, como la visita de un cacique o el éxito de la cosecha; en él participaba todo el pueblo, bajo la dirección del cacique y del *buitio* o sacerdote (Tavares: 26-27).

Sobre esos hechos de la vida de Anacaona los historiadores y cronistas están de acuerdo, reproduciéndolos en sus textos que así construyen esta vida como discurso<sup>3</sup>; no solo la tratan como ser humano objeto de manipulación histórica sino también, en una apropiación etnocéntrica, como objeto del discurso canónico literario europeo<sup>4</sup>. Es importante recalcar que *todo* lo que se escribe sobre Anacaona —aun durante la colonia— es, si no ficción completa, por lo menos historia ficcionalizada, ya que pocos cronistas la conocieron o fueron testigos de los hechos. En mi proyecto de investigación, pues, lo que me interesa precisamente es examinar esa «creación literaria» de una «mujer histórica» importante en diferentes situaciones políticas a través de los siglos, y al mismo tiempo estudiar el papel que ha jugado una mujer en el desarrollo de la conciencia identitaria de una nación hispano-americana, como instrumento discursivo, manipulados los hechos de su vida para promover las ideas exigidas por el momento y el lugar políticos.

El momento político de la creación literaria que nos atañe hoy —el año 1856— ocurre, precisamente, en un periodo crítico de la «emancipación» de lo que ya era la República Dominicana, por fin reconocida como tal por España tan solo el año anterior. Durante varios siglos el territorio había sufrido del abandono por parte de la metrópoli, permitiendo invasiones desde el vecino Haití, el que en 1822 logra ocupar la isla entera. En 1844, sin embargo, el tercio oriental de la isla, aún hispánico, se deshace de la ocupación haitiana y se constituye en república independiente. Es de notar que existen muchos documentos que evidencian que las autoridades de esta nueva república continuamente pedían auxilio, protección, hasta reincorporación a su antigua madre patria (Gándara) casi desde el momento mismo de la independencia política. España, sin embargo, ella misma en medio de sus propias dificultades económicas y políticas, no responde sino hasta 1861, cuando el presidente dominicano Pedro Santana logra convencer al gobierno español de que se reapropie del territorio hispánico de la isla en una acta de anexión, condición que durará cuatro años de luchas constantes: españoles contra dominicanos rebeldes, y dominicanos entre sí; sufrimientos de

---

<sup>3</sup> Otros pocos hechos se conocen de la vida de Anacaona. De las Casas y De Herrera cuentan un incidente que ofrece una perspectiva interesante: en una visita que ella hizo en compañía de su hermano Behechío al barco de Bartolomé Colón, al sonido de la artillería descargada en su honor «se turbaron tanto los indios, que de espanto casi se echaron al agua; pero viendo a don Bartolomé reirse, se sosegaron» (Herrera: 354), tras lo cual la visita continúa con mucha alegría: «miraban la popa, y proa alrededor: entraron en la carabela, bajaron abajo, estaban atónitos» (ibíd.). Bartolomé «dejó alegres al rey e a la reina y a todos los señores y gentes suyas muy contentos» (Casas I, 448). La hija de Anacaona, Higuenamota, fue bautizada con el nombre de doña Ana (ver también la novela histórica *Enriquillo* de Manuel Jesús de Galván, de 1882).

<sup>4</sup> En otro trabajo he señalado las similitudes de ese discurso con *La Araucana* de Alonso de Ercilla, con un entremés escrito en Santo Domingo en la época colonial, y con *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, entre otros textos.

hambre y enfermedades que llegan a diezmar tanto a los españoles como a los dominicanos.

De ahí que son de sumo interés los dos textos que hoy les presento sobre Anacaona. Uno es la *Leyenda histórica en cuatro cantos*, poema extenso escrito por Juan Vila y Blanco. Cuenta esta ciento cincuenta y cinco páginas, incluyendo una dedicatoria «A la sociedad del casino de Alicante», una «Manifestación» en la que explica sus perspectivas sobre la literatura, una justificación titulada «Motivo de esta Leyenda», que constituye un discurso dirigido a «¡América!», además de treinta y cinco páginas de notas. Dice el autor haberse inspirado para su propia creación en la lectura de la obra de Washington Irving sobre la *Vida y viajes de Cristóbal Colón* (obra publicada en traducción española en 1851) y resulta evidente que los paratextos de esta *leyenda histórica* son su aspecto más interesante y revelador. El otro texto es de José Güell y Renté, nacido en Cuba, que vivió en España y Francia por muchos años; activista político y escritor, residente en Cuba por los años 1860<sup>5</sup> y más tarde senador por la Universidad de La Habana, su *Anacaona* (de noventa páginas) constituye una de sus dos *Leyendas americanas* escritas en prosa<sup>6</sup>. Traducida al italiano en 1859 y al francés en 1861, con varias ediciones en castellano, esta leyenda se basa en múltiples fuentes coloniales.

Lo que en primer lugar sorprende es que ambos textos son críticos de las acciones de los españoles en la isla de Hispaniola, aunque atribuyen la mayor parte de los «excesos» a individuos:

la dominación que, en general, ejercieron tiránicamente los vencedores en el Nuevo Mundo... lo fiero y bárbaro que se ostentaba en algunas individualidades, cuyos excesos iban más allá de lo que exigían las indómitas costumbres y las rudas aspiraciones del pueblo

dice Vila y Blanco (1856: 125-126).

En su *Leyenda histórica*, este repetidamente enfatiza la *veracidad* —la *historicidad*— de los hechos que presenta; por ejemplo: «en esta conjetura no faltamos / a la veraz historia que leemos: / casi copiando frases escribimos / y es la misma verdad cuanto decimos» (27); y también sus notas al final de su obra servirían de tal apoyo. El autor tan sólo hace modificaciones con fines artísticos y después de múltiples justificaciones, ya que «la amable cuanto inocente ficción del arte... se presta al goce de gratísimas ilusiones» («Manifestación»). Presenta esta obra una perspectiva autorial de omnisciencia

<sup>5</sup> Colabora en *El Porvenir*, de la Habana, 1860-1861.

<sup>6</sup> La otra trata del cacique Guacanagarí. Debo añadir que existe otro texto peninsular de los mismos años mediados siglo XIX, la *Anacaona* de Francisco José Orellana (1856), pero aún no he podido obtener un ejemplar de la misma.

en la que domina la voz del poeta, apelando a la musa, y permitiendo que hablen otros personajes. En su *Leyenda* domina la personalidad tradicional *femenina* de Anacaona, su tristeza ante la muerte de su esposo Caonabo, ante los amores infelices de su hija, y por la amistad que siente por los españoles, en un conjunto que cabe dentro del más rancio romanticismo, especialmente porque domina la voz y aun la presencia del poeta —el que hasta llega a pretenderse enamorado de la indígena: «Si aun antes que Colón, yo de Jaragua /llegado hubiera a la bendita zona, /[...] /y si la llama de mi amante pecho /en el suyo, feliz, prendido hubiera, /[...] /yo de la *salvaje* mi señora hiciera» (32).

El texto entero de Güell y Renté, por otra parte, es un monólogo que Anacaona presenta a un público plural, pero no especificado<sup>7</sup>: «Oíd la triste historia de mi vida», comienza (1856: 91). Se añade autenticidad a este monólogo por el uso de numerosos términos indígenas casi desde el principio, sobre todo de la flora y fauna ambientes: pitajaya, cenzontle, tomeguín (92), guazuma, hico, corbana, papaya (108), xagua, copey, majagua, guaconax, macagua, tocororo, curía (118-119), etc. Esta Anacaona de Güell y Renté es «poseída de venganza» —concepto repetido muchas veces y referente a las consecuencias de la conquista— y cacica casi absoluta de lo que ella llamará «mis» capitanes, «mis» caciques, «mis» jefes; se trata de una mujer en posición de dominio y autoridad. Por eso es interesante el conflicto que presenta el texto, sentido por Anacaona como madre y cacica cuando su hija se enamora de un soldado español, representante de los invasores —relación personal que ella permite, y que lleva a la disminución de sus acciones de venganza contra los españoles—.

En algún momento ella busca consejo del sacerdote residente en las cuevas de las montañas, y se aventura en donde nunca nadie había osado ir: «Adónde vas con tu dolor, ¡oh reina!, sola, en medio de las sombras...? —me preguntó Mayobanex [uno de sus caciques]... Trescientos caciques seguían atónitos mi camino» (103-104). Llega ella «serena... donde se divide en cuatro torrentes el caudaloso río. Allí mis capitanes se detuvieron estremecidos... ninguno había osado llegar a la misteriosa fuente donde nacían [las torrentes]...» (104-105). Es el cacique de los sacerdotes, el Butio Biautex, el que le da el pronóstico de su suerte y la de su pueblo:

El extranjero destruirá las generaciones presentes; el areíto de nuestros abuelos bajará contigo a la tumba. Nadie sabrá el origen de nuestros dioses, ni de tu raza... La casta de los blancos poblará tus campiñas, regando con la sangre de las tribus tus verdes y risueñas colinas de Haití (111-112).

---

<sup>7</sup> Así como, en efecto, ya lo había hecho Juan de Castellanos.

Incluso llega a predecir la suerte de los mismos españoles, que «perecerán al filo de la espada de otra raza negra que traerán esclavizada... y a sus manos morirán.... Esa raza abatida entre cadenas, engendrará de nuevo el color amarillo de las generaciones de Haití, y brillará el sol de la libertad, y entonces... la generación de los reyes descendientes del sol y de la luna poblará la tierra de tus padres...» (112) —esto, escrito en el mismo momento en que la República Dominicana, ya nación mulata («amarilla») ha sido reconocida como territorio donde «brilla el sol de la libertad» por las autoridades de la madre patria, origen del autor del texto. Concluye el butio indígena diciendo: «has escuchado tu destino, ahora es necesario saber morir como reina...» (112). Aun entonces organiza Anacaona varias reuniones tratando de animar a su pueblo a que resista al invasor, pero pronto la convencen a no atacar a los españoles, y cuando llegan éstos, las tribus, «destrozadas, se entregaron a vergonzosa huida» (136); «¿a qué blandir el dardo? ¿a qué buscar la muerte en el combate? ¿a qué llevar el pecho a la cuchilla? ... ¡En vano es todo!» (164-165), rezan las palabras de Anacaona. El gobernador español Ovando, dice ella, «A mi palacio vino... a dormir... ¡por qué mi mano no atravesó mil veces su fiero corazón!!!» (170-171), exclama. La cacica describe luego la masacre de Xaragua, y está presente cuando también su hija es muerta. Termina el texto con la afirmación de su propia muerte, que suena casi como un testamento, y resulta como testamento de la historia: «Y yo, reina de Xaragua y de Cibao, morí ahorcada en el año 1503, en la plaza pública de Santo Domingo» (182).

Además de la crítica ejercida contra varios personajes históricos (Roldán, Nicolás de Ovando, Hernando de Guevara, aun el mismo cronista Oviedo), lo que tienen en común estos dos textos estudiados —como las crónicas, en efecto— es la base auténtica de los hechos, apoyada en numerosas notas que refieren a las fuentes históricas. También coinciden en el episodio de los amores de Higuenamota y Guevara, especialmente por el aspecto de la maternidad y del sufrimiento por parte de Anacaona; aunque ocupa muy poco espacio en las crónicas, en el siglo XIX sirve como foco de interés romántico y como apertura a la posibilidad o bien de unir las dos razas y culturas, o bien, por otro lado, de abrir más el conflicto. En ambas obras se nota la lucha interna sostenida por Anacaona como cacica indígena frente a una amenaza nacional, por una parte, y por otra, como madre de una joven enamorada del enemigo, convirtiendo así a esta figura histórica en icono de la «madre (de la) patria».

También hay grandes diferencias entre los textos, comenzando con la perspectiva narrativa: Vila y Blanco mantiene su control autorial sobre el texto —y así, sobre Anacaona—, como poeta, efectuando cambios en pro del efecto estético; mientras Güell y Renté cede su autoridad a la voz de Anacaona: en uno el yo romántico es el poeta español del siglo XIX; en el otro es el

personaje femenino indígena trágico, cuyos discursos delatan heroísmo y la identidad que siente como indígena por una «patria». En uno Anacaona es una mujer en medio de una confusión y tristeza entre el amor por su hija y la pérdida de su propio amor; en el otro es una cacica, llena del deseo de liberación del invasor, deseo que es frustrado y causa de su sufrimiento. El texto de Vila y Blanco es más tradicionalmente *romántico*; mientras Güell y Renté presenta un texto de espíritu bélico, heroico, y de reflexión sobre la situación de la conquista y sus consecuencias para la isla y sus habitantes —indígenas y españoles. La diferencia entre los dos textos se agudiza si tomamos en consideración el término *madre patria*, y la actitud de los dos escritores. Vila y Blanco en particular y explícitamente abarca este tema: En su «Motivo de esta Leyenda» se dirige «A América» y escribe: «Hijo soy de los que te dieron por madre mi madre... Pudimos ser tan felices, tiernamente unidos... En adelante, separados; ¿serás dichosa tú? Quiéralo tu destino, hermana mía.» («América»). Es una actitud tradicional —así como lo es su romanticismo—, actitud paternalista hacia un territorio y hacia la mujer para construirla a imagen de la mujer romántica por excelencia, y así apropiarse de ella. Güell y Renté, por otra parte, le da la voz exclusiva a Anacaona y la sumerge en el mundo propio a ella —perspectiva apoyada a través del uso de la terminología local indígena del ambiente— y en los conflictos que se le presentan: su hija, sus caciques, su vida y su «patria... amenazada por el hierro impío del extranjero» (1856: 133).

Además del tratamiento discursivo del personaje Anacaona, nos resta ver el nexo preciso de estos dos discursos con el concepto de la «emancipación». Estos textos, en sus perspectivas, ambas hispánicas pero diferentes, delatan en efecto la ambigüedad que existía en España hacia el proceso emancipatorio de sus colonias y excolonias. La perspectiva hispánica y la relación de esa «patria» con América quedan simbolizadas en la muerte de Anacaona. Así, la «patria» aquí —o mejor dicho la «matria»— es de triple envergadura: la isla en su origen indígena, y luego la relación entre España y su independizada colonia República Dominicana, en un triple conjunto de desastrosa pérdida de emancipación. Porque para 1856 España también había perdido y seguía perdiendo casi todo lo que ella significaba en Europa y, puede quizás decirse —pensando en las reflexiones del 98— que ve deshiliándose su propia identidad como poder europeo y como nación. «¡Qué le resta a España del tan pingüe legado que le procuró Colón!», exclama Vila y Blanco en una de sus notas (1856: 156). El que dos escritores peninsulares de mediados del siglo XIX abarcaran el tema de Anacaona, esta personalidad histórica del siglo XV, víctima de la conquista española, icono y símbolo de una América indígena independiente, indica el aun fuerte nexo entre la «madre patria» y la isla Hispaniola, augurio —como bien lo anticipa el Biautex de Güell y Renté— de la época de grandes trastornos dominicanos



y peninsulares, por venir en la década de los 1860, y la (re)anexión de la República Dominicana a España.

## Referencias bibliográficas

- Casas, fr. B. de las, [(1547-1559) 1875] 1965, *Historia de las Indias*, ed. de Agustín Millares Carlo y estudio preliminar de Lewis Hanke, México, FCE, 3 tomos.
- Fernández de Oviedo, G., 1535, *Historia general y natural de las Indias*, ed. y estudio preliminar de J. Pérez de Tudela Bueso. Madrid, Ediciones Atlas, 1959, tomo I.
- Güell y Renté, J., 1856, *Leyendas americanas*, Madrid, Impr. de las Novedades e Ilustración, pp. 89-183.
- Herrera y Tordesillas, A. de, [1601, 1615] 1991, *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierra firme del mar océano o «Décadas»*, ed. y estudio de Mariano Cuesta Domingo, Universidad Complutense de Madrid, 2 tomos.
- Irving, W., 1892, *Life and Voyages of Christopher Columbus*, 1827, Nueva York, Thomas Crowell & Co., Nabu Public Domain Imprints.
- Moya Pons, F., 1977, *Manual de historia dominicana*, Santiago RD, UCMM, 7ª ed. 1983.
- Tavares, J. T., 1976, *Los indios de Quisqueya*, Santo Domingo, Editora de Santo Domingo.
- Vallejo, Catherine, 1995, «La cacica Anacaona en las Crónicas de la colonia», *Boletín de la U. de Costa Rica*, 13-14-15, enero-dic., pp. 13-22.
- «La mujer en las letras coloniales dominicanas. El caso de Anacaona», en Luisa Campuzano (coord.), *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura, siglos XVI al XIX*, La Habana-México, Casa de las Américas /UAM-Iztapalapa, 1997, tomo I, pp. 23-33.
- Vila y Blanco, J., 1856, *Anacaona, leyenda histórica en cuatro cantos*, Alicante, Impr. de R. Jordan.
- White, H., 1980, «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry*, otoño, 7 1, pp. 5-27.
- Wilson S., 1990, *Hispaniola. Caribbean Chiefdoms in the Age of Columbus*, Tuscaloosa AL, University of Alabama Press.

REVOLUCIÓN HAITIANA Y EMIGRACIÓN A CUBA (1791-1804),  
EN TEXTOS DE ESCRITORAS DE LAS AMÉRICAS  
(SS. XIX, XX Y XXI)

Luisa Campuzano

UNIVERSIDAD DE LA HABANA / CASA DE LAS AMÉRICAS

La historia colonial de Cuba se ubica en el eje en que convergen e interactúan el devenir de la América hispana y el del Caribe; cuya cuenca, desde fines del siglo XVI, era un espacio enemigo para los españoles, una «frontera imperial» (Bosch 1970) donde no solo corsarios y piratas, sino armadas regulares libraban batallas iniciadas en Europa. Cuando Quevedo presagia en su «Advertencia» la pérdida sucesiva de las posesiones españolas:

Y es más fácil, ¡oh, España!, en muchos modos,  
que lo que a todos les quitaste sola  
te puedan a ti sola quitar todos (1976: 202),

ya este proceso se había iniciado en las Antillas, donde una a una le fueron arrebatadas las islas menores, y también otras más importantes: Jamaica pasó a Inglaterra en 1655; la porción occidental de la Española, a Francia en 1697. Agotadas las escasas fuentes de riqueza de las islas, y aniquilada su población aborigen, se inició, con la producción de azúcar y el régimen de plantación, la esclavitud de africanos, de los que en tres siglos el Nuevo Mundo recibió unos 10 millones, la mayoría destinados al Caribe. La plantación marcó el destino económico, político, demográfico, cultural de las Antillas; y contribuyó sustancialmente al desarrollo del capitalismo mercantil e industrial (Williams 1944).

A fines del XVII los franceses dotan a su colonia de Saint-Domingue de la más moderna técnica, la convierten en la azucarera del mundo, e intro-

ducen en ella el cultivo del café, con un excelente sistema productivo. Pero apenas transcurrido un siglo, en 1791 estalla la rebelión de los esclavos y en 1804 Haití proclama su independencia. Mientras tanto, la porción española pasa primero a manos francesas y luego a haitianas.

Me ocuparé en estas páginas de esbozar lo que sucede en Cuba en parte durante la revolución haitiana, y especialmente después, para enseguida ver cómo su repercusión inmediata o mediata en la isla, se representa en textos de diverso carácter escritos por mujeres de épocas y lugares muy distantes. Pero antes, es de rigor mencionar la tremenda trascendencia que tuvo para las Américas y para Europa<sup>1</sup> el largo, confuso, brutal proceso que lleva a la independencia de Haití. Proceso en el que la esclavitud, infalible piedra de toque para cualquier proyecto político inscrito en el orden colonial, puso a prueba al humanitarismo filantrópico, colocó en primer plano la contradicción entre el ideario moral iluminista y la práctica económica capitalista, y demostró la imposibilidad de compatibilizar la revolución liberadora, igualadora, fraternizadora con la colonialidad del poder metropolitano. Como dijera C. R. L. James en su imprescindible y fundacional libro *The Black Jacobins*,

La transformación de esclavos, trémulos en grupos de cientos ante un solo hombre blanco, en personas capaces de organizarse y derrotar a la más poderosa de las naciones europeas de la época, es una de las épicas más grandes de la lucha revolucionaria y uno de sus mayores logros (xv).

En Cuba la repercusión de la Revolución haitiana fue inmediata y de doble filo. Por una parte, la ruina de la producción azucarera y cafetalera de Saint-Domingue, y la adquisición de la técnica allí desarrollada, gracias a la llegada principalmente a Santiago y a La Habana por lo menos de entre 15 y 30 mil franco-haitianos, dan inicio al impresionante desarrollo económico alcanzado por la isla en las primeras décadas del siglo XIX. Pero, por otra parte, la manipulación por la metrópoli del miedo a una revuelta como la de Haití, hiperbolizado por relatos de matanzas, saqueos, miseria, cultos diabólicos...; y del terror a que se implantara en Cuba otra «república de negros», impidió por décadas que prosperara la idea de la independencia.

En su muy reciente libro *Espectros y espejismos: Haití en el imaginario cubano*, Elzbieta Sklodowska explora, a través de su representación literaria, la que llama «dinámica de fascinación y rechazos» (2009: 13) entre Cuba y

---

<sup>1</sup> Consecuencias inmediatas de la independencia de Haití son, entre otras, la expansión de los Estados Unidos hacia el oeste, y la futura ocupación del territorio mexicano, porque Napoleón, al perder Saint-Domingue, que le servía de base de operaciones para sus proyectos americanos, decide vender el inmenso territorio de la Luisiana a la república del norte en 1803; y esto decide el cambio de su política europea, que dirige sus objetivos al este.

Haití. Y para llegar a ella, en su primer capítulo aborda «el impacto económico, político y cultural que tuvo sobre Cuba la gran oleada migratoria franco-haitiana» (2003: 15), producida a consecuencia de la Revolución. En él lamenta que no existan textos testimoniales de aquella época, salvo la novela de una norteamericana que estuvo en Santiago de Cuba en 1804 (2009: 34), y que resulta, como veremos, de grandísimo interés.

Pero sí existe otro texto, de una mujer cubana que desde una posición privilegiada y comprometida, da cuenta de cómo se fue produciendo la llegada de los franceses, por cuántas etapas transitó y qué conflictos produjo. Hace poco María Elena Orozco rescató y dio a conocer dos textos de Ana Manuela Mozo de la Torre Garvey, esposa de Sebastián Kindelán O'Regan, gobernador del Departamento Oriental de Cuba entre 1799 y 1810, precedidos de un prólogo y un amplio estudio introductorio, de donde tomamos la información relativa a ambos documentos y el contexto en que se escriben (Orozco 2007: 9-46). El primer texto de Mozo de la Torre es el alegato de defensa que, como apoderada suya, firma en agosto de 1812 en el juicio de residencia al que su marido no podía concurrir por haber sido trasladado a otro destino (Mozo de la Torre [1812] 2007: 47-63). Y el segundo, de diciembre de 1812, es la carta que envía al Rey, con el fin de exculparlo de las acusaciones promovidas por el Arzobispo de Santiago de Cuba y solicitar la inculpación de este (Mozo de la Torre [1812] 2007: 65-121).

Ana Manuela, hija de una familia distinguida de Santiago, casó muy joven con Kindelán, poco después de que él llegara en 1799, como gobernador del Departamento Oriental, a ese «núcleo citadino marcado por la ruralidad, conservador de las costumbres y apariencias de siglos anteriores» (Orozco 2007: 15). En 1810, Kindelán fue nombrado gobernador de la Florida Oriental, con residencia en San Agustín, y Ana Manuela se queda en Cuba, embarazada y con cinco niños pequeños.

Joaquín de Osés y Alzúa, antagonista del drama que describe Ana Manuela, navarro y primer arzobispo de Santiago, había mostrado frente a los gobernadores que lo precedieron su vehemente deseo de participar y prevalecer en cuestiones que no le correspondían, su espíritu de contradicción, sus ideas conservadoras y su capacidad conspirativa, traducida en la preparación de largos informes y denuncias, famosos en la historia política y episcopal cubana. Pero durante los años de gobierno de Kindelán, los rasgos de carácter, la idiosincrasia y la manía persecutoria de Osés encontraron particular lucimiento.

Cuando Kindelán toma posesión de su cargo, la ciudad y su entorno llevaban más de cinco años recibiendo refugiados de la isla vecina, tanto de la zona española, como de la francesa, una «emigración útil» (Yacou 1982: 50) de colonos adinerados, y de profesionales y artesanos especializados en distintas ciencias y técnicas. Se conoce su número porque Kindelán los censaba

año a año (Andreo y Provencio). La gran avalancha migratoria franco-haitiana tiene lugar durante su gobierno, particularmente en el bienio 1803-1804, después de que fuera vencido el ejército francés. Aunque los hay que llegan desprovistos de todo, muchos traen a sus esclavos, y poco a poco van encontrando su lugar en la ciudad, donde fundan un barrio, y se dedican a distintas labores pacíficas y constructivas. Así como al corso, que mantuvo activo el comercio —cortado con España a causa del bloqueo británico: estamos en medio de las guerras napoleónicas— y propició el tráfico con países neutrales, como los Estados Unidos. Pero el corso se ejerció también en beneficio personal, de modo que esta actividad produjo los fondos con que se fomentaron ingenios en Nueva Orleans y cafetales en las sierras que circundan a Santiago y otras zonas del Departamento Oriental (Pérez de la Riva: 375-377), donde se había promovido por el Príncipe de la Paz, desde fecha muy temprana, la instalación de colonos hispano- y franco-haitianos y de su séquito de esclavos (Balboa y Cabrera). Algunos de los franceses se nacionalizaron voluntariamente. Otros mantuvieron su nacionalidad, y cuando a raíz de los acontecimientos de 1808 en España se lanza la orden de expulsión de los franceses, su situación se hace muy difícil en toda la isla, particularmente en Santiago. Pese a la cautela con que el capitán general y Kindelán manejan y retrasan su aplicación, la codicia, disfrazada de patriotismo, espolea a los más ambiciosos, y comienza su persecución, saqueo y expulsión. En La Habana fueron seis mil los despojados de sus bienes y deportados. En Santiago, como dicen Andreo y Provencio en su excelente análisis de todo este período, Kindelán se mostró menos exigente, en especial, con los que ya constituían parte importante de las fuerzas vivas de la ciudad, y les otorgó

tiempo suficiente para vender o dejar a la guarda de personas de su confianza, sus propiedades e inmuebles. Ello explica que años después pudieran recuperar parte de esos bienes. (Andreo y Provencio).

Comento brevemente algunas secciones del largo Memorial de Mozo de la Torre —de cerca de cien párrafos y setenta cuartillas— destinado a denunciar los desafueros del arzobispo y sus aliados, y en especial a contrarrestar sus acusaciones, panfletos, pasquines, rumores, suficientemente recogidos por la historiografía<sup>2</sup>, que demuestran lo tendencioso de su actuación y la peligrosidad de sus métodos, todo lo que, por lo demás, se encuentra resumido en la documentación generada por el propio Kindelán<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> AHNM, Sección de Estado, Leg. 6366. Cf. Yacou, 1984, 197, donde se transcribe una de las primeras cartas dirigidas a Carlos IV por «los hijos de la ciudad de Cuba», escrita muy probablemente por Osés y Alzúa.

<sup>3</sup> AGI, Cuba, Leg. 1549. Correspondencia del Gobernador Kindelán con el Capitán General Someruelos. El legajo recoge numerosos expedientes relativos a todo este asunto.

Los términos en que Ana Manuela refiere esta animadversión del arzobispo son elocuentes: «El odio implacable de este Prelado contra mi esposo» (Mozo de la Torre [1812] 2007: 96); «las redes que tendió al Gobernador» (Mozo de la Torre [1812] 2007: 97). Pero el encono y acritud de su lenguaje se incrementan al referir lo acontecido con los franceses. Cuando termina la larga exposición de todo lo hecho por Kindelán en este sentido, describe así lo que al mismo tiempo iban haciendo Osés y sus secuaces:

Luego que vio el Arzobispo cubierto el suelo de [Santiago de] Cuba con aquella lluvia de extranjeros [...] que iban enriqueciéndolo con su industria a beneficio de las acertadas disposiciones de mi marido –siempre de acuerdo con el Capitán Gral. de la isla–, por contrariarlas y que no se coronasen ambos de laureles, empezó a sembrar entre los naturales la semilla de la discordia [...] persuadiéndoles [de que los franceses intentaban] señorearse del territorio [...] maniobra en la que ocupaba [a] la parte menos cauta e imbécil del clero (Mozo de la Torre [1812] 2007: 97).

Pero sus denuncias más graves son las relativas a las acciones de Osés al conocerse los acontecimientos de 1808. Lo señala, primero, como quien ha mandado «poner fuego a las casas que provisionalmente fabricaron los franceses» (Mozo de la Torre [1812] 2007: 99); «once casas se incendiaron aquel día y en esta tribulación se tuvo a la población ocho días consecutivos» (Mozo de la Torre [1812] 2007: 101). Y luego dice que al ver frustrados sus empeños, el arzobispo «varió de modo, y usó la pluma» para redactar «pasquines insidiosos» (Mozo de la Torre [1812] 2007: 102) contra Kindelán; redactó una carta pastoral con el mismo objetivo (Mozo de la Torre [1812] 2007: 106), y «convirtió su gabinete en un taller de composiciones horriblas» (107), y se fijaron en las puertas de los templos

papeles anónimos incendiarios [...] exhortando a los vecinos a conspirar contra la vida de Kindelán [...] y exterminar a los franceses refugiados, a romper la obediencia al Capitán General de la Isla, [...] a levantarse en masa y exigir Jefes de su confianza que le gobernasen (Mozo de la Torre [1812] 2007: 108).

No ha faltado quien defienda a Osés, al grado de considerarlo promotor de la ilustración en Santiago (Irisarri, *passim*). Pero no es esto lo que demuestra el estudio más reciente de los documentos y acciones promovidos por el arzobispo, y de los informes de Kindelán. Ni se puede dejar de reconocer que al gobernador no le faltaron entonces ni después el respaldo de La Habana y de Madrid; así como el acceso a altos cargos militares y políticos, como el gobierno de la Florida Oriental (1811-1815) ya mencionado, de Santo

Domingo (1818-1821), y la Capitanía General de la Isla de Cuba que desempeñó interinamente entre 1822 y 1823.

Mas al final Madrid consideró que la carta y la documentación aportadas por Mozo de la Torre «podían contribuir a perturbar la tranquilidad pública [...]», y no resultaba conveniente «prestar mérito a los expedientes reunidos para tomar providencia contra el M. R. Arzobispo»<sup>4</sup>, con lo que se dio por cerrado el proceso promovido por ella.

Pero no termina aquí su historia. En verdad la historia de Ana Manuela ni siquiera comparece por primera vez en estos documentos que firma en 1812, sino que tanto su persona, como los conflictos entre el gobernador y el arzobispo, y la situación de los refugiados franceses afloran cuatro años antes en las páginas de la novela a la que hicimos referencia, publicada anónimamente en Filadelfia, en 1808, y escrita por una norteamericana que huyera del Cap Français a Santiago de Cuba, cuyo último nombre parece haber sido Leonore Sansay.<sup>5</sup>

No me es posible abreviar su extenso y descriptivo título: *Secret History, or The Horrors of St. Domingo, in a Series of Letters Written by a Lady at Cape Francois, to Col. Burr, Late Vice-President of the United States, Principally During the Command of General Rochambeau*. O sea, una historia secreta, personal; y al mismo tiempo, públicamente horrible: una historia ubicada en un espacio y un tiempo concretos: el Cap Français entre 1802, fecha en que se produce la llegada de las tropas enviadas por Napoleón para recuperar el control de la más rica colonia del Caribe; la muerte del general Leclerc, comandante de ese ejército; y el breve y cruel mandato de su sustituto, el general Rochambeau, obligado a capitular a fines de 1803. Una historia escrita en cartas que una dama del Cabo —más adelante sabremos que se llama Mary— destina a un personaje histórico tan controvertido como Burr, al que no solo llama por su nombre, sino cuyo alto rango político enuncia sin ningún embarazo.

Mas la novela no solo se desarrolla en ese escenario. Catorce cartas son escritas en el Cap Français, pero trece, en el oriente de Cuba: Baracoa, Santiago, Bayamo; y cinco en Kingston, Jamaica. Tampoco el único destinatario de estas cartas es Aaron Burr —«*my dear friend*»—, porque las cartas de

---

<sup>4</sup> AGI, Ultramar, 131, Carta al Ministro de Gracia y Justicia, don Juan Lozano de Torres, 9 de septiembre de 1818 (Orozco: 41-42, n. 67).

<sup>5</sup> Resumo la larga historia de su identidad nominal. Nacida c. 1773 de padres católicos, irlandeses —Davern— o franceses con apellido acomodado al inglés —D'Auvergne > Davern—, y llamada Honora; al enviudar su madre y casarse de nuevo, adoptó el apellido del padrastro: Hassall o Hassell. Su nombre cambió de Honora a Eleonora o Leonora; y se le conocía también como Mary. Casada en 1800 con un francés, Louis Sansay, pasó finalmente a ser Leonora Sansay (Bergen).

Kingston son enviadas por Mary a su hermana Clara, quien se encuentra en Bayamo, la que también toma la pluma para responderle desde allí.

*Secret History* comienza con el regreso al Cap Français de una pareja: Clara, norteamericana, y su esposo Saint-Louis, oficial francés, que en los primeros años de la revolución haitiana huye a Filadelfia, pero que en 1802, cuando llegan las tropas napoleónicas a Saint-Domingue, decide volver para recuperar sus bienes; y viaja en compañía de su mujer y de su cuñada, Mary, protagonista narradora de esta historia. Los tres se incorporan al boato de la corte de Paulina Bonaparte, esposa de Leclerc. Clara se deja admirar; y su marido, celoso, la vigila y la hostiga. Rochambeau se enamora de ella, lo que le ocasiona graves inconvenientes. Mientras tanto, siguen su cruento curso las acciones bélicas, las rebeliones, los saqueos; en fin, *The Horrors of St. Domingo*, que Clara narra detallada, morbosamente, con, según Sklodowska, «la poética del horror “gótico”, donde la sorpresa se entreteje con la pesadilla, lo prohibido con lo espantoso, los deseos oscuros con el misterio y la violencia» (Skłodowska 2009: 35).

Y a ello se une la agudeza política de quien analiza las relaciones de producción y de reproducción social que están en la entraña de los poderes coloniales, como ha advertido Dillon (2006-2007: *passim*), y la dinámica de las relaciones de género y raza, en un espacio dividido en clases y castas: blancas francesas, blancas criollas, mulatas y negras criollas y libres, esclavas, en medio de una guerra que acentúa codicia y rencores, que las enfrenta o produce inesperadas alianzas.

Mary y Clara, con seis esclavos, llegan a Baracoa, extremo oriental de Cuba, después de haber sido interceptadas y despojadas por el bloqueo inglés; y pasan a Santiago, donde más tarde se les une Saint-Louis. Y aquí se repite, más o menos, el esquema anterior: los flirteos de Clara, la *secret history*, empeoran las relaciones con su violento marido, que ahora se dedica al juego, y es finalmente abandonado por ella. Y los *horrors* que sirven de trasfondo a la trama amorosa, son los sufrimientos, severamente narrados, que cuentan los nuevos inmigrantes franceses —los que llegan como ellas en esta última oleada—; sobre todo mujeres que solo traen la ropa puesta, pero mujeres capaces de empezar de la nada a ganarse la vida:

Las francesas son ciertamente criaturas encantadoras [...]. La alegría con que soportan la desgracia, y el ahínco que emplean para procurarse ellas mismas la subsistencia no pueden ser suficientemente admirados. Conozco señoras que desde su infancia estuvieron rodeadas de esclavos que adivinaban sus menores deseos, y ahora trabajan del amanecer a la madrugada para mantenerse a ellas mismas y a sus familias. Ni se quejan, ni se jactan de su saber, ni piensan que es sorprendente que lo posean (San-say [1808] 2007: 119, mi traducción).



Y en la ciudad, paupérrima y atrasadísima, implacablemente descrita por la narradora, la gente es, sin embargo, acogedora y caritativa con los recién llegados, de los que rápidamente tienen algo que aprender:

Las mujeres han hecho grandes progresos en su mejoramiento desde que llegó un gran número de franceses de St. Domingo. Adelantan a los hombres por lo menos un siglo en refinamiento, y es que las mujeres pueden cultivarse más fácilmente que los amos de la creación. Las de este pueblo [Santiago] no son generalmente notables por su belleza. Aunque hay algunas que podrían ser admiradas hasta en Filadelfia, particularmente la esposa del gobernador [...] (Sansay [1808] 2007: 111).

Es decir, ¡Ana Manuela Mozo de la Torre!

Pero la ciudad y, en general, la región no podrán adelantar por las múltiples intrigas entre grupos de poder, y pone por ejemplo el monopolio xenófobo y excluyente de los catalanes:

[...] ¿en este país, que emerge lentamente del barbarismo, qué aliento puede encontrarse para el saber y el talento? El derecho a comerciar fue comprado por los catalanes, quienes solamente pueden ejercerlo [...] (Sansay [1808] 2007: 120).

Igualmente da cuenta del atraso y de los atropellos azuzados por el arzobispo cuya inquina contra el gobernador y su desacato a cuanto él autoriza también conoce:

Una compañía de comediantes franceses construyó aquí un teatro, y obtuvo permiso del gobernador para actuar. Lo hicieron con brillantez y siempre ante un lleno total. Los españoles estaban maravillados. Los decorados, el escenario, y sobre todo la representación del mar, les parecieron efecto de magia. Pero el encanto se disolvió de repente por una orden del obispo de cerrar el teatro, en la que decía que tendía a corromper la moral de los habitantes. [...] Se supone que la orden fue dada para vengar al gobernador, con el cual el obispo está en desacuerdo, y las órdenes de éste son inapelables (Sansay [1808] 2007: 126).

En relación con este hecho, me parece de interés reproducir lo que dice Ana Manuela en su memorial a Carlos IV:

[...] a solicitud de otros [franceses] aficionados a la música y al teatro, [Kindelán] les permitió que en un barracón provisional de

guano ejecutasen algunas representaciones dramáticas, previo el examen y censura de las piezas, disponiendo que las funciones fuesen autorizadas por algunos de los Magistrados ordinarios, con lo que consiguió distraer y entretener aquella nueva y numerosa población [...] (Mozo de la Torre [1812] 2007: 84).

Si los textos que acabamos de comentar fueron contemporáneos de los hechos que abordan, la novela que ahora examinamos se escribió más de un siglo después. Su autora jamás vivió en Cuba, y cuando tuvo la oportunidad de hacerlo, prefirió no visitarla para seguir soñándola a partir de los recuerdos de sus mayores. De vida sentimental compleja; sumamente hermosa y culta, Marie de Régnier (París, 1875-1963), escribió en vísperas de la guerra que pondría fin a la Belle Époque, una novela titulada *Le séducteur*, dedicada a su hijo en recuerdo de su abuelo. En ella intenta reproducir, con un afán de verosimilitud, de detalles, que corre parejo con su *élan* poético, la infancia de su padre, vivida a mediados del siglo XIX en un cafetal cercano a Santiago de Cuba, donde los emigrantes franco-haitianos, sus esclavos y los descendientes de unos y otros circulan por un escenario que en su vastedad, perfección arquitectónica, topográfica y agroindustrial, y por su alto grado de adecuación al contorno, llegó a constituirse en «un paisaje cultural único», testimonio de «una forma de explotación agrícola de bosque virgen, cuyos rastros han desaparecido en el resto del mundo», ruinas de instalaciones domésticas, funerarias, productivas e hidráulicas, y huellas de caminos posteriormente recuperados y reciclados, que ilustran la historia tecnológica, económica y social de la región del Caribe. Por ello en su conjunto el paisaje arqueológico de estos cafetales recibió en 2000 la condición de Patrimonio Histórico de la Humanidad, que otorga la UNESCO (Paisaje arqueológico).

Hija del poeta parnasiano cubano-francés José María de Heredia (1842-1905) y esposa del también poeta Henri de Régnier (1864-1936), Marie se vio forzada a elegir otro nombre con que firmar sus textos porque los del padre y del marido eran muy conocidos, y adopta el de un antepasado: Gérard d'Houville, con el propósito epatante de «être au masculin, pour changer» (Laubier 2004: 123).

Reconocida como la más notable de sus obras y uno de los libros más hermosos sobre la infancia y la adolescencia escritos en Francia (Fleury 1990: 219), esta novela va precedida de un interesante prefacio. En él la autora refiere cómo la persistencia de la memoria familiar y los relatos orales de sus padres, ambos descendientes de hispano-franco-haitianos, fueron construyendo no solo una Cuba edénica, un espacio mítico que se constituyó en la patria de su niñez, sino también una suerte de atmósfera encantada, «pueril y alegre, voluptuosa, balsámica, dulce y poderosa» (D'Houville 1914: 9, mi

traducción), que ella llama su «Créolie» (D’Houville 1914: 9), empleando el sufijo -ie característico de los nombres de regiones o países: *Normandie, Italie*. Y es esa patria criolla, lo que desea transmitir a su hijo en esta novela que también escribe para sí misma (D’Houville 1914: 10), y que tangencialmente se coloca en la poco nutrida, pero importante tradición literaria cubana que tiene por escenario los cafetales, tanto de Oriente como de Occidente. El prefacio nos informa además de sus fuentes, de su «documentación». Porque sumados a lo narrado por sus padres, están «todos los cuentos recientes debidos a la memoria infatigable y maravillosa» (D’Houville 1914: 9) de su tía Ysabel, así como la bibliografía consultada: el libro de un viajero francés<sup>6</sup> que visita la isla en 1844 y le proporciona «hermosos y precisos detalles» (D’Houville 1914: 12), y «les charmantes ouvrages» de la condesa —*baronne*, la llama— Merlin,<sup>7</sup> de donde ha tomado «descripciones teñidas de un vivo color local» (D’Houville 1914: 12), que lamentablemente vienen a ser las que le proporcionan a *Le séducteur* algunos rasgos del exotismo que, a pesar de su transparente ingenuidad, ostentan por momentos sus páginas. Páginas volcadas a una nostalgia reflexiva, que ama los detalles y cultiva la sensación de añoranza y de pérdida del tiempo histórico e individual, de su transcurso, de la irrevocabilidad del pasado (Boym 2001: 41, 49); «detalles de una manera de vivir [...] cuya desaparición no puede inspirar más que pesadumbre» (Coe 1984: 218).

Pero la testamentaria de Domingo de Heredia, abuelo de Marie, y su *Livre de Raison*, escrutados recientemente por historiadores<sup>8</sup>, revelan otra cara del mundo idílico recreado por Marie. Emigrado de la franja española con familia e hijos, su bisabuelo Manuel fomenta un cafetal del que a su muerte se ocupa su hijo Domingo, casado sucesivamente con dos mujeres descendientes de franco-haitianos también productores de café, con cada una de las cuales tiene cuatro hijos. Entre 1819, en que vende el cafetal de su padre, y 1849, fecha de su muerte, Domingo, abuelo de Marie, fomenta en el entorno de Santiago, solo o en sociedad, siete cafetales y varias fincas de caña de azúcar y cacao, trabajadas por centenares de esclavos; propiedades que tras su muerte se dividen entre su larga descendencia. Su viuda, Louise, salva y multiplica su patrimonio con el auxilio de un administrador que años después se convierte en su yerno. Las muestras ofrecidas por Venegas de la *Correspondance* sostenida entre ambos y del *Journal* de Louise —a lo que sé aún inéditos y en posesión de sus herederos— constituyen documentos

<sup>6</sup> J. Rosemond de Beauvallon, 1844, *L’île de Cuba*, París, Sèvres-M. Cerf.

<sup>7</sup> María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, Condesa Merlin. Posiblemente se trate de sus libros *Souvenirs et Mémoires de Madame la Comtesse Merlin: Souvenirs d’une créole* (1836) y *La Havane* (1844).

<sup>8</sup> Entre ellos, Hernán Venegas Delgado, de cuya información me valgo en lo que sigue.

inapreciables para restituir la vida cotidiana y, sobre todo, la decadencia de ese mundo al que las rebeliones de negros en Jamaica (1860), la guerra civil en los Estados Unidos (1861-1865) y el estallido de la guerra de los diez años en el Oriente de Cuba (1868), harán desaparecer. Son tan notables las cartas en las que se describe todo el mobiliario, adornos, vajillas, y hasta la campana de uno de los cafetales, que se trasladan a Francia cuando ven que irremisiblemente tienen que abandonar sus dominios, como la obscenidad de las páginas del diario en que la abuela de Marie celebra la plenitud de la vida de una señora verdaderamente poderosa, de una dueña de esclavos:

Nuestra vida criolla es más grande, más independiente; de hecho somos más grandes damas que las damas de Francia; el hábito de mandar, de sentirse por encima de todo lo que la rodea a una, constituye la verdadera aristocracia, el nacimiento no lo es para nada y, sin embargo, es un bello privilegio ese de tener un gran apellido; pero es necesario mantenerlo dignamente para que no te aplaste pues ‘nobleza obliga’ es una frase verdadera y profunda. Nada es más triste que el envilecimiento de esas viejas familias que siempre he lamentado (Venegas 2008: 49)<sup>9</sup>.

A diferencia de *Le Séducteur* novela escrita desde la memoria de hacendados cafetaleros recreada por una de sus descendientes, *La isla bajo el mar*, de Isabel Allende, otorga en parte la voz narrativa a una esclava, Zarithé, que en el período comprendido entre 1773 y 1810, el que casi se corresponde con su trayecto vital, se mueve entre el Cabo, La Habana y Nueva Orleans. De hecho, una primera declaración de Zarithé, formulada cuando ya ha cumplido cuarenta años, abre el texto a manera de prólogo. Y por ello los lectores podrán recorrer esta otra ruta de la emigración franco-haitiana ya no solo desde la perspectiva de los amos, sino también de los esclavos arrastrados en su huida.

Ubicada en la intersección entre un realismo mágico mecanicista, y una documentación demasiado evidente, la novela se articula en torno a la historia de Zarithé Sedella, Teté, esclava doméstica del Saint-Domingue de fines del XVIII, desde un punto de vista tan cercano a los amos, como el que corresponde a quien duerme al pie de la cama de su señora, o comparte ocasionalmente y en contra de su voluntad, el lecho de su señor. Pero no por ello Teté está ajena a los tormentos del régimen de plantación, y menos a la vida de los demás esclavos, a sus prácticas religiosas, a sus curaciones milagrosas, a la botánica, la música, a los bailes... En fin, que en la novela se pone en circulación todo un léxico creol que nos es transmitido en dosis frecuentes —y parcialmente traducidas— tanto en las presentaciones narra-

<sup>9</sup> Traducción de Venegas. Anotación del 23 de mayo de 1863.

tivas de Zarité como en el discurso del narrador. Porque hay otro narrador, ajeno a la trama, que como en cualquier novela de factura tradicional, va dando a conocer el transcurrir de la historia, explicándonos qué es el vudú, dándonos la voz a uno u otro personaje, privilegiando un escenario, desechando otro. ¡Gran responsabilidad la de este narrador en una novela de más de quinientas páginas!

Allende es deudora de toda una literatura antillana de altos quilates que desde finales de los años 40 del siglo XX ha formulado, ya con la poética de la nueva novela histórica —Alejo Carpentier: *El reino de este mundo* (1949)—, o de la reescritura femenina de la historia y de la literatura —Maryse Condé: *Moi, Tituba, sorcière* (1986); Jean Rhys: *Wide Sargasso Sea* (1966)— todo un discurso de los desplazamientos y de la sociedad colonial esclavista, desde la perspectiva marginal, ajena, alienada de servidores y de amos. Valiéndose de ellos, Allende intenta reelaborar, banalizándolos, mitos —Mackandal— o personajes —la ama loca que ya Jean Rhys recreara a partir del evanescente personaje creado por Charlotte Brontë— que son indiscutibles figuras paradigmáticas de la literatura universal. Si decidí escribir de esta novela, que evidentemente no me satisface ni como lectora, ni como crítica, ni como amante de la historia, es porque se conecta con Cuba. El ama de Zarité es cubana; su marido francés tiene negocios sucios en Cuba; cuando varios personajes deciden abandonar Saint-Domingue, viajan a La Habana para luego instalarse en Nueva Orleans, donde se desarrolla la segunda mitad de la trama, que posiblemente se emparenta con una reelaboración de *Secret History* que hiciera Leonora Sansay: *Zelica, the Creole*, (Londres, 1820), en la que la protagonista es una mulata, tal vez la primera en la literatura norteamericana (Bergen). Lamento que tanto por su reciente publicación, como por la fama mediática de que goza su autora, *La isla bajo el mar* sea la única novela que encuentren hoy en las librerías quienes pretendan conocer, desde su recreación literaria, cómo se vivieron los acontecimientos que sacudieron a Haití por más de diez años y cuáles fueron los caminos de la diáspora que ellos provocaron.

Finalmente, no puedo dejar de confesar que solo habiendo aprendido un poco más acerca de la revolución haitiana, muy desconocida, pero de gran influencia, evidente o soterrada, en las Américas, he podido entender el sentido de un pasaje de *Sab*, la novela abolicionista y feminista de Gertrudis Gómez de Avellaneda (Puerto Príncipe, Cuba, 1814-Madrid, 1873) que tantas veces he leído, enseñado, escrutado. Y a él vamos,

De paseo por la sierra de Cubitas, cercana a su hacienda, los protagonistas de la novela: Carlota, su padre, su novio y el esclavo Sab, se encuentran en una cueva con Martina, una anciana que pretende descender del cacique muerto por los conquistadores al que debe su nombre la provincia: Camagüey. Hablan con ella, y después Sab comenta con su amo:

he oído gritar a la vieja india: «La tierra que fue regada con sangre una vez lo será aún otra: los descendientes de los opresores serán oprimidos, y los hombres negros serán los terribles vengadores de los hombres cobrizos» (Gómez de Avellaneda [1841] 2001: 101).

Y es que en esta profecía atribuida a Martina, que debe de haber circulado por el imaginario de los años subsiguientes a la revolución haitiana, se transcribe el sentido de una frase y de toda una ideología desarrollada por Jean-Jacques Dessalines, el prócer haitiano, cuando rescata la condición primigenia de Haití, recupera el nombre originario de la isla, llama a sus conciudadanos ‘indígenas’ —lo que ha causado no pocas discusiones— y dice, con todo el énfasis necesario para legitimar el exterminio de los blancos posterior a la salida de los franceses: «J’ai vengé l’Amérique». <sup>10</sup>

## Referencias bibliográficas

### ACTIVA

Allende, I., 2009, *La isla bajo el mar*, Barcelona, Plaza Janés.

Gómez de Avellaneda, G., [1841] 2001, *Sab*, Manchester y Nueva York, Manchester U.P.

D’Houville, G., pseud. de Marie de Régnier, 1914, *Le séducteur*, París, Fayard.

Mozo de la Torre, A. M., [1812] 2007, *Ana Manuela Mozo de la Torre, los acentos de una mujer*, ed. de María Elena Orozco, Santiago de Cuba, Ed. Oriente.

Sansay, L., [1808] 2007, *Secret History, or The Horrors of St. Domingo* [in a Series of Letters Written by a Lady at Cape Francois, to Col. Burr, Late Vice-President of the United States, Principally During the Command of General Rochambeau;] and *Laura*, ed. de Michael J. Drexler, Peterborough, Ontario / Orchard Park, Nueva York, Broadview Editions.

### PASIVA

Andreo García, J. L. Provencio Garrigós, «Tan lejos de La Habana y tan cerca de Saint-Domingue: Santiago de Cuba durante la crisis de 1808», en [http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/01/juan\\_andreo\\_y\\_lucia\\_provencio\\_taller01.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/01/juan_andreo_y_lucia_provencio_taller01.pdf) (última consulta: 13/10/2012).

<sup>10</sup> J.-J. Dessalines, «Proclamation du 28 avril, 1804». [http://www.archive.org/stream/recueilgnral-07hait/recueilgnral07hait\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/recueilgnral-07hait/recueilgnral07hait_djvu.txt) (última consulta: 13/10/2012).

- Balboa Navarro, I. y G. Cabrera Prieto, «Descubrir y usurpar. La otra cara de la expedición de Mopox», en <http://www.raco.cat/index.php/Millars/article/view/File/169287/221582> (última consulta: 13/10/2012).
- Bergen, J. Van, «Reconstructing Leonora Sansay», en <http://www.a-w-i-p.com/index.php/2010/01/03/reconstructing-leonora-sansay> (última consulta: 13/10/2012).
- Bosch, J., 1970, *De Cristóbal Colón a Fidel Castro. El Caribe, frontera imperial*, Barcelona, Ed. Alfaguara.
- Boym, S., 2001, *The Future of Nostalgia*, Nueva York, Basic Books.
- Coe, R., 1984, *When the Grass Was Taller: Autobiography and the Experience of Childhood*, New Haven, Yale U. P.
- Dillon, E. M., 2006-2007, «The Secret History of the Early American Novel: Leonora Sansay and Revolution in Saint Domingue», *Novel: A Forum on Fiction*, 40, 1-2, pp. 77-103.
- Fleury, R., 1990, *Marie de Régnier: l'inconstante*, París, Plon.
- Irrisarri Aguirre, A., 2003, *El Oriente cubano durante el gobierno del obispo Joaquín de Osés y Alzúa*, Pamplona, EUNSA.
- James, C.R.L., [1938], 2010, *Los Jacobinos negros, Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Saint Domingue*, La Habana, Casa de las Américas.
- Laubier, Marie de, 2010, «Marie de Régnier, 'femme auteur' de la Belle Époque», en Marie de Laubier (coord.), *Marie de Régnier, muse et poète de la belle époque*, París, Bibliothèque Nationale de France.
- Orozco Melgar, M. E., 2007, «Ana Manuela Mozo de la Torre: los acentos de una mujer criolla en el Santiago de Cuba de 1912», en Mozo de la Torre, [1812] 2007, pp. 9-46.
- , «Paisaje arqueológico de las primeras plantaciones de café del sudeste de Cuba», en <http://www.redcubana.com/patrimoniomundial/plantacionesdecafe.asp> (última consulta: 13/10/2012).
- Pérez de la Riva, J., 1975, «La implantación francesa en la cuenca superior del Cauto», en Pérez de la Riva, J., *El barracón*, La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, pp. 361-433.
- Quevedo, F., 1976. *Poesía, Los sueños*, La Habana, Arte y Literatura.
- Sklodowska, E., 2009, *Espectos y espejismos: Haití en el imaginario cubano*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Yacou, A., 1984, «Santiago de Cuba a l'heure de la Révolution de Saint-Domingue (1790-1804)», en *La ville en l'Amérique Espagnole coloniale*, París, Service des Publications, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, pp. 193-213.
- 1982, «L'expulsion des français de Saint-Domingue réfugiés dans la région orientale de l'île de Cuba 1808-1810», *Caravelle*, 39, pp. 49-64.
- Venegas Delgado, H., 2008, «Cafetales y vida criolla: la familia Heredia-Girard en el oriente cubano», *Catauro*, 18, pp. 39-54.
- Williams, E., 1944, *Capitalism and Slavery*. Richmond, Virginia, University of North Carolina Press.

BOIS CAIMAN:  
DESIGNIOS VISUALES DE UNA ARTISTA HAITIANA

Yolanda Wood

UNIVERSIDAD DE LA HABANA / CASA DE LAS AMÉRICAS

Rose-Marie Desruisseau (1933-1988) es un reconocido nombre en la historia del arte haitiano de la segunda mitad del siglo XX. Su vida y su obra transitaron por un momento intenso y complejo de la producción artística del país en medio de un contexto de inseguridades y desconciertos. Sus inicios, a la edad de 16 años, se pueden encontrar en el Centro de Arte de Puerto Príncipe, creado por Dewitts Peters en 1944, una institución emblemática en la que se definieron entonces las tendencias más importantes de la plástica haitiana: la de los avanzados que se instruían o se ejercitaban en las técnicas artísticas tradicionales y los primitivos, también llamados naif, según las denominaciones que se les adjudicaron a sus obras —y a ellos mismos— provenientes de la pintura europea y especialmente francesa. Ellos no eran otros que los pintores populares de Haití.

Con esas tendencias nació en el Centro de Arte, una polémica entre esas dos poéticas al parecer contrapuestas, que condujeron a divergencias y oposiciones que no han cesado de marcar la evolución de la plástica haitiana y que durante los años 50-60 se hicieron bastante intensa. Rose-Marie solo recibió en el Centro de Arte unas primeras lecciones. Sus años de más viva formación estuvieron asociados a instituciones como Le Foyer des arts plastiques y Calfou, integradas por artistas que se habían desgajado del Centro de Arte y que se abrían a nuevas posibilidades de expresión liberadas de esos encasillamientos y que en común buscaban entroncar con lo que consideraban esencial de la pintura popular: el imaginario haitiano. Rose-Marie también realizó estudios en la Academia de Beaux Arts de Haití y en Francia.



La primera exposición personal importante de Rose-Marie fue *Le vaudou Haitien I: Le Poteau-Mitan* (1973). Como su nombre lo indica, la autora penetraba al universo vaudouista y hacía su obra artística permeable a esas referencias que pasaban por su propia experiencia como iniciada. Al año siguiente se produjo una edición II de *Le vaudou Haitien* en el Centro de Arte de Puerto Príncipe, a la que siguió en 1986 *Histoire d'Haiti I* (1492-1791) *Le vaudou haitien III y IV*. A través de estas muestras, Rose-Marie Desruisseau se consagró en el arte haitiano como la primera mujer que sistematizó, con una nueva sensibilidad y una nueva mirada a los temas de la historia de Haití desde una perspectiva en la que el vaudou actuaba como diseño visual de su poética artística y su modo de penetrar e interpretar el mundo. Así se pudo constatar en la exposición póstuma del Musée du Panteón National realizada en 1991, *Histoire d'Haiti II* (1791-1804) *De la cérémonie de Bois Caiman à la Victoire de Vertières*.

Su aparición en el escenario del arte haitiano coincidió con un momento de inicial proyección de las mujeres artistas. Resulta contrastante que si bien el rol femenino en la sociedad y la cultura haitianas son altamente significativos, sin embargo la incorporación de la mujer a los procesos de las artes plásticas fue lento y tardíamente reconocido. Entre los años 60 y 70 se realizaron las primeras colectivas de artistas mujeres (Alianza francesa, 1963; 1965, 1967 y 1978, Instituto francés de Haití; 1973, Centro de Arte) y el crecimiento que tuvo la presencia femenina en estas muestras creció de 11 participantes en 1963 a más de cuarenta quince años después. Fue una etapa decisiva para la visibilización de la mujer en la pintura haitiana que no tenía tampoco precedente en la tradición de la pintura popular, una práctica artística esencialmente masculina, pues, con palabras de Michel Lerebours, «en la aventura de la pintura primitiva de los años 40 y 50, ninguna mujer tomó parte» (1989: 27).

En ese sentido, Mireille Jérôme ha precisado el

perfil ambivalente en la sociedad haitiana: patriarcal y matri-focal a la vez. El poder de decisión y las demandas de la vida social son prerrogativas fuertemente masculinas mientras que la mujer domina en la organización de la vida material y afectiva... lo que se traduce culturalmente, en la literatura y en el arte, por la preeminencia de la imagen de la mujer y la madre (Jerome: 1)<sup>1</sup>.

Es decir, la mujer como objeto pero no como sujeto de la representación artística. Las evidencias revelan que

---

<sup>1</sup> Precisa la autora que de 525 artistas censadas por Michel Phillippe Lerebours en su libro *Haiti et ses peintres*, solamente 44 son mujeres y de ellas 5 eran de origen popular.

el acceso a la creatividad ha sido a menudo el resultado de un largo y doloroso combate...las que llegaron a escapar a esas situaciones pertenecieron a las minorías privilegiadas donde el rol económico de la mujer no era preponderante (Jerome: 1).

Según revelan algunas entrevistas realizadas a artistas de esta procedencia, la plástica —como la música— reforzaba la imagen de mujer «de su casa», la ilustra y destacaba su imagen dentro del grupo social. Por estas concepciones dominantes, solo muy puntualmente la mujer fue instalándose durante el siglo XIX y principios del XX en funciones de profesora de música y pintura, y en otras proyecciones profesionales como Andrée Malebranche que expuso en Cuba en 1940 y enseñó en el Centro de Arte, donde se inició Luce Turnier, que continuó una exitosa carrera de estudios y de reconocimiento artístico. Esto revela una faceta importante del Centro de Arte en la integración de hombres y mujeres al proceso del arte sin establecer limitaciones de acceso ni por género ni por raza.

En esa historia de mujeres artistas en la plástica haitiana fue de singular importancia el surgimiento del *Atelier de la Tête de l'Eau* (Andrée Naudé, Michèle Manuel, Marie Josée Nadal, Tamara Baussan), integrado por haitianas y por extranjeras residentes en el país a finales de los años 50, ejemplo de primera acción conjunta de mujeres artistas que tampoco procedían de los sectores populares. Pero, dice Mireille Jérôme, que la mujer artista enfrentó los prejuicios y se integró activamente a los grupos de renovación compartiendo con los artistas hombres fue Rose-Marie Desruisseau, «...la primera que problematizó su práctica artística para formular con ella una búsqueda estética» (Jerome: 4). El vaudou fue el sustento de su poética. Fue practicante e investigadora lo que dio a su labor un fundamento «estético, cultural e histórico» (Jerome: 5). Entretejió lo mítico vaudouista con la visión de la sociedad y la historia haitianas. «Su pintura estuvo siempre basada en el estudio y la investigación... su mirada a los pintores populares haitianos le propuso paralelamente ciertas audacias y un cierto sentido de la narración» (Gérald 1998: 45). Esta personalidad independiente y con pleno dominio de su profesión realizó en los años finales de su vida una obra que remite a esos sistemas de interpretación y conceptos del arte: *Bois Caiman* (1986) que integró una serie mayor sobre temas de historia de Haití.

*Bois Caiman* nos remite a la primera sublevación esclava que condujo —sucesivamente, y en medio de complejas contradicciones y grandes batallas—, al triunfo de la Revolución Haitiana en 1804. Un célebre acontecimiento en el que se combinan esos dos grandes universos que Rose-Marie comunicó en su pintura, el vaudou y la historia. *Bois Caiman* sigue siendo un enigma, ¿ceremonia o congregación, leyenda o realidad?, lo cierto es que

esa memorable revuelta contribuyó a fijar en el imaginario colectivo haitiano el mito fundador de la nación.

Un antecedente a la obra *Bois Caiman* es importante: *Danza en el Poteau-mitan* (1981, también aparece con el título *Houinsi. Baile alrededor del Poteau-mitan*). En ella la artista muestra la consistencia de sus formas visuales, la intensidad simbólica del color y la significación estructurante de los atributos vaudouistas, especialmente el sentido de concentración de fuerzas y eje de centralidad del *poteau-mitan*. A su alrededor, en círculo, la ritualidad danzaria de las houinsi, figura femenina, gran protagonismo en el ceremonial. En *Bois Caiman* se amplía el panorama como expresión del hecho colectivo de la escena y la nocturnidad para crear un espacio pictórico más enigmático. Pero, ciertos elementos estructurantes reaparecen y adquieren un importante significado pues para Rose-Marie, «cada imagen, cada símbolo utilizado en sus obras tiene una justificación», ha dicho Gérald Alexis, a la vez que escapa a toda pintura documental por «la fuerza emocional viva, la sensualidad y un cierto toque de erotismo» (Gérald 1998: 45).

Al penetrar al orden interior del cuadro nos percatamos que en ese eje de centralidad se encuentran Boukman, *poteau-mitan* de aquella sublevación esclava, líder insurrecto, «un negro gigantesco» según C. L. R James, «el jamaicano iluminado», lo llamó Alejo Carpentier, con el fuego y el rayo sobre su cabeza. A sus pies, el puerco con cuya sangre se cerró el pacto de la libertad. Estos símbolos son el eje estructurador del significado visual, mientras que en un segundo triángulo se concentran las tensiones de fuerza en la que se distinguen dos personajes: Boukman y una mujer. El color rojo adquiere función simbólica al interior del triángulo superior, y el semicírculo que describen los sublevados desplaza fuertemente hacia el primer plano, hacia el espectador, el impacto del acto ritual.

Esa mujer que porta el cuchillo, que por su estatura contribuye a resaltar la de Boukman, ¿quién es?, ¿la situó allí la artista en un intento de reivindicación de género? ¿Es una figura mítica o real? En *El Reino de este mundo*, Carpentier escribió: «Junto a Boukman, una negra huesuda, de largos miembros, estaba haciendo molinetes con un machete ritual» (Carpentier 1987: 66) y después de invocar a Ogún, la sacerdotisa del Radá hundió el machete en el vientre de un cerdo negro. Por su parte, Alix Emera en su artículo «Le marrons dans la littérature haitienne», citando a Dorsainvil en su historia de Haití, dice «que una mujer en trance inmoló un puerco cuya sangre fue bebida por los asistentes para sellar su adhesión» (Emera 1998: 12). Es interesante que C. L. R James en *Los jacobinos negros* no hace ninguna referencia a este personaje ni tampoco Juan Bosch. Pero el gran historiador de Haití, el cubano José Luciano Franco, se detiene en los siguientes detalles:

En medio de una ceremonia religiosa del Vodú, los reunidos prestaron solemne juramento de solidaridad. Una vieja esclava cantó, coreada por los asistentes, plegarías en lengua africana invocando los dioses ancestrales. Entonces, en el silencio de las sombras, la sacerdotisa hizo los signos cabalísticos y enterró el cuchillo del sacrificio en la garganta del jabalí... (Franco 1966: 208).

Este planteamiento nos conduce a reafirmar que estamos ante un dato histórico envuelto en el propio misterio del también llamado Pacto de Bois Caïman. Consultado el Dr. Michel Héctor, historiador y Presidente de la Asociación de Geografía e Historia de Haití, confirmó que esa mujer es real, que murió en Cabo Haitiano con más de cien años, y que su nombre es Cecile Fatiman. De ella ofrece mayores referencias Etienne Charlier en su libro *Aperçu sur la formation historique de la nation haïtienne*<sup>2</sup>.

Un nombre de mujer de los tantos desconocidos y silenciados por el tiempo y la visión patriarcal del discurso de la historia, lo que presupone también un valor reivindicativo a la obra *Bois Caïman* de la pintora haitiana Rose-Marie Desruisseau, por el significativo lugar que ocupa esta mujer en la composición, con personalidad propia al lado de Boukman y es significativo que sea el único de los personajes centrales de la escena situado frente al espectador con una fuerza gestual muy intensa. Contrariamente a lo indicado en los datos históricos, no se diría una vieja pero sí una esclava y sacerdotisa en trance, según las versiones de Carpentier y Dorsainvil. Una figura dinámica en plena acción que por sus senos y su vientre parecería haber conocido ya la preñez y la maternidad que contrasta significativamente con la única otra mujer que aparece en la escena, que con su vestimenta refuerza los colores del espacio compositivo central (el rojo y el negro) y con el pañuelo rojo en la cabeza y en la cintura parece extender hasta ella los atributos guerreros de Ogún. Su postura es sólida y serena. Su brazo extendido crea una línea visual hacia el cuchillo que interconecta a las dos mujeres de edades, actitudes y posturas diferentes. Dos cualidades, dos personalidades

---

<sup>2</sup> «Étienne D. Charlier a été le premier à parler de Cécile Fatiman d'après les renseignements fournis par l'un des descendants de celle-ci. C'était le général Benoît Pierrrot Rameau, un patriote qui a combattu les Américains aux côtés de Rosalvo Bobo, autre patriote de 1915 [...]. (Voir Étienne Charlier. Aperçu sur la formation historique de la nation haïtienne, P ort-a-Prince 1954). Pour en revenir à Cécile Fatiman, Charlier dit bien, à la suite de son informateur, qu'elle avait assisté à la cérémonie du Bois Caïman en qualité de mambo, ce qui ne contredit pas la tradition selon laquelle une vieille femme noire y avait présidé. Sans doute une mambo plus expérimentée, donc plus prestigieuse. Dans toutes les grandes cérémonies, vaudoues ou catholiques, l'officiant est entouré d'un groupe d'assistantss choisis. Que Cécile Fatiman ait été la fille d'un prince corse et d'une Africaine n'entre pas en ligne de compte. Personne alors n'a contesté sa participation et plus tard, elle allait devenir la femme du président Pierrrot et la mère de la femme du président Nord Alexis, la fameuse Sésé!» (Charlier 2006).

podría pensarse. En el imaginario vaudouista, explica Maximilien Laroche, se trata de un sistema de percepción, el de los desdoblamientos, la dualidad propia de las dos caras que utilizan todos los espíritus que «se muestran reversibles». Y refiriéndose a Ezili, figura femenina por excelencia en el vaudou haitiano,

aparece como el doble aspecto de la diosa buena y la diosa mala, pero también con el de la joven (Sra. Ezili) y el de la vieja (Gran Ezili)... Se puede mostrar ofensiva y defensiva, por consiguiente negativa o positiva y puede orientarse hacia el pasado o tender hacia el futuro (Laroche 1990: 3).

En esta imaginario de dobles, estas dos mujeres constituyen la contrapartida de un equilibrio, de una compensación de la diferencia. El hombre, en cuyo hombro se apoya la del pañuelo rojo en la cabeza, no solo lleva su propia vestimenta sino que es el único que porta el machete, atributo de loa de la guerra. Este es el espacio dinámico por excelencia, el de la continuidad que debe marcar el sentido de la historia. Rose-Marie Desruisseau pintó el momento inicial de un largo combate para obtener la libertad y la independencia. En ese círculo dinámico están los designios visuales de «sus temas en relación con el vaudou, con la historia, con el vaudou en la historia, y la historia en el vaudou» (Gérald 1998: 45).

Cuando en 1993, Mercedes Foucard Guignard, Déita, escribió su libro *La Légende des Loas. Vodou Haïtien*, se hizo guiar en el relato por Boukman para penetrar al universo histórico-mítico del panteón vuduista; cuando Martha Jean Claude, haitiana residente en Cuba que dio gloria a su país y al nuestro con su arte y su voz, en el excelente documental que realizó con Humberto Solás llamado *Simparelé*, invocó en los textos y canciones de su autoría, esos pasajes fundadores de la historia libertaria de Haití, una mujer —cuchillo en mano— realizaba el sacrificio ritual acompañando a Boukman en la sublevación iniciadora. Muchos otros artistas antes y después de ella pintaron aquella hazaña que es historia y leyenda como Diudonné Cédor, Louverture Poisson<sup>3</sup> o André Normil. Pero la primera que en pintura inmortalizó el tema en la historia del arte haitiano, con esos designios visuales trascendentes, fue Rose-Marie Desruisseau.

---

<sup>3</sup> Agradezco a Gérald Alexis la cortesía de las referencias e imágenes de las obras de estos autores y su gentil colaboración en la lectura del manuscrito de este trabajo.

## Referencias bibliográficas

- Carpentier, A., 1987, *El Reino de este mundo*, La Habana, Letras Cubanas.
- Charlier, G., 2006, «Des héroïnes de l'histoire d'Haïti», en [http://echasimbi.blogspot.com/2006\\_10\\_30\\_archive.html](http://echasimbi.blogspot.com/2006_10_30_archive.html) (última consulta: 15/02/2011).
- Emera, A., 1998, «Le marrons dans la littérature haitienne», *Cultura. Magazine culturel et artistique*, Numéro hors serie, Août, Puerto Príncipe, Haïti.
- Franco, J. L., 1966, *Historia de la revolución de Haïti*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba.
- Gérald, A., 1998, *Haïti au toit de la Grande Arche*, catálogo, París, septiembre.
- Jérôme, M., s/f, «Realité Femmes/Artistes», s/f, material mecanografiado, p. 1 (cortesía de la autora).
- Laroche, M., 1990, «La abuela seductora», 22 de diciembre, folleto.
- Lerebours, M. P., 1989, *Haïti et ses peintres. De 1804 à 1980 Souffrances & Espoirs d'un peuple*, tomo II, Puerto Príncipe, Haïti.



## ANTÍGONA, BOLÍVAR Y LA EMANCIPACIÓN EN *LLANTO DE LUNA* DE RAMOS-PEREA

Elina Miranda Cancela

UNIVERSIDAD DE LA HABANA

Desde que Sófocles estrenó su *Antígona* en el ateniense teatro de Dioniso, esta figura mítica —la «*petite maigre*», como la calificara Anouilh a mediados del siglo XX (Anouilh, 1946)— se tornó emblema de rebeldía y enfrentamiento al tirano a través de innumerables puestas en escenas y versiones. Escogida en 1941 por Ludwig Shajowicz como pieza fundacional de Teatro Universitario para ser representada en los pórticos de la entonces Facultad de Letras y Ciencias (hoy Matemáticas) de la Universidad de La Habana, sin embargo, no aparece en versiones propias de dramaturgos de las tres Antillas mayores hasta unos veinte años después, posiblemente —entre otras muchas razones que pesan sobre el desarrollo teatral en la región— porque el uso de mitos griegos en obras de autores a quienes se les reclamaba la plasmación de una escena nacional, resultaba muy cuestionada. Baste recordar las discusiones e incomprensiones que en su estreno, en 1948, suscitó la *Electra Garrigó* de Virgilio Piñera (Miranda 2006).

Quizá este contexto también haya influido de alguna manera en el uso tan particular del mito que, a principios de la década de los sesenta, hiciera un autor dominicano, por entonces muy joven, Franklyn Domínguez, para quien la tragedia sofoclea —especie de paratexto siempre presente en boca de la protagonista, actriz que abandonó su vocación por el matrimonio pero en plan de retomar el papel que le diera fama— deviene un medio, por asociación y contraste, para cuestionar los valores de raigambre patriarcal propios de la familia de clase media de la época, considerados como sacro-



santos, con su *Antígona-humor*, cuyo título ya denota la subversión ante el canon y su intención provocadora<sup>1</sup>.

No obstante, en 1968, la imagen recurrente de la heroína griega enfrentada al poder despótico, se proyecta en la escena antillana con *La pasión según Antígona Pérez*, del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez. Ubicada en una simbólica república llamada Molina, como el apellido del tirano<sup>2</sup>, en los años sesenta —según se infiere de las noticias voceadas por una especie de coro—, la protagonista, encerrada en un calabozo, a manera de tumba, en el sótano del palacio, descubre y asume los deberes y riesgos que su nombre comporta, aunque su actuación, a diferencia de la desplegada por el personaje sofocleo, quede confinada a la oscuridad de las mazmorras y al descrédito público propagado por la desinformación oficiosa al servicio del Creonte de turno.

Esta hija única que se enfrenta al tirano al ocultar los cadáveres de sus hermanos elegidos por convicción, se construye y asume todo lo que su nombre mítico comporta de tal modo que se redefine como actuante por necesidad propia en la realidad cotidiana de estas tierras tan lejanas de las costas griegas. Al desenmascarar los mecanismos del poder despótico, Antígona deviene símbolo de la resistencia latinoamericana, al tiempo que la obra no obvia problemas candentes de la vida puertorriqueña del momento (Miranda 1998).

Esta identificación advertida en la obra de Sánchez subyace, aunque en un contexto diferente, veinte años después en una pieza de 1989, *Llanto de luna*, del dramaturgo, también puertorriqueño, Roberto Ramos-Perea. Ubicada en el Puerto Rico de finales del XIX, ni los nombres de los personajes ni el título parecen, en principio, relacionarse con la antigua tragedia, aunque ya la acotación, «parábola de la resistencia» ofrece un indicio.

Pero, si bien la tragedia sofoclea actúa como un sustento implícito, presente solo como evocación constante, en función de proyectar las circunstancias actuales en una dimensión consustancial a la antigua tragedia, la referencia explícita a Simón Bolívar y un hecho legendario que involucra a su figura y al padre de los hermanos Landrau, protagonistas de la obra, hace evidente el propósito del dramaturgo en su elección y el punto de conjunción de ambos referentes.

---

<sup>1</sup> Fue presentada por primera vez en 1965 por la Radio Belga en versión francesa de Henri Prémont y estrenada en Santo Domingo bajo la dirección de su autor en 1968 en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. William García la data en 1961 (García 1997:16).

<sup>2</sup> Creón Molina se llama el personaje de la obra; pero Molina también era el segundo apellido de Rafael Leónidas Trujillo, quien ejerció el poder en República Dominicana entre 1930 y 1961 como dictador absoluto con el título de Generalísimo del Ejército, ocupando la Presidencia a veces y otras colocando en el cargo a familiares o allegados, hasta su asesinato en 1961.

Nacido en 1958, el autor, también actor y director, periodista e investigador, se ha destacado como defensor de la corriente conocida como «nueva dramaturgia puertorriqueña» (NDP), de la cual él mismo es una de las figuras más prominentes y representativas, con una producción sostenida desde sus primeros estrenos a fines de la década de los setenta y, sobre todo, de su participación en 1982 en la Primera Muestra de Joven Dramaturgia Universitaria que marcó un hito en cuanto al despliegue de la mencionada tendencia, sustentada fundamentalmente por autores interesados en la búsqueda y plasmación de un teatro nacional, liberado de lastres heredados, en procura de crear un lenguaje propio para llevar a la escena las inquietudes y preocupaciones contemporáneas de la sociedad puertorriqueña, pero en «lo específico», como subraya Ramos-Perea, «de los problemas directos tratados de manera aguda y, sobre todo, valiente» (1989: 33).

En esta propuesta de un teatro comprometido, no se ha desechado —como pudiera estimarse por su búsqueda de actualidad— el empleo de mitos griegos como un instrumento más en función de los objetivos perseguidos. Autores agrupados bajo la NDP, como Teresa Marichal, el mismo Ramos-Perea o defensores de un teatro popular como Pedro Santaliz<sup>3</sup>, lo utilizan de modo que el contraste permita al espectador una nueva mirada, y también la reflexión, sobre los problemas aparentemente confinados a los márgenes sociales, pero que en verdad forman parte de una cotidianidad sobre la que el puertorriqueño tiene que tomar consciencia para conocerse y actuar en consecuencia, puesto que, según define en el 89 Ramos-Perea, no se proponen ya los dramaturgos la búsqueda de una «identidad ilusoria», sino «la denuncia de los males sociales que amenazan la supervivencia del puertorriqueño» (1989: 55, 57).

Si bien *Llanto de luna* está estructurada en dos actos con sus correspondientes escenas, el autor acota que es preferible representar la obra de manera continua, como era usual en el teatro ateniense; utiliza una locación única: el sótano de un teatro abandonado —en alusión a la caverna / tumba sofoclea— y solo unos pocos personajes: dos hermanos, Mario —conocido como Pepe— al que todos dan por muerto, y Teresa, capaz de afrontar cualquier sacrificio con tal de salvaguardar su precaria y casi espectral existencia —Polinices y Antígona—; un médico inescrupuloso, ávido de poder y riqueza —nuevo Creonte al que se enfrenta Teresa—; la novia de Pepe, especie de detonante de la anagnórisis de ambos hermanos; mientras que un quinto personaje, mudo, parece asumir las funciones del coro. Se trata de un músico, un guitarrista, confinado en una plataforma, quien presencia la acción escénica, sin traicionar los secretos de la protagonista, al tiem-

<sup>3</sup> Cf. *Cassandra*, de Teresa Marichal (1981), *El castillo interior de Medea Camuñas*, de Pedro Santaliz (1984), *La mueca de Pandora*, de Roberto Ramos-Perea (1986).

po que su música subraya, comenta, expresa líricamente las emociones del momento y su figura sirve de puente entre el mundo subterráneo de los personajes y la superficie, del presente con el futuro.

Si a ello agregamos que la escena inicial es una especie de *sparagmós* o desgarramiento ritual, con el cuerpo de Pepe colgado de las muñecas y marcado con sangre por numerosas manos salidas de la oscuridad, al son de una violenta conga, a la que se suman risas de los verdugos y gritos de la víctima; mientras que en la escena final una Teresa, con manos manchadas de sangre pero liberada, segura de la vuelta de Bolívar, o más bien de que todavía hay lugar para la lucha emancipadora que él encarna, danza apasionadamente al son de la música del guitarrista, advertimos que ambas escenas funcionan a manera de prólogo y éxodo de una antigua tragedia.

No olvida tampoco el autor aludir a la siempre recordada frase de Antígona en que esta fundamenta su opción y cuya traducción usual cuestiona Walter Jens: «No he nacido para compartir el odio, sino el amor» (Andresen y Bañuls 1998: 84ss), líneas que recuerda Pilar, la mujer de Creón a la Antígona Pérez de Luis Rafael Sánchez (1986: 126-7); pero que Teresa transforma como propio sustento definitorio: «El dolor de amar» (Ramos-Perea 1989: 18).

Por tanto, aunque se estructura como una pieza contemporánea, el autor subraya el contrapunteo con la obra sofoclea no solo por la situación dramática, sino también, como en el caso de la *Antígona Pérez*, por la locación —con planos que marca la relación entre el mundo subterráneo y la superficie—; así como por los pocos personajes, los interludios musicales que suplen la actuación del coro, el manejo y disposición de las escenas, la evocación de una frase definitoria, el tono del diálogo en que se busca la semejanza con el propio de la tragedia —al rayar las palabras en múltiples ocasiones con la poesía, en contraste con el ambiente sórdido y violento—, al cual se suma el efecto casi onírico propiciado por la luz de la luna, lleno de erotismo, en el cual los hermanos develan sus sentimientos y se aproximan al incesto.

Por otra parte, sobre la familia de los Landrau pesa un hecho que la convierte, si no en mítica, en legendaria: el padre, de niño, se había hecho acreedor de que Bolívar le confiara unos candelabros, por los que algún día volvería y con él, la lucha por la emancipación; al tiempo que su tortura y asesinato, la destrucción de la hacienda, la suerte de sus hijos, han convertido a la familia en moderno correlato de la maldita estirpe de Edipo, sinónimo de «sangre y tortura» (Ramos-Perea 1989: 23), según refiere el médico, nuevo Creonte, con sus valores torcidos y su avidez por el poder y la riqueza, capaz de drogar, violentar, matar, si lo considera pertinente para lograr sus propósitos.

A estos aspectos de estructura, lenguaje, mitificación, combinación de lirismo y acción dramática, analogías de situaciones y personajes, en fin, a todas las marcas intertextuales latentes en la obra, habría que sumar, ya en un plano más profundo, el acercamiento a aquellos propios de la cosmovisión sofoclea, como, entre otros, ese continuo re-juego entre muertos / vivos y vivos / muertos, entre apariencia y realidad como fundamento de su ironía trágica, que Ramos-Perea subraya con sus violentos contrastes.

Teresa Landrau —a diferencia de Antígona, pero tan solitaria como ella— había logrado conmover al guardián: este no le da el tiro de gracia al hermano —prácticamente muerto después de haber sido arrastrado y pisoteado por los caballos— y permite que se lleve el cuerpo destrozado, pero aun vivo. Habiéndolo escondido en un sótano de un teatro en ruinas, tumba en la que también ella queda encerrada, con cuidados maternos —proyección manifiesta de la sombra de Yocasta y Edipo— procura una sobrevida para el hermano, tal como pretendía la heroína griega con su enterramiento<sup>4</sup>, y se arriesga, tan convencida del poder del dinero como el Creonte sofocleo, a traer un médico para aminorar sus terribles dolores.

Huérfana de madre, abandonada por el marido español —asustado por los afanes libertarios de la familia—, asesinado el padre, arrasada la hacienda, a Teresa solo le queda este hermano y lo poco salvado de entre las ruinas de la casona quemada. Como en una tragedia griega, los hechos han ocurrido antes de que empiece la acción de la obra y esta se centra en la confrontación de los personajes, *agón* por el cual terminan, como Edipo, descubriéndose a sí mismos.

Pepe, después de un viaje por Europa, había regresado lleno de ideas libertarias y ansioso de protagonismo; desprecia al padre, al considerarlo conservador, retrógrado e incapaz de comprenderlo, al tiempo que rechaza propuestas de acción concreta de un amigo comprometido con las ideas de independencia. En su juvenil obnubilación se cree el elegido, el San Juan Bautista predicador, desde las páginas del periódico en que trabaja, del advenimiento, en este caso, de la revolución emancipadora del *status* colonial; pero, como los héroes sofocleos víctimas de sus vanas ilusiones, solo consigue lo opuesto y pone sobre aviso a los detentadores del poder.

Teresa no solo ha procurado la sobrevida del hermano, sino ha preservado los candelabros de Bolívar, cuya existencia le era negada a Pepe por el padre, conector de las limitaciones del hijo. Ella, que se dice apolítica, calla lo que sabe y deja que este siga con sus alardes y pretensiones. Pero el detonante para escarbar bajo las apariencias será, por una parte, la joven novia francesa, variante de Hemón, quien lleva al periódico el último escrito de

---

<sup>4</sup> Recordar que para los antiguos griegos el alma del muerto seguía viva en el inframundo regido por Hades, solo si el cuerpo era enterrado.

Pepe, poseído por su papel de héroe; por otra, la droga suministrada por el médico, a cambio de dinero, pero también como medio facilitador del abuso sexual y de su afán de dominio, ejercido sobre ambos jóvenes, así como para procurarse los candelabros bolivarianos.

La traición, la ingratitud y el despecho quiebran el silencio de Teresa. Pepe no es ningún salvador, sino que su fatuidad periodística delató la verdadera conspiración, la del padre y el amigo, despreciados por él. No fue ningún iluminado preparador de la lucha independentista; sino hizo fracasar la conjura libertaria. Tampoco le ha importado el riesgo para los suyos que supone la publicación de un último artículo, sofocada rápidamente por las autoridades. Aún en el lóbrego sótano, para conseguir la droga que le permita su mal vivir, es un peligro potencial. Nada lo detiene en su abyección. La peripecia, el cambio de fortuna, conduce a la anagnórisis, al reconocimiento, como propusiera Sófocles en su obra trágica y Aristóteles teorizara en su *Poética*.

Teresa, para quien «el mayor dolor es amar», por amor se degrada. Del tono autoritario y lejano con que trataba al médico al principio, pasa a la súplica, la violación, la droga, el incesto, hasta llegar a la convicción que solo queda la muerte ante tanta sordidez, pero, a diferencia del «político» Pepe, ella está consciente del valor de los candelabros como símbolo, y este es su límite.

Por ello, en un final evocador de los *Siete contra Tebas* de Esquilo, en que la stirpe perece pero la ciudad se salva, ante la eminente llegada del nuevo colonizador y la posible traición del hermano, prefiere matarlo y con tal acto perder su razón de ser; sin embargo, los candelabros, ocultos por el músico a petición de Teresa, no caen en manos corruptas. El nuevo siglo, como en su delirio había vaticinado Pepe, no se diferenciará en males, la isla seguirá siendo colonia, pero al menos queda la esperanza de luz representada por los candelabros del Libertador.

Este vínculo expreso entre uno y otro siglo, establece el puente necesario a los propósitos del autor. La ubicación de la obra en un momento histórico en que solo Cuba y Puerto Rico permanecían como colonias españolas y se luchaba en los campos cubanos por la independencia; frustrada, en definitiva, por la intervención norteamericana —que trajo como consecuencia que el siglo XX se abriera con la instauración de una república mediatizada en la primera, mientras que la segunda era traspasada del poder español al de los Estados Unidos directamente—, no supone un drama histórico en el sentido de recrear un momento específico; sino, de la misma manera que en *Los Persas* Esquilo asume el hecho histórico, el contexto temporal permite una toma de distancia, una reflexión sobre la situación y los males que se afrontan un siglo después, en el cual la condición colonial solo ha cambiado en apariencias.

Peripetia y anagnórisis, elementos definitorios de la tragedia según la teoría aristotélica, no solo procuran el develamiento del ser humano, sino de la acción de este en función social. El dramaturgo puertorriqueño evoca y reinterpreta la visión del trágico, cuando este, en uno de los *stásima* de su *Antígona*, define al ser humano como terrible y admirable al unísono. Pero si bien la obra de este trágico funciona como trasfondo implícito, pero con claras marcas develadoras, también hay impronta de Esquilo, como ya se ha mencionado, y de Eurípides, en cuanto al interés por escarbar en los abismos de la condición humana.

Es precisamente la resonancia trágica, el parangón con la *Antígona* sofoclea, decidida a mantener la esperanza de la emancipación emprendida por la gesta de Bolívar, lo que permite a *Llanto de luna* de Ramos-Perea trascender límites, proyectarse en la esfera nacional, denunciar el pantano social imperante y ofrecer un símbolo de la resistencia necesaria.

No hay, por tanto, mimetismo en el uso de los antiguos mitos, como alguna vez se esgrimiera, ni aceptación acrítica ajena a los problemas nacionales y específicos de estas tierras, de las islas de enfrente como aparecieran ya consignadas por el imaginario de cartógrafos anteriores al arribo de Colón. Antígona, a la luz latinoamericana de los candelabros de Bolívar en que la presenta Ramos-Perea, enriquece y rebasa al personaje sofocleo, al auto-reconocerse y anteponer a la presunta sobrevida del hermano, la esperanza de emancipación, como individuo y como nación.

Los cánones de la tragedia ática y los antiguos mitos que le sirvieron de sustento, con su prestigio y por ser de todos conocidos, sirven, en alguna medida, para proporcionar una nueva dimensión a un teatro de por sí marginado<sup>5</sup>, pero que no se limita a la mera reproducción arqueológica o a un mimetismo eurocentrista, sino que los hace objeto de nuevas y creativas apropiaciones —desacralizadoras, provocativas y subversivas— con afán de cuestionar problemas específicos, en diálogo constante y fecundo. De ahí, la vigencia renovada de Antígona y su identificación americana en el teatro de esta orilla del Atlántico.

---

<sup>5</sup> Sobre esta situación, Juan Villegas apuntaba en 1986: «El discurso teatral latinoamericano es un discurso marginal desde la perspectiva de las historias del teatro de Occidente, marginalidad que se refiere a la producción teatral de textos hispanoamericanos fuera del espacio hispanoamericano y a la consideración del mismo por parte de los discursos hegemónicos» (1986: 64).

## Referencias bibliográficas

- Andresen, K. y J. Bañuls (eds.), 1998, *Sófocles y Brecht (Talk Show) de Walter Jens. Edición crítica*, Universitat de València.
- Anouilh, J., 1946, *Antigone*, París, La Table Ronde.
- Domínguez, F., 1968, «Antígona-Humor», en *Teatro*, Santo Domingo, Ed. Sociedad de autores y compositores dramáticos de la República Dominicana.
- García, W., 1997, «Sabotaje textual/teatral contra el modelo canónico: *Antígona-Humor* de Franklin Domínguez», en *Latin American Theatre Review*, 31, 1, pp. 15-29.
- Miranda, E., 2006, *Calzar el coturno americano*, La Habana, Ediciones Alarcos.
- 1998, «La importancia de llamarse Antígona en la obra de Luis Rafael Sánchez», en J. V. Bañuls, F. de Martino, C. Morenilla y J. Redondo (eds.), *El teatre clàssic al marc de la cultura grega i la seua pervivència dins la cultura occidental*, Bari, Levante Editori-Bari, pp. 391-404.
- Ramos-Perea, R., 1989, *Perspectiva de la nueva dramaturgia puertorriqueña*, San Juan, Ateneo Puertorriqueño.
- 1989, «Llanto de luna», en *Teatro de luna*, San Juan, Ediciones Gallo Galante.
- Sánchez, L. R., 1986, *La pasión según Antígona Pérez*, Hato Rey, Ediciones Lugar.
- Villegas, J., 1986, «La especificidad del discurso crítico sobre el teatro hispanoamericano», *Gestos*, 1, 2, pp. 57-73.

## LOS DISCURSOS SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN LA GUERRA DE INDEPENDENCIA: CASOS DEL OCCIDENTE DE MÉXICO

Alejandra Guadalupe Hidalgo Rodríguez

CENTRO DE ESTUDIOS DE GÉNERO - UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

El año pasado, 2010, en México celebramos el bicentenario y centenario de las dos grandes revoluciones que hemos vivido: la Independencia y la Revolución mexicana. La Independencia de México es el momento histórico en que se detiene nuestra ponencia. El proceso de independencia inicia en 1810 y culmina en 1821 con el Plan de Iguala y con el reconocimiento de la independencia de México por parte de España. En el marco de los doscientos años de esta celebración se hicieron muchos estudios sobre tales luchas. Nosotras no fuimos ajenas a esos estudios y nos preguntamos sobre la participación de las mujeres en el proceso de Independencia, específicamente por las mujeres del occidente de México.

Para rastrearlas recurrimos a 15 expedientes del Ramo Criminal del Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara en los cuales aparecen 54 mujeres:

43 mujeres son acusadas por algún delito, llevadas a la cárcel, sometidas a un juicio en la ciudad de Guadalajara por su presunta participación en distintos sucesos del periodo independentista.

3 mujeres no llegaron a la ciudad de Guadalajara para ser juzgadas: una por estar enferma, otra por estar próxima a parir y la última porque un teniente, sin dar el aviso y justificación oportuna, dispuso que se quedara en un pueblo.

6 son niñas que van de los 2 a los 10 años de edad, encerradas junto con sus madres.



Estos procesos judiciales se dieron en una temporalidad de ocho años que abarca desde octubre de 1811 hasta septiembre de 1819. El proceso más corto tiene duración de un mes, el más largo es de tres años y medio.

Para la realización de nuestro análisis tomamos los presupuestos del análisis crítico del discurso propuesto por Teun A. Van Dijk, por la importancia que el teórico le da al discurso como medio que contribuye a mantener, legitimar y reproducir las diferentes relaciones sociales de poder, desigualdad y discriminación. Análisis que articula los discursos de los actores, sus acciones, mentalidades y contextos.

## DISCURSOS

Separamos los discursos de los expedientes según cada actor social que participó en los procesos

### *Discurso de las mujeres*

Es importante señalar que no tenemos referencia de la voz directa de las mujeres sino lo que se conserva de sus voces a través de lo que consignan los escribanos durante los interrogatorios y en los escritos de sus defensores.

Los expedientes nos permiten tener datos sobre sus generalidades: edad, calidad, de algunas sabemos a qué se dedican y se consigna como el dato más importante, su estado civil.

Estos documentos nos permiten tener una idea de la situación de las mujeres en la época: se habla de mujeres de todas las edades, embarazadas, sanas, enfermas. Podemos detectar que había muchas mujeres desarraigadas por causa de la guerra, viviendo en montes o ranchos, huyendo por miedo a la presencia de las tropas, ya fueran de insurgentes o del rey. Muchas mujeres solas: solteras, viudas, abandonadas, con maridos que salían a buscar el sustento o que se habían unido a las tropas del rey o de los insurgentes, con padres enfermos, hijos y animales que cuidar. Que debían salir a buscar su sustento. Algunas se enfrentaron en reiteradas ocasiones a la acción de la justicia. Fueron detenidas por venganza, fueron acusadas de rebeldes por no acceder a tener relaciones sexuales con sus acusadores y quedaban expuestas a una situación de indefensión en la que de una u otra forma salían perdiendo: con la cárcel o el sometimiento sexual. Nos hablan de su vida en prisión, de los trabajos forzados, de las violaciones, etc. Algunas mujeres se iban con las tropas del rey o con los insurgentes por voluntad propia otras eran forzadas (robadas, obligadas). Algunas no se iban con ellos pero los ayudaban, les proporcionaban víveres, se involucraban sentimentalmente con ellos o los traicionaban. Nos enteramos que algunas

detenciones se daban con uso excesivo de la fuerza, al momento de las detenciones había muertos entre los cuales incluso había niños. Las mujeres apresadas se quejaban de haber dejado sus casas, familiares enfermos, a sus hijos, a sus animales, pues solo pudieron trasladar con ellas a los hijos que pudieron cargar. Muchas de las mujeres detenidas afirmaban no conocer los delitos de los cuales las acusaban. En las cárceles se olvidaban de ellas, no les seguían sus procesos. Otras tenían juicios colectivos. Estaban expuestas a muchos abusos: violaciones, abortos, partos, trabajos forzados, castigos de vergüenza pública, sus hijos llegaron a morir de hambre. Algunas de las detenidas morían en los traslados o en las cárceles.

Las acusaciones en contra de estas mujeres se iniciaban por cuestiones políticas, eran acusadas de ayudar a los rebeldes, de infidencia, traición al rey, por ser familiares de rebeldes, por estar arranchadas en lugares próximos a los rebeldes, por comunicación ilícita con ellos, por adhesión a las gavillas de insurgentes, por indicios de insurgencia, etc. Algunas fueron liberadas por no encontrárseles pruebas suficientes de lo que se las acusaba. Otras recibieron sentencias condenatorias por su mala conducta, se dejaba de lado la cuestión política para terminar haciendo énfasis en delitos de orden moral.

#### *Discurso de los testigos*

En varios expedientes no hay testigos pues no se les seguía un proceso formal a las acusadas. Había testigos a favor de las reas que corroboraban que la acusada era fiel al rey y no insurgente. Confirmaban la necesidad que tenían las mujeres de huir y vivir en la sierra por temor a los rebeldes o a las tropas del rey, manifestando que el grado de vulnerabilidad de las mujeres era muy alto. Los testigos daban cuenta de los rumores que circulaban sobre la detención de las reas y sobre las versiones sobre los supuestos delitos por los cuales se les acusaba. Había también testigos en contra de las reas quienes corroboraban el actuar de insurgencia de la acusada. Y una constante repetida en el discurso de los testigos era dar su opinión sobre la conducta moral y sexual de las presas, haciendo énfasis especial cuando una mujer rompía con las reglas morales que se esperaban de ella, algunos ejemplos son frases como las siguientes: su conducta desarreglada, el ilícito carnal comercio, mujer de proceder desafortunados, todo es público y notorio de pública voz y fama, sus hechos fueron públicos y escandalosos, mujeres conocidas por ser bailadoras en los fandangos, mujeres de genio alegre, mujer prostituida en la embriaguez, mujer prostituida, viciada en la lascivia, mujer que se encontraba en torpe amistad con fulano.

### *Discurso de los defensores*

La mayor parte de las mujeres no contaron con defensores, solo en 5 expedientes aparece un defensor. Algunos de los argumentos que utilizaron los defensores eran que con el tiempo que las mujeres tenían en prisión y en su caso los castigos de vergüenza pública, eran suficientes para purgar las faltas que habían cometido. Señalaban la forzosa necesidad de comunicación que las mujeres tenían con los rebeldes. En las defensas en bloque alegaban que no constituía delito vivir en el lugar al que llegaba una gavilla de insurgentes, descartaban la culpabilidad de las mujeres por haber huido al ver que un grupo de hombres iba contra ellas y sobre todo hacían énfasis en la buena conducta de las presas. Los defensores solían expresar en sus dichos la opinión generalizada que se tenía de las mujeres como: que era ciega del error en que vivía debido a la acostumbrada fragilidad de su sexo, que debido a su imprudencia mujeril había delinquido, que todo se debía al poco aprecio de la gente rústica e ignorante, que eran llevadas de la rusticidad e ignorancia de su sexo y educación. Las mujeres eran absueltas rápidamente de los cargos políticos por los cuales habían sido detenidas, por ello los defensores enfocaban en mayor medida su defensa a los cargos secundarios de orden moral por los que terminaban siendo juzgadas las mujeres: la torpe amistad con rebeldes, el adulterio, la ilícita amistad. Señalaban que esos delitos eran distantes a los de infidencia o insurgencia por los cuales habían sido encarceladas.

### *Discurso de los fiscales*

No en todos los expedientes hay discurso del fiscal. La tarea de los fiscales era analizar globalmente todo el expediente, pedían ampliaciones de declaraciones, explicaciones, averiguaciones sobre la conducta de las reas, calificaban de favorables o desfavorables las pruebas y dichos de los testigos y expresaban una propuesta de sentencia. En algunas recomendaciones o propuestas de los fiscales, declaraban verosímiles las declaraciones de las reas y sugerían ponerlas en libertad. Otros recomendaban condenas de uno o dos años de reclusión en casas de recogidas o en casas honradas. En ocasiones, a pesar de no tener pruebas contundentes sobre la infidencia de las mujeres, el fiscal se basaba en lo que *debía suponerse* que las reas hacían con los insurgentes. Generalmente solo se las acusaba de comunicación ilícita con los rebeldes y no de infidencia. Y muchas, a pesar de que en el juicio se declaraba formalmente que no eran infidentes ni rebeldes, recibieron un castigo.

En ocasiones los fiscales calificaban de desfavorables las pruebas presentadas por las reas porque los dichos de los testigos eran contraproducentes

para las mujeres ya que hablaban sobre la mala conducta moral de las reas. Era frecuente que los fiscales ahondaran en sus opiniones sobre la conducta de las presas. Hablaban sobre sus malas conductas, su mal ejemplo, la moral que se esperaba de las mujeres, el escándalo que ocasionaba su conducta, el abandono de sus obligaciones de mujeres casadas a causa de la lascivia. Es decir, incidían en cuestiones morales totalmente ajenas al delito por el que se les había acusado inicialmente.

#### *Discurso de los jueces (sentencias)*

Muchos de los casos no tenían un proceso judicial completo, sin embargo sí se daba una sentencia condenatoria para las presas: retenerlas en casas de recogidas, en casas de familias honradas o cambiarlas de residencia. En ocasiones, los jueces otorgaban sentencias a favor de las reas y las ponían en libertad por no haber indicios de culpabilidad. En las sentencias condenatorias las penas iban desde servir desde dos meses hasta dos años en la casa de recogidas. Esto, además de tiempo que habían estado en prisión mientras se llevaba su proceso. La sentencia final completaba la condena de las presas. Hubo sentencias en bloque, en que a todas las mujeres que habían sido detenidas en bloque se les obligaba a cambiar de residencia, se las desarraigaba de sus lugares de origen. En algunos casos, por petición de la reas se compurgaban sentencias por enfermedades o por vejez. Cada sentencia iba acompañada del mismo discurso final en el cual se las apercibía para que no dieran lugar a que se sospechara de su conducta, a que en lo sucesivo se comportaran como les correspondía de manera que se mantuvieran libres de sospechas.

## CONCLUSIONES

Los discursos que analizamos sobre estas mujeres transgresoras nos descubren creencias, actitudes, normas, intereses y valores que sobre ellas se tenían en aquella época. En los discursos eclesiástico y jurídico, la mujer era considerada dependiente de un varón, siempre estaba situada como hija, esposa, madre, monja, recogida, hija de confesión. Sujeta a otro, nunca «suelta». Notamos, en los expedientes revisados, una gran importancia al consignar el estado de estas mujeres, y, al hacerlo, saltan a la vista coincidencias en que las detenidas son mujeres pobres y solas, constatamos que importaba tanto su calidad (españolas, mestizas, indias, mulatas, lobas, coyotas) sino su estado.

Para las instituciones de control social o élites simbólicas, la mujer era débil y frágil. Estas creencias pueden constatarse en los expedientes revisa-

dos, ya que en varios de ellos, al referirse a las mujeres se hacía énfasis en la fragilidad de su sexo, la imprudencia mujeril, la rusticidad e ignorancia de su sexo, como si fuera algo que no debiera probarse pues formaba parte de una creencia común aceptada por todos.

Resulta muy importante rescatar el énfasis que en estos procesos se puso al cuidado de la conducta moral femenina. Estos procesos judiciales iniciaban persiguiendo un delito político y terminaban castigando delitos morales como: mala conducta, amistad ilícita, torpe correspondencia o torpe amistad, culpabilidad por ser madres, amasias, hermanas, o hijas de cabecillas rebeldes, por vivir en un pueblo al que llegaban insurgentes y por el abandono de su hogar por irse con otro hombre. En los discursos se ponían una importancia especial sobre la sujeción moral de las mujeres. Las mujeres participaron activamente en el proceso independentista y algunas fueron juzgadas por ello; sin embargo, a diferencia de los procesos llevados a cabo contra los hombres insurgentes, en los de mujeres, además del delito político o aún más importante que aquel, se esgrimía la cuestión de su conducta moral.

Al revisar estos expedientes queda claro que las mujeres tuvieron un papel activo durante este período y que fue después cuando se nulificó su importancia invisibilizando sus acciones o reduciéndolas en virtud del amor o los deberes matrimoniales que las mujeres tenían por los hombres. Podemos comprobar que las mujeres eran importantes tanto para las tropas del rey como para las tropas de insurgentes, ya que ambos bandos fueron conscientes de la importancia de dirigir discursos que incluyeran a las mujeres. Los insurgentes para lograr que ellas convencieran a los hombres de unirse a sus filas mientras las tropas del rey recurrieron a premiarlas públicamente por su fidelidad a la Corona o a castigarlas, también públicamente, por su adhesión a los insurgentes. Si el papel de las mujeres en la lucha independentista no hubiera sido importante, ninguno de los dos bandos se habría detenido a escribir artículos, circulares o bandos ni para reconocerles su valor como honradas españolas ni para persuadirlas a favor de la causa insurgente, ni para seguir procesos judiciales en su contra.

En 1821 se logró una independencia política para los ciudadanos varones de México, esa lucha nunca se planteó establecer el mismo nivel de independencia para las mujeres, quienes continuaron inmersas en un papel subordinado, en su rol de dependencia y consideradas menores de edad. La prisión y los procesos contra las mujeres insurgentes permitieron, por un lado, castigar a las mujeres transgresoras y por otro, mantener el dominio, sujeción y servidumbre de las otras mujeres.

Las mujeres del occidente de México no fueron invisibles en el proceso de independencia de México; estuvieron presentes y activas en él, tanto que en solo 15 expedientes que revisamos, encontramos la presencia de 54

mujeres. Existen en occidente y en otras partes de México, más expedientes de este tipo que pueden darnos una visión más amplia de la vida y participación de las mujeres en este período histórico y debieron existir muchas más mujeres que aunque nunca estuvieron involucradas en ningún proceso judicial, formaron parte de este proceso histórico.

Los discursos de estos procesos judiciales nos permiten analizar actitudes e ideologías con las cuales se juzgaba a las mujeres en la época de la Independencia de México. Nos permiten acercarnos a la forma en que las instituciones y la sociedad las concebían, en específico a este tipo de mujeres consideradas «desviadas e insurgentes».

## Referencias bibliográficas

### FUENTES PRIMARIAS

Archivo de la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco (BPEJ)  
Archivo de la Real Audiencia de Guadalajara (ARAG)

#### *Expedientes del Ramo Criminal*

31-15-494, 8 fojas  
31-17-496, 9 fojas  
33-4-526, 31 fojas  
41-28-662, 58 fojas  
42-8-674, 51 fojas  
42-13-679, 13 fojas  
42-16-682, 2 fojas  
59-15-962, 15 fojas  
66-25-1082, 17 fojas  
111-8-1700, 39 fojas  
112-3-1712, 23 fojas  
115-9-1756, 34 fojas  
129-1-1942, 7 fojas  
171-15-2673, 10 fojas  
174-11-2715, 2 fojas

#### *Bandos y circulares del Ramo Criminal*

133-8-2004, 27 fojas  
146-6-2208, 15 fojas

*Bandos y circulares del Ramo Civil*

284-1-3921, 50 fojas  
284-3-3923, 114 fojas  
409-11-6568, 98 fojas  
418-21-6776, 30 fojas  
422-17-6858, 9 fojas  
425-4-6913, 26 fojas

- García, A. L., 1998, «Historia de las mujeres del siglo XIX: algunos problemas metodológicos», en E. Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, pp. 199-228; México, UAM Unidad Xochimilco (Colección ensayos).
- Jaiven A. L., 1998, «Cuando hablan las mujeres», en E. Bartra (comp.), *Debates en torno a una metodología feminista*, pp. 185-197; México, UAM Unidad Xochimilco (Colección ensayos).
- Muñiz, E., 2004, «Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género», en S. E. Pérez-Gil Romo y P. Ravelo Blancas (coord.), *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México*, México, Ciesas / Miguel Ángel Porrúa.
- Ramos, Escandón C. (coord.), 2006, *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, 2ª ed., México, El Colegio de México (Programa interdisciplinario de estudios de Estudios de la Mujer).
- , 1992, «La nueva historia, el feminismo y la mujer», en C. Ramos Escandón (comp.), *Género e Historia: la historiografía sobre la mujer*, México, UAM / Instituto Mora, pp. 7-37.
- Scott, J. W., 1992, «El problema de la invisibilidad», en C. Ramos Escandón (comp.), *Género e Historia: la historiografía sobre la mujer*, México, UAM / Instituto Mora, pp. 38-65.
- Van Dijk, T. A., 2007, *Estructuras y funciones del discurso*, 15ª ed. México, Siglo XXI Editores.
- , 2009, *Discurso y poder*, Barcelona, Editorial Gedisa.

# MUJERES ANTE LA JUSTICIA EN EL PROCESO DE INDEPENDENCIA EN LA NUEVA GALICIA

Claudia Gamiño Estrada

CENTRO DE ESTUDIOS DE GÉNERO - UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

## INTRODUCCIÓN

En este trabajo se presenta el ejercicio de la justicia aplicada a las mujeres acusadas de participar en el movimiento de insurgencia de 1810 en México. Para su realización se consideró el territorio bajo la jurisdicción de la Audiencia de la Nueva Galicia, una de las audiencias de mayor importancia en el norte de los territorios conquistados por los españoles, después de la Audiencia de México. En este ensayo la mirada estuvo centrada no solo en el aspecto femenino, se consideró el género como una forma primaria de relaciones significantes de poder, no como la simple oposición binaria entre hombres y mujeres; se intentó observar e identificar a través del discurso de los involucrados los símbolos culturales, sus múltiples representaciones, los conceptos normativos manifestados en las interpretaciones de los significados de las doctrinas religiosas y legales; de igual manera se puso énfasis en la apropiación que de ellos hicieron mujeres y hombres para tratar de que sus intereses prevalecieran por encima de los otros y lograr, según fuera el caso, la libertad o la reclusión de unos u otros<sup>1</sup>. Lo anterior nos permitió observar que en las relaciones sociales, las mujeres también han ejercido

---

<sup>1</sup> Joan W. Scott plantea el rechazo a las oposiciones binarias y propone analizar las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen a los sexos para entender el género como una forma primaria de relaciones significantes de poder y así poder identificar los símbolos culturales, sus representaciones, las normas que evocan los «significados de los símbolos expresados en doctrinas religiosas, educativas, legales y científicas» (Scott, 2008: 77-94).



cierta cuota de poder (Gonzalbo 2006: 158-159) que les acarreó consecuencias que podríamos denominar efectos de poder, y cuyas implicaciones no necesariamente nos conducen a señalar que quienes acudieron a los tribunales y obtuvieron justicia se vieron beneficiadas.

Los casos que llegaron ante la Audiencia de la Nueva Galicia nos permitieron mirar el ejercicio diferenciado de la justicia, y, aunque las oposiciones de género no implicaron de manera automática la acumulación de todos los privilegios para los varones y la opresión sin réplica de las mujeres, se puede documentar que a los mismos delitos no correspondieron los mismos castigos; la condición femenina y su acceso a la justicia estuvo mediada por las ideas imperantes con respecto a las atribuciones y labores propias de su sexo y del estamento al que pertenecían. La suerte que corrían obedeció a la calidad, posición social, entorno familiar y si vivían en las ciudades o en las comunidades rurales. Algunas mujeres acusadas de participar en el movimiento fueron trasladadas a las cárceles públicas, otras a la casa de recogidas de Guadalajara y otras más solicitaron cumplir la condena en casas de familias honorables, y los argumentos para su defensa se centraron en demostrar la calidad y honorabilidad de las acusadas.

El proceso de independencia como estado o situación de excepción permite visibilizar la vulnerabilidad en la que se encontraron las mujeres ante los distintos bandos que se disputaron el control, el poder político, económico y social; vulnerabilidad que no necesariamente implicó la inmovilidad de las mujeres. Las acusaciones contra ellas por su participación en el movimiento fueron juzgadas en la mayoría de los casos no por su colaboración directa, sino por faltar a los deberes y obligaciones que por su condición de mujeres estaban llamadas a cumplir. Los elementos discursivos para descalificar estuvieron sustentados en la aparente mala conducta femenina, en la pérdida de la honra, los desprestigios se centraron en intentar demostrar que fueron mujeres dedicadas a la «mala vida». Ellas estaban obligadas a obedecer al marido, seguirlo y someterse a su potestad; sin embargo, ante la insurrección contra el rey, el deber implicaba la obediencia al monarca y sus instituciones por encima de las relaciones maritales y familiares; es decir, primero estaba la lealtad al sistema monárquico, por lo que si no se denunciaba al marido, al hijo, al hermano o al padre, o finalmente al vecino, se corría el riesgo de ser acusadas de adictas al movimiento de insurrección.

Los casos observados muestran que las mujeres fueron retenidas por diversas situaciones: porque se negaron a denunciar a los maridos, a los hermanos o a los hijos; porque sus esposos se habían enrolado en las gavillas insurrectas; y otras, porque no había hombres en sus casas. Hubo quienes fueron retenidas pero no sabían de qué se las acusaba; también se presentaron casos en los que algunas mujeres fueron a parar a la cárcel por haber denunciado a sus amantes porque estos habían roto el vínculo sentimental.

Las historias son variadas y cada una presenta la posibilidad de analizar las relaciones entre hombres y mujeres en un estado de excepción donde predominaba «la subordinación política de las mujeres como grupo (como género) a los hombres» (Lamas 1986: 181). En esta situación de excepción las normas dictadas por la sociedad y la cultura señalaron el comportamiento de lo femenino y lo masculino a partir de la idea judeocristiana de que las mujeres «seres débiles, flacos, ignorantes y caprichosos [...] y sus testimonios aparecen como menos fiables que los de un varón» (Alberro 2006: 94). Estaban obligadas a cumplir con la función que Dios había dispuesto para ellas, el acompañamiento para que el hombre cumpliera con su destino divino. No obstante los señalamientos sobre la forma en que tenían y debían conducirse las mujeres, en la historia se pueden encontrar casos y situaciones en que ellas generaron mecanismos de resistencia y ejercieron el contrapoder en acciones que consideraron injustas. En la legislación predominó el criterio de diferenciación entre los sexos con la justificación de prevenir los delitos contra la honestidad (Arzate 2005:97). Habrá que añadir que la justicia «dependía en último término de la conciencia de los magistrados, alimentada por unos valores compartidos y en el marco de una cultura compartida» (Garriga 2006:47).

Los mecanismos utilizados por las mujeres para defenderse de las acusaciones, los padecimientos que tuvieron que enfrentar una vez detenidas y recluidas en la cárcel, y el trato que sus compañeros tuvieron en procesos similares, nos permiten observar el ejercicio de la justicia considerando a las que se les formó proceso por su participación y aceptaron la culpa, pero también a quienes fueron acusadas injustamente e iniciaron querrela para que se les dejara en libertad y se les restituyeran los bienes que les fueron embargados. Los discursos vertidos en los interrogatorios nos dan cuenta de la idea que sobre la mujer se tenía, la forma en que debía comportarse y cómo en algunos casos las acusadas se apropiaron del discurso de subordinación para terminar con los padecimientos y el encierro que sobrellevaban. Los procesos judiciales proporcionan elementos para dar a conocer sucesos y concepciones imperantes acerca de cómo debían comportarse las personas según su calidad o condición y qué era lo que unos y otros esperaban de la justicia.

#### LA ADICCIÓN FEMENINA EN EL MOVIMIENTO DE INDEPENDENCIA

Marco Antonio Landavazo afirma que los agravios sociales y las contradicciones políticas en las posesiones españolas en Indias estuvieron presentes antes y después de la insurrección de 1810, aunque a mediados del siglo XVIII las tensiones sociales se recrudecieron como resultado de las políticas monárquicas y las prácticas económicas de las élites (2001:135-136).

Las adversas condiciones económicas y la situación política que se vivía llevó a diversos sectores de la sociedad a conspirar y en algunos casos a cuestionar la representación de quienes gobernaban en territorios indianos en nombre del monarca. Esta situación de inestabilidad y rebelión también fue sufrida y vivida por las mujeres, aunque resulta más complejo indagar en qué medida y hasta qué punto se involucraron, tanto en el bando de los realistas como en el de los insurgentes, sobre todo porque en la cultura en la que se desarrollaron se encontraban en una posición de desigualdad con respecto a los hombres, y sus acciones generalmente eran cuestionadas o calificadas tomando en consideración su honorabilidad. Hasta ahora no se pudo documentar, cuando menos en los casos que llegaron ante la Audiencia de la Nueva Galicia, la participación de mujeres que defendieran el bando realista. Lo que se ha encontrado son denuncias contra mujeres que en primera instancia fueron acusadas de ser adictas al movimiento insurgente. Sin embargo en los interrogatorios los cuestionamientos giran en torno a si eran o no honorables y si respondieron o no a las labores que estaban llamadas a cumplir como resultado de la cultura patriarcal en la que vivían.

En esta situación de vulnerabilidad las mujeres podían ser acusadas en muchos casos sin querellas fundamentadas. Podían ser consideradas adictas al movimiento por no denunciar a los vecinos que simpatizaban con la causa, a sus padres, hijos, hermanos; también se les acusaba de adictas cuando se señalaba que habían intentado persuadir a otros para que tomaran partido en la insurrección; o cuando públicamente mencionaban su simpatía por alguno de los rebeldes y su causa. Se les acusaba de denunciar a los españoles con los insurgentes, españoles que además perderían sus bienes en manos de los insurrectos. También fueron acusadas de adictas quienes vendían alimentos o los hospedaban en sus propiedades. ¿Pero qué decir de aquellas que mantuvieron relaciones con algún cabecilla? Muchas de ellas fueron acusadas y corrieron la misma suerte que sus consortes, la presunción en los casos era de culpabilidad y no de inocencia. Bastaba con que una mujer estuviera sola en su casa para que fuera recogida por las tropas realistas y denunciada por adicta a la insurgencia, la simple sospecha era motivo suficiente para la detención. Desde que las retenían se presumía su culpabilidad, eran separadas de su familia y lugar de residencia para ser enviadas a la cárcel y después trasladadas a la casa de recogidas para su corrección.

Según María José Garrido Asperó a las mujeres acusadas de infidencia se les juzgó y sentenció por realizar actividades de:

Seducción de la tropa, contrabando de mensajes y armas, espionaje, conspiración, abastecimiento económico; por ser soldaderas, guiar a los rebeldes por los caminos; desempeñarse como

enfermeras en los improvisados hospitales insurgentes, llevar agua a los soldados, enterrar a los muertos. (Garrido 2003: 170).

Garrido señala que en muchos casos no se les formó causa, e incluso es posible que las acusadas hayan sido inocentes, pero antes de que pudieran comprobarlo padecían el sometimiento.

Resulta un tanto complejo determinar si una mujer acusada de participar con los insurgentes realmente había compartido las ideas de la insurrección, sobre todo si consideramos que en las querellas se intentaba limpiar el buen nombre de una mujer o enlodarlo acusándola de haber sido adicta al partido de los rebeldes, según fuera el caso. Hasta ahora no se ha podido documentar de manera explícita la experiencia de mujeres que admitieran haber participado en el movimiento. Antes bien lo que intentaron fue señalar que las forzaron sus compañeros a tomar partido a favor de la insurgencia, o que no les quedó más remedio que atender a los insurrectos porque su casa estaba ubicada en un lugar casi deshabitado y por ahí pasaban las gavillas y las tropas del rey y tuvieron que convivir con ambos y atenderlos dándoles alojamiento y víveres.

Habrà que considerar que las mujeres solicitaron la intervención de los tribunales de justicia y lo hicieron cuando estaban presas e intentaron terminar con el encierro y las enfermedades que padecían, por lo que el discurso estuvo mediado por el interés de terminar con la prisión. En su descargo apelaron a la debilidad y pobreza de su sexo, la imposibilidad de convencer a los maridos o acompañantes para que se retiraran de la insurrección, o a la dificultad de resistir a la fuerza masculina. Hubo quienes denunciaron que las tropas realistas las trataban con menos consideración que los insurrectos, con ello hicieron de manera sutil una denuncia de las fuerzas armadas que representaban al monarca.

#### LA RECLUSIÓN

Para defenderse de las acusaciones y terminar con el encierro algunas mujeres solicitaron que se mandara interrogar a testigos de su confianza que acreditaran el comportamiento que habían tenido antes y durante la rebelión. En la mayoría de los casos se pretendía que los llamados a testificar señalaran que no habían sido adictas al movimiento, que se habían desempeñado en actividades propias de su sexo, que eran honradas y que habían vivido de su trabajo personal. Esa fue la situación que intentó probar Dominga Guardiola en su defensa. La inculpada fue detenida en octubre de 1816 y pidió efectuar interrogatorio para terminar con los años que llevaba en prisión.

Fue acusada de ser amasia de los rebeldes, el comandante de Jalostitlán sostuvo que no convenía dejarla en su casa ni en libertad mientras durara la rebelión. Quienes testificaron en su contra señalaron que a los pocos días de haberse casado había dejado a su marido y mantuvo relaciones ilícitas con Anastasio González hasta que las tropas del rey le quitaron la vida por haberse incorporado a la causa rebelde, también se le acusó de relacionarse con Alejandro Cruz, y al morir se vinculó con Vicente Rabago. Se le acusó de no mostrar temor de Dios ni de la justicia. Después de dos años de prisión María Dominga Guardiola solicitó se le pusiera en libertad, afirmó ser viuda, que estuvo presa en dos ocasiones por concubinato y señaló no tener relación ilícita con los rebeldes, pero que tuvo trato con ellos porque su casa estaba en el camino real, ahí llegaba todo tipo de gente para proveerse de comida, cena, almuerzo e incluso también se quedaban a dormir cuando se les hacía de noche, «y como por caridad está obligada de dar posada lo ha hecho tanto a los insurgentes, por temor, como a las tropas del Rey por obligación» (ARANG, criminal, c-41-28-662). La defensa de María Dominga a cargo de Pablo Ignacio Pérez pidió interrogatorio en descargo de la acusada y de entre las preguntas llama la atención una que refiere a sus cualidades físicas y a la honradez; pide declaren si saben que su parte:

Ha sido una mujer honrada, que ha vivido de su trabajo personal, valiéndose de aquellos quehaceres propios de su sexo para pasar la vida, y si infieren que por eso, por su mayoría de edad, por su figura despreciable y sobre todo por sus principios de cristiandad, no es capaz de haber estado en torpe y vergonzosa amistad con ninguna persona ni menos haya tenido adhesión al partido revolucionario, que naturalmente ha detestado. (ARANG, criminal, c-41-28-662).

Del interrogatorio no salió bien librada María Dominga y aunque se suponía eran testigos en descargo de su condena, no hablaron bien de la inculpada, sobre todo sus declaraciones se centraron en cuestiones morales calificadas como indecentes en la sociedad de la época, no se pudo acreditar la honradez, el comportamiento privado fue el flanco de las declaraciones.

Otra de las causas por la que fueron detenidas las mujeres por los ejércitos realistas y procesadas fue por estar casadas con los insurgentes o no denunciar a sus maridos, a estas se les acusó de encubridoras aunque no hubiesen visto a los maridos en mucho tiempo y no supieran de su paradero. Para algunas mujeres era inconcebible que se les detuviera porque sus maridos participaban en el movimiento, afirmaban que el hecho de ser esposas de un rebelde no indicaba que ver con ellos y con la causa que defendían (ARANG, criminal, c-129-1-1942).

En Guanajuato, Iturbide intentó sofocar la rebelión utilizando la violencia y las amenazas contra las mujeres y así obligar a los insurrectos a deponer las armas, María José Garrido afirma que amenazó con fusilar a las mujeres que estaban presas en la casa de recogidas de Guanajuato e Irapuato y a las que:

En lo sucesivo aprehendiere cuando los insurgentes cometieran ciertos delitos. Además aseguró que, para escarmiento de todos, las cabezas de las mujeres así ejecutadas serían colgadas en el sitio donde se hubiera cometido el delito que castigaba. (Garrido 2003:117).

Había voces que secundaban las acciones de los líderes realistas y planteaban que era más preciada la vida de un soldado que la de «50 mujeres prostituidas y abandonadas» (Garrido 2003: 181).

Los casos revisados tienen un denominador común no importaba que se participara en el movimiento de manera activa, que se denunciara al amante o que se les acusara por ser esposas hermanas o familiares de los insurrectos, que fueran culpables o inocentes: cada una de las mujeres detenidas tuvo que pasar por mecanismos señalados de «corrección», la cárcel o su reclusión en la casa de recogidas. Denunciantes y denunciadas se apropiaron del discurso oficial y la idea que prevalecía con respecto a las mujeres para tratar de evadir la justicia o para que se les ejerciera justicia. Asumieron actitudes y posiciones de humildad, debilidad o sujeción para salir de la reclusión y reclamar para sí un poco de justicia aunque esta no siempre llegó y cuando se aplicó esto no evitó los castigos; pareciera que lo que predominaba era primero capturamos y después averiguamos.

## REFLEXIÓN FINAL

La justicia para las mujeres se aplicó respondiendo a la cultura jurídica predominante, donde las mujeres estaban llamadas a mantenerse en un segundo plano con respecto a los hombres y en donde las acusaciones de faltar al ordenamiento jurídico-teológico se castigaban sin importar que fueran o no culpables. Los mecanismos de corrección utilizados para con las mujeres se centraron en la moral religiosa a las recluidas en la casa de recogidas se les prohibía tener trato con cualquier persona del exterior a menos que fueran sus familiares, restringiéndoles las visitas de los parientes hombres; se pretendía que estuvieran ocupadas durante el día en las labores propias de su sexo, como la limpieza, la comida el bordado, pero sobre todo se buscaba que acudieran a recibir la instrucción religiosa que según se argumentó les serviría para corregir la mala conducta por la que eran casti-

gadas. Los mecanismos de corrección estuvieron centrados en reincorporar al rebaño a las ovejas descarriadas.

A pesar de los intentos por mantener el control sobre los actos y acciones de las mujeres, éstas buscaron los mecanismos para quejarse y exigir su derecho a la justicia aunque la tradición jurídica no les proporcionaba mucho margen de acción, en los archivos judiciales se pueden encontrar casos en que las mujeres resistieron a la autoridad, se apropiaron de su discurso y lograron en algunos casos y en situaciones específicas que sus voces fueran escuchadas.

## Referencias bibliográficas

- Alberro, S., 2006, «Herejes, brujas y beatas: Mujeres ante el tribunal del Santo oficio de la inquisición en Nueva España», en C. Escandón (coord.) *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, México, El Colegio de México, 2ª ed., pp. 83-97.
- Gayol, V., 2007, *Laberintos de justicia. Procuradores, escribanos y oficiales de la Real Audiencia de México (1750-1812)*, México, El Colegio de Michoacán, volumen 1.
- Garrido Asperó, M. J., 2003, «Entre hombres te veas: las mujeres de Pénjamo y la revolución de independencia», en Felipe Castro y María Terrazas (comps.), *Disidencia y disidentes en la historia de México*, México, UNAM, pp. 169-190.
- Garriga, C., 2004, «Orden jurídico y poder político en el antiguo régimen», *Istor Revista de historia internacional*, 16, pp. 13-44.
- , 2006, «Concepción y aparatos de justicia: las reales Audiencias de Indias», en Lilia Oliver (coord.), *Convergencias y divergencias: México y Perú, siglos XVI-XX*, México, UdG, El Colegio de Michoacán.
- Gonzalbo Aizpuru, P., 2006, Pilar, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, México, El Colegio de México.
- , 2009, «Los peligros del mundo, honor, familiar y recogimiento femenino», en Elisa Speckman *et al.*, (coords.) *Los miedos en la historia*. México, El Colegio de México, UNAM.
- , 2001, «Violencia y discordia en las relaciones personales en la ciudad de México a fines del siglo XVIII», *Historia de México*, El Colegio de México, México.
- Lamas, M., 1986, «La antropología feminista y la categoría 'género'», *Nueva Antropología*, noviembre, VIII, 030, Universidad Autónoma de México, DF, México, pp. 173-198.
- Roselló Soberón, E., 2009, «Miedos y temores en torno al cuerpo de las mujeres seculares: Nueva España, siglo XVII», en Elisa Speckman Guerra *et al.*, (coords.), *Los miedos en la historia*, El Colegio de México / UNAM, pp. 239-267.
- Scott, J. W., 2008, *Género e historia*, México, FCE-UACM.

Trujillo, B. M., 1996, «Una lectura a los juicios contra mujeres infidentes novohispanas desde la perspectiva de género», *La ventana. Revista de estudios de género*, 4, pp. 60-75.





1915: REPRESENTACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD FEMENINA  
EN LA VANGUARDIA, PERIÓDICO ACTIVISTA VERACRUZANO

María Guadalupe Flores Grajales

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

*Si el hombre es esclavo, vosotros lo sois también. La cadena no reconoce sexos; la infamia que avergüenza al hombre os infama de igual modo a vosotras. No podéis sustraeros a la vergüenza de la opresión; la misma garra que acogota al hombre os extingue a vosotras, necesario es, pues, ser solidario con gran contienda de la felicidad... ¿Qué no entendéis de política? No es esta una cuestión de política es una cuestión de vida o muerte...*

Ricardo Flores Magón, *Regeneración* (1904)

Durante el porfiriato en México, principalmente hacia los últimos años del gobierno de Porfirio Díaz, la mayor parte del sector masculino se ve obligada a ingresar a las filas del ejército que intentaba acallar las primeras protestas revolucionarias, lo cual deriva en la ausencia de la figura paterna en la mayoría de los hogares mexicanos. Entonces la mujer, ante tal vacío, tiene que salir de casa: se ocupa de vestir al ejército ya sea en la fábrica o en su hogar, al mismo tiempo que continua con el rol que desempeña en casa, como el de madre, maestra, mujer protectora equivalente a la enfermera o la costurera. Estas actividades, junto con las de sirvientas y prostitutas, fueron los oficios más comunes de las mujeres de clase popular en esos tiempos. Por otro lado, el avance industrial acompañado por el crecimiento económico y social posibilitan la inserción de la mujer en los cambios y procesos históricos que se suceden a partir de la segunda mitad del siglo

XIX; de tal manera que la mujer también participa de forma activa en las organizaciones que luchan a favor de sus derechos, algunos ejemplos son: «Las Hijas de Anáhuac», grupo de mujeres del partido liberal mexicano, encabezado por Laureana Wright González. Este grupo de mujeres expresa sus ideas liberales a través del periódico *Violetas de Anáhuac*<sup>1</sup> e influyen de manera determinante en los fundamentos del art. 123 de la Constitución mexicana, que favorece no solo la postura laboral de las mujeres sino de todos los trabajadores mexicanos. Otros nombres que integran la participación de la mujer en los movimientos sociales y en la vida política de México son Juana Belén Gutiérrez de Mendoza quien defendió los derechos mineros a través del periódico *Vesper* (1901); Guadalupe Rojo Muda de Alvarado asumió la dirección de *Juan Panadero* (1872), periódico fundado por su esposo en la ciudad de Guadalajara, Jalisco; Emilia Enríquez de Rivera, en la Revista *El Hogar* (1913), y por los mismos años, Julia Sánchez, en *El Látigo Justiciero*, lanzaban violentas críticas a la oligarquía. De tal modo que el siglo XX abre las puertas a una mayor presencia del sector femenino de diversas clases sociales.

El movimiento revolucionario trajo consigo su actuación en escenarios antes poco permisivos para ellas en la sociedad mexicana; pues no solo las mujeres letradas que encabezaban la edición de revistas o se dedicaban a la actividad periodística se incorporaron a la lucha revolucionaria, también las obreras y las esposas de los obreros comenzaron a organizarse para luchar a favor de la defensa de las condiciones de trabajo. Por ejemplo, en 1906 y 1907, en la huelgas obreras realizadas en Cananea, Sonora, y en Río Blanco, Orizaba, Veracruz, la historia escrita registra la participación femenina en la búsqueda de mejores condiciones laborales: se cuenta que un grupo de mujeres encabezadas por la colectora Isabel Díaz de Pensamiento y en la que figuraban las obreras Dolores Lados, Carmen Cruz y otras, desde el día anterior habían formado una brigada de combate, que se encargó de reunir pedazos de pan, tortillas duras, con las que llenaron sus rebozos y desde muy temprano se instalaron a la puerta de la fábrica esperando que alguno se atreviera a romper el movimiento de protesta. En la tienda de raya estaban los dependientes extranjeros y cuando una mujer se acercó pidiendo un préstamo, en respuesta recibió una serie de injurias; el dependiente lanzó un disparo que provocó la furia de la multitud y, en poco tiempo, la tienda de raya se vio consumida por el fuego.

---

<sup>1</sup> Grupo de mujeres que se identifican como «Las Hijas de Anahuac», quienes en el número publicado en diciembre de 1887, afirman lo siguiente: «Entre nosotros, la mujer que sobresale, es como la oropéndola de vistoso plumaje: todos los moscones van a picarla, todas las miradas devoran su belleza y pocos muy pocos perdonan el grave delito de no ser nada», en <http://faculty.mnsfld.edu/farangok/imaginariofeminista19.swf> (última consulta: 22/04/2010).

La actitud retadora hacia los patrones de este grupo de mujeres, entre ellas Isabel Díaz de Pensamiento, Anselma Sierra, Carmen Cruz, Margarita y Guadalupe Martínez y Lucrecia O. Toriz, provocó la intervención del ejército mexicano. Esta última considerada la precursora y heroína de la Revolución mexicana.

Es visible, pues, la participación de la mujer en el movimiento revolucionario; contraria a la imagen delicada y suave del romanticismo nace y se impulsa una nueva representación de la identidad femenina más acorde a aquella relativa al enorme número de protagonistas que participaban activamente de los movimientos sociales de la época. La figura de la mujer romántica amada y despreciada vinculada a lo femenino, a las reacciones instintivas y afectivas, es sustituida por el desarrollo natural de ser mujer que se impone mediante el proceso de socialización e industrialización que impulsará un imaginario femenino construido a partir de su presencia en el periodo revolucionario. Baste recordar la figura de la Adelita, símbolo de la mujer como organizadora y al frente de grupos armados; al igual que Valentina, mensajera, guerrillera y compañera de los revolucionarios.

Ya en plena revolución, la presencia femenina movilizadora y decidida se expresa en defensa de los derechos obreros<sup>2</sup>; surgen las primeras organizaciones que reúnen a las obreras más combativas de las fábricas de hilados y tejidos, principalmente del centro de la república; en el estado de Veracruz, es importante destacar la agrupación de mujeres prostitutas que encabezaron el movimiento inquilinario de 1922.

No hay que olvidar que el periódico es el medio impreso más explotado en esta época, lo que define su importancia en la difusión del imaginario colectivo y de manera especial en el imaginario femenino. Periódicos como *La Vanguardia*, *El machete* y *Pro-Patria*, entre otros, destacan como precursores de la libertad de prensa y como representantes de un pensamiento revolucionario que cuestionaba y externaba su opinión sin temor a represalias. La percepción y difusión de noticias, entre ellas textos e imágenes, mucho dependió de la capacidad receptiva de los destinatarios que, siendo en su mayoría poco letrados o analfabetas, capturaron y concibieron las imágenes como un medio de representación identitaria.

Las actividades periodísticas contaron con la participación de grandes intelectuales de la época que fungieron como coordinadores de proyectos

---

<sup>2</sup> Lucrecia Toriz, esposa de uno de los obreros textiles de la fábrica de Río Blanco, se enfrenta al grupo de soldados durante la huelga de 1907, es tal su espíritu de lucha que logra convencer a algunos militares para que detengan, al menos por un momento, la agresión hacia los obreros. Su nombre, junto con el de Margarita Martínez y Filomena Pliego, son símbolos de la solidaridad de la mujer veracruzana al lado del hombre. Pero ya antes, en 1880, Carmen Huerta fue nombrada Presidenta del Segundo Congreso Obrero que agrupaba, en su mayoría, a los obreros de Zacatecas. <http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/1148.pdf> (última consulta: 10/04/2010).

culturales relacionados con un activismo político de trascendencia. Tal es el caso de Gerardo Murillo (Dr. Atl), reconocido pintor mexicano, quien a su paso por la región de Orizaba, Veracruz, reúne a un grupo de colaboradores para la publicación del periódico *La Vanguardia*, en su afán por impulsar la causa revolucionaria. Este periódico fue fundado en 1915 durante la estancia del gobierno de Venustiano Carranza en Veracruz, quién como estrategia política acepta el apoyo recíproco de los obreros de la COM (Confederación Obrera Mundial) que conformaron los conocidos Batallones Rojos en dicha ciudad. Entre aquellos que participaron en los batallones especialmente en el aspecto de difusión de noticias y también de la propaganda política se encontraba el Dr. Atl y algunos de sus antiguos compañeros de la Academia de San Carlos que viajaron desde la ciudad de México. José Clemente Orozco quien fuera el caricaturista del rotativo narra lo siguiente en su *Autobiografía*:

Se organizaron varios convoyes de ferrocarril y en ellos se fue la «Casa del Obrero Mundial» en masa hacia Orizaba. En un tren de carga fue enviada a la misma ciudad la mayor parte de las máquinas, implementos y enseres de El Imparcial y en otro tren nos fuimos el Doctor Atl, algunos pintores, nuestros amigos y familiares (Orozco 1999: 62).

Entre los pintores y amigos se encontraban Diego Rivera, David Alfarro Siqueiros, Raziél Cabildo, Juan Manuel Giffard, Manuel Becerra Acosta (Julio el Verde), Francisco Valladares, Miguel Ángel Fernández y Romano Guillemín, Elodía Ramírez, entre muchos otros y otras. Orozco describe la manera en que fue instalada la imprenta en el Templo de Dolores de la ciudad de Orizaba:

Al llegar a Orizaba lo primero que se hizo fue asaltar y saquear los templos de la población. El de Los Dolores fue vaciado e instalamos en la nave dos prensas planas, varios linotipos y los aparatos del taller de grabado. Se trataba de editar un periódico revolucionario que se llamó *La Vanguardia* y en la casa cural fue instalada la redacción (Orozco 1999: 42).

No solo el templo de Los Dolores fue invadido y sitiado por el grupo de artistas y obreros que se manifestaban en contra del gobierno en apoyo a Venustiano Carranza; de hecho, la ciudad de Orizaba se convirtió en el centro de operaciones de quienes predicaban los ideales de la revolución constitucionalista: para este grupo el movimiento revolucionario representaba la evolución del arte, la ciencia, el periodismo, la literatura, en fin, de todo aquello que unificara una verdadera representación de la cultura mexicana.

El templo de El Carmen fue asaltado también y entregado a los obreros de «La Mundial» para que vivieran allí. Los santos, los confesionarios y los altares fueron hechos leñas por las mujeres, para cocinar, y los ornamentos de los altares y de los sacerdotes nos los llevamos nosotros. Todos salimos decorados con rosarios, medallas y escapularios.

[...]

En otro templo saqueado también fueron instaladas más prensas y más linotipos, para otro periódico que editaron los obreros. Estos fueron organizados en los primeros “batallones rojos” que hubo en México, los cuales se portaron brillantemente más tarde en acciones de guerra contra los villistas (Orozco 1999: 42).

No obstante:

La tragedia desgarraba todo a nuestro alrededor. Tropas iban por las vías férreas al matadero. Los trenes eran volados. Se fusilaba en el atrio de la parroquia a infelices peones zapatistas que caían prisioneros de los carrancistas. Se acostumbraba la gente a la matanza, al egoísmo más despiadado, al hartazgo de los sentidos, a la animalidad pura y sin tapujos. Las poblaciones pequeñas eran asaltadas y se cometían toda clase de excesos (Orozco 1999: 45).

En medio de este contexto se desarrolla *La Vanguardia*, cuya vida se reduce a solo cuatro meses. El primer número aparece el 21 de abril de 1915 para el mes de agosto concluye su efímera existencia. Inicia con un manifiesto dirigido «Al pueblo de la República»:

Nosotros venimos con la firme intención de transformar los modos de expresión del periodismo nacional. Es necesario transportar a la prensa el elevado criterio moral y la fuerza nueva de nuestra grande Revolución. Nuestro programa no es el programa de una empresa periodística: es el programa de un pueblo, que en el momento culminante de la lucha armada, quiere sentar los principios de su organización futura. Es el programa mismo de la Revolución.

I. Apoyar al Primer Jefe de la Revolución, Ciudadano Venustiano Carranza.

II. Hacer efectivas las leyes emanadas de la Primera Jefatura.

III. Estudiar a fondo el problema agrario y resolverlo en sentido revolucionario.

IV. Destruir por todos los medios la influencia clerical en el país.

V. Defender a la República de la expoliación extranjera.

VI. Impulsar la enseñanza nacional estableciendo constantemente en todo el país, centros de instrucción rigurosamente científicos.

VII. Demostrar a los pueblos cual es el verdadero carácter de nuestra Revolución, y llamar en nuestro apoyo a todos los partidos avanzados en el mundo.

VIII. Desarrollar las industrias indígenas, conservándoles su carácter actual y abriéndoles un mercado en Estados Unidos y en Europa.

IX. Dar a conocer a los mismos mexicanos la importancia, la riqueza y la belleza de México.

X. Consolidar la unión de los distintos grupos obreros y de los trabajadores de los campos de la República en un esfuerzo común hacia la conquista efectiva de su bienestar y de sus derechos.

XI. Llevar a la conciencia de la mujer mexicana, la convicción de su deber en este momento histórico.

XII. Acabar la obra de destrucción emprendida por los ciudadanos armados de la Revolución contra el militarismo.

XIII. Redimir la raza indígena.

XIV. Indicar los errores de la Revolución (*La Vanguardia* 1915: 26).

Más que un proyecto de carácter cultural y periodístico, es visible la intención política e ideológica de sus colaboradores. Llama la atención el punto XI: ¿Cuál es el imaginario femenino al que se alude en el primer número de *La Vanguardia*? ¿Cuál será el deber y la convicción a la que se refieren? En síntesis, artistas, escritores y periodistas que participaron en *La Vanguardia*, intentaron manifestar el conjunto de problemáticas regionales sin dejar de lado el ámbito cultural. Los pocos números que circularon contienen reseñas de teatro, una página literaria estudiantil y textos poéticos variados. Es de destacar el trabajo fotográfico y, de manera especial, el contenido gráfico. En este contexto destaca la participación de José Clemente Orozco como caricaturista e ilustrador del rotativo.

Para Carlos Monsiváis, *La Vanguardia* es la mejor publicación de la época armada; considera que Orozco «recrea y expone dos temas que son dos obsesiones de la época: los revolucionarios desconocidos (el descubrimiento del pueblo como violencia) y las prostitutas (el descubrimiento del sexo como regocijo social)» (Monsiváis 1980: 48).

José Clemente Orozco, grabador mexicano, muestra en *La Vanguardia*, una imagen de la mujer que rompe con los anteriores estereotipos nacionales; mediante sus representaciones femeninas hace visible la participación de la mujer decidida y activa en los procesos sociales revolucionarios. Así, la mujer de Orozco se convierte en un símbolo universal de lucha, sin dejar de proyectar su sensualidad.

La estética paródica del artista hace de lado la mirada machista que aún prevalecía en muchos pintores academicistas del momento, para dar paso a la revelación de mujeres activas no solo en la acción sino cómplices de la ideología revolucionaria.

En la portada del número 26, del 17 de mayo de 1915, bajo el título de *Arenga*, Orozco muestra en su dibujo la cara de una mujer campesina con el rostro sonriente; acompaña la imagen con el siguiente texto:

¡Soldados de la revolución! amad intensamente a vuestra compañera, la mujer mexicana: Vedla siguiéndoos al combate, curando solícitamente vuestras heridas, consolando y socorriendo a los vuestros, recogiendo y alimentando a vuestros hijos. Ella os da alegría, besos, placeres: es carne de vuestra carne, vuestra otra mitad, vuestro espíritu. Sois los dueños absolutos de sus ojos negros, de su cuerpo moreno, robusto, bello. Y ella os ama ardientemente porque ama también a la HUMANIDAD, por quien dais vuestra sangre ((*La Vanguardia* 1915: 26).





Es evidente la representación de la imagen vivaz, alegre y divertida de la mujer compañera. Aquella que motiva y consuela al soldado en las noches de desvelo y vigilia. Desmitifica la imagen de la madre sacrificada, al cuidado de los hijos. La mujer que disfruta su papel y se divierte: madre, esposa y amante.

En esta otra ilustración observamos, desde la óptica de Orozco, a la mujer que sería llamada hembra por la más fiel representación de sus instintos y su natural sensualidad, sus largos cabellos trenzados, sus labios encarnados y las remarcadas ojeras que translucen los desvelos y el trabajo diario, o que delatan las noches de pulque. Ojeras, fuertes y sensuales labios son el préstamo de la mujer revolucionaria a las obras de Orozco, a sus mujeres mexicanas de abundantes trenzas y lánguida mirada como la que aquí se expone. La centrada composición destaca el negro de los cabellos y las flores delimitan su rostro que, a su vez, es traspasado por una línea imaginaria que va de flor a flor capturando la mirada del espectador en el cansancio de sus adormecidos ojos. Es una imagen de la mujer del México revolucionario: fuerte y resuelta que ha sido herida y que parece estar más viva que nunca.



Muchas veces las mujeres de Orozco no solo representaron la imagen presente e instantánea de la mujer, sino que también se convirtieron en un símbolo universal al adquirir un carácter menos terrenal y representar más bien, en lo posible, la pureza de las ideas. Un ejemplo de ello es este grabado donde el pintor recurre a la figura femenina para realizar en ella una sensual alegoría de la patria en cuyas líneas curvas ascendentes expresa la pasión de la lucha, el ardor de aquellos que creen en ella y la siguen. El elemento niño que refuerza esta imagen no solo alude al combatiente que festeja y glorifica la figura femenina; sus rasgos infantiles recuerdan la atinada recurrencia de Orozco en la representación de la imagen materna que pobló muchas de sus obras, lo que permite vislumbrar incluso una analogía utilizada en el periodo revolucionario: el de la patria y la madre del mexicano. Esta imagen glorificada de la mujer asociada con la patria, la une y la separa de la mujer de amplias caderas en cuyo símbolo Orozco vuelca aquí un estandarte.

En cambio, el siguiente retrato apunta hacia la furia y la fuerza enmarcadas por la sutil y desdenosa sonrisa propia de las representaciones femeninas del pintor. La sensualidad aplomada en curvas que van desde la silueta femenina hasta los cabellos largos y ondulados, hacen de esta mujer protagonizada una apasionada guerrera en batalla. Se observa el uso del brutal y preciso alto contraste muy propio de los grabados de Orozco, la limpieza en el manejo de la composición permite que el blanco del papel aplome la fuerza de la larga melena, las amplias caderas y las torneadas y gruesas piernas de una mujer resueltas en bloques negros, lo que le otorga a la imagen fuerza y decisión. El marco oscuro que rodea la parte superior de la figura enmarca su particular belleza al resaltar los rasgos de su rostro, especialmente ojos y boca, ambos sonrientes y burlones. Junto a la imagen principal destaca un rostro decrepito, con rasgos similares que semeja una visión fantasmal y confirma las palabras abajo descritas como promesa que ha de cumplirse: «Sólo al precio de la sangre conquistan los pueblos su libertad».



Son representaciones de carácter popular que pretendían captar todo lo típico y característico de las mujeres, donde la ilustración y el texto son uno; la imagen generalmente precede a la descripción y ocupa casi todo el espacio de la página. Vemos como Orozco pone especial interés en las actitudes y poses.

Si bien su atención se detiene en el atuendo, la expresión de coquetería, la sensualidad y la provocación femenina, destaca el manejo del humor y el carácter lúdico en la elaboración del retrato. El pintor logra captar los rostros y el carácter de sus personajes femeninos para conservar la imagen de la mujer de la época:



«Mariquita, a Micaela, a Xochitl y Aurora.....  
Estate quieta, niña: cuatro chamacas endiabladas... Ya conocerás  
después a sus hermanitas...»

Se puede advertir que entre las mujeres de Orozco, las más representadas son aquellas de pícara sonrisa, y permanente coquetería, de remarcada cintura y amplias caderas que inmersas en el conjunto de hombros, cabeza y piernas pierden su rígida propiedad de dibujo para contonearse. Orozco plasma mujeres alegres, reales, vivas que disfrutaban los instantes, especialmente en la intimidad, donde el artista las retrata espontáneas, con los distintos rostros en los que su feminidad se trasforma como los de la infantil incredulidad y la infantil coquetería de las dos mujeres del anterior grabado.

Aquí, el pintor hace nuevamente uso de su intuición espacial salpicando el blanco con perfectas líneas, puntos y manchas encerrados en femeninas curvas, dando la sutileza de las finas líneas; la ligereza y el color que solo unas mejillas reales y encarnadas pueden dar, y así también esas mismas líneas de la primera figura femenina tienen la función de dar fuerza y un coqueto descaro a la segunda figura que al crear un pinto de tensión entre su mirada y el vestido parece salpicar este último con su vivaz sonrisa.



«Indiscreciones en la intimidad»

En fin, vemos como Orozco, al mismo tiempo que instaura un nuevo discurso dirigido hacia un receptor de la clase media acomodada, también mantiene como destinatarios a los lectores populares, cuyo número iba en aumento cada vez más. El recurso satírico deja de lado el matiz moralizante que aún prevalecía en algunos artistas de la época. Carácter realista y descriptivo que iba a la par de los acontecimientos sociales y políticos del momento. La intención de Orozco estuvo orientada hacia la reproducción de la figura anatómica femenina, misma que destaca y hasta exagera en sus características: cintura breve, brazos y piernas fuertes y bien torneadas, caderas anchas y pies pequeños.

En suma, José Clemente Orozco nos muestra distintas caras de la mujer revolucionaria, principalmente la de aquella que está frente al campo de batalla, detrás de las armas o del comal que alimenta a los soldados, la que sirve el licor que calienta el cuerpo de los nómadas revolucionarios, la que se contonea en las pulquerías y exhibe con sensualidad y sus amanecidas ojeras, sus largas trenzas y sus rebosantes curvas. Mujeres de distintos lugares y colores del país, cuya imagen devela más allá de lo femenino el paradigma identitario del México revolucionario. Orozco expone una visión de la mujer, la de aquella que, al estar inmersa en la revuelta, no necesariamente es sufrida, sino que disfruta de su cotidiano vivir: convive con *su hombre*, su compañero y, de alguna forma, es más libre en la expresión de su pensamiento y de su cuerpo.

Conjunto de mujeres que combatieron en los frentes de batalla; que empuñaron las armas y que se mantuvieron al frente de grupos de soldados y guerrilleros. La mujer amiga y compañera del soldado, la confidente, la mensajera que arriesgaba su vida llevando y trayendo mensajes entre los grupos de rebeldes: enfermeras y voluntarias en el campo de batalla. La famosa soldadera o la rielera que seguía al revolucionario, mujeres activistas, pensadoras, propagandistas, fundadoras de una forma de pensamiento crítico y radical. Como dice José Juan Tablada del pintor jalisciense, esa habilidad que tuvo para capturar de un pincelazo sutil el garbo, la picardía y, al mismo tiempo, la ternura de la mujer de su tiempo (Tablada 1982: 22).

## Referencias bibliográficas

*La Vanguardia* (México), 1915, 12, 26, 32, 23, 17.

Monsiváis, C., 1980, *A ustedes les consta*, México, ERA.

Orozco, J. C., 1999, *Autobiografía*, México, ERA.

Rocha, M., 2009, «Soldaderas y soldados», *Proceso. Bi-Centenario*, 3, pp. 12-23.

Tablada, J. J., 1982, «Un pintor de la mujer», en T. del Conde, *José Clemente Orozco. Antología crítica*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, pp. 18-32.

<http://faculty.mnsfld.edu/farangok/imaginariofeminista19.swf> (última consulta: 22/10/2012).

<http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/1148.pdf> (última consulta: 10/04/2010).



## MUJERES EN LA REVOLUCIÓN MEXICANA: IMAGINARIOS CINEMATOGRAFICOS

Alma Delia Zamorano Rojas

UNIVERSIDAD PANAMERICANA - MÉXICO

### VINO EL REMOLINO Y LAS ALEVANTÓ

La Revolución mexicana, una de las grandes temáticas del cine mexicano estuvo presente desde sus primeras batallas en las pantallas cinematográficas del país. Los realizadores del aún incipiente cinematógrafo capturaron el vértigo de una revuelta que conmocionó a la nación y fijó para siempre en la memoria colectiva de los mexicanos, los rostros de personajes famosos y anónimos que tomaron parte en aquel conflicto bélico.

El levantamiento armado de 1910, a caballo entre dos épocas fue la última del siglo XIX y la primera del XX. Democrática y liberal como movimiento de corte decimonónico, fue a la vez el primer gran pronunciamiento popular contemporáneo de honddo contenido social (González 1985: 80).

Con ella se trataba de integrar un régimen social, económico y político, capaz de combinar dinámicamente muy diversos elementos históricos al engendrar una totalidad que los abarcara y los fundiera en algo distinto, nuevo y eficaz: un sistema capaz de conducir a México hacia formas de organización más justas y democráticas.

Aunado a ello, el atractivo de la Revolución mexicana reunía, al mismo tiempo, revuelta popular y carácter local, pues había respondido a exigencias locales para después llegar a una generalización insospechada, y alrededor de ella, el cinematógrafo mexicano construiría imágenes e interpretaciones discutidas, rechazadas, recuperadas y complejizadas hasta el día de hoy.



Al principio a través del género del documental, el cine acercó los grandes acontecimientos a un público iletrado y ávido de sucesos, pues en la pantalla no solo se mostraron caudillos y combates, sino que también logró atrapar el miedo y la confusión generados por el conflicto armado, al ver en imágenes, caras y lugares conocidos, lo que proyectó la contienda de una manera brutal y descarnada.

Después, a través del llamado cine de ficción, sobre todo en la década de 1930 —cuando la Revolución aún se sentía cercanamente dolorosa—, se presentó a la revuelta desde una perspectiva íntima en donde participaban lo mismo campesinos, soldados y mujeres que vivieron la revuelta como un drama muy personal.

La lucha armada revolucionaria contó con la participación de hombres y mujeres en los distintos grupos, sectores y clases que trataban de dar forma a una nueva nación. Un proyecto nacionalista que involucró y movilizó al campesino —la población más numerosa de esos años—, a los obreros, a las clases medias y a la burguesía nacional. Con expectativas diferentes y a veces contradictorias se integraron a las distintas facciones revolucionarias que contendieron en la guerra civil. Desde el movimiento precursor magonista que actuó como fuerza de oposición a Díaz, el maderismo y el constitucionalismo que enarbolaron la bandera de la democracia, hasta la contrarrevolución huertista y los movimientos populares: villismo y zapatismo, actuaron todos en defensa de sus programas y objetivos de lucha, a veces haciendo un frente común, otras en forma independiente, y otras más enfrentándose entre sí. Lo cierto es que al cabo de una década lograron transformar al país (Rocha 1991: 185).

Todos estos acontecimientos que fueron modificando a México, también fueron transformando la vida de las mujeres. Cambios que no fueron consecuencia directa de la Revolución, pero que se gestaron desde los últimos años del siglo pasado y que significó a través del cine hablar de la presencia de un grupo social muy importante en el ámbito nacional.

#### LA SOLDADERA DETRÁS DEL JUAN

Hoy en día hablar de las mujeres que participaron en la Revolución Mexicana significa recuperarlas como sujetos históricos que lucharon y colaboraron en forma comprometida, desde los distintos frentes en las diversas facciones y etapas del proceso revolucionario; sin embargo, en el caso de su representación a través del cine la propuesta ha sido muy distinta, pues a pesar de que la mujer no se incorporó a las revueltas armadas por primera

vez en la Revolución —ya que durante los conflictos que vivió el país a lo largo del siglo XIX, a la mujer del campo la encontramos en los ejércitos, desempeñando además de las tareas tradicionales las que surgen como parte de la guerra. Es en el cine mexicano de la Revolución donde el personaje femenino hace su aparición como compañera del soldado —por añadidura soldadera—, desempeñando siempre tareas tradicionales que acarrea su rol de género con funciones estrictamente femeninas: cargando al niño, cocinando, lavando ropa y como pareja de esos hombres sucios y desaliñados, quienes sí hacían la «Revolución».

De esta forma, sin importar la clase social a la que pertenecían estas mujeres siempre aparecen dentro de los arquetipos de la feminidad: madre, pareja, cuidadora. La «soldadera», de alguna manera, conjuga en ella misma las funciones culturales de las mujeres por excelencia y esto se hace explícito en la imagen romántica de la soldadera filmica que se convierte en un tema popular y recurrente desde el estreno de *La Adelita* (1937) de Guillermo Hernández.

Son mujeres anónimas, mujeres analfabetas, mujeres campesinas, mestizas e indígenas, cuya historia se oculta detrás del mito de la soldadera abnegada y de la pícara Adelita.

Hubo soldaderas tanto en el ejército federal, como en las diferentes tropas revolucionarias que lideraban Pancho Villa, Emiliano Zapata y Venustiano Carranza. La presencia de soldaderas en los campos mexicanos se extiende hasta 1925 (Linhard 2003: 256).

Sin embargo será en la denominada época de oro del cine mexicano cuando este estereotipo se consolidará con filmes como *Enamorada* (1946) de Emilio Fernández, *Flor silvestre* (1947) de Emilio Fernández, *Y si Adelita se fuera con otro* (1948) de Chano Urueta y *Vino el remolino y nos alevantó* (1949) de Juan Bustillo Oro, en donde estas mujeres aparecen desarrollando actividades indispensables para la sobrevivencia de los ejércitos y sus seguidores, pues en su mayoría campesinas, se entregaban a las tareas tradicionales: cocinar, cuidar a los hijos, confortar a los heridos y curarlos.

Generalmente en estos filmes las mujeres se incorporan a «la bola» como compañeras de los soldados, viajan con las tropas, siguen paso a paso a sus esposos y parejas que han sido tomados en leva —reclutados. Las soldaderas, cuidan a los hijos, confortan sexualmente a los hombres; son esposas, compañeras, cómplices, madres, se encargan de cuidar a las tropas, cargan las mochilas, buscan agua para dar de beber a los soldados, acondicionan las barracas para proteger a los hombres de la intemperie, hacen la comida, curan a los heridos y enfermos, lavan la ropa y finalmente ofrecen consuelo.

Sin embargo, por la narrativa y las historias construidas alrededor de estas películas, la figura heroica del hombre siempre sale adelante y es entonces que el hombre es fuerte, valiente, viril, y las mujeres, que soportaron pésimas condiciones de vida, miseria, desnutrición, embarazos, partos y la crianza de sus hijos e hijas bajo las peores circunstancias, son relegadas a un segundo plano.

La historia oficial les negó espacio, la leyenda les cambió su origen, la pintura las idealizó hasta hacerlas irreconocibles. Las soldaderas que seguían a las tropas por todos los campos de batalla de América, todavía esperan su página entre el humo del combate, o el fusil cuando su hombre caía. Ellas los salvaron de la desesperación, del hambre y las penurias, cortándoles en seco la tentación de la fuga (Dillon 1992: 129).

También a partir de estos filmes, la pantalla cinematográfica mexicana se comienza a poblar de «Adelitas» y «Valentinas» que corresponden a los corridos revolucionarios en donde se manifiestan además fieles, abnegadas y sumisas, un imaginario que masificará estas imágenes y que dará como resultado una representación de la soldadera, quien a pesar de su participación en la revuelta armada, continuará ocupando su papel tradicionalista como ama de casa.

La imagen de la soldadera [...] desecha la parte histórica de la mujer dentro de este contexto. Por tanto, el arquetipo de la soldadera tanto en el cine como en el resto de las expresiones estéticas mexicanas, ha reducido la participación heterogénea de la revolucionaria al trivializar la lucha y resistencia de la mujer y sus organizaciones aún en vísperas de la Revolución Mexicana, y durante el período que duró esta (Martínez 2010).

Asimismo, en las películas con esta temática se muestra reiteradamente el papel protagónico del hombre dejando a la mujer llevar el espacio doméstico a cuestas, sin mezclarse con los elementos políticos e ideológicos de la Revolución, incluso existe una sutil sugerencia de que las mujeres se presentaban incapaces de tomar un arma, por lo que su presencia en los campos de batalla tienen en realidad poco que ver con las posibilidades emancipatorias que ofrecía la Revolución.

#### DE CORONELAS, GENERALAS Y COSAS PEORES

Durante los años sesenta en México comienza un impresionante movimiento masivo de mujeres en la búsqueda de reivindicaciones, igualdad y

reconocimiento de género. Esta circunstancia histórica se manifiesta en el cine mexicano, en donde se diluye el estereotipo romántico de la soldadera femenina que en silencio y desde la invisibilidad cumplió el importante objetivo de sostener la vida cotidiana de sus «juanes».

Es en estos años en donde, debido a la presión que en la sociedad llevaron a cabo ciertos grupos feministas, el cine manifestó un cambio radical en la representación de la mujer revolucionaria. El cambio era abismal, pues si bien es cierto que en el ámbito historiográfico esta manifestación se hizo patente gracias al reconocimiento de que aunado a las faenas domésticas las soldaderas desempeñaron tareas de mayor riesgo —mujeres que participaron como combatientes en las batallas, algunas ocupando el lugar del marido, heredando grados militares y ganándose el respeto de sus subordinados, otras haciéndose pasar por hombres y algunas más que en forma sanguinaria implantaron justicia por propia mano—. Todas estas mujeres pasaron a configurarse en personajes principales de películas exitosas en el cine mexicano.

Así, poco a poco en el imaginario colectivo y como parte de leyendas orales se comenzó a descubrir el importante papel que había desempeñado la mujer en la Revolución mexicana, dando cuenta de batallones de mujeres o soldaderas, sobre todo las del norte que, armadas hasta los dientes, se batieron a muerte contra los ejércitos opositores.

Cientos de Adelitas y Valentinas cuyo destino no sería tan ideal como los corridos que las cantan y que, valientes, rabiosas, leales y trabajadoras, se sumaron —con un rostro que a medias recuerda a la virgen inmaculada, a medias a la bruja salvaje y viciosa— al atroz himno de sangre y muerte con que se construyó la revolución mexicana (Poniatowska 2007: 132).

Las mujeres a través de las representaciones cinematográficas de esta época, en filmes como *La cucaracha* (1958, Ismael Rodríguez), *La Generala* (1971, Juan Ibañez) y *Juana Gallo* (1961, Miguel Zacarías) encarnaron a una tipología de mujer que trastocaba su papel de género. Esta «nueva mujer» quedó estereotipada en la imagen de la actriz María Félix, a quien se presentaba como una soldadera dotada de características tradicionalmente masculinas: valiente, con aplomo, bravura, vestida de pantalón, con el fusil en la mano, tomando alcohol y malhablada, caracterizando a la soldadera como a la mujer hombruna, capaz de dirigir ejércitos con solo arquear una ceja, aunque dócil ante el dominio de su hombre; atributos que se destacaron, subrayaron y reciclaron infinidad de veces en el afán de exaltar el valor extraordinario de estas mujeres.

...marcaría la pauta para la producción de una serie de obras filmicas que, épica y lírica al menos, pretendieron hacer de Ma-

ría Félix algo así como una «soldadera de lujo» del cine nacional, de *Café Colón* (Benito Alazraki, 1958) a *La Generala* (Juan Ibáñez, 1970), pasando por *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1958), *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1960), *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1962) y *La Valentina* (Rogelio A. González, 1965) (De la Vega 2010: 134).

Es así que la visión cinematográfica a partir de los años sesenta crea un estereotipo de mujer con características masculinas, bravas y aguerridas, quienes además de cocineras, enfermeras, madres, amantes y compañeras, también servían de correos, espías, recaudadoras de fondos, abastecedoras de armas y como combatientes de batallas.

En la historiografía, la Revolución mexicana está en deuda con sus mujeres al no reconocer más que de forma anónima e indefinida la importancia de su participación por medio de la imagen abstracta de la soldadera y el estereotipo que la inventiva popular y cinematográfica le diseñó.

Las armas que las soldaderas inicialmente sólo cargaban, ellas también las llegaron a empuñar. Las soldaderas, además de enfermeras, cocineras y a veces prostitutas también fueron espías, contrabandistas y en algunos casos, incluso capitanas o coronelas, dirigiendo batallones enteros de hombres y mujeres. (Linhart 2003: 260).

#### A MANERA DE REFLEXIÓN

Para concluir, se puede afirmar que si bien este cine de la Revolución mexicana no nos ayuda a conocer la realidad de esta épica histórica nacional, ni de que manera participaron mujeres y hombres, sí nos informa de los valores que se enaltecieron en los años en que se realizaron cientos de películas mexicanas, las cuales reflejaron y construyeron un imaginario colectivo sobre los papeles y las identidades de género: Patria, Iglesia, religión, machismo, familia, maternidad, amor, pues aunque en realidad las revolucionarias que combatieron en los ejércitos rompieron con los esquemas establecidos y con fusil en mano participaron en batallas dentro de la línea de fuego ganándose una identidad de igualdad y poder frente a los hombres, esta se fue reconociendo y reflejando sólo en las realizaciones de los años 60 en adelante.

De esta manera las representaciones cinematográficas de las mujeres en la Revolución Mexicana en medio de estas dos facetas no resuelve su silenciamiento, pero provee la oportunidad de realizar un giro hacia una *nueva historia*, la cual se tendrá que seguir fortaleciendo y creando día con día.

## Referencias bibliográficas

- Bolaños, J., 1966, *La soldadera*, 35 mm., 85 min.
- Dillon, S., 1992, *Mujeres que hicieron la América*, Buenos Aires, Catari.
- Fernández, E., 1943, *Flor silvestre*, 35 mm., 90 min.
- , 1944, *Las abandonadas*, 35 mm., 97 min.
- , 1946, *Enamorada*, 35 mm., 90 min.
- González Pedrero, E., 1985, *La riqueza de la pobreza*, México, Joaquín Mortiz.
- Ibañez, J., 1971, *La generala*, 35 mm., 110 min.
- Linhard, Tabea Alexa, 2003, «“Todos a entrar y el que tenga miedo que se quede a cocer frijoles”: las *soldaderas* de la revolución mexicana», en M. Nash y S. Tavera (eds.), *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad antigua a la contemporánea*, Barcelona, Icaria, pp. 255-265.
- Martínez Ortiz, M. T., *Mitos femeninos en el cine: la soldadera en la pantalla mexicana*, en <http://www.hispanetjournal.com/Mitosfemeninos.pdf> (última consulta: 05/12/2010).
- Nash M. y S. Tavera, et. al., 2003, *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad antigua a la contemporánea*, Barcelona, Icaria.
- Poniatowska, E., 2007, *Las soldaderas*, México, Era.
- Rocha Islas, M. E., 1991, «Presencia de las Mujeres en la Revolución Mexicana: Soldaderas y Revolucionarias», en *Memoria del Congreso Internacional sobre la Revolución Mexicana*, México, Gobierno del Estado de San Luis Potosí.
- Rodríguez, I., 1958, *La cucaracha*, 35 mm., 87 min.
- Vega Alfaro, E. de la, 2010, «La Revolución Mexicana en el imaginario cinematográfico», en Pablo Ortiz Monaterio (coord.), *Cine y Revolución. La Revolución Mexicana vista a través del cine*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, pp. 49-73.
- Zacarías, Miguel, 1961, *Juana Gallo*, 35 mm., 120 min.



MOVIMIENTOS SOCIALES Y MUJERES:  
EL CASO DE LILIA RUIZ CHÁVEZ,  
DAMNIFICADA, LESIONADA E INSUBORDINADA

Jorge Gómez Naredo

CENTRO DE ESTUDIOS DE GÉNERO - UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Ese día la tierra explotó, las calles se levantaron varios metros y, después, cayeron. La congoja y el sufrimiento aparecieron: hubo impotencia, hubo también olor a muerte. Gente sin vida, gente herida, gente enterrada y gente que deambulaba buscando a sus familiares, rezándole a la Virgen y a Dios y pidiéndole a la fortuna y a todos los santos que los suyos no anduvieran muertos, que los suyos no estuvieran debajo de la tierra, perforados por fierros y varilla, todos llenos de sangre, sin respirar, con los ojos cerrados. Fue el 22 de abril de 1992 para la ciudad mexicana de Guadalajara un día triste, un día lleno de lágrimas: un día de dolor.

LAS EXPLOSIONES

A las 9:40 del 22 de abril de 1992, Trinidad López Rivas, jefe del cuerpo de bomberos de Guadalajara, confirmaba que no había peligro, que todo estaba bajo control. 34 minutos después, decenas de calles de la urbe estallaron. Casas destruidas, autos volteados, gente herida, gente muerta. El pánico fue la primera reacción. Y el descontrol. Las autoridades no sabían qué hacer. Las primeras cifras oficiales hablaban de 30 personas fallecidas y 500 lesionados. Pronto ascendieron a más de 200 los fenecidos y sobrepasaron los mil los lesionados.

El 22 de abril de 1992 fue un día lleno de sangre para los habitantes de la ciudad mexicana de Guadalajara. Unas explosiones sacudieron una



parte de la urbe. No hay una versión creíble de qué fue lo que realmente sucedió. Las autoridades arguyen que fue un ducto dañado que dejó escapar gasolina lentamente y que el almacenamiento de esta en el subsuelo fue lo que provocó la catástrofe. Tampoco hay culpables. Los encargados del mantenimiento de las redes de gasolina se repartieron culpas y ninguno tuvo castigos. El caso es que después de varias manifestaciones de apoyos a los damnificados, el tema se fue olvidando. A los que poseían una casa, un negocio y/o enseres domésticos y fabriles, se les restituyeron sus bienes. Pero quedaron un grupo de personas a los que no se les restituyó el daño sufrido: los que se vieron afectados físicamente por el desastre, es decir, los lesionados. En 1994, estos fundan una asociación, Abril en Guadalajara A. C., que hoy, 19 años después de la tragedia, continúa activa. En esta ponencia lo que me interesa es observar cómo las mujeres tuvieron una participación destacada en esa asociación

#### ELLOS, A LOS QUE LES DUELE EL CUERPO

Estoy en una reunión de lesionados. La mayoría son mujeres. Hay solamente cuatro hombres. El mando en asuntos políticos está en una persona: quien lidera la asociación. Ella manda, decide, ordena y pone a discusión los temas a tratar. Ella establece los temas. Ella es la que más sabe sobre lo que sucede en la asociación y al exterior de esta. Ella es mujer. La mayoría está con y por ella en la reunión. La mayoría la mira como la voz de mando. Sus decisiones no son rebatidas. Ella es quien tiene el control, y quien decide. Es un lugar público: la asociación de lesionados. Hay decisiones que después serán conocidas por otros, y que llegarán a diversas esferas gubernamentales y a los medios de comunicación. Se ha traspasado lo privado y se está en lo público. ¿Hay anomalía en el rol por ser ella y no él?, ¿acaso no le corresponde a las mujeres otras actividades, más privadas que públicas, menos «importantes» y con menos poder de decisión que los hombres? La cuestión es, ¿si ella es la que manda, ella ya no se adapta al rol que está naturalizado, normalizado, que se mira como objetivo en los círculos sociales cercanos que frecuenta o que tiene como de referencia? ¿Ella rompió los moldes del rol?

Pero hay que ir un poco atrás. En buena parte de las lesionados de 1992, los roles de género, antes de las explosiones, estaban bien marcados: la mujer se encargaba de las labores domésticas, y apoyaba al marido en actividades laborales varias, pero siempre con sumisión y en segundo plano («yo le ayudaba a mi esposo»). En la mayoría de las familias de quienes posteriormente serían lesionados o lesionadas, se imponía y se educaba que a la mujer le correspondían ciertas actividades y ciertos espacios y a

los hombres otras actividades y otros espacios<sup>1</sup>. Había, entre las lesionadas, quienes vendían ropa, y tenían sus propios negocios. Quienes tenían un taller de costureras. O quienes laboraban. Pero en la mayoría de los casos había una autoridad masculina que imponía órdenes y regía las vidas de las familias. En caso de verse en situaciones de sumisión o resistencia a la autoridad masculina, la mayoría de las mujeres optaban por la primera. El rol no era en todos los casos «el clásico» ni se cumplía de todas las formas iguales, pero sí había el contexto de una sociedad regida por hombres, a la manera de un patriarcado o, más bien, siguiendo la ordenación según un esquema androcéntrico: el hombre es quien manda. La última palabra la dice el marido, el padre o el hijo. ¿Qué sucede con las explosiones del 22 de abril de 1992? Hay, en principio, un cambio radical en la cotidianidad. Y hay después la necesidad de salir a las calles: de convertirse en actores políticos visibles. Y son ellas, las mujeres, las que comienzan a realizar esta laborar: a hacerse visibles, a adentrarse en la esfera de lo público.

La emergencia detonó la necesidad de salir y hacerse visibles. Desde un principio, desde que las explosiones se dieron, desde antes que los lesionados se pusieran respondones y visibles. Silvia Gómez Partida, una afectada por la catástrofe, visualizó, en las primigenias manifestaciones de damnificados, el paso de las mujeres de lo privado a lo público, de lo hogareño y el ejercicio de un rol «tradicional» a lo público y la modificación del rol que venían desempeñando. Dice Gómez Partida:

Antes del 22 de abril, la vida para la mayoría de nosotras era rutinaria, tradicionalista, sumamente conservadora. Con sumisión aceptábamos ser así, porque de esa manera *debíamos ser las mujeres* [subrayado en el original]. El aseo de la casa, el trabajo o el estudio era lo cotidiano. Nuestra vida transcurría simple, pacífica y monótona; nuestras expectativas eran limitadas. Pero así éramos felices, no conocíamos otra forma de vivir (Gómez Partida 2003: 127 y 128).

Esta observación la noté en cada una de las lesionadas que entrevisté: el 22 de abril abrió caminos en sus vidas. No mencionan un «cambio» de rol, ni una modificación en su vida familiar regida por la insubordinación

---

<sup>1</sup> No solamente en las familias se impone dicha imagen, sino en múltiples ámbitos de la vida. Ana Ester Esguino dice al respecto (y hay que dar por sentado que lo hace desde una perspectiva urbana): «La escuela y la familia son las instituciones privilegiadas para fijar la mirada y detectar las formas de socialización con relación al sistema de valores, de creencias, de representación que, sobre la asignación de roles femeninos y masculinos, tiene determinada sociedad. En ellas se refleja la manera en que la mujer ha estado excluida —política, científica y lingüísticamente— de la categoría superior de 'persona'. Este mecanismo de exclusión se manifiesta a partir de la negación, la ocultación y la cosificación de la mujer, en la medida en que queda reducida a la condición de objeto» (Esguino 2008: 56).

de género. No. Hubo un cambio, y ese cambio afectó algo su vida con sus esposos, sus padres, con los hombres: en la familia misma. Incluso muchas de ellas hoy no son conscientes de esos cambios.

Ahora bien, ¿qué obstáculos existen?, o más bien, ¿qué obstáculos existieron para que el «rol» tradicional que llevaban las mujeres sufriera modificaciones? No me interesa dejar una imagen donde todo es negro o blanco, donde las mujeres se pelean con los hombres por el control de la asociación o por el derecho a imponerles a ellos algo. Todo es más complejo. En un artículo de 1990, Esperanza Tuñón mencionó respecto a la lucha o las luchas de las mujeres:

Cabe señalar que estas mujeres [mujeres obreras, campesinas y colonas diversas, especialmente en el centro del país] enfrentan difíciles condiciones para su participación política ya que, además de las recriminaciones de carácter ideológico y cultural de que son objeto por parte de los varones de sus familias, tienen que desarrollar una doble o triple jornada de trabajo, así como combatir la discriminación sexista presente en el seno de las organizaciones políticas y sociales que comparten con los hombres. (Tuñón 1990: 42).

Esto, sin duda, lo observé en el trabajo de campo que realicé: las mujeres tenían que trabajar, hacer las «labores del hogar», y, a pesar de ello, eran las que menos faltaban a las reuniones de lesionados. Pero esta cuestión no se da de una manera homogénea, ni a rajatabla, ni indica que así se haya dado siempre. Hay variaciones. Y también, algo que es importante mencionarlo, negociaciones. Hay sumisiones y momentos de «libertad», y hay el retorno a las sumisiones, y también la insubordinación acordada, etc. Pero antes de adentrarnos en ello, vale la pena especificar algunos puntos que serán de utilidad para entender mejor esta complejidad.

#### EL ORDEN ANDROCÉNTRICO Y LA MUJER LÍDER

Parto de un concepto que le da forma al contexto y con él se entiende mejor lo que pretendo decir, mis visos, mis observaciones, mis opiniones y los resultados del estudio. Este concepto es el «orden androcéntrico», el cual impone o naturaliza las actividades que, supuestamente, deben cumplir los hombres y las mujeres. Bourdieu expone esto de manera magistral:

Así pues, la dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructu-

ras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológica y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos. Dichos esquemas, contruidos por unas condiciones semejantes, y por tanto objetivamente acordados, funcionan como matrices de las percepciones —de los pensamientos y de las acciones de todos los miembros de la sociedad—, trascendentales históricas que, al ser universalmente compartidas, se imponen a cualquier agente como trascendentes. En consecuencia, la representación androcéntrica de la reproducción biológica y de la reproducción social se ve investida por la objetividad de un sentido común, entendido como consenso práctico y dóxico, sobre el sentido de las prácticas. Y las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico. Se deduce de ahí que sus actos de conocimiento son, por la misma razón, unos actos de reconocimiento práctico, de adhesión dóxica, creencia que no tiene que pensarse ni afirmarse como tal, y que 'crea' de algún modo la violencia simbólica que ella misma sufre (Bourdieu 2007: 49).

Las lesionadas por las explosiones del 22 de abril, vivían en un orden androcéntrico que naturalizaban, y del cual no podían escaparse tan fácilmente. El hecho de verse, de un momento a otro en la necesidad de «pelear» por obtener beneficios necesarios para sus personas, incluso para sus mismos maridos (el seguimiento del orden androcéntrico), conllevó una matización de los roles y una menor fortaleza del orden, que no se rompió, pero que sí se hizo más flexible. Veamos un ejemplo con algunas fotografías que están en el archivo personal de Lilia Ruiz Chávez, para especificar que fueron las mujeres quienes estuvieron en la esfera pública. Recordemos que la esfera pública estaba destinada, en la mayoría de los casos, a los hombres. Dice Silvia Bolos al respecto:

La modernidad instauró como uno de sus fundamentos la idea de que el binomio público político era el equivalente de lo masculino y lo privado social de lo femenino, lo que permitió excluir a las mujeres del ámbito laboral, del ejercicio del poder y de los asuntos públicos. (Bolos 2008: 17).

Así pues, algo, en la lucha de los lesionados, no cuadraba del todo: eran las mujeres las que se hacían del espacio público y de la visibilidad que tenían en este.

En las manifestaciones de 1997 para recordar el aniversario del 22 de abril, la mayoría de quienes salieron a las calles, de quienes se pusieron en contacto con asesores de la asociación y de quienes estuvieron ahí, en juntas y mesas de discusión y en reuniones y charlas y comilonas, fueron mujeres. Esto, por supuesto, no indica que haya existido una corriente feminista o liberadora dentro de la organización. No. En realidad, no hay, me parece, conciencia de ello. Aunque sí existe una acción-práctica, que provoca reflexiones internas que llevan a momentos de mayor libertad, o que por la experiencia se llega a espacios de mayor «libertad» fuera de la organización respecto a las relaciones de las mujeres con sus parejas, sus padres o sus hijos. Esto no indica que haya sido completamente «consciente». ¿Qué quiero decir con esto? Que las mujeres de la asociación Abril en Guadalajara A. C. tomaban el espacio público y se comenzaban a relacionar con otros actores y aprendían de ellos, y que eso les otorgaba una diferencia, por ejemplo, con mujeres que no tenían dicha experiencia dentro de las colonias donde habitaban las lesionadas. Esto era ya bastante evidente para 1997. Al realizar ello, el salir a las calles y estar moviéndose en un espacio público, sus «roles» tradicionales, asumidos y aceptados, incluso sin ser ellas conscientes de ello, variaron.

Con las movilizaciones de los lesionados y con las mujeres como principales actrices de dichas movilizaciones, se comienza a desnaturalizar el «hombre-público» y se inicia la naturalizar de la «mujer-pública»: se hace cotidiana esta última imagen, de luchadora social, que sabe de *esas cosas* de política. Sin duda, el hecho de que una mujer sea la que domina la asociación ayuda. Lilia Ruiz Chávez era la líder: la que mandaba. No era un hombre: era una mujer. Y mujer ama de casa, mujer que hace de comer, que lava las ropas, que va de aquí para allá, que atiende a los hijos. Mujer «tradicional», pero líder. Mujer que lidia con políticos y líderes de otras asociaciones. Mujer que maneja las estrategias. Mujer y mujeres. No en igualdad, pero mujeres al fin y al cabo. Algunos reporteros de finales de los años noventa lo comenzaban a notar, pero de manera muy tímida. En uno de los «perfiles» que en la contraportada del extinto periódico *Siglo 21* se realizaban, Felicitas Reyes Cornejo escribió sobre Lilia Ruiz Chávez:

Lilia Ruiz es una mujer que vio cómo los hechos drásticamente cambiaron su vida [...], nacida en Tlalpujahua, Michoacán, era una ama de casa como muchas, madre de cuatro hijos varones, esposa ‘trabajadora’; casada hace 27 años y admiradora de Sor Juana Inés de la Cruz, llevaba una vida activa que no le permitía estar mucho tiempo en reposo. (Reyes 1994: 45).

La forma es el fondo: de madre, a Ruiz Chávez se le rompe la vida cruentamente, y del rompimiento de la vida se transforma en una luchadora social. Mujer que modifica el asumir completamente la parte *maternal* para

desarrollar una actividad política, para desarrollarse en la vida pública de la ciudad. Sí, el «hombre-público» en la asociación Abril en Guadalajara A. C., no tiene peso, y en cambio se edifica una «mujer-pública». Se naturaliza la mujer como la líder que manda, ordena, que lleva al triunfo, que sabe qué hacer y qué no hacer. Esto modifica el orden androcéntrico. No lo cambia completamente, sino que lo modifica.

Sí, la naturalización de la mujer-líder es un aspecto que es muy importante mencionar. Lilia Ruiz Chávez se transformó, al entrar en la asociación Abril en Guadalajara A. C., en la líder. De ello, los opositores y los seguidores de ella no tienen duda. Con el tiempo, la imagen de la «señora Lilia» como jefa de la asociación se hizo cotidiana y ello, en un trato directo con las y los demás agremiados, se volvió algo natural y aceptado, algo que era así y punto. La aceptación o naturalización de este hecho no fue tersa y no careció de conflictos. Ahora habría que saber, ¿qué sucedió con las demás mujeres?, ¿el hecho de participar en la vida pública de la asociación transformó su vida cotidiana con su pareja?, ¿cambiaron sus roles?, ¿se matizaron? Veamos.

#### «NO SÉ A QUÉ HORAS VENGO»

Silvia Gómez Partida, cuenta de una mujer que, inmediatamente después de las explosiones, comenzó a participar en actividades de las organizaciones de damnificados: María Jesús. Se enroló en el Movimiento Civil de Damnificados 22 de abril (MCD-22), y fue de las muy honradas: «Cuando el Patronato ve su postura incorruptible, la mandaron golpear» (Gómez 2003: 138) Un día le inventaron que tenía un «amante», y eso le ocasionó problemas en su matrimonio: ya casi por eso «tiraba la toalla» en la lucha de los damnificados. De ella, de María Jesús, Gómez Partida menciona que andar en una organización social le ayudó mucho:

Enseña a sus hijos lo que ha aprendido en su vida; el ser independientes, saber reconocer sus derechos, ser solidarios, ahora María Jesús es más emprendedora, tiene una visión totalmente clara de la vida, de la igualdad de género, considera que el machismo impidió el crecimiento intelectual y el desarrollo integral de la mujer (Gómez 2003: 139).

Esta anécdota es significativa: resulta medio insoportable para muchos hombres y mujeres que una mujer ande por la vida, desde el punto de vista de un orden androcéntrico: muy independiente. Por eso se castiga el pecado, el delito: ser infiel al hombre significa ser insubordinada al orden establecido y naturalizado. Es una estrategia en una cultura regida por los hombres y el orden androcéntrico. Esto se observa en varias situaciones: el

ser infiel como delito inadmisible de la mujer, como prueba de que la independencia lo único que hace es echar por la borda los valores tradicionales. Esto sucedió en algunos casos de damnificadas que se comenzaron a movilizar inmediatamente después de las explosiones del 22 de abril de 1992. Pero vayamos a las lesionadas.

Sin duda, ese abril de 1992 cambió, para las y los lesionados, sus vidas. Como ya se dijo, se vieron en una situación completamente distinta a la que habían vivido hasta antes de las explosiones: había la necesidad de exigir, de hacerse visibles, para poder mejorar en la calidad de vida de lesionado que de por sí era crítica (carencias, falta de atención médica, falta de justicia hacia lo que les había sucedido). Su vida cotidiana cambió drásticamente. Pero, para las mujeres, no solamente eso: su visión de las cosas se modificó. Lilia Ruiz Chávez, quien es la coordinadora y presidente a la asociación Abril en Guadalajara A. C y la líder de los lesionados, ha observado ello y tiene puntos de vista al respecto. Dice ella que, las mujeres, desde un principio, fueron las más luchonas. Esta percepción es compartida por Mari Carmen Ponce, una de las primeras personas que se interesó por los lesionados desde el patronato (es decir, desde las autoridades) y que los apoyó y auxilió para que se organizaran. Dice Ponce:

El grupo se comenzó a formar con familiares de hombres lesionados, y de mujeres lesionados. Porque en cuestión de género, es muy curioso (por lo que tú quieras, trabajo o que los hombres no son tan acomodados, no son tan hogareños, no sé), pero cuando el hombre era lesionado la esposa ahí estaba, y cuando la mujer era lesionada ella tenía que ir porque el hombre no iba<sup>2</sup>.

Desde un primer momento, la mujer tomó como suya, principalmente, la labor de abanderar las demandas que precisaban los lesionados. Dice Lilia Ruiz Chávez que, en las marchas, los carteles que se realizaban, los hacían en su mayoría las mujeres, y ellas ahí plasmaban, con sus propias palabras, lo que pensaban: «eran pensamientos de ellas, pensamientos de exigir»<sup>3</sup>.

¿Por qué se dio ello? ¿Acaso no era, esta forma de protestar, o de exigir, una arena considerada «pública» y, por ende, destinada en su mayoría a los hombres? Esto se ha dado en muchísimos casos: a la mujer se les ha

---

<sup>2</sup> Entrevista a Mari Carmen Ponce, 12 de enero de 2010. Lilia Ruiz Chávez menciona casi lo mismo a este respecto: «En la mayoría de eventos que participaban las mujeres, si el lesionado era hombres, la esposa era la que iba a representarlo. Si la lesionada era la esposa, pues con más razón, y el esposo no participaba, a menos que la situación se tornaba más difícil, o de peligro, o que necesitaba manifestarnos el total de los afectados, era cuando entonces ellos participaban» (entrevista Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011).

<sup>3</sup> Entrevista a Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011.

excluido de la esfera pública, y más de los espacios de mando de esa esfera pública. En el caso de los lesionados, quienes abanderaron la lucha fueron las mujeres. Quizá porque los hombres, al verse lesionados, observaban que su calidad de «líderes indiscutibles» no estaba garantizada, y por ello no asistían a las reuniones o no se interesaban en las actividades que comenzaban a hacer los lesionados. Puede ser un conjunto de varios factores. La cuestión es que las mujeres comenzaban a hacerse presentes. Ruiz Chávez hace su propio análisis de la situación:

Al hombre se le daba más «o es a la brava, peleando a golpes», o a la muy suavcita, «a rogar». No equilibraban esas dos actitudes, que era la que las mujeres fueron tomando, la de mediar, pero mediar ni tan seditas ni tan atrabancadas. Eso se dio, y eso fue nato de la mujer (ibíd.)

El rol se cambiaba. O se modificaba. Pero no era una decisión, digamos, consciente sobre una liberación de la mujer de un yugo masculino. En la asociación de los lesionados no se hablaba de feminismo, ni en sus juntas salía al tema ello, ni hubo asesoras feministas. No se observaba de esa forma. En cambio, sí existía una generalización del patriarcado en la mayoría de las familias de lesionados por las explosiones del 22 de abril. Ruiz Chávez dice al respecto: «Ninguna de las que hemos estado en esto, tenía un matriarcado, en todos los hogares, el jefe era el hombre. Le brotó a la mujer. Es algo que se dio» (ibíd.). Sí, se dio, de manera rápida, sin ponerse a reflexionar sobre qué se estaba dando. Era necesidad, era esperanza, era una lucha por justicia y por la restitución de algo, por la búsqueda de un poco de seguridad para el futuro, una seguridad que se les había ido raudamente con las explosiones. Doña Cuca, una lesionada por las explosiones del 22 de abril de 1992, menciona al respecto: «Lo vivíamos porque había que hacerlo, si yo hubiera visto la situación de fuera, hubiera sido otra mi visión»<sup>4</sup>.

El ingresar en una dinámica de «lucha», o de organización. El adentrarse en un trabajo donde el objetivo es obtener algo a cambio de la protesta, de idear estrategias, de exigir justicia, va transformando, lentamente, los roles que el orden androcéntrico les destina a hombres y mujeres. Lilia Ruiz Chávez, al recordar su caso, menciona: «Yo me sorprendo en lo particular, del cambio que hubo en mí, de mi forma de pensar. La visión que yo tenía»<sup>5</sup>. Todo esto cambió, o cambió de alguna forma. Un ejemplo que ella pone. Antes de las explosiones, poco se interesaba en los periódicos, en la vida pública de la nación, en quiénes eran los gobernadores y quiénes los diputados y quiénes mandaban en el país. Recuerda que, a su casa, allá en

<sup>4</sup> Entrevista a María Refugio Martín Franco, el 8 de octubre de 2009.

<sup>5</sup> Entrevista a Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011.



Michoacán, cuando era pequeña, a su papá le llegaba el periódico, pero ella no lo leía, o si lo leía, era para saber los horóscopos o las cosas del espectáculo. A su papá le interesaba la política: era cosa de hombres, pues. Después, cuando se casó, comenta:

Comprábamos el periódico [en el matrimonio ya], a él [su esposo] le gustaba leer. Yo de política no veía de nada. Veía los encabezados, pero no veía los artículos. Buscaba a lo rápido, por el trabajo de la casa y porque no me interesaba mucho. Esto [las explosiones del 22 de abril de 1992 y la posterior organización de los lesionados] me cambió. Me comenzó a interesar todo ello, la política. Ahora me doy cuenta que para saber de lo que sucede a nuestra alrededor, hay que leer el periódico (ibíd.).

Estos son los pequeños cambios que van transformando el rol, que lo van haciendo flexible. Se dan, y es complejo muchas veces hacerlos conscientes. Después de las experiencias en la lucha, de andar movilizadas acá y allá, de reuniones con gobernadores, presidentes municipales, diputados, secretarios de estado, delegados y un largo etcétera, dice Ruiz Chávez, «Tuvimos que aprender a que teníamos que leer todos los periódicos, todos los del día, ¿qué salía en cada uno?» (ibíd.). Era una forma de ejercer ciudadanía<sup>6</sup>.

El hecho de que las mujeres lesionadas comenzaran a tener una actividad pública, les iba dando un aprendizaje en el ámbito político y, al mismo tiempo, les creaba un espacio de libertad en la arena privada. Repito que muchas de estas cuestiones no son conscientes: se dan y ya, y se dan en un proceso crítico, donde lo importante es tomar ciertas decisiones que son imprescindibles y rápidas, que no se pueden evadir, o que evadir las significa perder mucho. Las relaciones entre las mujeres y entre los hombres en las familias de los lesionados solían (y suelen incluso) ser desiguales: el hombre es el que manda y la mujer la que obedece. Claro, esto con sus múltiples matices y muchas negociaciones, maltratos físicos, violencias, acuerdos, desacuerdos, etcétera. En la mayoría de las mujeres lesionadas, o en las mujeres que no eran lesionadas pero que iban a las reuniones y actividades de los lesionados, tenían en sus vidas privadas una relación donde el hombre

---

<sup>6</sup> Existe un debate sobre el ejercicio de la ciudadanía desde las mujeres. Pensamos que, el hecho de participar en un movimiento social, o en una asociación civil, enseña ciertos hábitos que, aunque no sean conscientes quienes los aprenden de estar construyendo y ejerciendo su ciudadanía, lo hacen. Silvia Bolos menciona sobre el ejercicio de la ciudadanía: «La defensa de los derechos y la capacidad para exigirlos surgen como aspectos relevantes en la construcción y ejercicio de la ciudadanía; está presente una concepción amplia de derechos que incluye, entre otros, la salud, la no violencia, el ejercicio del voto y su defensa, la exigencia de información, de equidad, de respeto hacia todos y, en particular, hacia los diferentes. En el proceso de asumir derechos y obligaciones está presente el reconocimiento de la necesidad de incidir en lo público a través de la toma de decisiones» (Bolos 2008: 72).

dictaminaba las actividades de la familia (incluidas las de la mujer). Esta, por su parte, tenía obligaciones naturalizadas: cuidar a los niños, hacer de comer, limpiar la casa, lavar la ropa, etcétera. Esto no es un descubrimiento ni mucho menos. Ni tampoco es una generalización que no admite matices y grados de control, de dominio y de sumisión. Es algo que existe, de diversas formas, pero existe. Consuelo Díaz Barriga Sánchez, menciona:

En el ámbito privado existe aún el dominio de una de las partes, generalmente, el hombre sobre la mujer, quien se torna un ser a su servicio, una menor de edad constante que espera que sea él quien tome las decisiones. Aún está muy arraigada, en hombres y mujeres, la idea falsa de que esta última debe someterse a la voluntad masculina y escuchamos con frecuencia, y a veces sin asombro, en voz de las mismas mujeres, frases como: «tengo que pedir permiso a mi esposo», o «mi marido me deja trabajar», o «trabajo para ayudar a mi pareja» (Díaz 2008: 352 y 353).

Esto se daba entre las mujeres lesionadas. Y esto se comenzó a modificar en los trabajos de organización.

Sin embargo, no quiere decir que estos aprendizajes fueran constantes, homogéneos, invariables y que desdibujaran por completo un orden androcéntrico de las cosas. No. No era así exactamente. Todo fue más complejo. Había momentos en que el yugo se flexibilizaba, y otros en que los momentos de mayor «libertad» femenina se replegaban. Este asunto lo abordaré un poco más abajo.

¿Cómo se dio el proceso que ahora nombro «flexibilización» del orden androcéntrico? Las mujeres lesionadas, al entrar de lleno en la esfera pública, tenían exigencias que muchas veces chocaban con las exigencias que en la familia (donde se ubica con mayor fuerza un orden regido por el hombre —sea este padre, esposo o hijo—). Fue ahí que se dio uno de los rompimientos del orden androcéntrico, el cual conllevó a una liberalización de la mujer en la familia misma, y a una flexibilización (por la misma liberación de la mujer) del orden androcéntrico. Lilia Ruiz Chávez observó este proceso entre las mujeres que conforman la asociación que ella dirige. Dice Ruiz Chávez:

De hecho, si platicas con ellas, te van a decir que su vida cambió dentro de la casa. Que ahora ellas le dicen a la familia, pues ahí comen, porque yo no voy a estar. Y antes no. Había que servirles, había que estar al tanto de no dejar a la familia sola, porque se consideraban indispensables en el hogar. Y eso les sirvió para darse cuenta de que no eran indispensables. A partir de entonces, ellas se liberaron de lo que ahora consideran que era un yugo, que no habían podido quitarse, pues porque ellas mismas no lo habían intentado, y porque la familia no había

visto que hubiera un motivo lo suficientemente fuerte para que se desligaran o deslindaran un poco de aquellas obligaciones. Y ahora ellas ven, dicen, platican, que ha sido bueno para todos: la familia participa más en la casa. Ahora es un rol diferente. En aquel entonces, la familia empezó a participar más en las labores del hogar, empezó a no exigirle tanto tiempo, reglas de tiempo, «¿a qué horas te vas?», «¿a qué horas regresas?» Empezaron ellas a tener libertad de decir, «no sé a qué horas vengo». Eso para ellas fue liberarlas, liberarlas de tener que decir «a las doce estoy aquí, a las doce en punto, o a tal hora estoy aquí». Cuando ya se les preguntaba, «¿a dónde van?», pues claro, siempre sabía la familia dónde estábamos. Incluso era necesario que después fueran a buscarnos, porque si no regresábamos había que llevarnos de comer. Pero cuando ellas empezaron a tener el valor de contestar, cuando se les preguntaba a «¿qué horas regresas?», «no sé», ellas mismas no lo sabían, pero enseñaron a la familia a que ellas eran dueñas de su propio tiempo, y eso fue bueno<sup>7</sup>.

Este hecho es fundamental: las actividades públicas y de lucha que las mujeres lesionadas hicieron suyas, no solamente les permitieron lograr beneficios económicos o de salud (una pensión o atención médica, ambos logros de simple justicia en la restitución de las pérdidas físicas —la lesión— por las explosiones del 22 de abril), sino modificaciones en los roles que ellas llevaban a cabo y que, de no haberse dado la necesidad de «andar en la lucha», no se hubieran dado. El hombre era quien mandaba en las familias. Zonia Sotomayor Peterson y Rosario Román Pérez, en el libro *Masculinidad y violencia homicida*, mencionan que en la sociedad mexicana, en general,

los hombres se consideran importantes por el solo hecho de ser tales, y dicha importancia es aprendida desde la infancia a partir de un largo proceso de socialización en el que la figura del padre o sustituto en el hogar se erige como dominante» (Sotomayor y Pérez 2007: 26).

Esto no se rompía del todo, pero se flexibilizaba, gracias al trabajo público de la mujer. Existía ya una mayor libertad en el poder de decisión. El decir: «no sé a qué horas vengo», era un hecho de resistencia, que no se realizaba, quizá, de manera consciente, sino llevada por las circunstancias. Pero al pasar de los días, de las semanas, los meses y los años, se puede observar (y las mismas mujeres lesionadas así lo observan), como un acto que rompió el estado de cosas anteriormente impuesto y respetado.

Ahora bien, esto no significa que el orden androcéntrico se resquebrajara ni podemos conceptualizar la lucha de las lesionadas del 22 de abril como

---

<sup>7</sup> Entrevista a Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011.

un hecho de liberación de la mujer, completamente feminista. Los roles siguieron existiendo, y cuando los momentos de repliegue de los lesionados se comenzaron a dar (la no actividad en acciones públicas), se regresó a un rol femenino tradicional: hacer de comer, tareas en casa, lavar, planchar, cuidar a los hijos, a los nietos, etc. Es decir, la «libertad» no es completa ni constante: es inacabada, y los avances pueden ser regresivos. Esto, por supuesto, no indica que no se haya sentado un precedente y que el «escape» o los espacios de libertad se hayan perdido todos. No, modificó la experiencia descrita los roles, pero no del todo ni permanentemente de la misma forma en todos los tiempos y en todas las circunstancias.

#### EL HOMBRE DE CASA Y EN CASA

¿Por qué el hombre no participó de lleno en las actividades de los lesionados?, ¿por qué hubo tan poca participación masculina?, ¿por qué la participación mayoritaria fue de las mujeres y no del hombre?, ¿acaso no se estaba, en las movilizaciones, en las juntas, en las reuniones con autoridades estatales, municipales y/o federales, ejerciendo en un espacio público-político, destinado tradicionalmente a los hombres?

El hombre no estaba ausente de las actividades de los lesionados. Estaban ahí, y cumplían un papel que también estaba dado por el orden androcéntrico. Pierre Bourdieu menciona que

el privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que imponen en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad (Bourdieu 2007: 49).

Esto explica en parte el repliegue de los hombres de la lucha y de poder ejercer su dominio (según un orden naturalizado androcéntrico) en la esfera pública: la imposibilidad de mirarse completamente plenos en la esfera pública. Muchas mujeres lesionadas y esposas de lesionados me comentaron que, para sus maridos, el hecho de no poder trabajar ni llevar a cabo sus labores de *proveedor* de la casa les angustiaba mucho. Martha, que es lesionada igual que su esposo, se puso sincera conmigo y alguna vez me dijo, en una reunión de lesionados y al borde de las lágrimas por una crisis económica que estaban sufriendo: «Mi viejo me dice a cada rato que si él pudiera trabajar, si él pudiera trabajar, si él pudiera trabajar»<sup>8</sup>. Ella le asigna a él y él mismo se asigna la labor de trabajar y de proveer lo necesario a la familia:

<sup>8</sup> Entrevista a Martha Muñiz Madrigal, 1 de octubre de 2009.

el rol masculino, pues. A pesar de que ella ha sido, la mayoría de las veces, quien ha estado integrada a las actividades de la asociación y es quien más asiste, continúa la percepción del hombre-proveedor y el hombre-público. Por su parte, él se siente imposibilitado para afirmar su virilidad como el orden androcéntrico se lo impone. Es decir, hay matices, pero se continúa el orden: no se rompe, se flexibiliza.

Una cuestión que también es importante mencionar y explicar es, ¿por qué los hombres no participaron del todo, o participaron en menor medida en la lucha de los lesionados por las explosiones del 22 de abril de 1992? Según Sotomayor Peterson y Román Pérez,

las sociedades construyen su modelo hegemónico de masculinidad, en el que los varones son impulsados continuamente a la búsqueda del poder y a su ejercicio con el otro o la otra, considerados más débiles. Generalmente en este caso se incluyen a las mujeres, los niños, los ancianos y las minorías, como podrían ser las personas con capacidades diferentes, los homosexuales o los extranjeros. (Sotomayor y Pérez 2007: 26).

¿Por qué los lesionados no fueron los líderes de los lesionados en su conjunto y sí en cambio lo fueron las mujeres? Una explicación es esta: su masculinidad se vio afectada por la lesión. Pero vale la pena detenerse en este aspecto, que explicaría por qué la esfera pública, en este caso, no fue disputada por el conjunto de todos los hombres lesionados.

Existe un orden androcéntrico. En cada caso, ese orden puede ser más fuerte e inflexible que en otros casos. Y no solamente afecta a las mujeres, sino al conjunto de la sociedad. A los hombres se les impone que deben ser hombres y seguir cierto rol. Si seguimos a Pierre Bourdieu cuando habla acerca de la virilidad, se tiene que

La virilidad, entendida como capacidad reproductora, sexual y social, pero también como aptitud para el combate y para el ejercicio de la violencia (en la venganza sobre todo), es fundamentalmente una carga. En oposición a la mujer, cuyo honor esencialmente negativo, sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad, el hombre 'realmente hombre' es el que se siente obligado a estar a la altura de las posibilidades que se le ofrecen incrementar su honor buscando la gloria y la distinción en la esfera pública (Bourdieu 2007: 68 y 69).

Pero, ¿qué tiene que ver esto con el tema que aquí se estudia?

La situación era de coyuntura: había que salir a las calles y conseguir algo para sobrevivir, pero había que hacerlo con la lesión dentro. El hombre se

sentía, pues, en inferioridad no con respecto a las mujeres lesionadas, sino con respecto a los hombres que se encontraría en la esfera pública y que no eran afectados por lesiones. Esto explica porqué, cuando le pregunté a Lilia Ruiz Chávez porqué los hombres no participaron tanto en la lucha como las mujeres, ella, rápidamente y sin dudarlo, me contestó: o ellos se veían muy violentos, o ellos se sentían muy sumisos. No había medias tintas. No había una percepción intermedia. El salir a las calles o el participar, con el estigma de la lesión, en la esfera pública, los ponía en una doble desigualdad: ante el mundo de los no lesionados y, en especial, ante los hombres no lesionados<sup>9</sup>. Esto explica, en parte, el por qué no se apoderaron (tomando en cuenta que eran, si seguimos el orden androcéntrico, los «destinados» para brillar en la esfera pública) de la lucha. Las mujeres, acostumbradas a la sumisión y a las relaciones, dentro de la familia, desiguales, no tenían ese problema de sumisión de la virilidad, no les causaba conflicto. Por eso no les pareció tan complicado hacerse de un lugar en la esfera pública en desigualdad: su vida la habían llevado así. Incluso utilizaban la desigualdad como un arma para obtener mejores beneficios ante las diversas autoridades.

El quedarse en casa, para los hombres, era un refugio más, un escape, más que una adopción del rol femenino. Dentro de la familia, continuaban teniendo el control, ejerciendo su rol masculino. Ahí lo imponían, pero con ciertas restricciones venidas de la coyuntura: si la mujer luchaba, si la mujer tenía que estar fuera para mejorar la situación en la que se vivía, se precisaba aceptar esa modalidad, esas actividades públicas, hacer flexible el patriarcado. Lilia Ruiz Chávez dice acerca de los hombres lesionados: «El hombre prefería quedarse en la casa a participar. Como que veían más el andar gritando, pidiendo, exigiendo, “no va conmigo porque soy hombre. Si pido, me voy a ver mal. A la mujer se le da mejor pedir”»<sup>10</sup>. El repliegue se da por la desigualdad tan marcada que había que sufrir en la esfera pública: el hombre pasaba de ser dominante a ser sumiso, de ser el mandón a ser el mandado. La casa era el refugio, ahí todavía podía imponer su ley, su orden, hacer valer la naturalización de los roles, pero, eso sí, con ciertas condiciones que venían impuestas por la misma coyuntura y por la necesidad de lograr algo para la mejor sobrevivencia.

Zonia Sotomayor Peterson y Rosario Román Pérez, arguyen que «con el aprendizaje sobre su supuesta superioridad, el varón llega a creerlo y una vez en este sitio es probable que haga todo, incluso que emplee la violencia

---

<sup>9</sup> El orden androcéntrico se impone a mujeres y a hombres. Dice Bourdieu: «Si las mujeres, sometidas a un trabajo de socialización que tiende a menoscabarlas, a negarlas, practican el aprendizaje de las virtudes negativas de abnegación, resignación y silencio, los hombres también están prisioneros y son víctimas subrepticias de la representación dominante» (Bourdieu 2007: 67).

<sup>10</sup> Entrevista a Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011.

cuando crea amenazada su situación dominante» (Sotomayor y Pérez 2007: 27). Los hombres lesionados vieron, con su lesión, afectadas sus «conquistas» naturalizadas de hombre mandón y hombre que ejerce el control: pasaron de ser viriles en competencia a ser discapacitados en desigualdad y sumisión. En las calles, sin duda, su virilidad sería puesta en desigualdad. Esto ocurría de un momento a otro, es decir, no se observaba como un proceso médico de largo plazo (una enfermedad degenerativa, por ejemplo), sino como algo rápido, que se había dado en una mañana y del cual muchas veces no había vuelta de hoja. Por eso, el quedarse en casa era mantener, de cierta forma, la virilidad, el orden androcéntrico en un espacio limitado, pero al fin y al cabo el orden, o lo que se pudiera rescatar de él. Era redefinir la masculinidad, sin perder los postulados claros de dicha masculinidad. No en todos los casos, por supuesto, pero sí en muchos.

En una plática con Lilia Ruiz Chávez, donde se abordó de manera profunda eso de «¿por qué los hombres no fueron los actores principales en la lucha —la esfera pública— de los lesionados», ella me dijo:

Aún cuando no trabajaban, el hombre prefería quedarse en la casa a participar. Pero si veía peligro, aún cuando él fuera lesionado, entonces sí iba. Yo lo notaba, en muchas ocasiones los hombres me decían, «si Doña Lilia, pero es que yo si digo lo que pienso, yo si digo lo que siento, no me voy a aguantar, y las cosas no van a salir bien»<sup>11</sup>.

Esta declaración refuerza lo hasta ahora dicho: el hombre lesionado, al entrar en la esfera pública, quedaba en desigualdad con los otros hombres no lesionados, y ello afectada su virilidad y obligaba a replantearse su masculinidad de dominante. Dice Bourdieu,

Al igual que el honor —o la vergüenza, su contrario, de la que sabemos que, a diferencia de la culpabilidad, se siente *ante los demás*—, la virilidad tiene que ser revalidada por los otros hombres, en su verdad como violencia actual o potencial, y certificada por el reconocimiento de la pertenencia al grupo de los ‘hombres auténticos’ (Bourdieu 2007: 69-70).

La virilidad de los lesionados no se podía plantear, en igualdad, con los no lesionados. El orden androcéntrico los obligaba a replegarse.

Pero había momentos en que se precisaba que ellos, los hombres lesionados, mostraran esa virilidad que les imponía el orden androcéntrico en el cual se habían criado y crecido, y no había de otra: «si hay peligro, yo necesito estar», «si hay peligro, yo soy necesario», «si hay peligro, la mujer es

---

<sup>11</sup> Entrevista a Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011.

indefensa». Estos casos, sin embargo, eran pocos, solamente en momentos críticos, en momentos donde era necesario enfrentar el reto y mostrar la virilidad en el conjunto social, en la esfera pública: ser «hombres auténticos», ajustarse al orden androcéntrico que parecía una losa para los lesionados.

Esto, pues, es lo que se dio en los lesionados, y reforzaba, pues, el orden androcéntrico. Por eso muchos de ellos preferían quedarse en casa, plantear que eran demasiado «violentos» para tratar con otras personas, con otros hombres (la violencia como símbolo de una virilidad que había sido rota por la lesión), y evitar, así, el verse en sumisión con el mundo «no lesionado», con los hombres «no lesionados».

#### ROLES QUE SE FLEXIBILIZAN

Como hemos visto hasta el momento, los «roles» correspondientes a «lo femenino» y a «lo masculino» se modifican o, más bien, se flexibilizan. Y esta flexibilización no es permanente: hay momento en que una coyuntura (un orden de las cosas trastocado por un evento inesperado) lo precia así. Y así fue con las explosiones en la ciudad de Guadalajara el 22 de abril de 1992 y las modificaciones que ellas provocaron en el conjunto de lesionadas y lesionados por dicha catástrofe.

Cuando estaba en las reuniones con lesionados, yo observaba los roles: mujeres que hacían de comer, mujeres que estaban al tanto de lo que el marido quería, mujeres que lavaba, que cuidaban a los niños, comentarios de mujeres que hablaban sobre otras mujeres y sobre las actividades que debían hacer: «mi hija tiene que llegar a hacer de comer», «mi hija no tiene para comprar carne y hacerle de comer al marido», «mi esposo me espera en la casa para que le haga de comer», «llego a la reunión nada más termino de barrer», etc. Es decir, el rol existía, pero dicho rol se había modificado. Si no se podía llevarlo, si había que ir a alguna actividad importante de la asociación, el rol se flexibilizaba: no desaparecía, solamente se flexibilizaba.

Esta cuestión de la flexibilización de los roles me parece muy importante, y me parece que es evidente en este proceso de las lesionadas y los lesionados por las explosiones del 22 de abril de 1992. No hablo aquí de las dobles o hasta triples jornadas de la mujer, de la mujer que sale a trabajar y que llega a la casa a seguir trabajando en sus labores «naturalizadas». No, hablo de una «flexibilidad» en los roles, y no solamente de la mujer, sino del hombre. El orden androcéntrico se desdibuja en un momento de coyuntura. Dicho orden no es inamovible. Se mueve, está vivo, y por ello, me parece importante explicar por qué se mueve, por qué se modifica. Aquí observé, en este tema en específico, un motivo de variabilidad: la necesidad de «luchar» por la sobrevivencia ante un cuerpo afectado físicamente. Pero habrá



muchos otros motivos en muy diversos aspectos, conocer cada uno de ellos es una tarea pendiente en los estudios de género.

Ahora bien, esta flexibilización, como ya se dijo, no es inmutable: puede flexibilizarse aún más o puede regresar, después de la coyuntura, a su momento inicial, con ciertas variaciones y ciertas experiencias que posibilitan flexibilizaciones posteriores, ya sean estas por otras coyunturas (muy distintas incluso a las de un desastre) o por conciencia de las personas involucradas (la mujer lesionada, o el hombre lesionado, o la familia completa). Lo que quiero dejar en claro es que la flexibilización se puede dar en momentos de coyuntura.

Estoy en la casa de Lilia Ruiz Chávez. Es un martes de mediados de año 2010. Ella está realizando las «tareas del hogar». Su esposo salió a trabajar, el hijo que queda aún viviendo en la casa también. Ella lava las ropas, barre, le echa una «manita de gato» a la casa y cocina. De repente le llega una llamada de teléfono y habla sobre una posible reunión de lesionados, o sobre algún problema que le surgió a un lesionado, ya sea que no le quisieron atender en el hospital, o que las medicinas no se las han dado, o algo por el estilo. Ella atiende la llamada. Cuelga. Regresa a la cocina y sigue haciendo de comer: «Jorge, ¿no quieres quedarte en la casa a comer?», me pregunta. «No, doña Lilia, muchas gracias, ya quedé de ver a una persona hoy, nada más terminé de fotografías estos archivos y me voy», le respondo. Siempre me ha impresionado que la líder de la asociación, el personaje más visible públicamente, hoy, de los damnificados por las explosiones del 22 de abril, tenga una rutina de ama de casa. Que siga su rol. Es la flexibilización. Y cuando hablo de flexibilización no hablo de que el hombre flexibiliza y la mujer entonces asume dicha flexibilización. No: hablo de que el orden androcéntrico se mata, y consciente o inconscientemente, la mujer y el hombre flexibilizan sus roles y sus respectivas actividades en una coyuntura. Después puede venir el regreso al rol, y asumirlo y vivirlo y estar incluso conforme con ello: naturalizarlo de nueva cuenta. Pero la flexibilización se dio. También puede venir la radicalización y la no vuelta a asumir el rol. El esposo de Lilia Ruiz Chávez llega a comer. Después lo hace su hijo. Lilia va a recoger la ropa de la lavadora, mientras el marido y el hijo comen en la mesa de la cocina la comida preparada por ella. Sí, ella, la líder de la asociación Abril en Guadalajara A. C., la ganadora de decenas de batallas, la de «los plantones» y el «no me muevo de aquí señor gobernador o señor diputado», la que no se deja, la radical según sus críticos, la «corrupta» e «irrazonable» según algunas autoridades estatales que no se llevaron con ella y que la atacaron por todas partes. La que manda en la asociación, la mujer pública-política.

## Referencias bibliográficas

- Esguinoa, A. E., 2008, «La construcción de la identidad y el lenguaje», en M. L. Quintero, Soto y C. Fonseca Hernández, *Investigaciones sobre género. Aspectos conceptuales y metodológicos*, México, Miguel Ángel Porrúa / H. Cámara de Diputados-LX Legislatura, pp. 47-67.
- Gómez Partida, S., 2003, *Ecós del 22 de abril. Testimonios de la tragedia y procesos del Movimiento Cívil de Damnificados*, Guadalajara, Taller editorial La Casa del Mago.
- Tuñón, E., 1990, «Avatares de la lucha de las mujeres mexicanas en los ochenta», *Acta sociológica*, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, III, 3, pp. 39-53.
- Bourdieu, P., 2007, *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bolos, S., 2008, «Presentación. Espacios públicos/privados: el problema de las mediaciones», en S. Bolos (coord.), *Mujeres y espacio público: construcción y ejercicio de la ciudadanía*, México, Universidad Iberoamericana, pp. 11-27.
- Reyes, Cornejo F., 1994, «Lilia Ruiz Chávez», *Siglo 21*, 23 de abril de 1994, pp. 43-45.
- Díaz Barriga Sánchez, C., 2008, «La redefinición del rol femenino como base de la transformación del modelo socioeconómico», en C. Fonseca Hernández / M. L. Quintero Soto, *Temas emergentes en los estudios de género*, México, Miguel Ángel Porrúa / H. Cámara de Diputados-LX Legislatura, pp. 349-388.
- Sotomayor Peterson, Z. y R. Román Pérez, 2007, *Masculinidad y violencia homicida*, México, Plaza y Valdés Editores, México.

## ENTREVISTAS CITADAS

- Entrevista a Martha Muñiz Madrigal, 1 de octubre de 2009.
- Entrevista a María Refugio Martín Franco, el 8 de octubre de 2009.
- Entrevista a Mari Carmen Ponce, 12 de enero de 2010.
- Entrevista a Lilia Ruiz Chávez, 18 de enero de 2011.



## JESUSA RODRÍGUEZ: ESCENA DE LA EMANCIPACIÓN EN LAS CRUDAS DEL BICENTENARIO

Vivian Martínez Tabares

CASA DE LAS AMÉRICAS / INSTITUTO SUPERIOR DE ARTE

Desde un género bastardo, híbrido e irreverente como el cabaret político, la artista mexicana Jesusa Rodríguez, generalmente acompañada de la músico Liliana Felipe y muchas veces de cómplices, como Regina Orozco, Roberto Cabrales y otros, ha desarrollado una notable labor performativa que tiene el propósito de explorar y debatir la realidad inmediata de su país, a partir del diálogo de variadas formas artísticas con el teatro —manifestación en la que se formó, con un maestro como Julio Castillo, director caracterizado por el afán de «develar los innumerables matices de la marginalidad, ya sea sexual, política o económica» (1989: 401)—.

Por quince años y luego de experimentar en un sitio que llamaron El Fracaso, Jesusa y Liliana, autodenominadas juntas Las Patronas, mantuvieron vivo El Hábito, singular espacio de teatro-bar que en una pequeña sala ubicada en la calle Madrid 13, en Coyoacán, justo al lado del Teatro de La Capilla, el lugar donde un irreverente como el maestro Salvador Novo batallara en la creación de un nuevo teatro, que entendía indispensable para la realización de un proyecto de modernidad, en condición de dialogar con las conquistas de las vanguardias europeas (Tavira 2007-2008: 6-19). En El Hábito representaron espectáculos mezcla de cabaret, carpa y performance como *Juicio a Salinas*, *Víctimas del pecado neoliberal*, *Pastorela terrorista*, *El derecho de abortar*, *La Coatlicue* y *Malinche*, en algunos de los cuales nuclearon a otros destacados artistas del género como Regina Orozco, Tito Vasconcelos e Isela Vega; acogieron espectáculos de Ofelia Medina y de otras figuras, y en 2005 Jesusa lo traspasó a Las Reinas Chulas, una suerte de herederas

suyas que mantienen una programación satírica y organizan cada año una muestra internacional de performance.

El cabaret político que hace Jesusa es el fruto de una búsqueda personal en la que confluyen varias fuentes: una, la Comedia del Arte —con el *canovaccio*, que estructura los *lazzi* para que la acción progrese, y que influye tanto la carpa mexicana como el cabaret argentino o el *stand up comedy* estadounidense—; dos, el cabaret alemán, con su fuerte acento verbal y político, y en influjo de figuras como el actor Lenny Bruce —el mismo del que Paul Simon «aprendió la verdad», como ha cantado—; de Lenny Bruce toma la metáfora del humor como bisturí, un arma que puede matar pero también curar. Desde la construcción de un símil profundamente arraigado en su propia cultura, para ella el cabaret es una suerte de molcajete mexicano —el mortero donde se mezclan varios tipos de chile y otros ingredientes para preparar las salsas—, y ella combina diversos géneros, a partir del principio de vertebrar un tema serio, el delirio —que es lo que une los ingredientes e incluye cualquier tipo de humor, del más inocente al más caústico—, y la crítica. Por los últimos doce años, además, simultáneamente trabajó en el traslado a la escena del poema «Primero sueño», de sor Juana Inés de la Cruz.

Si en *New War, New War* (2004) recreaba e indagaba en las circunstancias, causas y consecuencias del derribo de las Torres Gemelas; y en la *Pastorela terrorista*, seguía la saga para profundizar en el manejo del terror a través del mundo de la política hegemónica de los gobiernos de las grandes potencias; aquí examina la verdadera significación de la Independencia y la Revolución, desde la perspectiva del día después de los grandes festejos del Bicentenario.

En paralelo a los preparativos de la suntuosa celebración del Bicentenario de la Independencia, organizada por el gobierno federal mexicano para el 16 de septiembre<sup>1</sup>, Jesusa fue creando la dramaturgia espectacular de *Las crudas del Bicentenario*, acompañada de Óscar Olivier y Emilio Converso, y con música compuesta e interpretada por Liliana Felipe.

Estrenada muy pocos días antes de la fiesta en una sala teatral del Universum, el Museo de las Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México, esta puesta en escena daba continuidad al montaje anterior de Jesusa, *Diálogos entre Darwin y Dios*, en el que con alta dosis de ironía reflexionaba sobre la involución de la especie humana y, en especial, de los mexicanos, en un contexto de creciente violencia y desigualdad social.

---

<sup>1</sup> Incluyó el espectáculo multimedia 200 años de ser Orgullosamente Mexicanos, la contratación de Ric Birch, el productor australiano encargado de las Olimpiadas de Pekín, y un presupuesto de 45 millones de dólares.

En ambos montajes se emplean recursos como el travestismo y la caracterización física exhaustivamente trabajada, sobre todo por la propia Jesusa con el vestuario, el maquillaje y otros accesorios plásticos, para cultivar el transformismo llevado hasta los detalles más pequeños, los cuales siempre en un momento oportuno, a los efectos del montaje, se subvertirán en versiones paródicas o negadoras. Aquí la actriz será Francisco Madero, que viaja en el tiempo y llega al México de hoy, por medio de sus creencias espiritistas, y en una sesión de magia, hace un agujero en los últimos doscientos años de la historia nacional, para concluir que muchas cosas no solo no han cambiado, sino que están peor que en su tiempo. Luego será el expresidente Carlos Salinas de Gortari, a quien se presenta como alguien que maneja los principales hilos de la política nacional, en función de las próximas elecciones.

La contraparte es la Madre Patria —Matria amordazada, deforme, descerebrada o relegada, al ser excluida de las fiestas—, y siempre manipulada por el poder político y mediático. Representada por un actor, Óscar Olivier, la figura es grotesca y su cuerpo revela con elocuencia signos del padecimiento nacional, lo que se refuerza cuando es victimizado y ultrajado. El cuerpo asume así un potente grado simbólico, como síntesis y resumen de muchos cuerpos. Al ser violada y cortada en pedazos, como en el conocido truco de magia del circo, evoca feminicidios y otros abusos y crímenes. Porque el lenguaje con el que Jesusa trabaja no elude la crueldad en el tratamiento teatral de situaciones que buscan sacudir la conciencia y la reflexión de los espectadores.

El lenguaje verbal juega un papel esencial, como desarrollo de una pauta que revela resultados de la ardua investigación emprendida, en tanto se apoya en numeroso referentes históricos (figuras y hechos) que hace desfilar por la escena: el Padre Hidalgo, «el Padre de la Patria»; el Pípila, héroe popular que es reclamado por la Patria como una verdadera y necesaria representación del pueblo; José María Morelos, «el siervo de la nación»; Zapata, Porfirio Díaz, Francisco Villa, y muchos más hasta llegar a figuras políticas actuales. Juegos de palabras, dobles sentidos, omisiones, alusiones, sobreentendidos y apropiaciones de expresiones cotidianas, junto a una fuerte dosis de improvisación —en lo que la protagonista demuestra un elevado dominio técnico, apoyado en su agilidad mental y en su formación cultural—, forman parte del sostén verbal, de modo que el obligado ritmo que era ley para los artistas de la carpa mexicana, que defendían la necesidad de hacer reír cada catorce segundos, y su también obligada perspectiva de referirse a *este* momento, es decir al presente de la representación son metas permanentes.

La risa es entonces una especie de ráfaga regular de crítica que subraya la crisis de valores —y cito fragmentos que ilustran en cada caso mi enumeración: «No sabemos diferenciar entre un alumno sobresaliente del TEC

de Monterrey y un narco. No sabemos diferenciar entre un obispo y un barril de mierda», etc.; ironiza sobre la crisis económica: cuando se invoca al Pípila, héroe popular de la insurgencia, pasa un hombre con una piedra encima, recreando al personaje histórico, y Madero comenta: «Hoy en día hasta los blancos hacen papeles que los indígenas rechazarían»; la injerencia estadounidense, con el comentario «México dependía de los gachupines y ahora depende de los gringos» y el parlamento a la Patria: «Le vamos a dar una visa permanente para que ustedes no tengan que salir del territorio mexicano para estar en los Estados Unidos de América», justo antes de que la despojen de su ropa, y su cuerpo se descubra en traje de baño diseñado con la bandera de los Estados Unidos de América y la cabeza adornada con orejas de conejita.

La risa puede deformarse en diversas gradaciones hasta llegar casi hasta la mueca en el propósito de reflexión emancipadora de la artista, que reconoce que este cabaret puede ser cruel pero revelador, y es elocuente su propio testimonio acerca de las motivaciones de *Las crudas...*:

...todo mundo dice que la situación está terrible, pero la evaden con el trabajo o lo que tengan... no hay una conciencia clara porque se piensa que la situación se va a poner terrible, como si no lo estuviera ya; lo único que pienso es como decía Shakespeare en *El rey Lear*: «nunca podemos decir esto es lo peor mientras podamos decir esto es lo peor», es decir, estamos viviendo cosas que decimos «ya peor que esto no puede pasar» y ocurre lo de la guardería, y después nos enteramos que hay 72 migrantes asesinados en una fosa... estamos pasando por una descomposición extrema y la gente no quiere asumir esa realidad (Caballero 2010).

En el discurso escénico, la música de Liliana Felipe propone otra manera, distanciada, de formular una palabra inteligente y llena de metáforas y de sutil ironía, en ocasiones para involucrar también en el juego escénico grupal a los tres actores, y para enriquecer una espectacularidad lúdica que se abre a la participación más o menos directa de los espectadores. Así, re-procesa y parodia conocidos temas ligados a los festejos oficiales, y sirve al propósito reflexivo, como cuando enumera y caracteriza en mordaz triunfalismo cualidades negativas de la sociedad mexicana contemporánea, con el número musical, a ritmo de marcha, incluido en la trama del espectáculo y relacionado con un obsesivo primer lugar atribuido a su país por el discurso oficial. Así se titula la canción, «Primer lugar», y dice:

Obesidad primer lugar  
impunidad primer lugar

secuestro primer lugar  
violación primer lugar  
corrupción primer lugar  
pasividad primer lugar  
indiferencia primer lugar  
pornografía infantil primer lugar  
feminicidios primer lugar.  
Obesidad primer lugar  
Y para no pecar de vanidosos  
Por compasión, por sencillez  
En educación somos el último lugar.

Con la decisiva presencia musical, el juego escénico fusiona recursos circenses, videos, pasajes de imaginería fantástica con el empleo de la luz negra, y rupturas de la cuarta pared para alternar representación y presentación en abierta complicidad de la platea. Y en ese intercambio, en la alternancia transdisciplinaria que explora lo liminal, lo fronterizo como instancia para involucrar más directamente a los espectadores, la precisión da lugar a un espacio de indeterminación, en el que los actores dejan de «interpretar» y entran y salen deliberadamente de los roles, lo que demanda de ellos amplias capacidades técnicas y una cultura teatral y general amplia para entrar en un juego de presentación-representación y para explotar la improvisación, como recurso de actualización efectivo e inteligente, no puro gag. El cabaret defiende así también una manera de emancipar el lenguaje escénico de una pauta prefijada e inamovible, que reafirma y profundiza su condición de hecho vivo e irreplicable y que mezcla tradición y modernidad, cultura letrada y cultura popular.

Antes me refería a la improvisación, que tiene un peso decisivo en la propia estructura y en el aprovechamiento de cada reacción que les devuelve la platea y hasta el mínimo accidente técnico. Pero hay al menos tres momentos en que se erige en eje central y arriesgado para el rumbo de la acción. Uno es cuando se «ensaya» un proceso eleccionario con el público, por medio de boletas que les han sido entregadas a la entrada a cada uno de los espectadores y en las que se pide una mínima razón para su voto. Es significativa la alta cifra, mayoritaria, de votos nulos.

El segundo es un juego de cartas que el personaje de Salinas ejecuta con varios espectadores, y en el cual, como evidente resultado de fraudes y trampas, siempre gana una misma carta, ligada a un candidato presidencial.

Y el otro es un derroche de audacia y ocurre durante la supuesta llegada de Madero al presente, cuando se menciona la televisión y, para que él pueda comprender de qué se trata, en escena se enciende un telerreceptor conectado con la programación en tiempo real del canal Televisa —«la empresa de medios y contenidos en español líder en el mundo, y líder de audiencia en



televisión abierta en México», monopolio de la información frecuentemente criticado por su efecto manipulador— y, desde la ingenuidad de su anacronismo, Madero comenta cada imagen que ve. En la función a la que asistí —el viernes 1.º de octubre de 2010, en la sala teatral de Universum, Museo de las Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México—, la transmisión transmitida en vivo e inserta en la escena coincidió con un noticiero que incluía reportajes sobre las secuelas de las inundaciones ocurridas en el Estado de Veracruz, con severos efectos para la población; reportajes de la elección reciente de una Miss Universo mexicana, y algunos ecos de los mismos festejos del Bicentenario, y fue impresionante la capacidad de la actriz, como Madero, para mantener un discurso activo que comentaba e ironizaba con la narrativa mediática desde una efectiva mirada crítica favorecida por la distancia histórica que le proporcionaba la ficción.

Porque la televisión es justamente otro de los blancos de la crítica de *Las crudas...*, instrumento de dominación y enajenación contra el que cantan:

No más censura, no más basura  
Aquí se va a acabar la teledictadura...<sup>2</sup>

y cedo la palabra a la creadora, en extenso, en la entrevista ya citada:

Lo que no se toca en México son los medios; más que los diarios y las revistas me refiero a la televisión, en las manos de quienes están: en los pillos de Azcárraga y Salinas Pliego. No hay nada que hacer en México, no podemos cambiar la realidad si no se cambia la televisión, porque la gente está atrapada en ella; por eso nosotros ponemos la televisión en vivo en el proscenio, porque es una manera de sacarla de su lugar y ponerla en el Museo de las Ciencias. Es muy importante porque es un espacio autónomo, admite todo tipo de información, por eso este espectáculo lo ligamos con la exposición del cerebro que hay aquí en Universum, así dos pillos entran a robar el cerebro de Monsiváis.

[...]

Desde hace 30 años nosotros no hemos colaborado con ninguno de los gobiernos que ha tenido México, pero la cantidad de artistas que están participando con este gobierno en los festejos del bicentenario del miércoles es impresionante, porque les pagan. [...] Necesito realizar esta obra para hacer la reflexión de por qué mi realidad no se parece a la realidad de millones de personas... la sensación que tengo es que todo lo que hacemos cuenta si decimos ‘únicamente voy a hacer este programita en Televisa’, ‘únicamente haré esta dirección en la serie del bicentenario’, ‘yo

<sup>2</sup> Un fragmento en video puede verse en [www.youtube.com/watch?v=U-YaFQqDuUc](http://www.youtube.com/watch?v=U-YaFQqDuUc) (última consulta: 10/09/2012).

nada más voy a bailar’, ‘yo nada más voy a cantar dos canciones’. Si esto se agrega a todo lo que pasa en México es una suma del deterioro, del permiso que se da todo mundo para faltar a su propia ética, eso ha hecho una montaña de degradación, por eso el país está en un punto de descomposición; además de otros factores que influyen... Para mí esta reflexión es muy necesaria para ver qué estamos haciendo.

Y en otro diálogo, añade:

A mí me interesa enfrentarme a analizar la televisión en el teatro. Todo lo que prendas en la televisión es patético y eso es lo que ve la gran mayoría de la gente. Entonces, mientras no modifiquemos la tele, el cambio en la realidad va a ser mínimo (Gomezdaza).

En este caso, por hilarante y juguetón que haya podido ser —brechtiano cabal al divertir y entretener desde una mirada crítica—, el cabaret no va a cerrar con un final optimista y alentador sino que, consecuente con su postura de todo lo que considera que está por hacerse, devuelve al público la tarea de encontrar el modo de completarlo. Plenamente consciente de sus posibilidades y de sus límites, *Las crudas del Bicentenario* defiende una escena de la emancipación que irradia energía hacia la realidad inequívoca de sus espectadores.

## Referencias bibliográficas

- Caballero, J., 2010, «Indignantes, los festejos patrios si no hay reflexión: Jesusa Rodríguez», *La Jornada*, domingo 12 de septiembre, s/p.
- Castillo, J., 1989, «México, ¿Quién es quién?», en *Escenario de Dos Mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*, Madrid, tomo IV.
- Gomezdaza, T., «El anti-Bicentenario. Entrevista con Jesusa Rodríguez», en *Justa, lectura y conversación*, <http://www.justa.com.mx/?p=26793> (última consulta: 10/09/2012).
- Tavira, L., 2007-2008, «México y el siglo XX en el teatro», *Conjunto*, 145-146, pp. 6-19.



## MICAELA BASTIDAS Y SU ÉPOCA

Mary G. Berg (WSRC)

BRANDEIS UNIVERSITY

Micaela Bastidas nació probablemente en 1744 (carecemos de documentos, porque los españoles quemaron todos los papeles oficiales de los que se sublevaron en 1780) en Tamburco (provincia de Tinta, al sur de Cuzco), hija de Manuel Bastidas, quizás de descendencia africana y española, y Josefa Puycahua, andina. Se casó muy joven, en 1760, a los quince o dieciséis años, con su amigo desde la infancia Juan Gabriel Condorcanqui, conocido como Túpac Amaru II, descendiente directo del último inca que fue ejecutado por los españoles en 1572. La boda se efectuó en la iglesia (que todavía existe) del pueblo de Nuestra Señora de la Purificación de Surimana, a noventa kilómetros al sudeste de Cuzco. Siguieron viviendo en Surimana, pueblo donde había nacido Túpac Amaru, y del cual era curaca. Como descendiente de la nobleza inca, Túpac Amaru había sido educado en Cuzco y Lima, y estaba bien enterado de la situación de su país; sobre Micaela Bastidas se debate sobre si hablaba bien el español, y sobre si sabía o no leer y escribir —en todo caso, hay numerosos archivos que contienen cartas de ella— centenares de cartas, en su mayoría cartas de negocios, permisos oficiales, salvoconductas, comisiones, pero también muchas escritas a su marido cuando él estaba de viaje, que era frecuentemente, porque era arriero y supervisaba transportes de bienes en más de sesenta mulas y caballos. Una carta del 24 de noviembre de 1780, por ejemplo, dice:

Chepe mío [así llamaba a su esposo]

Para conmover a los de Arequipa es necesario que envíes un propio seguro con los adjuntos carteles para que se enteren de su contexto y te advierto que sea con la brevedad posible, y

puedes despachar otro propio a Pachachaca a cortar el puente cuanto más antes, con la precaución correspondiente. En fin todo dispondrás como el más entendido; y si no lo puedes hacer avísame para que yo lo haga sin demora, porque en eso está el peligro. Dios te guarde muchos años. —tu Mica. (Peña de Calderón 1971:114).

Se ve aquí que era ella la que con frecuencia decidía la estrategia, y su marido el que la implementaba, pero no siempre con la rapidez que era necesaria. En cuanto a cortar el puente, si no lo hizo él, lo haría ella. Pero cuando era cuestión de tomar la ciudad de Cuzco en 1781, a pesar de las insistencias de su mujer, Túpac Amaru demoró, y puede que le haya costado la victoria (y su vida). Hay muchas opiniones sobre esto en los numerosos libros sobre Micaela Bastidas y Túpac Amaru.

Túpac Amaru y Micaela Bastidas tuvieron tres hijos: Hipólito, que nació en Surinam en 1761; Mariano, que vio la luz en Tungasuca en 1762; y Fernando, nacido también en Tungasuca en 1768. Fernando sobrevivió la masacre de su familia en 1781, aunque lo forzaron a observarla, y luego se refugió en España.

Debido a la profesión de su marido y a sus largas ausencias de casa, Micaela Bastidas se habría acostumbrado muy joven no solo a mantener el hogar (y ya a los dieciocho años tenía dos hijos) sino el lado doméstico de los negocios de su marido. Durante años ella era la administradora que habló (y escribió) a los clientes, vigiló los pagos, obtuvo las provisiones necesarias, y arregló todo lo requerido para los transportes y las estancias en otros pueblos. Era administradora formidable, parece que en buen balance con su marido, que tenía una personalidad atractiva pero algo mesiánica, ya en los años setenta cuando estaba más y más indignado y preocupado por los abusos crueles de los españoles y por su responsabilidad como curaca, jefe de su pueblo y de su región, y por su herencia incaica. Micaela Bastidas, mientras tanto, desarrollaba sus atributos de inspiración y persuasión —los españoles dijeron que de coerción— para asegurar la lealtad y la participación de pueblos andinos en su resistencia contra los abusos de los españoles. Las autoridades coloniales consideraban a Micaela Bastidas aun más peligrosa que su marido, y ofrecieron cantidades de dinero, premios y títulos nobles a personas que las ayudaran a capturar a Túpac Amaru, pero sobre todo, a su mujer. Cuando el visitador Areche ofreció perdonar a los que denunciaran a Túpac Amaru, aclaró bien específicamente que el perdón no se ofrecería —y cito— a «la muger del Rebelde Micaela Bastidas» (CDIP: 534)<sup>1</sup>. sabiendo

---

<sup>1</sup> *Colección documental de la independencia del Perú*, 1971, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, Lima.

que mucha gente temía la venganza de Micaela Bastidas si no hacían lo que ella quería. También se lee en los documentos que muchos temían a Túpac Amaru y a «la Cacica su Muger Micaela Bastidas que no es menos monstruo de crueldad que él» (CDIP: 257), y la acusaron de «resolución varonil» (CDIP: 439). «Varonil» es el adjetivo que con frecuencia se repite en relación con ella. Según Manuel Galleguinos que dio testimonio contra ella, «conocía más rebeldía en ella que en su marido; más arrogancia y más soberbia, de modo que se hizo más terrible que su marido» (CDIP: 712). La acusaron de no ser una mujer tradicional, débil y sentimental, sino una fiera monstruosa que insistía en los derechos de los que no tenían derechos. La acusaron finalmente de «rebelión contra la magestad, ...contra el Reino, y especialmente contra la ciudad» (CDIP: 727) de Cuzco donde perdieron la batalla decisiva contra el ejército español —en parte porque Túpac Amaru había demorado tanto en seguir los consejos de Micaela Bastidas que quería que tomaran mucho antes la ciudad de Cuzco, que era un objetivo central para su movimiento—. En el juicio, acusaron a Micaela Bastidas de «el más execrable y atroz [crimen] más enorme que pueda cometerse por un vasallo contra su Soberano y Señor natural» (CDIP: 727) y el visitador español, José Antonio de Areche, le dio pena de muerte pública, acompañada «con algunas cualidades y circunstancias que causen terror y espanto al público; para que a vista de espectáculo, se contengan los demás y sirva de ejemplo y escarmiento». (CDIP: 727).

Y en efecto fue así. Los ciudadanos de Cuzco se tuvieron que reunir en la plaza de Cuzco, vestidos en ropa estilo español —ya se había prohibido cualquier artículo andino tradicional— y presenciar un largo día de horrores. Micaela Bastidas entró en la plaza arrastrada por un caballo, atados pies y manos, mientras su sentencia se leía en voz alta, y mientras daban garrote a otros de los rebeldes. En los muchos libros sobre Micaela Bastidas se pueden leer largas descripciones de los detalles —muy bien publicitados por los españoles— de ese día, pero en breve, y aquí leo del relato oficial del día, hecho por un funcionario local llamado Manuel Espinarte López, testimonio fascinante porque está tan lleno de ambigüedades, y ambivalencias sobre la imposibilidad de controlar todo como añoraban los españoles. Cuenta la ejecución de otros y cómo

El indio y su mujer contemplaron con sus propios ojos la ejecución de estos castigos [de los otros líderes de la insurrección], incluso el aplicado a su propio hijo, que fue el último en subir al patíbulo. Después la india Micaela subió a la plataforma, en donde igualmente en presencia de su marido, le cortaron la lengua y le dieron garrote, operación que pareció prolongarse infinitamente, dado que tenía un cuello muy pequeño y la pinza no

podía estrangularla, por lo que los verdugos se vieron obligados a poner sogas alrededor de su cuello y tirar en direcciones opuestas para terminar de ajusticiarla.

El cronista oficial cuenta cómo siguen pasando cosas inesperadas —empieza a llover, los caballos que se usaban para descuartizar a Túpac Amaru no tiraron con suficiente fuerza, toda una serie de ocurrencias que demuestran, como dice Mary Louise Pratt en un análisis interesante en la revista *Américas* (1999: 38-47), que

a pesar de tener un poder absoluto, los españoles no pueden mantener el control, ni de los acontecimientos ni de su significado. La incertidumbre en cuanto a si los caballos no eran muy fuertes o si el caudillo estaba hecho de hierro nos da la idea de la ambigüedad de la situación para este observador [oficial] criollo, para quien tanto la percepción indígena como la española es igualmente coherente. (Pratt 1999: 46).

Hay cantidades de imágenes y estatuas de Micaela Bastidas en el Perú y en Bolivia, y muchas se pueden ver en el internet, pero la verdad es que no sabemos exactamente cómo era —hay descripciones, pero no hay retratos de la época, y si habían, desaparecieron durante las muchas décadas cuando se suprimía toda mención del esfuerzo heroico de liberación y autodeterminación andina. Clorinda Matto de Turner (la periodista peruana del XIX, autora de la novela *Aves sin nido* de 1889) vivió en Tinta, centro de militancia de Túpac Amaru, durante los años de su matrimonio con José Turner, de 1871 a 1883, y escribió una obra dramática sobre Túpac Amaru que se estrenó en Arequipa en 1884 y luego en Lima en 1888, donde fue publicada en 1892. Es un melodrama conmovedor de amor y traición, lleno de simpatía por la causa indígena, y de indignación ante su opresión por los españoles obsesionados por el oro. Exactamente lo que estaba pasando en los 1780 en el Perú —España sufría de problemas económicos severos, y pedía más y más de sus colonias, doblando los pagos que debían entregar a los administradores, exigiendo más y más impuestos, repartos y mitas, más compras no voluntarias de productos españoles. Pero un siglo después de la rebelión de 1780-1781 contra las injusticias españolas, ni Clorinda Matto, mujer de mucho coraje y atrevimiento, osó utilizar el nombre de Micaela Bastidas —en su obra de teatro Túpac Amaru sí figura como reformador militante— y esto también fue un acto atrevido—, pero el nombre de su amada se cambia a Hima Súmac, también el título de la obra. Ni cien años después se podían dramatizar las hazañas de la mujer que casi logró la derrota de la ocupación española del Perú andino.

Ya en el siglo XXI, el estudio de la denominada Rebelión de Túpac Amaru II, ocurrida en el virreinato peruano en noviembre de 1780, se ha hecho desde ángulos diversos como el económico, el social, el cultural y el político. Se han analizado las condiciones en esta área de Cuzco y provincias vecinas, y las reformas económicas, administrativas y educativas que se realizaron en la segunda mitad del siglo XVIII. Todos estos cambios, sobre todo los económicos, aumentaron las reacciones más y más insatisfechas entre los habitantes del virreinato. Dada la comprobada relevancia de Micaela Bastidas en la rebelión, y la cantidad de documentación que se encuentra en varios archivos bien conocidos, es interesante que no haya sido estudiado en detalle hasta relativamente recientemente. Hay descripciones históricas circunscriptas a lo largo del siglo XIX, pero que yo sepa, el primer estudio serio de Micaela Bastidas se publica en 1924, en el libro de Elvira García y García en la colección *La mujer peruana a través de los siglos*. Francisco Loayza la incluye en *Mártires y heroínas* de 1945, y Jorge Cornejo Bouroncle tiene un capítulo sobre ella en *Sangre andina* de 1949. El poema de Magda Portal se publicó en *Constancia del ser* en 1965. A partir de la década de 1970, cuando hay más reconocimiento mundial de la participación de las mujeres en las historias nacionales, se han publicado una docena de libros sobre Micaela Bastidas y muchas docenas sobre Túpac Amaru y la rebelión) y colecciones de documentos de archivos locales y también del Archivo General de Indias, y los archivos de la Audiencia de Cuzco y la Audiencia de Lima. No todas las ambigüedades se pueden resolver, y no toda la historia de hace 230 años se puede recuperar, pero ya tenemos una docena de esfuerzos biográficos que iluminan los conflictos, las pasiones y los triunfos de una mujer que se sabía participante importante en un movimiento de liberación nacional.

## Referencias bibliográficas

- Cornejo Bouroncle, J., 1949, *Sangre andina. Diez mujeres cuzqueñas*, Cuzco, Rozas.
- Colección documental de la independencia del Perú*, 1971, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, Lima.
- Peña de Calderón, I. de la, 1971, «La mujer peruana en la emancipación», *Revista del centro de estudios histórico-militares del Perú*, XVIII, 19, pp. 112-122.
- García y García, E., 1924, *La mujer peruana a través de los siglos*, Lima, Americana.
- Loayza, F. A., 1945, *Mártires y heroínas. Documentos inéditos del año 1780-1782*, Lima, D. Miranda.
- Portal, M., 1965, «Poema a Micaela Bastidas», en *Constancia del ser*, Lima, Villanueva.



- Pratt, M. L., 1999, «Apocalypse in the Andes: Contact Zones and the Struggle for Interpretive Power», *Americas*, 4 de julio, pp. 38-47.
- Vega, J. J., 1971, *Micaela Bastidas y las heroínas tupamaristas*, Lima, Universidad Nacional de Educación.

MANUELA SÁENZ EN LAS MEMORIAS  
DE JEAN BAPTISTA BOUSSINGAULT:  
¿LA MUJER EMANCIPADORA O EMANCIPADA?

Mary Yaneth Oviedo

CONCORDIA UNIVERSITY, MONTREAL, CANADÁ

Durante la gesta y los procesos de independencia en la América española, muchos viajeros europeos visitaron las colonias en proceso de emancipación. Este es el caso de Jean Baptiste Boussingault (1802-1887), químico y minerólogo francés, discípulo de Alexander Von Humboldt, que en 1822 viaja a la Nueva Granada como parte de un proyecto educativo y científico diseñado por Simón Bolívar y orientado al progreso de las nuevas repúblicas. Esta ponencia explora de qué manera Boussingault en sus *Memorias* (1892, 1985) parte de la descripción científica de la naturaleza americana como una metáfora mediante la cual construye el sujeto de Manuela Sáenz Aizpuru (1797-1856), desde una mirada masculina, patriarcal y europea, que ha trascendido la historia y que ha perfilado la imagen de Sáenz unas veces ligera y excéntrica y otras valerosa y abnegada. Boussingault la conoce personalmente en Bogotá hacia 1828 y asegura que «[l]as informaciones más singulares las recibí de ella misma o de sus íntimos» (1985: 113), siendo este uno de los argumentos para darle verosimilitud a todo su relato.

Según la historiadora Pamela S. Murray, Manuela Sáenz, «La Libertadora del Libertador», a pesar de ser hija ilegítima<sup>1</sup>, asistió al Convento de La Concepción en Quito, donde recibió la educación propia de las señoritas de la élite criolla y española (2008: 14). A los 20 años, Sáenz contrae matrimonio

---

<sup>1</sup> Murray explica que Sáenz fue «hija expósita», término que se refiere al niño sin padres conocidos, una clase de hijo ilegítimo y luego explica las diferencias entre estos hijos en la época (2008: 9-10).

con el inglés James Thorne y se involucra en la causa por la independencia, apoyando económica y logísticamente la gestión del general San Martín junto con otras mujeres de sociedad, entre las que se encontraba su amiga Rosa Campuzano. En 1822, Sáenz fue reconocida con la Orden de Caballera del Sol por su compromiso y apoyo a la causa patriota y ese mismo año en Quito conoce a Bolívar, comenzando su relación amorosa tras abandonar a su esposo. Un año más tarde, Sáenz tenía el cargo de archivera y secretaria personal de El Libertador y fue invitada por él mismo a participar en la Batalla de Junín (1824). Luego de la Batalla de Ayacucho fue ascendida al cargo de coronel del Ejército Colombiano (Davies *et al.* 2006: 146) y en 1828 se instala en Bogotá (Murray 2008: 52), donde conoce a Jean Baptiste Boussingault.

Para enmarcar este encuentro y construcción del sujeto de Sáenz por parte de Boussingault, se propone lo que Mary Louise Pratt denomina la *zona de contacto*. Pratt, en su libro *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (1992), toma como base de su análisis la literatura de viaje para abordar esa relación entre los dos mundos: el colonizado y el colonizador. La *zona de contacto* es «the spatial and temporal copresence of subjects previously separated by geographic and historical disjunctures, and whose trajectories now intersect» (Pratt 1992: 7). Indudablemente, esta copresencia se extiende al ámbito sociocultural y genérico que recae sobre la relación entre Sáenz y Boussingault. Sin embargo, es en la perspectiva del contacto entre el colonizador y el colonizado, o el viajero y el «viajado»<sup>2</sup> que surgen las relaciones y la interacción de acuerdos y prácticas que, con frecuencia, se dan en medio de relaciones asimétricas de poder (Pratt 1992: 7) y que como resultado generan la construcción del *otro*. El poder de Boussingault radica en la apropiación del discurso, y en la manera en que él describe a Sáenz tanto desde la visión del europeo (y científico) como desde la visión masculina. Por supuesto, al examinar el relato desde la narración del viajero, Boussingault se convierte en la figura del *seeing-man* o el hombre que mira, un sujeto masculino europeo «whose imperial eyes passively look out and possess» (Pratt 1992: 7) la figura de Manuela Sáenz.

Boussingault usa como pretexto la observación científica con toques de romanticismo ilustrado, para iniciar el capítulo VII titulado «El Salto de Tequendama — Historia de Manuelita Sáenz», donde cita una descripción escrita previamente por Alexander Von Humboldt:

El Salto de Tequendama debe su aspecto imponente a la relación de su altura y de la masa de agua que se precipita [...] la división al infinito de esta masa vaporosa que vuelve a caer en perlas húmedas y deja detrás de sí algo como una cola de cometa; la oscuridad del abismo; el contraste entre los robles que arriba

---

<sup>2</sup> Es mi traducción para el texto de Pratt «travelers and ‘travelees’». Ver nota 42 (1992: 242).

recuerdan la vegetación de Europa y las plantas tropicales que crecen al pie de la cascada, todo se reúne para dar a esta escena indescriptible un carácter individual y grandioso (Boussingault 1985: 107-108).

A partir de este momento, Boussingault comienza a tejer sutilmente una serie de detalles que poco a poco van construyendo para el lector el sujeto particular de Manuela Sáenz. En efecto, entre mediciones barométricas y descripciones botánicas, también expresa cierto placer en sus observaciones: «Instalado en mi cavidad me extasiaba, pues me imaginaba que la cascada hablaba, amenazaba, se peleaba, rugía con ecos prolongados y formidables» (Boussingault 1985: 109), y luego de la descripción que cita de Humboldt, el autor expresa que «no se podría añadir sino algunos detalles a esta página trazada por uno de los grandes pintores de la naturaleza» (Boussingault 1985: 108).

El detalle que desea añadir nuestro viajero a este cuadro de Humboldt es, sin duda, la presencia del género femenino como metáfora de aquella naturaleza indómita y provocadora, representada en la figura de Sáenz. Sin embargo, Boussingault no la nombra directamente sino que la introduce de forma sutil y además en una ambigüedad que no define su género inicialmente, quizás como estrategia, pues las características que le concede a esta *persona* corresponden a atributos masculinos: «[c]onocí *una sola persona a quien tendré ocasión de nombrar*<sup>3</sup>, que tuvo suficiente audacia para permanecer de pie al borde de la roca sin ningún soporte» (Boussingault 1985: 109).

El narrador muestra el interés científico como pretexto para presentar a Sáenz, a quien al principio confunde «para [su] sorpresa» con un oficial superior:

Cuando me acerqué para saludar al coronel, él maniobró de manera de esconder su rostro [...] luego mirándome soltó la risa y vi que el oficial era una mujer muy bonita, a pesar de su enorme mostacho: Manuelita, la amante titular de Bolívar (Boussingault 1985: 111).

Se puede observar que el narrador describe a Sáenz en un principio como «una sola persona», lo cual no delata el género del personaje, pero sí su naturaleza única. Igualmente dice que pasó a «saludar al coronel» y allí imprime el género masculino. Luego describe el incidente de la caída del caballo de Sáenz en el camino al Salto, «cuando *el coronel* Manuelita tuvo una caída que nos aterró: él —o ella— salió de la silla y fue a caer a seis

---

<sup>3</sup> El énfasis es mío.

pasos de su caballo» (Boussingault 1985: 111)<sup>4</sup>. Este detalle del artículo determinado (el) y el pronombre personal (él) precedidos por «una persona», expresión que no define estrictamente el género, introduce esa imagen que está construyendo Boussingault de Sáenz como un sujeto femenino, que precisamente no se define por su feminidad. Incorpora así una ambivalencia en la construcción genérica del sujeto, haciéndola única.

En el Salto del Tequendama, Sáenz y el grupo de excursionistas, comen y beben en exceso. Ella, embriagada, se pone «de pie, al borde del precipicio, haciendo gestos muy peligrosos» (Boussingault 1985: 112). Al final del día se reúnen en su casa, donde ella «lucía fresca y adornados sus cabellos con flores naturales» (Boussingault 1985: 112); Boussingault continúa con el juego de palabras que circunda el género, y que es eco del pensamiento patriarcal de su tiempo: «¡Qué persona tan extraordinaria Manuelita! [...] Se podría decir de ella: “es un amigo seguro, pero una amante infiel”» (Boussingault 1985: 112).

En la época, el lugar de la mujer no estaba claramente determinado. El mismo Simón Bolívar no estaba preocupado por el apropiado lugar de las mujeres en las nacientes repúblicas, pero él definitivamente creía, como muchos pensadores de su tiempo, que las mujeres no pertenecían a la esfera pública de la política (Chambers 2006: 24). En alguna ocasión antes de invitarla a la Batalla de Junín, Bolívar le manifestó a Sáenz su preocupación porque su actitud fuera «en detrimento de tu honor y de tu posición» (Davies, Brewster y Owen 2006: 35)<sup>5</sup>. De la misma manera, departir en tertulias hasta altas horas de la noche y en compañía exclusivamente masculina, como ella solía hacerlo, no era visto como apropiado en una señora respetable. Esto define otro punto del sujeto de Sáenz, quien transgrede los roles establecidos no solo por su comportamiento liberal a nivel social sino también por su participación en actividades masculinas como la lucha en el campo de batalla y en el espíritu libertador.

En este capítulo de las *Memorias* de Boussingault hay un aparte dedicado exclusivamente a Sáenz y lleva por título su nombre. Luego de construirla desde la anécdota del Salto del Tequendama, como una mujer «liberada» y excéntrica, y de haberla presentado de manera un tanto fragmentada, Boussingault intenta el recuento de su vida de manera aparentemente biográfica, con el fin de imprimirle seriedad y verosimilitud a su relato. Este es un re-

---

<sup>4</sup> La traducción al español transmite fielmente este sentido del género. El texto en francés dice: «lorsque le colonel Manuelita fit une chute qui nous effraya. Il ou Elle fut désarçonné et alla tomber à six pas de son cheval», pp. 201-202 en la versión original en francés, disponible en formato digital en [http://www.archive.org/stream/mmoiresdejboussoobousgoog/mmoiresdejboussoobousgoog\\_djvu.txt](http://www.archive.org/stream/mmoiresdejboussoobousgoog/mmoiresdejboussoobousgoog_djvu.txt) (última consulta: 30/11/2010).

<sup>5</sup> Las autoras citan la carta de Simón Bolívar a Sáenz el 23 de septiembre de 1823, en *Correspondencia Íntima* (2006: 35).

cuento de su vida que, al mismo tiempo que construye el sujeto de Manuela de manera cronológica, establece ciertos estereotipos de la mujer de las nuevas repúblicas. Boussingault, como observador de esta nueva sociedad, hace referencia a la educación que reciben las mujeres en América, la cual está limitada al ámbito del hogar, como esposas, madres y amas de casa; «las damas suramericanas, gracias a su vivacidad y a sus perfecciones naturales, son mujeres agradables, pero absolutamente privadas de instrucción» (1985: 113). Con respecto a Sáenz, Boussingault se mueve de manera ambivalente: La Sáenz liberada es Manuelita, la libertadora es «la otra» Manuela.

Tomando como referencia la «zona de contacto» de Pratt, Boussingault da juicios con respecto a la sociedad que está observando, y específicamente expone la vida de Sáenz a través de su mirada como *seeing-man*; él se encuentra en esa interacción y copresencia que le permite el intercambio de prácticas y acuerdos; sin embargo, la ambigüedad de sus juicios con expresiones como «esta es una suposición» (Boussingault 1985: 115), «creo yo» (Boussingault 1985: 116) o «aseguraban, pero estoy seguro de que no era cierto» (Boussingault 1985: 117), tiende un manto de duda que convierte el intercambio en un juicio expresado desde la mirada *respectable* de un hombre europeo ilustrado. Es en este hecho que radica su poder y la relación que establece con su *travelee* Sáenz.

Irene Visser argumenta en su artículo «Reading Pleasure: *Light in August* and the theory of the gendered gaze» (1997) que en la cultura occidental «the gaze is male: it is to do with appropriation, with the specifically male assertion of property rights, with the commodification of woman» (1997: 277). La mirada no es simplemente un acto de visión ni una estrategia literaria o artefacto narrativo, y tampoco puede ser neutra: la mirada es masculina, subjetiva y está regulada por un sistema asimétrico de control (Visser 1997: 277). En consecuencia, la mirada de Boussingault sobre Manuela tendría entonces una estrecha relación con la «zona de contacto», donde coexisten el viajero y el *vajado* dentro de una, también asimétrica, relación de poder. Aparentemente, Boussingault ejerce una mirada pasiva sobre Sáenz y la describe con una estrategia de inocencia. No obstante, al constituirse las *Memorias* en una narración, la mirada es un aspecto de la representación ficcional que ejerce una poderosa influencia en el lector (Visser 1997: 278) y que como consecuencia ha proyectado la imagen de Sáenz hasta nuestros días.

Ahora bien, con respecto a la ambigüedad de la que hablamos, el patrón de ambivalencia permanece. Boussingault describe a Sáenz como Mesalina, lesbiana, mujer liviana, que vestía durante el día de oficial y en la noche «sobrevenia la metamorfosis, gracias, creo yo, a la influencia de unos vasos de vino de Oporto» (1985: 116), y a quien no le conoció «sino dos enamorados ostensibles» (Visser 1997: 118). Sin embargo, y luego de hacer una detallada

descripción de las ligerezas de Sáenz, se refiere a ella como «la otra» Manuela para entrar en esa faceta de la mujer valerosa y abnegada, un tanto viril, que se le reconoce en menor grado, eclipsado quizás por el derroche narrativo de la mirada masculina, que no solo la controla sino que también la desea.

Esta *otra* Manuela se construye como un alter-ego que se opone a la mujer descrita previamente. El «otro yo» de Sáenz encarna «el valor y la abnegación de que era capaz» (Boussingault 1985: 120). En este segmento, la descripción de Manuela pasa del tono superficial y libidinoso a un aspecto más profundo y serio, calidades masculinas. El autor describe a una mujer valiente y aguerrida que lucha a la par con los hombres, «dotada de gran valor, de sangre fría y de una calma increíbles» (1985: 120) y que al mismo tiempo actúa con astucia, inteligencia e intuición para salvar la vida de Bolívar durante la conspiración del 25 de septiembre de 1830, conocida como «La noche septembrina». Sin embargo, y a pesar de su coraje y valor y de haber expuesto también su vida, el relato de este pasaje en particular está focalizado en Bolívar y los conspiradores; Sáenz simplemente «mostró un gran corazón, audacia y una rara presencia de espíritu», y cierra Boussingault el capítulo diciendo: «nada tan divertido como *su relato* de la fuga del General...» (1985: 125), recurriendo nuevamente a la Manuela superficial y excéntrica y dejando en un segundo plano la imagen de la mujer valerosa y aguerrida que por un momento conquista el espacio narrativo.

El predominio de Manuelita, la excéntrica, obedece a una visión marcada por el control patriarcal en la sociedad. El momento de este relato de viaje está conectado con una transición histórica particular, que no solo se refiere al periodo de la emancipación de las colonias. También es una coyuntura histórica que implica la emancipación de la mujer del control patriarcal que siempre le había sido impuesto. Las guerras eran eventos masculinos y las mujeres que de una u otra forma tenían que ver con la vida política y militar, estaban invadiendo el espacio de los hombres; por lo tanto, ellas «were considered super-females, closer to masculine or virile models than to feminine models» (Lavrin 2006: 73).

Bajo esta mirada Boussingault construye a Sáenz, fluyendo entre las «pasiones femeninas» y las «virtudes masculinas» (Chambers 2006: 24), lo cual manifiesta que ante conceptos culturales contradictorios es difícil conciliar la «zona de contacto». Sin embargo, al final delinea en la metáfora entre Manuela Sáenz y la naturaleza descontrolada del Salto del Tequendama, por un lado, a Manuelita, la mujer emancipada y liberada de las normas y prejuicios de su época. Por el otro, a la «otra» Manuela, la mujer emancipadora, un tanto viril y capaz de defender por amor y convicción los principios de libertad e independencia de la nación.

En suma, a través de sus *Memorias* (1892), Boussingault reproduce su encuentro con el Nuevo Mundo y la representación de la otredad desde una mirada masculina, europea e ilustrada. Aunque Boussingault entra en la «zona de contacto» y logra la interacción entre el viajero y el «viajado», o la «viajada», su mirada construye el sujeto de Manuela Sáenz como la mujer que rompe con los cánones sociales y de género en un momento histórico vital para América Latina. En esta perspectiva de contacto Boussingault establece una relación entre los espacios sociales, encontrando diferencias, sin poder resolver las relaciones asimétricas de género, en este caso, que son evidentes en la construcción del sujeto de Manuela Sáenz al mismo tiempo emancipadora y emancipada, como metáfora de esa naturaleza descontrolada, generosa y profusa que Jean Baptiste Boussingault observó como científico en América.

## Referencias bibliográficas

- Boussingault, J. B., 1892/1985, «El Salto del Tequendama – Historia de Manuelita Saenz», en *Memorias*, trad. de A. Koppel de León, Bogotá, Banco de la República, vol. 3, pp. 107-126.
- Chambers, S. C., 2006, «Masculine Virtues and Feminine Passions: Gender and Race in the Republicanism of Simón Bolívar», *Hispanic Research Journal*, 7, 1, pp. 21-40, <http://dx.doi.org/10.1179/174582006X86012> (última consulta: 30/11/2010).
- Davies, C., C. Brewster y H. Owen, 2006. *South American Independence: Gender, Politics, Text*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Lavrin, A., 2006, «Spanish American Women, 1790-1850: The Challenge of Remembering», *Hispanic Research Journal*, 7, 1, pp. 71-84, <http://dx.doi.org/10.1179/174582006X86049> (última consulta: 30/11/2010).
- Murray, P. S., 2008, *For Glory and Bolivar: The Remarkable Life of Manuela Saenz, 1797-1856*, Austin, University of Texas Press.
- Pratt, M. L., 1992, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Nueva York, Routledge.
- Visser, I., 1997, «Reading Pleasure: *Light in August* and the theory of the gendered gaze», *Journal of Gender Studies*, 6, 3, pp. 277-287. <http://dx.doi.org/10.1080/09589236.1997.9960688> (última consulta: 9/12/2010).





TESTIMONIOS DEL FRACASO.  
LA MARISCALA EN EL ESPEJO DE FLORA TRISTÁN,  
PASANDO POR LAS «OTRAS»

Laura Scarabelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

1833. Flora Tristán, francesa de controvertidos orígenes peruanos, decide embarcarse a bordo de la fragata «El Mexicano» rumbo a Perú. La mujer emprende el largo viaje para garantizarse un estatuto de legitimidad. Gracias a la rehabilitación del nombre del padre anhela edificar una nueva existencia en una tierra prometida capaz de otorgarle una nacionalidad, una herencia, una ubicación.

La peligrosa travesía no realizará los objetivos prefigurados y la mujer tendrá que renunciar al deseo de reconciliación con su pasado, volviendo tristemente a Francia, territorio incómodo e inhóspita, incapaz de albergarla.

1825. Doña Pancha de Gamarra, peruana, es premiada como cruel y terrible esposa del mariscal Gamarra (de ahí su apodo, la Mariscala). Rechazando el rol de mujer confinada en el interior del espacio doméstico, «sale al descubierto», gracias al brazo armado del marido. Construye su ser cabalgando el arquetipo de la *Caudilla*, grata imagen de orgullo y afirmación. Heroína trágica de la revolución, se ve obligada a marchar al exilio y desaparece en el silencio.

Desde una lectura superficial de los dos perfiles femeninos, Flora y Francisca parecen compartir un mismo destino: figuras de la errancia, de la ausencia, de la imposibilidad de encontrar un espacio de realización en el mundo. Sujetos confinados en una corporeidad enajenadora, incapaces de encontrar un lugar que los albergue, sujetos frustrados en la tensión hacia un rescate imposible.

Si, en el marco de la biografía, esta interpretación parece tener sentido, la reconstrucción literaria invierte de signo la experiencia de las mujeres: el hecho de transformarse en testimonio dentro del entramado narrativo de *Peregrinaciones de una paria* confiere a los sujetos femeninos nuevas posibilidades.

Intentaré demostrar cómo las dos figuraciones femeninas encuentren rescate en el espacio literario hábilmente elaborado por Flora Tristán, un espacio sobradamente subversivo, excéntrico e intrínsecamente heterogéneo.

Las *Peregrinaciones* de Tristán es un texto de por sí capaz de deshacer cualquier intento de definición rígido y dogmático. Oscilante entre la autobiografía, la confesión, el relato de viaje, el testimonio. Mucho se ha dicho sobre las estrategias narrativas empleadas por la autora para armar su discurso, sin embargo el elemento que más me llama la atención reside en su constituirse como fuente de «liberación» de la verdad. Mediante la relación de las peripecias peruanas, Flora puede abandonar la cadena de enmascaramientos que han condicionado su existencia francesa, disfraces hábilmente edificados para huir de las trampas del aborrecible marido, André Chagal, diseminando su identidad. Gracias a la puesta en tela de juicio de dichas máscaras, la autora consigue crear un espacio de resistencia y dicibilidad para su *ser*, un ser que huye, que está en la ausencia.

#### AMBIVALENCIAS NARRATIVAS Y AMBIVALENCIAS IDENTITARIAS: EL YO Y SUS OTROS

Escrito por una francesa, en francés, y destinado al pueblo peruano (a partir de las explícitas dedicatorias redactadas por la autora), *Peregrinaciones de una paria* cuenta un capítulo de la historia del país, mostrando, a partir de sus mismísimas premisas, una divergencia entre el emisor del discurso y el receptor, entre el código y el referente (Cornejo Polar 1978).

La textura narrativa revela nuevas ambigüedades, inscritas en la discrepancia de expectativas que se inserta en la fisiológica cesura entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Los hechos narrados en los recorridos textuales parecen radicarse en la reconstrucción de los esfuerzos frustrados de la autora por encontrar legitimación en el seno de la sociedad peruana (a través de la reivindicación de su pertenencia al linaje de los Tristán), el consiguiente desengaño que el naufragio de dichas expectativas origina y, en última instancia, la definitiva afirmación del estatuto de paria. El móvil que estimula, Flora a encaminarse hacia Perú, dejándose a las espaldas un matrimonio fracasado y dos hijos, consiste en la voluntad de «volver a empezar», gracias a la adquisición de una ubicación social determinada: en la reconciliación con el *Nombre del Padre* vislumbra la garantía de una

filiación, una genealogía, una propiedad. Dicha perspectiva pierde toda su consistencia al observar los efectos del itinerario. Flora pierde la esperanza de un reconocimiento familiar. A pesar de los sentimientos que aparenta su tío, Don Pío, que la reconoce como su amada sobrina e hija de su difunto, idolatrado hermano Mariano, le está negada con determinación su pertenencia al noble linaje de los Tristán.

Flora padece otro rechazo. Su misma familia la repudia en el lugar de acogida que se había figurado como única posibilidad de rescate, la expulsa del Edén. La imposibilidad de reparar el sufrimiento generado por la cadena de vacíos y ausencias sufridas gracias al ingreso en el orden simbólico del Padre, espacio de mediación entre la ley y el cuerpo, el fracaso del proyecto de recomposición de su existencia a la sombra protectora del linaje paterno, se convierte, paradójicamente, en el móvil de la narración.

Creo, junto con Julio Ramos, que la legitimidad de la narración reside en la toma de conciencia de la ilegitimidad de su nacimiento. Dicho en otras palabras, el itinerario de legitimación de la escritura empieza cuando el viaje en busca de sus orígenes perdidos termina:

El viaje de Flora Tristán —la escritura del viaje— posibilita su constitución no ya como hija sino como autora de las *Peregrinaciones de una paria*. La literatura para Flora Tristán comienza precisamente donde (siempre ambiguamente) termina la necesidad de la reconciliación familiar (Ramos 2000: 202).

Acabada la obstinada tentativa de reconocimiento de una filiación, un origen y una pertenencia, Flora acepta de buena gana su nueva existencia, en calidad de paria: reconoce la imposibilidad de formar parte de un orden establecido, sabe que es difícil encontrar una colocación y una definición capaz de «nombrarla».

Al mismo tiempo, reconoce no tener una patria, ser nómada, portadora de una subjetividad desterritorializada y fragmentada.

La descripción que nos ofrece para liquidar la experiencia en la morada de los Tristán es, en este sentido, emblemática y puede configurarse como un indicio evidente de que la operación de reescritura del viaje hacia el Perú no refleja solo la voluntad de redactar la crónica de una expulsión:

Dejaba la casa donde había nacido mi padre y donde creí encontrar un asilo; pero durante los siete meses que habité en ella sólo ocupé la morada de un extraño. Huía de esta casa en la cual había sido tolerada, pero no adoptada. Huía para ir ¿dónde?... Lo ignoraba. No tenía plan y, harta de decepciones, no formaba proyectos. Rechazada en todas partes, sin familia, sin fortuna o profesión y hasta sin nombre, iba a la ventura, como un globo en el espacio que cae donde el viento lo empuja. Dije adiós a esas

paredes, invocando en mi ayuda la sombra de mi padre (Tristán [1838] 2003: 455).

El sentido de su praxis escritural reside en estas palabras, llenas de privación, enajenación, desconcierto y, a la vez, nómadas, móviles, intencionalmente privadas de «destinación». Palabras emblemáticamente condensadas en el mismo título de la narración: Flora Tristán decide nombrar su recorrido textual «peregrinación», subrayando su esencia migrante, sin dirección. En segundo lugar, la instancia de la escritura se centra en una exigencia de «dicibilidad», germinada del mismo itinerario peruano. La falta de una posible filiación, suscrita por el rechazo de Francia, en calidad de mujer y madre, y del Perú, en calidad de hija, lleva como consecuencia la construcción de una filiación alternativa, de una a-filiación, en las palabras de Said ([1983] 2004).

El espacio textual se convierte en lugar de afirmación de una existencia distinta, y las estrategias narrativas para elaborar dicha diferencia residen en la experiencia de apertura al otro o, mejor dicho, a las otras.

Flora teje en el entramado narrativo una serie de encuentros, verdaderas «salidas» de sí misma, capaces de condicionar la percepción de lo real y, al mismo tiempo, edificar la esencia de la paria.

En este sentido, podemos vislumbrar en de relato de Flora la significación más profunda del testimonio: antes que todo testimonio del propio yo, que rescata como otro en la perspectiva del hecho autobiográfico y, en segunda instancia, testimonio de distintos rostros de mujer, que han contribuido a edificar un espacio alternativo de aserción, mediante carencias, silencios, máscaras.

Según las enseñanzas de Agamben ([1998] 2000: 18), el testimonio contiene, en su centro, algo que es intestimoniable. Por esta razón, el testimonio se erige como un acto parcial: los testigos dan testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Siguiendo dichas sugerencias, la palabra de Flora no forma un signo capaz de representar una comunidad silenciada, no se instituye como portadora calificada para representar lo indecible pretendiendo dejar su huella, se convierte en lugar de aserción de una falta, de un no-poder, de una ausencia. Más que narración de la historia del otro, llega a ser relación de las «historias por parte del otro». La autora no quiere edificar la imagen del vacío y de la privación, pone en tela de juicio dicha imagen gracias a la presentificación en el escenario narrativo de intersticios y fisuras. La palabra de Flora, más que afirmar, quiere paradójicamente dar voz al silencio, concederle un lugar privilegiado, capaz de contener la diversidad y la exclusión.

Gracias a esta innovadora ética de la enunciación, Flora Tristán transforma el enunciado en una escena y, a partir de este espacio creativo, recusa la

estereotipia que confina la representación femenina, consintiendo la aparición de subjetividades nuevas. Como afirma Sonia Mattalía:

Esta ética ha sido y es ejercida por muchas escritoras que han convertido, con frecuencia, el acto enunciativo en una escena, desde la cual recusan tópicos sociales haciendo emerger nuevas imágenes de las mujeres y nuevas figuras de la subjetividad, recortadas sobre las pasiones del ser. Figuras que ponen sobre el tapete de la creación artística una forma de revuelta que representa la querrela de las mujeres (Mattalía 2003: 90).

Ya he puesto en evidencia la cesura que enmarca el relato de la experiencia de viaje, certificando la toma de conciencia, por parte de la autora, del estado de paria. La configuración del espacio parece padecer la misma ambigüedad. Después de haber esbozado en la narración el tiempo perfecto para el testimonio, Flora intenta modular el espacio perfecto.

No es casual que, recién llegada a la casa paterna, a aquel espacio reencontrado capaz de restaurar su nacimiento, Flora Tristán se transforme en testigo, empezando a trabar su catálogo de mujeres excelentes. El lugar del padre se convierte en el espacio ideal para la afirmación de un nuevo territorio de hospitalidad, diálogo y compartición.

Los mismos cuartos destinados a la querida sobrina, cuartos vacíos, asépticos y fríos, espacios sospechosamente neutros, se tornan en guarida, territorio de alteridad capaz de albergar un relato alternativo, femenino.

El aislamiento en esta cueva desierta es indicio de un doble movimiento:

1) el repliegue de la protagonista sobre sí misma, que coincide con una renegociación de la estancia peruana, mediante la cancelación del signo de los Tristán. La elaboración de dicha experiencia se evidencia en la descripción de la entrada de Flora en la mansión del tío.

La mujer subraya una serie de elementos que ponen de relieve la voluntad de construcción de un escenario caracterizado por la invisibilidad y la enajenación.

Flora se siente ajena al contexto que la alberga, espectadora de sí misma («Mi entrada fue una de aquellas escenas de aparato como se las ve en el teatro» [Tristán [1838] 2003: 234]). Al mismo tiempo, quiere volverse invisible, gracias a la oscuridad que impregna integralmente la descripción («la oscuridad era demasiado grande para que se le pudiese distinguir a nadie» [Tristán [1838] 2003: 234]), y mediante la abstención de la asistencia a la comida, único elemento capaz de atestiguar y exhibir su corporeidad («Rogué a mi prima que me dispensara de asistir a la comida y me permitiera retirarme al departamento que me había destinado» [Tristán [1838] 2003: 235]). La oposición entre la suntuosidad y la pompa de la residencia de los Tristán y

la extrema esencialidad del espacio que la hospeda —que trae a la memoria la intimidad y la oscuridad del sótano, reproducción de la cueva subliminal, según las enseñanzas de Bachelard ([1965] 2005)— junto a la explícita teatralización de la escena, subrayan la escisión del yo, que anhela a experimentar nuevas posibilidades de existencia y posicionarse en un horizonte de alternativa, liberándose de los rígidos esquematismos interpretativos del orden simbólico dominante.

2) Tras haber diseminado en la textura narrativa signos altamente ambiguos, convirtiendo la relación de su ingreso en las posesiones del tío en inestable y fragmentada, Flora resemantiza el lugar de acogida, transformando las habitaciones oscuras, territorio de invisibilidad y silencio del yo en espacio insólitamente público y político, ventana abierta sobre el mundo, receptáculo de una serie de testimonios. De los testimonios políticos y militares, figurados por el abanico de interlocutores dispuestos a sacar provecho de los sagaces consejos de la extranjera y orientados a atestiguar la nueva autoridad de la paria, a testimonios más íntimos, existenciales, seleccionados para recomponer la identidad disgregada de Flora gracias a la afirmación de modelos alternativos de «estar en el mundo», abarcadores, abiertos a lo diverso.

La identidad de Flora se construye mediante su «toma de distancia»: distancia de la historia oficial del Perú, representada por la parada de notables en su presencia, dispuestos a contarle, siempre en diferido, las principales noticias sobre los hechos revolucionarios, y distancia de la tentación de construir sobre las cenizas de dicha historia, creando un espacio de aserción, alternativo al discurso homologador del poder, pero igualmente dogmático. La identidad de Flora vive el alejamiento y la peregrinación en conciencia y plenitud, encuentra el sentido del su ser en la desterritorialización y en la paradoja: en el estatuto de paria.

Dicho en otras palabras, el peregrinaje en busca de sus orígenes perdidos, emprendido para encontrar una colocación en el marco de la historia oficial, gracias al Nombre del Padre, consigue crear una identidad alternativa, abierta y solidaria, erigida gracias al testimonio y la denuncia de la ausencia y del silencio, un yo caníbal, que encuentra la plenitud de su ser acogiendo al otro, en la afirmación coral de diversos géneros de marginalidad.

Las peregrinaciones de Flora, que parecían terminar en la paradójica reclusión entre las paredes de la mansión peruana, toma una inesperada consistencia dentro de la praxis textual, en el correr de la tinta sobre el papel, en el relato de historias excelentes y en la movilidad de las vivencias de las otras, en su excepcionalidad, en su «lengua» alternativa, en su codificarse en términos de literatura menor (Deleuze y Guattari [1975] 1978). Dicha operación reside precisamente en la privación de las categorías capaces de

construir la identidad en su dimensión social y civil, autorizándole el acceso a la Historia. La falta de una herencia que está inscrita en la escisión con el Nombre del Padre, representada por unas cadenas de rechazos, públicos y privados, expresa la complejidad de los rostros femeninos que Flora incluye en su reconstrucción del viaje peruano, rostros solidarios en la coparticipación de una misma impotencia.

Una de las figuras mediante las cuales dicha experiencia de la imposibilidad y del silencio se materializa es la máscara.

Flora posee tantas máscaras como los sujetos llamados a relatar sus vivencias y, paradójicamente, este acto de vestición desvela la identidad misma del enmascaramiento, echando nueva luz sobre el testimonio. Dicho en otras palabras, la máscara no refleja una modalidad de encubrimiento y ocultación de la identidad, quiere convertirse en lugar de subversión, afirmación del vacío, del sufrimiento, de la privación. La máscara es síntoma de un espacio intersticial que se revela y se denuncia, un territorio orientado a indicar que no todo tiene una colocación y una medida. Máscara como metamorfosis, metamorfosis que no es producto sino sublimación de la praxis.

#### FLORA TRISTÁN Y SUS MÁSCARAS

Antes que todo Carmen, la prima favorita, depositaria de sus secretos más íntimos e interlocutora predilecta. La elaboración narrativa de las vivencias de Carmen pone de relieve, desde sus mismísimas premisas, la estrategia de subversión e inversión inscrita en las modalidades narrativas de Tristán.

La máscara de Carmen es la viruela, que desfigura su rostro, impidiéndole expresar plenamente su feminidad y por consiguiente disfrutar de una colocación adecuada dentro del orden social dominante. Una fisicidad incómoda ofusca sus grandes cualidades y la obliga a confinarse en el amparo de la institución matrimonial. Su evidente fealdad es la causa de su desafortunado matrimonio con un joven aventurero capaz de traicionarla y abandonarla y, después de haber dilapidado todas sus riquezas, volver a casa, enfermo e infeliz, para concluir su misérrima vida al lado de la mujer.

El hecho de no tener una corporeidad atractiva se convierte en modalidad para encontrar justificación a los continuos abusos del marido por parte de los aristocráticos limeños. Como afirma Tristán:

Esas personas encontraban en la fealdad de la mujer y en la hermosura del marido razones suficientes para justificar la explotación de su fortuna y los continuos ultrajes de que era víctima aquella desgraciada. Tal es la moral que resulta de la indisolubilidad del matrimonio (Tristán [1838] 2003: 239).



Este imaginario inicuo y restrictivo tiene su contrapunto en la representación de Flora, que se detiene en una profusión de detalles desconocidos de la joven, poniendo de relieve sus grandes calidades anímicas e intelectuales, su bondad, inteligencia y lealtad. Y, en una descripción no carente de cierta ironía, exalta la belleza de sus pies: «una miniatura, un amor de pie, el ideal soñado que aún me complazco en recordar» (Tristán [1838] 2003: 239).

La imagen de Carmen está edificada a partir de la reconstrucción y deslegitimación de la institución matrimonial, prisión del cuerpo y del alma, obstáculo para la afirmación de la individualidad femenina. El silencio de Carmen, su reticencia y sufrimiento, junto a su discernimiento y madurez, dignidad y orgullo, se establecen como espacio de resistencia, lugar de construcción de una alternativa al orden simbólico patriarcal.

No es casual que al presentarnos la mujer, Flora subraye su función de «maestra de idiomas» (Tristán [1838] 2003: 243), atestigüando su capacidad de enseñar una lengua *otra*, capaz de expresar la nueva dimensión de la *paria*. Y, sospechosamente, Carmen es la que se encarga del sustento de Flora, de su comida («Por la mañana ella me enviaba el desayuno y a las tres iba yo a comer donde ella» (Tristán [1838] 2003: 243), garantizándole una consistencia, una posibilidad de manifestarse exhibiendo su cuerpo.

Un nuevo rostro de mujer está representado por Dominga, controvertida prima de Flora y protagonista de una fuga rocambolesca del convento de Arequipa, donde se había voluntariamente encerrado por una decepción amorosa (un hombre, otra vez). La mujer, cansada de vivir en reclusión y ávida de *libertad*, elabora una artimaña para evadirse. Con la complicidad de una hermana, decide prender fuego a su celda y huir. Su hipotética muerte ante los ojos de la sociedad es la mejor garantía para construirse una vida alternativa, libre.

Ya desde estas mismísimas premisas la ejemplaridad del testimonio de la joven es indudable. Lo que me resulta sumamente interesante es la estrategia narrativa que enmarca el relato de la historia de Dominga. La monja toma consistencia en la narración gracias al recurso directo a la actividad imaginativa. Como afirma Julio Ramos, Flora Tristán introduce la historia de Dominga mediante una *rêverie*:

Mi imaginación me representaba a mi pobre prima Dominga revestida con el amplio y pesado hábito de las religiosas de la orden de las carmelitas. Veía su largo velo negro, sus zapatos de cuero con hebillas de cobre, su disciplina de cuero negro pendiente hasta el suelo, su enorme rosario, que la desgraciada niña por instantes oprimía con fervor pidiendo a Dios ayuda para la ejecución de su proyecto y enseguida destrozaba entre sus manos crispadas por la ira y la desesperación (Tristán [1838] 2003: 376).

Si la visión del convento de Santa Rosa ya de por sí evoca el recuerdo de Dominga y contiene los hechos futuros, es sumamente significativo que las vicisitudes de la monja estén reelaboradas a partir de un conjunto polifónico de relatos y leyendas, capaces de diseminar la legitimidad de la verdad histórica en el enredo de sus múltiples variantes (que se pueden también considerar indicio de aquel espacio de alternativa a la autoridad, lugar eminentemente literario, democrático y compartido). ¿Quién es verdaderamente Dominga? No se puede saber con certitud, lo que realmente cuenta es quién no ha querido ser, es la alternativa que Dominga ha buscado para reformular su existencia, transmutando su destino.

Es curioso notar cómo el móvil de dicha resemantización, el *pretexto* de la espectacular evasión, está elaborado a partir de un *exemplum*, contenido en las páginas de Santa Teresa. Dominga encuentra la receta para su fuga en el material canónico: subvirtiendo (o, quizás, interpretando a la letra) las enseñanzas de la beata, construye el programa de su huida y su nueva opción de vida:

La santa cuenta, por ejemplo, la historia de una religiosa de Salamanca que sucumbió a la tentación de fugarse del convento. El demonio le sugirió el pensamiento de poner en el lecho de su celda el cadáver de una mujer muerta destinado a hacer creer a toda la comunidad que ella había fallecido, con el fin de tener tiempo de ponerse a cubierto de los alguaciles de la Santa Inquisición, ayudada por el mensajero del diablo bajo la forma de un hermoso joven. ¡Qué rayo de luz para la joven! Ella también podría salir de su prisión, de su tumba, por el mismo medio de la religiosa de Salamanca. Desde aquel momento la esperanza entró en su alma y desde entonces ya no sintió tanto fastidio (Tristán [1838] 2003: 398).

La máscara de Dominga reside en la muerte: muerte que no es rechazo de la vida, la monja rehúsa su estatuto, su nombre, prefiriendo desaparecer: abraza una invisibilidad que le permite ser libre.

Flora Tristán comparte plenamente dicha estrategia de enmascaramiento y la convierte en praxis narrativa, creando diversas ocasiones de «desaparición» en el entramado textual. Por ejemplo durante la travesía con destino Arequipa, la autora se detiene en una condición de privación de vida y vitalidad y, durante su estadía en la mansión de los Tristán, nos describe sus frecuentes abstenciones de comida.

Flora Tristán muere simbólicamente como hija de Mariano y renace, dentro del espacio narrativo, como paria, indicio de una enunciación colectiva, solidaria, abierta al testimonio de las que comparten su misma condición.

Nuevas máscaras figuran en el texto, prueba de la afirmación de un estatuto alternativo: las *rabonas*, indómitas presencias femeninas, silentes compañeras de los soldados en las campañas revolucionarias, síntoma de valor y fuerza; y las *tapadas limeñas*, ejemplo de la creatividad femenina, capaz de superar cualquier obstáculo con tal de afirmar su identidad. Las tapadas, recuperando vigor, gracias a su mismo traje, saben ocultar más que exhibir, redescubriendo espacios de autonomía.

Gracias a la inclusión en el relato del testimonio de mujeres excelentes, Flora deconstruye las instituciones que presiden el orden simbólico patriarcal (la familia y el matrimonio) otorgando para sí misma y las otras nuevas posibilidades de dicibilidad.

Sin duda alguna la palabra de Francisca Zubiaga de Gamarra puede considerarse el testimonio más significativo de toda la narración, capaz de condensar y reunir las experiencias catalogadas a lo largo de la narración. Gracias a las aventuras de Doña Pancha, Flora prefigura su futuro, saldando definitivamente la imagen de la delicada nieta de Don Pío Tristán y constituyendo las premisas para las futuras gestas de la mujer-mesías, destinadas a cambiar el mundo.

Antes del decisivo encuentro con la «terrible» Mariscala, Flora se detiene maliciosamente en una meditación, programando su vuelta a Francia y atesiguando con pesar el naufragio de sus expectativas peruanas:

A pesar de todas las distracciones que Lima me ofrecía y de la acogida amistosa de mis nuevos amigos deseaba vivamente marcharme [...] Jamás he sentido un vacío más completo y una aridez más agobiadora que durante los dos meses que permanecí en Lima (ibíd., 519).

La decisión de abandonar la capital para volver a su controvertida patria, junto a la vacilación sobre el itinerario a seguir, la sensación de radical abandono y vacío, transforman a la protagonista en hija de un tercer espacio, suspendido entre tierra y mar, espacio de total enajenación.

Su irresolución coincide con la conciencia de la imposibilidad de reintegrarse a la patria de origen y, a la vez, construirse una nueva existencia en las tierras reencontradas. De este modo Flora afirma su estatuto de peregrina, enredada en sus recorridos. Y doña Pancha comparte con Flora la misma condición de abandono y vagancia. Su posición social, el involucramiento en las cuestiones de Estado, el poder que ejerce ofrecen una imagen muy distinta respecto de los demás rostros canibalizados por la autora. Ya de por sí, la figura de la Presidenta es excéntrica: no pertenece al espacio privado, a la intimidad familiar que parece contener todas las representaciones femeninas, con trabajo y dedicación ha conquistado una posición pública, con-

virtiéndose en uno de los actores fundamentales de las transformaciones político-sociales de la república peruana.

Por tanto, el sentido profundo de su privación no concierne a la esfera privada sino a la pública. Doña Pancha es abandonada por su pueblo, no pierde en Nombre del Padre, pierde en Nombre de la Patria.

El encuentro entre las dos mujeres se realiza a bordo del «William Rushton», la fragata destinada a llevar a Doña Pancha al exilio chileno, temporalmente atracada en el puerto del Callao. Bajo las falsas e incómodas apariencias de refinada dama (otra vez una máscara), la mujer espera el día del abandono definitivo de su patria.

El detalle de suspensión figurado en la embarcación es significativo: refleja la colocación híbrida de las dos «hermanas», detenidas en el intersticio entre la tierra y el mar, entre el ser y el no ser.

La Mariscala, acompañada por el fiel secretario, Escudero, está viviendo una temporada de profunda postración, física y moral, originada por el abandono de su pueblo.

El testimonio de la existencia de Doña Pancha se desarrolla a través del diálogo, no es una simple reproducción de las conversaciones con Flora (que, por otra parte, enriquecen la textura narrativa) es un verdadero «cara a cara» que la autoridad autorial de Flora, capacitada para ordenar, aunque democráticamente, los materiales a su disposición, no consigue retener.

La dificultad en el dominio del relato de la presidenta encuentra su figuración gracias al complejo juego de miradas que preside la entrevista de las mujeres. Flora parece sucumbir frente a la impenetrabilidad y a la oscuridad de su interlocutora, puede presentificarla en su narración pero no consigue resolverla. Puede decir de ella solo mediante la presentación de sus misterios. La relación de la conversación entre las dos, está descrita como si fuera un «duelo». Cuando la autora parece tener agarrada a su interlocutora por las narices, habiendo penetrado sus secretos más íntimos («Comprendí su pensamiento [...] Me sentí más fuerte que ella» [Tristán 2003: 525]), una inesperada reacción parece trastornar los planes, desbaratando la estabilidad de la representación («Ah Florita. Su orgullo la engaña. Usted se cree más fuerte que yo. Insensata. Usted ignora las luchas incesantes que he sostenido durante ocho años» [Tristán 2003: 525]).

Flora Tristán no está describiendo a doña Pancha, está dando forma a la imposibilidad de su descripción, está padeciendo la parálisis de todo proceso de dicibilidad. No puede poner por escrito los sentimientos de privación y sufrimiento de la mujer: está dando voz a lo indecible, a lo inenarrable.

Gracias a esta posibilidad, Flora Tristán representa el significado más profundo de su conversión en paria: goza plenamente del vacío, se nutre de la ausencia y de la soledad. Gravando a su yo quebrado con la presencia es-

torbadora de la ex presidenta del Perú, se predispone para nuevos retos, caracterizados por la aserción de la marginalidad y de la desterritorialización:

Después del almuerzo hice trasladar mi equipaje a bordo del «William Rusthon» y me instalé en el camarote que había ocupado la señora Gamarra. Al día siguiente recibí muchas visitas de Lima. Eran los últimos adioses. Como a las cinco se levó anclas. Todo el mundo se retiró. Me quedé sola, completamente sola, entre dos inmensidades: el agua y el mar (ibíd., 539).

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G., [1998] 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos.
- Bachelard, G., [1957] 2005, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z., [1995] 2003, «De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad», en H. Stuart y P. Du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid, Amorrortu Ediciones, pp. 40-68.
- Cornejo Polar A., 1978, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, pp. 7-21.
- Cabibbo, P. y A. Goldoni, 1983, «Per una tipologia del romanzo d'iniziazione», en P. Cabibbo (ed.), *Sigfrido nel Nuovo Mondo*, Roma, La Goliardica, pp. 13-51.
- Deleuze, G. Y F. Guattari, [1975] 1978, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México.
- Da Costa Toscano, A. M., 2006, «Una mujer con poder. Doña Francisca Gamarra: *La Mariscala*», en S. B. Guardia S. B. (ed.), *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*, Sevilla, CEMHAL, pp. 361-377.
- De Man, P. [1979] 1991, «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos Anthropos, 29, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 113-118.
- Denegri, F., 2003, «La insurrección comienza con una confesión», en F. Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 35-69.
- 1997, «Desde la ventana. Women 'Pilgrims' in Nineteenth-Century Latin-American Travel Literature», *The Modern Language Review*, 92, 2, pp. 348-362.
- Díaz Marcos, A.M., 2006, «Las estrategias de justificación: Flora Tristán y sus *Peregrinaciones de una paria*», en M. Russotto (ed.), *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas, Editorial Equinoccio, pp. 129-146.
- Eliade, M., [1965] 2001, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairós.

- Gabaude, M., 1998, «*Les Pérégrinations d'une paria: initiation, observation, révélation*», *The French Review*, 71, 5, pp. 809-819.
- Gómez, B. I., 2005, «Autobiografía y representación en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán», *Universitas Humanística*, XXXII, 060, pp. 61-67.
- Mattalía, S., 2003, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta, escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.
- Michaud, S. (ed.), 1985, *Un fabuleaux destin: Flora Tristán*, Actes du Premier Colloque International Flora Tristán (Dijon, 3-4 Mai 1984), Dijon, Ed. Uni de Dijon.
- Peluffo, A., 2005, «La Mariscala de Flora Tristán», en *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 120-126.
- Ramos, J., 2000, «Genealogías de la moral latinoamericanista: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán», en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 185-206.
- Said, E., [1983] 2004, *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid, Debate.
- Sánchez, L. A., 2004, *Flora Tristán, una mujer sola contra el mundo*, Lima, Fondo Editorial UNMSM.
- Tristán, F., [1838] 2003, *Peregrinaciones de una paria*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM.



EL RESCATE FEMENINO EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO  
DEL SIGLO XIX: EL CASO DE «LA PERRICHOLI» EN EL PERÚ  
Y DE TRINIDAD GUEVARA Y ROSA GUERRA EN LA ARGENTINA

Irina Bajini

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

En el prólogo a la primera antología de dramaturgas latinoamericanas contemporáneas de Elda Andrade e Hilde Cramsie (1991), Juan Villegas lamentaba que varios de los logros de los discursos feministas minoritarios no habían tenido las mismas consecuencias para los discursos teatrales producidos por mujeres.

En la rescritura de la historia del teatro como espectáculo la participación de la mujer aún sigue siendo desconocida o prisionera de esquemas y prejuicios. Muchas actrices del pasado se recuerdan más por su —supuesto mal— carácter (vélgase el gran ejemplo de María del Rosario Fernández «La Tirana», célebre actriz española del siglo XVIII) o por su amistad con grandes artistas (el caso de Margarita Xirgu y García Lorca). Por cierto, esta condición cambiará parcialmente a lo largo del siglo XX, donde no faltan mujeres dueñas absolutas de su destino artístico. Valga el ejemplo cubano de Rita Montaner.

Sin embargo, poniendo nuestra atención en la época colonial y en el siglo XIX, es muy difícil encontrar referencias al papel de la mujer artista en la dirección, escenografía o componente musical de un espectáculo, mientras que en la literatura masculina se asoma el arquetipo de la actriz-estrella, la diva caprichosa, insolente, espontánea, instintiva, casquivana, incapaz de valerse por sí misma y básicamente «impura». Y ni imaginar que a las dramaturgas les fuera mejor: si nos ponemos a pensar, es perfectamente normal que casi no haya piezas escritas por mujeres en la época colonial —con la gran excepción de sor Juana— y hasta principios del siglo XX. Por cierto,



superar el confinamiento doméstico cotidiano para exponer públicamente sentimientos o más bien preocupaciones ideológicas iba a ser mucho más arduo y difícil de realizar que escribir un diario o un poema o hasta una novela.

Mi hipótesis es que, a pesar de los pesares, en la época colonial y poscolonial el teatro de hecho representó una posibilidad de rescate para una élite femenina, cuyas trayectorias biográficas y artísticas, a condición de que se miren desde un punto de vista más histórico que literario y yendo directamente a la fuente, nos brindan gratas sorpresas.

Es en el siglo XVII cuando comienzan a aparecer las primeras compañías americanas y con ellas las primeras actrices criollas, entre las cuales cabe destacar a María de Sandoval, radicada en Santa Fe de Bogotá, quien pide licencia para crear una compañía propia en 1618 y a pesar de la censura que en el siglo XVIII se hace más fuerte, las actrices continúan con su trabajo sin ser mencionadas en las historias del teatro, como la chilena Concepción López de O’Loghlin; las colombianas Rosario Afanador, Damiana Zabala, Nicolasa Villar, Catarina Arias, Isabel Pérez, Dolores Alegre; las venezolanas Teresa Guarena, Francisca Romero de Alcázar; la argentina Manuela Funes; la cubana Leonor López, de la cual solo hay noticia en la *Biblioteca Histórica Cubana* de Carlos Manuel Trelles; las peruanas Hipólita, María Teresa Fonseca y María Mercedes Sánchez (Márquez Montes 2005: s/p). Puros nombres sin rostros, a excepción de Micaela Villegas, la única actriz cuya biografía no fue para nada silenciada, sino más bien fuertemente manipulada.

Al volverse joven amante de un anciano, el virrey Amat, es indudable que la peruana Micaela Villegas pusiera de vuelta y media a la conservadora sociedad limeña de finales del siglo XVIII con sus excentricidades y escandalosas apariciones en público al lado del poderoso gobernante. Posiblemente este episodio no hubiera estimulado tantas biografías, obras de teatro, óperas, películas, radio y telenovelas si no lo hubiera trasladado a la página escrita el ingenioso Ricardo Palma en una de sus *Tradiciones* tituladas “Las genialidades de la Perricholi”, por donde empieza la transformación del ser humano en figura literaria.

El primer indicio está en la transmutación de la mujer-Micaela Villegas en personaje-Perricholi, apodo doblemente racista por aludir al estado animal y moral de una perra (es decir de una prostituta) y a la condición racial de un ‘chola’ (es decir de una mestiza). Lo de seguir las trayectorias y recovecos de un personaje femenino parido por un cerebro masculino, que pronto abandona los Andes por los salones parisienses (me refiero a su transformación en arquetipo de *femme fatale* al lado de Carmen por la pluma de Prosper Mérimée), nos llevaría demasiado lejos<sup>1</sup>. Sin embargo,

---

<sup>1</sup> En un estudio de próxima publicación, detallaré las diferentes interpretaciones literarias, musicales, cinematográficas de la figura de Micaela Villegas en ambiente francés, español y

hay que recordar que gracias a un historiador peruano que merece toda nuestra estima, Raúl Porras Barrenechea (1972), a partir de la segunda mitad del siglo XX y finalizando con la reciente investigación de Ilana Lucía Aragón (2004: 400-440), Micaela Villegas se ha ido perfilando como pieza fundamental para la comprensión de la mujer pionera que alcanza el triunfo profesional en las postrimerías del siglo XVIII.

Una vida, desde este punto de vista, ejemplar: una infancia signada por la urgencia económica que la lleva a trabajar desde pequeña en el oficio de cómica; el triunfo en edad muy temprana como intérprete de comedias barrocas españolas, *in primis* las de Calderón; los años de gloria al lado del hombre más importante del Perú, a su vez buen representante del pensamiento ilustrado; un hijo fuera del matrimonio que el virrey, sin embargo, reconoce; una etapa de madurez en la que se gana el respeto y la importancia como mujer empresaria al mando de la regencia del Coliseo de Comedias y al frente de su propio molino de la Alameda, el cual mantiene en constante producción. Al interior del hogar, Micaela maneja por sí misma sus negocios y lleva las riendas de su casa, y después de sufrir varias pérdidas como mujer, madre y amante, encuentra el acercamiento y la comprensión en Fermín Vicente Echarri, con quien se casa luego de una larga convivencia, y con quien vive los últimos años de su vida. Nada que ver con la versión de Palma, que insiste en el origen provinciano y humilde de la chola Micaela, ni con la de Merimée que la transforma en una gitana andina que se busca la vida bailando y cantando en la calle, la cual —luego de seducida y abandonada por el virrey— se arrepiente de sus pecados regalando a la Iglesia su carroza dorada.

Después de la independencia el número de compañías americanas se hizo enorme, muchas de ellas lideradas por actrices, tal es el caso de las cubanas Evangelina Adams y Luisa Martínez Casado o las de Dolores Alegre de Belaval y la de Adela Robreño (Leal 1980: 89). El número de actrices se ve notablemente incrementado y también la transformación de su imagen, de mujer pública y perdida en diva objeto de veneración y respeto, muy frecuente en el mundo de la ópera europea y ya no tan raro en los teatros latinoamericanos.

En la Argentina, sin embargo, solo en 1821 el general San Martín levanta la nota de infamia para los cómicos («El arte escénico no irroga infamia al que lo profesa»), de manera que las artistas, aunque gocen de gran fama, continúan siendo marginales (Seibel 1994: 294). El caso más notable es el de Trinidad Guevara (1798-1873), primera gran actriz argentina y sobre todo fundadora de una escuela artística, es decir una maestra capaz de innovar en las técnicas de escena y tener influencias sobre otros actores, versátil y

---

latinoamericano a lo largo de dos siglos.

que a los 17 años ya es primera dama en Montevideo y un año después tiene su primera hija de Manuel Oribe, futuro presidente oriental, con el cual no se casará nunca, pero al que acompañará en su exilio a Buenos Aires, sin interrumpir su carrera (Méndez 1993: 26-40). Alguien —un mediocre fraile misógino llamado Francisco de Paula Castañeda— intentó ensombrecer su éxito acusándola, con muy poca fortuna, de «cloaca de vicios e inmundicias» por su condición de madre soltera, ya que, después de Oribe, Trinidad tuvo otros niños de diferentes amantes. Sin embargo, la actriz, luego de no subir a escena varias noches y responder al libelo infamatorio del fraile con un volante impreso donde afirmaba que un pueblo ilustrado como el argentino no la reputaría mujer criminal sino infeliz, reapareció acompañada por una salva de aplausos (Seibel 2006: 68). Su fama y profesionalidad, sin embargo, no le garantizarán una vejez feliz: Trinidad a los 58 años se despide «del arte y de la vida» y por casi 20 años trabaja de costurera preparando vestuario para el teatro. Y cuando muere, tras 46 años de trabajo en las tablas, no hay ningún comentario en los diarios (Seibel 2006: 176).

El teatro propiamente hispanoamericano surge, como es sabido, en este siglo, debido a la necesidad de búsqueda de identidad de cada uno de los recién independizados países. En esos momentos iniciales, hay una necesidad de marcar diferencias con respecto al teatro de la metrópoli: surgen asociaciones, ateneos y tertulias en la mayoría de los países, desde donde se debaten las peculiaridades que el teatro debe tener como herramienta de identidad nacional.

En el ámbito de la dramaturgia también aumenta ampliamente el número de autoras. Las obras que escriben entran dentro de la estética romántica, con temas históricos y sentimentales, pero siempre está presente en ellas el tema de la mujer, sobre todo los matrimonios por conveniencia, la férrea autoridad paterna, la soledad a la que están sometidas, la falta de perspectivas, el deseo de independencia. También entra la temática de la necesidad de libertad frente a la metrópoli en la primera mitad del siglo, y solo a finales de siglo comienza a aparecer la realidad circundante, aunque en la mayoría de las ocasiones se trata del entorno familiar, de la cotidianidad. Pero ya algunas autoras manifiestan abiertamente su reivindicación para que la mujer ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad, como la guatemalteca Vicenta Laparra de la Cerda y, desde luego, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Caratozzolo 2002), estrellas brillantes pero solitarias.

El caso argentino, en cambio, se presenta como especial por el alto número no solo de actrices sino de dramaturgas, cuyas piezas se estrenan o publican todas en la década de los 60 y que parecen animadas por una pre-ocupación compartida.

En 1862, por ejemplo, se publica la primera obra teatral escrita por una mujer: la comedia de costumbres *Clemencia*, drama en verso y en tres actos

de Rosa Guerra, dedicada al presidente general Bartolomé Mitre. Esta autora trabajaba como maestra desde los 13 años y tenía una escuela para niñas de familias pudientes. Además de educadora, fue novelista (suya, en 1858, fue una *Lucía Miranda* que precedió a la de Eduarda Mansilla) y periodista; en 1852 dirigió el segundo periódico escrito por mujeres, *La Camelia*, cuyo lema era «Libertad, no licencia; igualdad entre los sexos», y ese mismo año fundó otra revista que dirigió con su nombre, *La Educación* (Seibel 2006: 151).

El límite de *Clemencia*, que incluye la crítica social y la reflexión sobre la situación de la mujer, se encuentra paradójicamente en su virtud: es una pieza ideológica, comprometida, escrita para defender una tesis y no para la puesta en escena, exagerada y conscientemente melodramática, ya que en una acotación hay una curiosa alusión la soprano francesa Ana Le Grange que es indicio de directa relación con el modelo operístico italiano:

Clemencia en su delirio ya no puede contenerse, y con paso firme y mesurado se adelanta, y por unos segundos mira fijamente à Carlos con esa mirada con que solo Ana L'Grange sabe espresar todos los sentimientos juntos del alma y del corazon, cuando convencida de la traicion de Polion le mira en Norma y esclama (Guerra 1962: 1980).

Clemencia, enamorada de Carlos, un hombre rico que no quiere casarse con ella sino tenerla de amante, rechaza su proposición discutiendo políticamente la injusticia social, el maltrato hacia la mujer y el prejuicio hacia los hijos ilegítimos, para luego, no del todo coherente, morir literalmente de dolor, en escena, como una heroína de la ópera romántica; su cínica y coqueta amiga Inés, en cambio, aspira a que la condición de la mujer argentina

Si fuera como en otras partes  
Que es la muger estudiosa  
Su educación no es viciosa  
Como la nuestra; se la enseña  
El estudio de las ciencias  
Es ilustrada en conciencia  
Y su saber es igual  
Al del hombre; es poetisa  
Escritora, literata,  
Pinta, canta y aun retrata

Viaja y escribe noticias.  
Así es que aunque no se case,  
Es su vida distraida  
No es solo el amor su vida  
Piensa y sabe discurrir;

El amor es secundario  
En ella como en el hombre  
Y puede adquirir un nombre  
Célebre y sobrevivir (Guerra 1862: 70).

Más cercano al discurso historiográfico y tampoco apto para la escena, es un drama escrito por Juana Manso en 1864, que consta de cinco actos, *La Revolución de Mayo*, donde el objetivo político y moralizador no impide la presencia del tema amoroso con marcas del folletín (Narvaja 2000: 180).

Mucho más conciente de los mecanismos y exigencias del escenario es, en cambio, Eduarda Mansilla<sup>2</sup>, que en 1864 escribe crítica teatral con el seudónimo de Daniel, en el semanario *La Flor del Aire*. En el primer artículo, Eduarda critica el espíritu de especulación que invade la escena y propone un plan de acción: pedir el establecimiento de un conservatorio de música y declamación y una ley protectora del Teatro Nacional que obligue a las empresas a poner en escena obras nacionales.

En esto, y no solo en esto, es Eduarda una pionera, ya que meses después, el diario *La Tribuna* comenta la resistencia de la empresa dramática para poner en escena obras de autores locales y opina que la Municipalidad debería hacer un reglamento de teatro para obligar a presentarlas.

A ella sí le va bien con el teatro, y no solo logra estrenar en 1873, hallándose en París junto con su esposo, el «proverbio en un acto» *Similia Similibus*,<sup>3</sup> sino que de regreso a Buenos Aires, en 1881, puede publicar y estrenar el drama en tres actos *La marquesa de Altamira*, representado por una compañía española y en forma simultánea en italiano por la compañía de Morelli (Seibel 2006: 204).

La conciencia de que el otro, el distinto, es de todas maneras su prójimo, persigue a una escritora que a pesar de no renunciar a su encumbrada posición social, se siente impulsada a señalarles a los más afortunados que tienen deberes ineludibles; en este sentido, su interés hacia el socialista utópico Fourier es una muestra de su preocupación por encontrar alternativas a un sistema injusto. Lejos, sin embargo, de sostener ideas revolucionarias, y dividida entre los deberes para con su propia clase social y la simpatía hacia los más humildes, Eduarda Mansilla prestó su voz a los excluidos, defendió

---

<sup>2</sup> Agradezco muchísimo la amabilidad de la doctora Marina Guidotti, investigadora del CONICET y docente en la Universidad del Salvador, por facilitarme datos valiosos sobre el teatro argentino del siglo XIX y la producción dramática de Eduarda Mansilla.

<sup>3</sup> Esta obra breve trata el tema de los celos del pretendiente de la protagonista, enamorada del hermano imaginario que aquel le había presentado a través de una fotografía. El equívoco finalmente se descubre, lo que augura la felicidad de la pareja. Primeramente estrenada en francés, *Similia Similibus*, incluida posteriormente en *Creaciones* (1883), fue llevada a escena en 1884 en un teatro porteño, también en francés, por la compañía Massenet. Las crónicas periódicas confirman su éxito tanto en París como en Buenos Aires.

a los miserables, operó dentro del margen que le permitía una autoexigida humildad, guiada y limitada en una fe que emanaba de un corazón sensible, sostenido por el oficio literario.

Este impulso, por cierto, alcanza renovada expresión sobre todo en *La Marquesa de Altamira*, que gira en torno al tema de las desavenencias surgidas entre los integrantes de una familia aristocrática española en decadencia a raíz de la herencia dejada por un tío que había partido a América en busca de fortuna. Contrastan, por parte del emigrante, la valoración del trabajo y el agradecimiento al suelo hospitalario que lo ha recibido y le ha permitido triunfar, con el egoísmo de la Marquesa a la que solo importa el dinero de la herencia. Es esta una dama encumbrada, orgullosa de su título y posición social, que no vacila en valerse de cualquier medio para lograr su propósito, en tanto que la joven y delicada Paulina es presentada como su antítesis virtuosa: mientras que la primera se rige por los códigos sociales, se siente deslumbrada por la riqueza y las apariencias, la segunda es una joven cándida, protegida por su tutor, que dedica a la caridad buena parte de la fortuna que hereda. Movilizada por las injusticias, por el «desequilibrio que impera en la sociedad humana», Paulina, a la que su tutor llama «Comunista Sublime! Corazón verdaderamente cristiano!», desearía dar todo lo que posee, y sueña con el día en que «los ricos partirán sus bienes con los necesitados» (cit. in Chikiar 2009: s/p). Al saber que no la recibirán, la Marquesa no duda en tratar de conquistar el favor de la heredera, a pesar de que le había prohibido a su hijo relacionarse con ella. La muerte de la joven y el rechazo de los propios hijos dan fin a la tragedia.

Eduarda, que volverá dos años más tarde a tratar asuntos tan importantes como la denuncia social, la visión de la desigualdad de clases y la crítica política con *Los Carpani* (Seibel 2006: 207)<sup>4</sup> ya se había referido a lo que entendía por comunismo en *Pablo o la vida en las pampas*, donde explicaba el sistema de producción en aquel territorio diciendo que era un comunismo completamente primitivo, «pues los enfiteutos de las pampas podían explotar la tierra sin darle cuenta a nadie» (Mansilla 2007: 145). En esta misma novela responsabilizaba a la dicotomía civilización y barbarie por los enfrentamientos de una República y señalaba que la Argentina era «un país donde no debieran existir diferentes clases, distinciones sociales de ninguna especie, donde el sentimiento democrático, habiendo echado raíces desde el primer día, había abolido toda sombra de privilegio» (Mansilla 2007: 218).

---

<sup>4</sup> Si bien el texto no se conserva, se sabe a través de la *Gaceta Musical* del 3 de junio que este «drama social en cuatro actos y en prosa» era una pieza costumbrista —estrenada en el Teatro de la Ópera por la compañía de Germán Mac Kay— en la que aparecían las voces de los criollos y, por primera vez, la de los inmigrantes italianos. También del resto de su producción dramática (*Ajenas culpas*, *Elena*, *El Testamento*, *María* y *La batalla de Santa Rosa*) solo quedan referencias.

El 28 de noviembre de 1877 la compañía española de Hernán Cortés y Tula Castro estrena en el Alegría el drama en 3 actos y en prosa *Contra soberbia, humildad* de Matilde Cuyás, de 18 años, la primera mujer dramaturga que sube a escena.

Joven autodidacta nacida en Buenos Aires, Cuyás (1859-1909) dedica su obra a Avellaneda, Mitre y Alsina; luego produce novelas cortas y colaboraciones periodísticas. Era bella, elegante, inteligente y autora celebrada por los escritores de su tiempo, algunos de los cuales le dedican sus obras; no quiere casarse sino destacarse en las letras, y habría vivido en Entre Ríos y en Uruguay.

Cuyás consigue estrenar su pieza «por el tesón que puso en lograr su representación», según consta en la edición de la obra, que reproduce parte de la correspondencia con empresarios y el mismo Cortés. No vacila ante las postergaciones, los problemas de la compañía, el requisito de la censura previa en la Municipalidad.

El 14 de noviembre *El Comercio del Plata* anuncia con el título «Dramaturgo con faldas», la noticia del ensayo de la pieza de «una señorita argentina». La crítica de *El Correo Español* comenta que «la concurrencia fue bastante regular, la mejor que para presenciar el estreno de obras del país ha concurrido a los teatros de Buenos Aires»; agrega que la autora fue llamada a escena al final de cada acto y dos veces en el último.

La crítica de *La Ondina del Plata*, revista literaria para mujeres, firma por Adelfa, elogia con entusiasmo a la autora, porque «los resortes que mueven la acción están llenos de verosimilitud, la propiedad de los caracteres es natural» y aprueba con entusiasmo la moralidad de la obra (Seibel 2006: 185).

Un padre cree que la felicidad de su hija estriba en el dinero, pero el pretendiente hipócrita resulta un delincuente y el verdadero amor triunfa con el enamorado pobre, empleado del padre primero, y después periodista exilado a causa de sus escritos.

El personaje de María reflexiona: «¡Que haya de influir tanto el dinero en el corazón de los hombres!» (Cuyás 2008: 261). Y Alfredo, el empleado, reacciona así ante el padre de su amada:

JUSTO: ¿No reconocéis, pues, los privilegios del dinero?

ALFREDO: (Con energía) No; los hombres somos todos iguales, los pueblos con torrentes de sangre ahogaron para siempre los privilegios.

JUSTO: ¡Los del oro, no!

ALFREDO: Dios no hizo la fortuna patrimonio exclusivo de un número determinado, sino para todos los hombres (Cuyás 2008: 279).

En *Contra soberbia, humildad*, pues —pieza bien construida, con excelentes diálogos— no solo se defiende el derecho de las mujeres a elegir marido sino que se demuestra, para mí, la superioridad intelectual y moral de la mujer. Es indudable que María ve más lejos que su padre porque su mirada es limpia y libre de prejuicios. Sin embargo, cuando Alfredo le propone irse con ella, María no elige una fácil huida sino que opta —racionalmente— por quedarse con su padre. Sin embargo, esto no se debe a una preocupación por su honor o reputación social, sino a un sentido de responsabilidad hacia un padre débil y amenazado. Es María, no cabe duda, la guía familiar, que antepone los valores humanos a los intereses económicos o las apariencias sociales y sobre todo lo logra sin perder el control emotivo, como en cambio le había tocado a Clemencia:

Oh, no sé cómo he podido reprimir la desesperación que me abraza el alma; pensar que después de tanto resistir al fin sucumbo. Que mi padre, que tanto amo, es quien me obliga a consumir ese cruel sacrificio; que debo morir para la ventura y la calma; sí, porque unido mi destino al de ese hombre solo la muerte puede separarlos. ¿Y, he de resignarme, he de someterme cuando con los ojos del alma veo el horrible porvenir que me espera? Basta ya de obediencia y sumisión, nada me detendrá, quiero emanciparme de la opresión que me abrumba, y que venza mi corazón todos los obstáculos; mi padre en su tenaz porfía mi desdicha no ve; pero, ¡qué digo, ay de mí! Hoy no es el capricho ciego el que lo induce a obligarme sino el temor y la necesidad. Sí, su faz angustiosa dice más a mi corazón que sus palabras, trata aún de disimular el mal estado de su fortuna para no causarme ese pesar mientras a él le consume en silencio el dolor de tan grandes quebrantos sufridos. Dios mío, si llegara el día en que mi padre careciendo de sus bienes, la suerte le obligaría... No, no, me estremezco solo al pensarlo. Padre mío, si depende de tu hija el evitarlo, no llegará para ti ese día fatal, tendrás quien te ampare, quien te ayude a recobrar tu fortuna aunque del corazón de tu hija huya para siempre la felicidad. (Cuyás 2008: 303-304).

Esta pieza tan llana y lúcida, mucho más que las de Juana Manso y Rosa Guerra, debió motivar la reacción algo histérica de otro misógino argentino, Casimiro Prieto Valdés, periodista y satírico de origen asturiano que en *La emancipación de la mujer* trata de reírse de las muchas *femmes savantes* de la época:

AMALIA: ¿Te asustas de que hayamos abierto, por fin, los ojos?  
 D. MELCHOR: No, no me asusto de que los hayáis abierto; lo que me asusta es el porvenir que nos espera a los casados; la emancipación de la mujer es la anarquía del hogar doméstico, es el petróleo aplicado... al amor.



- AMALIA: (Llevándole de un brazo a un lado) La mujer debe ser igual al hombre.
- D. MELCHOR: (Idem) Cuando el hombre sea igual a la mujer.
- AMALIA: ¿Y no lo es?
- D. MELCHOR: (Después de mirarla de hito en hito) Me parece... que no.
- AMALIA: La sociedad y la política deben concedernos iguales derechos.
- D. MELCHOR: ¡Qué lenguaje! Se conoce que ha leído usted mucho de algún tiempo a esta parte.
- AMALIA: ¿Estás pesaroso de que lea?
- D. MELCHOR: Sí, porque la literatura de las mujeres debe ser tan solo... la lista de la lavandera.
- AMALIA: La mujer está en la obligación de instruirse, caballero; de saber.
- D. MELCHOR: ¡Ya! ¿Conque me he casado con un libro? Pues que me traigan el segundo tomo... aunque sea prestado. (Prieto Valdés 2008: 138).

Pobre de Casimiro, aplastado por la relativa independencia de una intelectual como Eduarda Mansilla, que podía gozar de una situación social privilegiada, y más aún perturbado por las palabras de Matilde Cuyás, que a pesar de bella, elegante e inteligente no se quiso casar, quizá para ahorrarse la molestia de escuchar las tonterías de un don Melchor, y que posiblemente fue maestra como Rosa Guerra. Efectivamente, a finales del siglo XIX en la Argentina había casi 800 maestras, 13 colegios normales de mujeres, 3 de varones y 1 mixto y los normales destinaban a las mujeres a la docencia en la escuela primaria, feudo tradicionalmente femenino. Este pequeño ejército de mujeres cultas y educadoras —junto con otro ejercito mucho más concurrido de emigrantes trabajadoras— iba paulatinamente a quitarles la batuta a los Casimiros y a los Franciscos de Paula —a final de cuenta corresponsables de su propio fracaso, aunque más famosos, en su época, que nuestra maravillosa y valiente Matilde.

## Referencias bibliográficas

- Andrade, E. and H. F. Cramsie, 1991, *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas* (Antología crítica), Madrid, Editorial Verbum.
- Aragón, I. L., 2004, «El teatro, los negocios y los amores», en C. Pardo Figueroa Thays y J. Dager Alva (eds.), *El virrey Amat y su tiempo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Agüero, pp. 400-440.

- Caratozzolo, V., 2002, *Il teatro di Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Bologna, Il Capitello del Sole.
- Chikiar Bauer, I., 2009, *Texto para las Jornadas Eduarda Mansilla*, <http://jornadaseduardamansilla.blogspot.com/> (última consulta: 13/05/2011).
- Cuyás, M., [1877] 2008, *Contra soberbia, humildad*, en B. Seibel (ed.), *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*, tomo 4, pp. 261-317.
- Leal, R., 1980, *Breve historia del teatro cubano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Guerra, R., 1862, *Clemencia. Drama original en verso y en tres actos*, Buenos Aires, Imprenta i Litografía de Bernheim y Boneo, Perú 147.
- Márquez Montes C., 2005, «Mujer y teatro en Hispanoamérica una visión panorámica», *Cyber Humanitatis*, 36, s/p., <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/index.php/RCH/article/viewArticle/5820/5688> [última consulta: 13/05/2011].
- Mansilla, E., 2007, *Pablo o la vida en las pampas*, Buenos Aires, Edic. de la Biblioteca Nacional/ Colihue (Colección Los Raros), 2007.
- 1881, *La Marquesa de Altamira*, Buenos Aires, Imprenta de «La Universidad».
- Mansilla, E., 1883, *Creaciones*, Buenos Aires, Imprenta J. A. Alsina.
- Narvaja de Arnoux, E., 2000, «La Revolución de Mayo de 1810 de Juana Manso: el drama histórico en la construcción del Estado», en O. Pellettieri (ed.), *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Galerna.
- Porras Barrenechea, R., 1972, *La Perricholi, personaje histórico: algunos datos biográficos inéditos*, Lima, Teatro Universitario, UNMSM.
- Méndez Avellaneda, J. M., 1993, «La vida privada de Trinidad Guevara», en *Todo es Historia*, 311, año XXVIII, junio, pp. 26-40.
- Prieto Valdés, C., [1877] 2008, *La emancipación de la mujer*, en B. Seibel (ed.), *Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad*, tomo 4, pp. 129-162.
- Siebel, B., 1994, «Mujer, teatro y sociedad en el siglo XIX en la Argentina», en L. Fletcher (ed.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria Editora, pp. 291-297.
- 2006, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Buenos Aires, Corregidor.



AMORES Y NARRACIONES PATRIAS.  
EL CASO DE JUANA MANUELA GORRITI

Ilaria Magnani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CASSINO

Muy conocida, en la obra de Juana Manuela Gorriti, es la afirmación de una de sus heroínas:

Yo, nieta de un prócer de la Independencia, hija de un republicano, sueño con un tribuno joven y elocuente que, invocando el símbolo sagrado del destino humano: Libertad, Fraternidad, Igualdad, electriza al pueblo con el calor de su palabra, con el fuego de su mirada; y que al descender del pavés donde lo ha elevado el entusiasmo de la multitud, cae a mis pies y me llama su esposa (Gorriti 1876: 349).

Esas palabras marcan un doble derrotero interpretativo: si por un lado afianzan la veta romántica de la autora, por otro —abriendo paso a la consabida cuestión autobiográfica que atraviesa su prosa— invitan a pensarlas un autorretrato de la Juana Manuela adolescente, ya que presentan una sustancial correspondencia con los acontecimientos de aquellos años. Sin embargo, un breve recorrido por la obra de Gorriti insta a considerar con mayor cautela estas ardientes declaraciones porque la incondicional adhesión a la gesta independentista, basada en el profundo compromiso militar, político y económico de la familia, no le impide cuestionar el proyecto nacional, como era inevitable en esta intelectual atenta e independiente.

Las narraciones patrias de Gorriti comparten con las novelas históricas decimonónicas el motivo romántico del amor contrastado. Mientras que estas atribuyen su frustración a la contraposición de dos bandos políticos —aquel al que pertenecen los enamorados y el de los opositores—, las de

Gorriti desplazan la fractura trasladándola al interior mismo de la pareja<sup>1</sup>, donde la inteligencia amorosa de los jóvenes ha elaborado la síntesis y superación del contraste político<sup>2</sup>, sin poder sin embargo liberarse del conflicto general, que causará el desenlace trágico<sup>3</sup>. El drama desencadenado por los sucesos militar-sentimentales de esos cuentos es ineludible y paradigmático, anunciado desde el principio de las narraciones a través de su inclusión en el hipertexto amoroso canónico, como muestran las reiteradas alusiones a Romeo y Julieta (como en los cuentos «El guante negro» y «La novia del muerto» [Gorriti 1909: 91, 238]). Si en estas narraciones el proyecto amoroso-familiar se propone como representación del porvenir nacional (Sommer 2000: 438-461), cabe apreciar que el pesimismo gorritiano —más allá del extremado romanticismo correspondiente al gusto de la época— no logra dibujar un positivo desarrollo de las nacientes naciones americanas, como demuestra el predominio de la lógica conflictiva del entorno social sobre la mediación prefigurada por la pasión amorosa. En las ficciones de Gorriti, el fracaso, amoroso y del proyecto nacional, tiene un doble desenlace, vinculado al género. Al protagonista masculino le está reservada la muerte heroica, en el campo de batalla («Güemes (recuerdos de la infancia)», «La novia del muerto», «El guante negro»), o en defensa de su ideal («El lucero del manantial»); al femenino la locura, romántica marginación de la convivencia social, que no por casualidad asemeja la protagonista a una sombra fantasmal. Como ha sido señalado (Arambel Guiñazú 2000: 214-228, Batticuore 2005: 293), la elección del modo fantástico ofrece a la autora la oportunidad —respetando la sensibilidad de la época— de representar el único desenlace admisible para un sujeto femenino inteligente y activo. Tras los años de la lucha independentista, en los que la necesidad de incrementar el número de los combatientes aconsejó aceptar la participación activa de la mujer, la sociedad pacificada insta a las antiguas guerreras a volver a la vida hogareña, a la normalización de los roles familiares que garantizan el mantenimiento del statu quo. En la ficción gorritiana, mientras la dolorosa enajenación de la heroína parece sancionar la adhesión al proyecto social hegemónico, colaborando al restablecimiento del anterior estatuto socio-familiar en el contexto pos-independentista, manifiesta al mismo tiempo el malestar femenino frente a las normas de una sociedad aún patriarcal, aunque sueña con el progreso positivista. Juana Manuela indica en la locura la única salida viable

<sup>1</sup> Véase al respecto Iglesia (1993: 5-10).

<sup>2</sup> La antinomia más evidente es con *Amalia* (1851-55) de José Mármol.

<sup>3</sup> Aun cuando sale del ámbito americano, el paradigma amoroso sólo describe un itinerario destinado al fracaso, como muestra la penúltima novela intercalada de *Gubi Amaya*, «Un drama en el Adriático», cuya acción se desarrolla en la Venecia sometida al Imperio austro-húngaro.

del conflicto, elocuente ícono de la imposibilidad de todo cuestionamiento ideológico y estructural de la sociedad de parte de un sujeto femenino. La propuesta pone de relieve la actitud ambivalente de Gorriti, quien conjuga la aparente aceptación del código social —solo superficialmente propugnada en su obra— y los múltiples gérmenes críticos, en consonancia con el anticonformismo de su existencia.

La *nouvelle* juvenil «La quena» (1845) puede proporcionar algunos datos para determinar el panorama ideológico más auténticamente gorritiano. Tal vez por su temprana redacción, «La quena» parece más comparable con las novelas históricas de mayor renombre y envergadura —como *La novia del hereje* (1854) de Vicente Fidel López, o *Cumandá o un drama entre salvajes* (1877) de Juan León Mera— ya que centra la acción novelesca en los amores de españoles e pobladores autóctonos. Las dos parejas presentes en el texto llevan en la diferencia racial de sus miembros el germen del fracaso: en la primera —triste relación de una princesa inca y un conde español— la traición del noble castellano remite a la avidez predatoria de los conquistadores en las tierras americanas y consigue resultados igualmente nefastos; en la segunda, a la negación del mestizaje cual posible proyecto identitario nacional (al joven no se lo reconoce como hijo de una india, sino solo como descendiente de españoles) se acompaña la ausencia de toda solución cabal ya que el matrimonio concretado por el rival del joven es fruto de fraude y violencia hacia la bella disputada. Otra es la base ideológica propuesta para emancipar a los pueblos originarios y edificar una nación justa: anticipadora de la postura indigenista, Juana Manuela identifica en la educación la solución de la cuestión indígena. La noble india, moribunda, habla así a su hijo:

Las profecías de nuestro país nos prometen un libertador [...] Prométeme que tú serás ese libertador, y que para redimir a nuestros hermanos no emplearás el odio que pida la sangre de sus amos, sino la ilustración, el más sublime y seguro medio de libertar a los pueblos (Gorriti 1909: 53).

Y este reafirma el mandato materno haciendo hincapié en las razones políticas y programáticas de la condición indígena, causada por el abandono de los pueblos originarios al «abismo de ignorancia en que por un odioso cálculo, los hunden cada día más sus tiranos» (Gorriti 1909: 54).

La primera obra gorritiana indica además cómo la autora identifica en el amor materno y/o filial el verdadero motor de las relaciones humanas y el eje temático de sus obras, mientras que la trama sentimental parece más bien ser el homenaje al gusto romántico y el temprano bosquejo del canon formal que se iría forjando. Es el amor de la madre por su hijo el disparador de dos acontecimientos centrales: la decisión de la princesa inca de viajar a España en busca de su hijo (olvidada del mandato paterno); la traición de la

esclava negra que en razón de ese gesto podrá recobrar la libertad y volver a su familia.

A partir de la década del 70, Gorriti se aleja de las llamadas narraciones patrias para deslizar su mirada hacia el presente. Surgen así obras como *Panoramas de la vida* (1876), colección de narraciones en la que es fácil encontrar elementos de continuidad con «La quena». Las vicisitudes sentimentales presentan una análoga connotación negativa, no solamente por ser destinadas al fracaso sino por la imposibilidad de concretarse que las relega al estado de puro anhelo y pasión. Sin embargo es justamente esta dimensión potencial la que más favorece a la mujer abriéndole el camino formativo que la estabilidad le niega. Itinerario formativo y andanzas materiales coinciden indisolublemente en esos textos en los que la mujer resulta al mismo tiempo beneficiada y víctima de la coacción al movimiento propuesta en casi todas las narraciones de la colección. La ejemplifica de manera magistral «Peregrinaciones de una alma triste», considerada tal vez la mejor *nouvelle* de la autora<sup>4</sup>. El andar errático de la protagonista se refleja en la estructura, que remeda —en versión femenina— *Las mil y una noche*, obra jocosamente aludida por las protagonistas y que, más allá de la ironía de estas, actúa de antecedente noble. El movimiento de la protagonista y la fragmentación narrativa son el índice del destino errático que Gorriti propone como el estatuto más adecuado para la mujer: imposibilitada por los códigos sociales hegemónicos de encontrar la plenitud en la estabilidad familiar, su heroína vislumbra en el movimiento la única salvación, confiándose a la red tutelar que saben tejer sus congéneres hasta conformar lo que podríamos denominar un «gineceo» (Magnani 2011). El episodio de sor Carmela —novicia infeliz— muestra como no toda colectividad femenina configure un «gineceo», ya que la comunidad monástica presenta la connotación mortuoria del sepulcro. De la historia de Carmela se desprende que el «gineceo», igualmente ajeno a la vida familiar y a la conventual, no es el resultado automático de la convivencia femenina, sino un vínculo voluntario y solidario, espontáneo y no preordenado, construido como mutuo amparo por la solicitud cómplice de un núcleo de mujeres. Surge del sentimiento de solidaridad de sujetos femeninos que se consideran hermanados por el sufrimiento común y la necesidad de resistir la presión de la norma social.

En este sentido no puede escapar el valor programático de la dedicatoria de «Peregrinaciones de una alma triste», con la que la autora homenajea a las señoras de Buenos Aires proporcionando un grato magisterio a las mujeres de la más moderna ciudad argentina, que verosímelmente marcarán

<sup>4</sup> «[S]u pieza ficcional de más largo aliento, la que concentra una zona neurálgica de su producción y lleva a su punto más desarrollado el sistema de relaciones entre mujeres y de la transmisión de la historia» (Mizraje 2003: 33). Véase también Berg <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/mujeres/critica/berg-gorriti.htm> (última consulta: 15/01/2011).

el desarrollo futuro de la nación. No es casual, por otra parte, que Mariano Pelliza —al prologar la primera edición de *Panoramas de la vida*— defina el texto una «Odisea del desierto» (Pelliza 1876: 12) remitiendo a uno de los poemas fundacionales canónicos, aunque Gorriti abandona la estructura teleológica típica del paradigma masculino a favor de la más femenina estructura circular.

Los textos sucesivos reafirman el paradigma del «gineceo», permitiéndonos apreciar hasta qué punto este modelo femenino participa del proyecto constitutivo de la naciente nación argentina propugnado por la escritora salteña. *Oasis en la vida* (1888), una de las últimas obras de la autora, ofrece el ejemplo más cumplido y extremo. La casa de huéspedes que oficia de escenario se presenta como una estructura de inspiración elegantemente parisina para un público estrictamente femenino, un espacio de autosegregación y autotutela que no admite la perturbadora presencia masculina. De acuerdo con la levedad del texto, las ventajas que derivan de dicho ostracismo son los fantasiosos *déshabillés* y las pláticas insustanciales que se pueden permitir las señoras, mientras que quedan solo aludidas las tutelas que tal estructura depararía de la presión social.

La novela, que parece condenar el alejamiento de un niño de parte de los padres y centrarse en la añoranza de la familia perdida, muestra en cambio la reiterada ejemplificación del fracaso de la familia: institución idealizada e irrealizable; vínculo nefasto, cuando se concreta. De las ruinas de núcleos familiares naufragados o, en el mejor de los casos, extintos, surge la férrea regla de la casa, refugio de seres heridos y orgulosamente llevados al aislamiento. La excepcional integración del protagonista y el sucesivo matrimonio con la bella Julia que corona la novela no niegan la vigencia del «gineceo», firme en su función antagónica a la norma externa y al poder masculino.

Las narraciones gorritianas proponen un vasto abanico de motivos románticos matizados por cierto naciente americanismo, sin embargo el uso enfático del tema de la solidaridad femenina resignifica el consabido motivo literario y lo transforma en la marca de una innovadora cohesión de sujetos débiles. Laura, la protagonista de «Peregrinaciones de una alma triste», es la vocera de mujeres sin voz y el apoyo de sujetos desamparados o supeditados a un poder masculino, que la joven no pone nunca explícitamente en tela de juicio, ni condena, sino que contrasta con su acción silenciosa. La comunicación nocturna de las dos amigas que abre la *nouvelle* es el primer y más acabado ejemplo de la red solidaria del «gineceo» que proporciona amparo, comprensión y confort, reflexión y autoconciencia; no es espacio de segregación sino refugio para resguardarse de la presión social y del acoso de instituciones solo aparentemente tutelares. No representa tampoco una condición inalterable, sino que se funda en la fluidez de la relación femenina y



su capacidad de reproducir una red protectora de articulaciones múltiples. Es el lugar —concreto y simbólico a la vez— del amparo y la estabilidad en el andar errante que caracteriza al sujeto femenino nómada, portador de su identidad y capaz de negociarla, como afirma Rosi Braidotti (1995).

Desde sus primeras narraciones, si bien adhiere al uso del símil según el cual refiriéndose a la familia se solía aludir al proyecto nacional poscolonial, Gorriti marca una distancia con la narrativa histórica coetánea ya que antepone la importancia de la mediación al puro enfrentamiento de los bandos adversos, aun mostrando la debilidad estructural de ese proyecto y, sobre todo, poniendo de relieve el papel marginal al que estaba condenada la mujer. En sus obras sucesivas la autora no se limitará a manifestar el malestar femenino, sino que diseñará para la mujer una actitud defensiva y emancipadora. En este marco, la nueva ciudadana —liberada del anterior destino de esposa y madre— sabrá encarar un rol activo en las nacientes naciones americanas, insertarse sin atacar los cánones pero socavándolos con habilidad e ironía, levedad y determinación, para abrirse paso en la sociedad independiente, con la misma gracia manifestada por la salteña en su existencia andariega.

## Referencias bibliográficas

- Arambel Guiñazú M.C., 2000, «Decir lo indecible: los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti», *Revista hispánica moderna*, 1, pp. 214-228.
- Batticuore G., 2005, *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870*, Buenos Aires, Edhasa.
- Berg M., G. *Juana Manuela Gorriti: narradora de su época (Argentina 1818-1892)*, en <http://evergreen.loyola.edu/tward/www/mujeres/critica/berg-gorriti.htm> (última consulta: 15/01/2011).
- Braidotti R., 1995, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli.
- Gorriti J.M., 1876, *Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, tomos I y II.
- 1909, *Sueños y realidades*, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, tomos I y II.
- Iglesia C., 1993, «Prólogo», en C. Iglesia (comp.), *El ajuar de la patria: ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, pp. 5-10.
- Magnani I., 2011, «La stabilità del gineceo», en E. Guagliano (ed.), *Donne in movimento*, Salerno, Oèdipus, pp. 313-324.
- Mizraje M.G., 2003, «Juana Manuela Gorriti», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 639, pp. 31-39.

- Pelliza M., 1876, «Prólogo», en J. M. Gorriti, *Panoramas de la vida: colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, Buenos Aires, Imprenta y Librerías de Mayo, tomos I y II.
- Sommer D., 2000, «Fantasie romantiche», en D. Puccini y S. Yurkievich (dir.), *Storia della civiltà letteraria ispanoamericana*, Turín, UTET, tomo I, pp. 438-461.



## «NOSOTRAS» CONTRA EL OLVIDO O LA ÚLTIMA CONQUISTA

Rosa Maria Grillo

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO

El camino hacia la independencia, la igualdad y la visibilidad social de la mujer hispanoamericana es largo e imprevisible y, si bien ciertamente no se ha cumplido ni siquiera en el tan democrata e igualitario Occidente, en todo el mundo ha conocido etapas significativas que, aunque diversificadas en el tiempo y en el espacio, se vuelven arquetípicas y de alguna forma universales, o universalmente reconocidas: la primera mujer diplomada o licenciada, la primera mujer en el espacio, la primera mujer premio Nobel, la primera mujer soldado, ministro, presidente de gobierno o de república... La primera mujer que ha abandonado el «visillo» de Martín Gaité o el «cuarto propio» de Virginia Woolf, después de haberlos conquistado, y ha salido a la calle a reclamar sus derechos, como mujer y como ciudadana... Como la primera mujer kamikaze en 2003, que ahora ya es un número consistente, en Afganistán, Chechenia, Palestina...

En el mundo hispánico, tan machista y tan apartado, la Guerra Civil española significó un avance notable hacia la independencia e igualdad de la mujer: Federica Montseny primera mujer, y anarquista, que llegó a ministra, Victoria Kent primera directora general de prisiones, Dolores Ibarruri, la Pasionaria, en la Dirección del PCE... y si esto no fuera suficiente, estas mujeres han contado sus historias, sus victorias y sus derrotas, su épico camino de conquista que, si bien truncado por un fracaso y por el exilio —con tantas compañeras de lucha y de generación: María Zambrano, María Teresa León, Concha Méndez y un largo etcétera— no se ha desperdiciado y ha sido recogido precisamente en América Latina, donde estas mujeres han seguido luchando durante largos años de exilio.

También el testimonio de esta epopeya, que ha permitido hablar de *boom* de la escritura autobiográfica femenina, lo han recogido las centenares de mujeres que en el Cono Sur han participado activamente en la lucha y luego en la resistencia al poder dictatorial de los años 70 y cuyas historias de vida —historia oral, escritura terapéutica, testimonio, entrevista, autobiografía, poesía y narrativa— se están empezando a conocer solo ahora, años después de los correspondientes textos de varones, quizás porque, como último diafragma de disparidad, han tenido que superar el pudor y la dificultad de hablar de «ciertas» torturas, «ciertas» experiencias estrictamente femeninas —estupros, embarazos, abortos, partos...— que generalmente «acompañaban» a las torturas tradicionales no adscribibles a un género. Diferencias, estas, por supuesto «naturales» pero profundamente cargadas de valores culturales.

Hay una primera etapa de memorias masculinas, la representada por ejemplo por

los tres tomos de *Memorias del calabozo* de Eleuterio Fernández Huidobro y Mauricio Rosencof [que] resumen por su encuadre moral, por quiénes son sus autores, por su enorme éxito, algunas características centrales del primer momento del flujo de testimonios. Fernández Huidobro y Rosencof son figuras políticas relevantes desde la salida de la dictadura. Pertenecieron al MLN Tupamaros, fueron presos políticos y rehenes de la dictadura. En la introducción los autores dan una pequeña explicación 'histórica' de lo sucedido en la sociedad uruguaya que ubica el libro en una lucha interpretativa por establecer el causante político del desastre y dejan constancia del pacto realizado de dar testimonio en el caso de sobrevivir «para que el sacrificio no fuera en vano» [...] Los testimonios no hablaron de quiebres, contaron la historia de la heroica resistencia (Blixen).

En la segunda oleada de testimonios y memorias prevalecería, en cambio, la reflexión crítica; se nota «un aire de libertad, autoconciencia y búsqueda de verdad renovadoras», y en este segundo canal se inserta sin duda el testimonio femenino, postergado, elaborado, ya sin rasgo de héroes y heroínas, o de portaestandarte ideológico. La mayor novedad es sin duda la labor colectiva que está detrás de la publicación de los testimonios femeninos: «plantear la memoria como una tarea colectiva y de género que desplaza, aunque no ignora, lo político partidario» (Blixen). Al «nosotros» ideológico sustituye un «nosotras» de género. De estas experiencias nacen no solo volúmenes colectivos (*Los ovillos de la memoria* y los tres tomos de

*Memoria para armar* en Uruguay, *Nosotras. Presas políticas* en Argentina)<sup>1</sup>, sino también testimonios individuales, como *Oblivion* de Edda Fabbri, joven uruguaya detenida y torturada que había participado de la experiencia colectiva de *Memorias para armar*<sup>2</sup> lo que le dió fuerza para liberarse del «peso de las heridas que llevamos en silencio» (Fabbri 2007: 50).

Si después de Auschwitz es difícil para cualquiera hablar de lo vivido<sup>3</sup>, aún más lo será para la mujer, sujeto débil y objeto por antonomasia, en este caso pasada abruptamente desde el interior de la casa y del ámbito familiar a la violencia y a la «sobrexposición» y el «colectivismo» de la vida clandestina, del exilio, de la cárcel y de la tortura... emancipándose de una condición de doble subordinación ya que a la revolución social —étnica, de clase, etc.— se adjunta la de género...

Aunque reconozca el gran atraso en que aún se encontraba la mujer argentina en los años 50, también Pilar Calveiro, militante argentina que sobrevivió a los centros clandestinos de detención e historiadora de ese período con títulos tan importantes como *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina* (1998) y *Política y/o Violencia: Una aproximación a la guerrilla de los años 70* (2005), reconoce el gran salto que significó la incorporación de la mujer a

una militancia no solo política sino armada [...] el involucramiento político y militar de una cantidad importante de mujeres, de manera paritaria con los hombres [...] Esto nos convertía en parte de un proyecto, de una apuesta política muy alta: la realización de la Revolución (así, con mayúsculas), que esperábamos que cambiaría a la sociedad y al mundo (Calveiro 2006: 59).

---

<sup>1</sup> Entre los títulos del mismo tenor, publicados con anterioridad, encontramos *Mujer alzada* (1989) de Silvia Solórzano que recoge testimonios de mujeres guatemaltecas involucradas en la guerrilla, a quien «contesta» 20 años después *Memorias rebeldes contra el olvido* (2009), «desde la perspectiva de la distancia y de la madurez» y sobre todo con la conciencia que «las entrevistadas serán ‘sujeto’ y no ‘objeto’ del volumen, protagonistas absolutas de “un mosaico que contiene oscuridad y luz, dolor y alegría, cansancio y resistencia, odio y amor”» (Bajini 2010: 267-268).

<sup>2</sup> La especificidad de *Memorias para armar* consiste en que es el producto no de un encuentro ocasional y circunscrito entre un/una periodista/antropólogo/sociólogo y una entrevistada, sino el fruto de una experiencia de grupo de ex presas políticas uruguayas (*Género y memoria*) iniciada en 2000 y que sigue hasta hoy.

<sup>3</sup> También es verdad que la comunicación de estas vivencias es traumática para ambos polos de la comunicación, ya que escuchar es, quizás, casi tan difícil como hablar: «No quiere hablarlo con gente que no quiere escucharlo. Y hay mucha más gente que no quiere escuchar que gente que quiere hablar. El otro no quiere escuchar, entonces se calla para siempre. Como fue para el Holocausto. Elly Wiessel lo denuncia muy bien. Cuando vinimos a Israel quisimos hablar para dar testimonio, pero ustedes nos dijeron: “cállense, nosotros estamos haciendo Israel, no hay que mirar hacia atrás. Lo que hay que hacer es ordenar a través del lenguaje, ordenar también en el tiempo, esto ya no sucede de manera que se pueda colocar en el pasado”» (Sapriza 2005: 280-281).

En lo específico, sobre el tema de la igualdad afirma:

creo que logramos establecer relaciones de pareja más equitativas, pudimos disfrutar más abiertamente de nuestros cuerpos y nuestra sexualidad, transformamos los roles tradicionales de la paternidad y la maternidad con una mayor participación de las mujeres en la provisión de sustento y de los hombres en el cuidado de los hijos [...] Mujeres y hombres ampliamos nuestros roles asumiendo parte de lo socialmente atribuido al otro género pero creo que nosotras hicimos una transformación mucho más profunda que ellos. En general, salimos de nuestro rol tradicional de madres para adentrarnos en el lugar de 'compañeras' de trabajo, de reflexión, de militancia, con las responsabilidades y riesgos que ello supuso (Calveiro 2006: 59-60).

Pero esto no significó una «masculinización» de la mujer: «No creo que en las relaciones de pareja, en la sexualidad, en la maternidad, en el vínculo con otras mujeres, haya habido una fuga de lo femenino sino el intento de resignificarlo» (Calveiro 2006: 64). También la escritora chilena Diamela Eltit reconoce que el proceso revolucionario ha sido el escenario «donde el cuerpo de las mujeres quebraba su prolongado estatuto cultural de inferioridad física, para hacerse idéntico al de los hombres, en nombre de la construcción de un porvenir colectivo igualitario» (Sapriza 2005: 273). Si es cierto, afirma Pilar Calveiro, que en el plan militar el cuerpo femenino sufrió cierta «insuficiencia» («Creo que la primera vez en mi vida que me sentí en desventaja por mi cuerpo —no prófuga sino presa de él—, fue haciendo instrucción militar», Calveiro 2006: 63), en la cárcel recobró rápidamente el derecho a la igualdad, aun desmintiendo la opinión común de que el cuerpo femenino fuera más frecuentemente objeto de violación<sup>4</sup>:

La tortura fue sistemática para todos, empleando más o menos las mismas técnicas. Donde se violaba, se violaba o se abusaba sexualmente de unos y otras indistintamente, aunque presumo que la violación aparece con más frecuencia en los testimonios femeninos porque resultaba más 'vergonzosa' para los hombres (Calveiro 2006: 65).

Si es cierto que el torturador fue siempre varón<sup>5</sup> y que en la tortura afirmaba indirectamente su masculinidad pudiendo penetrar al cuerpo ajeno

---

<sup>4</sup> El informe *Nunca más*, publicado por Serpaj en 1989, indica un porcentaje igual de violaciones para mujeres y hombres, lo que confirmaría lo dicho por Calveiro.

<sup>5</sup> Más reciente es la presencia de mujeres torturadoras —¿otra «conquista» de igualdad?— no documentada en lo que se refiere a las dictaduras del Cono Sur.

con la picana como con su falo, el cuerpo masculino que sufría esas torturas se «feminizaba» y su relato traía una doble carga de dolor y de vergüenza: esto explica por qué el recuerdo o la descripción de violencias sexuales es más frecuente en mujeres que en hombres. Mirta Macedo, uruguaya, da descripciones puntuales del ritual de las violencias sufridas, como un «programa» establecido y público:

Nos encontrábamos desnudas con los brazos en alto y las piernas abiertas [...] La guardia que nos custodiaba mostraba ese día un estado especial, se habían sacado sus camisas olorosas, transpirados, con sus penes erectos, pasaban por las filas mano-seándonos permanentemente [...] con sus sucias manos tocaban nuestros senos, cuello, genitales... Alguien gritaba, yo no podía hacerlo (Macedo 1999: 55 y 46).

Para contarlo, es necesario un largo proceso de análisis y de reconstrucción del «yo» posible gracias a la labor colectiva de la que hemos hablado:

En *Ovillos de la memoria* aparece explícito algo casi no nombrado hasta el momento: el abuso sexual en palabra y acto. Con recato, en algunos momentos, las mujeres nombran la violación. Es tan difícil hacerlo que una de las mujeres usa la tercera persona para referirse a sí misma (Blixen).

Como veremos, este artificio —desdoblamiento y alejamiento— será adoptado también en la escritura creativa, que sigue fielmente las pautas «naturales» de la escritura testimonial y autobiográfica. Pero, en estas experiencias extremas, es posible también la postura opuesta, una total identificación del yo que habla con el yo que sufrió la tortura, como nos explica, en una entrevista de Graciela Sapriza, la doctora Gisela Perrin que había hablado con una detenida médico que le había contado

no solo de mujer a mujer, sino de médico a médico [...] lo que le había pasado desde el inicio y empezó a sudar, a temblar, y la mesa comenzó a moverse y yo podía sentir su terror [...] Ella re-vivía la tortura a medida que la iba contando. La revivía con todas las reacciones físicas, el sudor, el temblor, el miedo, las pupilas dilatadas. Al fin de la conversación me dijo: «fue muy importante para mí, ahora es como si yo estuviera liberada, lo compartí contigo, me escuchaste, te quedaste tranquila y ahora es como si estuviera localizado, arreglado en un punto». Era eso, dar la posibilidad de compartir el horror porque lo compartido es menos grave. Permite ordenar el horror caótico o el caos horrible (Sapriza 2005: 280-281).



Podemos aún añadir algo a propósito de cuerpos y torturas: en las sociedades patriarcales el cuerpo de la mujer es, como el territorio, objeto de conquista y de ocupación, y por lo tanto la infracción femenina al orden es doblemente culpable y peligrosa porque pone en tela de juicio la superioridad del poder establecido y la superioridad masculina, que en las sociedades patriarcales tienden a identificarse. Esto «justifica» los estupro y las violencias, a menudo verdaderos feminicidios<sup>6</sup>, de cualquier guerra de conquista: su relato y sus denuncias van a engrosar la llamada «literatura del cuerpo».

Otra experiencia totalmente femenina que quiero recordar es la de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo<sup>7</sup>, experiencia que en los años oscuros de la dictadura obtuvo una visibilidad —en un limen que unía lo privado a lo público— que ninguna experiencia o actividad masculina obtuvo en aquellos años: ya hay cierto número de informes, memorias, denuncias producidas por las integrantes de estos grupos, que no vamos a analizar porque se refieren principalmente a la búsqueda de parientes desaparecidos y no a sus propias experiencias, que es lo que nos interesa aquí.

Cuando la mujer decide contar sus propias experiencias, más allá de los testimonios colectivos de los que hemos hablado, tiene que enfrentarse a otro «coto vedado», el de la escritura autobiográfica —autobiografías, diarios, memorias, testimonios—, nacida en la Edad Moderna para que el «hombre nuevo» —blanco, occidental, burgués—, pudiese contar sus propias hazañas, su currículum vitae, sus conquistas, su escalada al vértice de la riqueza, del poder, de la visibilidad, suplantando a las biografías y novelas de «hombres ilustres» que se venían contando desde la antigüedad... Género masculino por excelencia, la escritura del «yo» se diversificó en muchos subgéneros, según prevaleciera la vida pública, el *cursus honorum*, las aventuras de viaje o de conquistas amorosas, la Historia común o la historia individual, y según la relación tiempo de lo vivido / tiempo de la escritura, forma fragmentaria del hoy o retrospectiva unificante, etc. A la mujer, que solo entre muchas dificultades tenía acceso a la alfabetización, estaba re-

---

<sup>6</sup> De feminicidio se han ocupado Jane Caputi y Diana E.H. Russell, citadas por Rita Laura Segato: «El feminicidio representa el extremo de un continuum de terror anti-femenino e incluye una amplia variedad de abusos verbales y físicos, tales como violación, tortura, esclavitud sexual (particularmente por prostitución), abuso sexual infantil incestuoso o extra-familiar, golpizas físicas y emocionales». Todos los actos 'forzados', desde el acoso sexual a la esterilización o la maternidad, «siempre que resultan en muerte, [...] se transforman en feminicidios» (Segato 2006: 23).

<sup>7</sup> Todo empezó el 30 de abril de 1977 durante la dictadura de Jorge Rafael Videla: madres de jóvenes desaparecidos empezaron a encontrarse en la céntrica plaza, a menudo con las fotos de sus hijos, pidiendo noticias y respuestas. Algunos años después empezó la búsqueda de los niños desaparecidos junto con sus madres o nacidos en las cárceles de mujeres detenidas. Las fundadoras de ambas asociaciones, Hebe de Bonafini y Estela Carlotto, siguen trabajando activamente no solo en la búsqueda de sus hijos y nietos, sino en cuestiones sociales y de derechos humanos.

servado el estricto ámbito de «lo íntimo»: el diario y la carta. Y cuando se asomó a la vida pública y quiso contarla, primero tuvo que adueñarse de estos géneros «masculinos», moldeándolos según sus propias exigencias o adaptando a ellos su vida: en el caso de la Guerra civil española de la que hablábamos antes, son ejemplares los casos de Dolores Ibarruri (mujer viril, que escribió *Mi único camino*, su autobiografía como una biografía del Partido Comunista, su trayecto desde la pobreza de las minas del norte hasta la cúpula del poder político como el crecimiento del partido en las décadas del 20 y 30); de María Teresa León, que supo escindir su vida pública (contada en *La Historia tiene la palabra*) de su vida íntima (contada en *Memorias de la melancolía*), incluso utilizando alternativamente primera y tercera persona para subrayar la mayor o menor identificación con lo que está contando; de María Casares, que en *Residente privilegiada* cuenta desordenadamente, dejando fluir libremente el flujo de conciencia, ya sin la posibilidad de ordenar el tejido de su vida de antes y después del exilio. Y también podemos recordar el caso de Victoria Kent, otra mujer «fuerte», que cuenta, objetivándolos en un personaje masculino, sus *Cuatro años en París*.<sup>8</sup>

En el caso que nos ocupa —el testimonio de una conquistada igualdad en la guerrilla, clandestinidad y «resistencia» y de la lucha contra el olvido de las mujeres rioplatenses— podemos apreciar las mismas dificultades en la búsqueda de la «forma para contarlo» y una gran variedad de soluciones y enfoques —que testimonian precisamente la dificultad de la búsqueda, de esta última «conquista» paritaria— constituyendo un continuum desde el testimonio directo —entrevista, respuesta a un explícito pedido, declaraciones públicas— a la sublimación del horror en registros poéticos y ficcionales, pasando por infinitos matices entre lo referencial y lo ficticio, la crónica y la visión retrospectiva, la denuncia y el perdón, la memoria voluntaria e involuntaria, el recuerdo y el olvido. No conocemos diarios escritos por mujeres en el periodo de la lucha mientras que los hay de hombres guerrilleros; según Irina Bajini las mujeres,

encontrándose desplazadas en una situación de emergencia tan fuertemente ajena a la normal condición doméstica, gastan todas sus energías en el esfuerzo de acoplarse a la nueva situa-

---

<sup>8</sup> Quedando al margen del controvertido asunto de las presuntas diferencias de las escrituras autobiográficas femenina / masculina, podemos insinuar que la masculina es más uniforme, conformándose generalmente al canon de la autobiografía clásica: un yo «céntrico» que recuerda de forma cronológicamente lineal su vida y los acontecimientos históricos de los que ha sido protagonista o testigo, en un equilibrio generalmente estable entre el «yo» y el mundo, mientras que la femenina es más bien fragmentaria, producto de la memoria involuntaria o del flujo de conciencia, a veces de un programa terapéutico (junto al caso «literario» de *La coscienza di Zeno* de Italo Svevo, «ordenada» revisión de su vida, pensemos en Marie Cardinal, *Les mots pour le dire*, «desordenada» lucha consigo misma).

ción de peligro no solo aprendiendo el menester de las armas, sino emprendiendo una transformación psicofísica de su persona: en un tipo de militancia vivida con espíritu de sacrificio en una aspiración de con-fusión colectiva, no cabe espacio para una reflexión íntima, ni siquiera a través de un diario de campaña (Bajini 2010: 259).

Pero, terminada la batalla, elabora(n)do el duelo, pasada la primera oleada de testimonios/memorias masculinas, la mujer ha tomado la pluma y ha provocado, como en el caso de la escritura autobiográfica femenina del exilio español, un *boom* de memorias y narraciones en femenino.

Dejaré fuera de mi análisis, por lo menos en esta ocasión, la experiencia vital del exilio con su carga de fragmentación, nostalgia, pérdida de contexto etc., y que deriva inmediatamente hacia los *topoi* de la búsqueda identitaria, típica de las regiones de «pueblos trasplantados», permitiendo, por ejemplo, que el exilio en Europa se configure también como un «volver», un regreso a las raíces familiares y culturales (Cristina Peri Rossi, Luisa Futoransky, Tununa Mercado, Alicia Dujovne Ortiz).

Igualmente dejaré de lado casos en los que un tema tan íntimo y «nuevo» no contiene ninguna referencia autobiográfica aunque sea una «historia de vida» auténtica: es el caso de Patricia Sagastizábal que en la novela *Un secreto para Julia* (2000) reinterpreta la historia de una mujer real, Mercedes, y de su hija Julia, conocidas en Londres, dos mujeres «sin voz» y con miedo que a través de su escritura y recreación ficcional cuentan sus historias y dan su contribución a la ‘resistencia’, a la lucha contra el olvido. Esta novela parece concentrar muchos de los temas que vamos a analizar: cárceles, violencia y destierro; derecho al olvido de la protagonista y derecho al conocimiento de la segunda generación; encuentro casual con el torturador que desencadena y favorece el desahogo, la liberación a través de la palabra, etc. (cfr. Perassi 2010: 201-212). Interesante es notar cómo, generalmente, el olvido es la meta deseada pero, al mismo tiempo, una vez abierta la caja de Pandora por una circunstancia cualquiera (en la realidad como en la ficción, a menudo el encuentro con un personaje del pasado despierta pesadillas y recuerdos) se reconoce la función salvífica del

recuerdo y las palabras [que] suelen restituir un vínculo, recrean la identidad, pero por sobre todo y en el caso particular de mi novela, dan lugar a la historia. En el caso de Mercedes y de Julia, las palabras brindaron un pasado y una verdad largamente esperada (Sagastizábal 2010: 330).

También el tema del derecho de los hijos a conocer, a saber, es central en muchos textos donde lo autobiográfico individual desemboca en lo auto-

biográfico generacional. En *Lengua madre* (2010) de María Teresa Andruetto la búsqueda en el pasado por parte de la hija protagonista —estudiante en Alemania que regresa tras la muerte de la madre— está dirigida a reconstruir la vida y las elecciones no solo de sus padres —lucha armada y clandestinidad— sino de todo el país: «aunque crea estar leyendo la historia familiar, aunque crea estar descubriendo la vida de su madre, lo que lee es la descripción de una época: la juventud de sus padres y la historia de su país en la hora de su nacimiento» (Andruetto 2010: 154). También su propia experiencia de hija no es ciertamente única, sino generacional:

Ay, de la vida oscura, ay de las noches sin madre en el pueblo, ay de la papilla que su abuela le pone en la boca para que no lllore más. Vida suya y de muchos. Y sin embargo absolutamente suya, única. Es la reconstrucción de la memoria, pero ella no reconstruye solo su memoria, sino la de muchos (Andruetto 2010: 202).

Buscar la forma para contar lo indecible es, como hemos visto, otro de los temas presentes en los testimonios y entrevistas: desde el desdoblamiento objetivante a la identificación total, re-viviendo también físicamente aquel horror, todo es posible. La argentina Carmen Ortiz intenta varias soluciones: Alicia es la niña / mujer protagonista del cuento «Alicia. La del país de las maravillas» y pasa de la infancia de cuento de hadas a la madurez del túnel de la cárcel y la tortura exactamente como su país, Argentina, «un país maravilloso [cuyos] habitantes [...] han estado orgullosos de ser el único país de América Latina, que no tiene ni indios ni negros» y que ha pasado de maravilla en maravilla, «sede del Campeonato Mundial de Fútbol y [...] habían demostrado que eran los primeros [...] para patear una pelota y hacer goles», y luego «llegó a este país el Papa»...y que se despierta improvisamente a la realidad de la tortura, desapariciones, vuelos de la muerte. La habían preso solo porque tenía un doble nombre, y así estaba anotada en la libreta de un amigo... «Cuando era chiquita... yo quería... Llámame Alicia... por e...so, me de... cían... así. Yo no sé... nada... yo no soy... terrorista... Yo no puse... la bomba» (Ortiz 1984: 112). A pesar de las referencias al mundo maravilloso que «era» Argentina, o quizás exactamente por eso, hay en este cuento más de una descripción muy cruda y referencial, y aunque en el cuento haya algunos párrafos en primera persona y otros en tercera, y también en primera plural, en las escenas más cruentas la autora no renuncia a la subjetividad, a un yo decidido a contarle todo, un yo que se impone como garantía de veracidad: «la primera vez que me llevaron... el martirio me pareció inacabable. Primero los golpes, los insultos y después la descarga en la boca, cerca de los ojos, en los senos, en la vagina...» (Ortiz 1984: 108). Parece ser

una característica de Carmen Ortiz este abrir una ventana sobre el terrible escenario de la tortura en textos que parecen muy alejados, ligeros, inmunes. En la novela *El resto no es silencio* (1989) se sigue la vida fragmentada de tres amigos, dos mujeres y un homosexual, en sus viajes a París o al interior, sus amores, sus dolores, sus ilusiones, sus secretos. El de Adrián se va revelando poco a poco —torturado y violado por homosexual, junto con su pareja, luego desaparecido— pero el tiempo no solo no cura la enfermedad, sino que va enraizándose, obsesionándolo, el deseo de vengarse de su torturador. Al verle casualmente —o al creer haberle visto—, como en la novela de Sagastizábal, su pensamiento se vuelve monotemático y la ventana que se abre en su memoria deja ver escenas especialmente violentas, donde una vez más machismo y poder político se alían contra un débil, un diverso: «Se quieren hacer los hombres. Estos son peores que los terroristas. Son la la-cra. Hay que reventarlos [...] Si uno de estos se nos muere hacemos un bien a la patria» (Ortiz 1989: 133). La mujer escritora busca la distancia para contar /contarse: en el cuento, en una atmósfera de «país de las maravillas» se desdobra en Soledad / Alice, en la novela en un cuerpo masculino que merece el mismo desprecio del macho-torturador, un cuerpo que necesita la punición por haber traicionado al Poder Viril. A partir del climax —el rencuentro con el torturador— los diversos personajes van desapareciendo para dejarlo a él, solo, trágico protagonista. Como fondo, que conquista la primera plana en el principio y en el final, las Madres de Plaza de Mayo, coro enlutado y silencioso: «Un grupo de mujeres de cierta edad, con pañuelos blancos en la cabeza, giran alrededor de la Plaza de Mayo. Están tan mimetizadas con el lugar que no parecen reales» (Ortiz 1989: 174).

Entre el testimonio directo —entrevistas como en los casos de las argentinas Pilar Calveiro y Graciela Sapriza, respuestas a una convocatoria, a un pedido, a la necesidad de contarse, como en el caso de los volúmenes de *Memorias para armar*— y la narrativa ficcional<sup>9</sup> o pseudoautobiográfica —Agastizábal, Andruetto y Ortiz— hay una «tercera vía» que confirma algunas temáticas y modalidades narrativas que podemos considerar específicamente femeninas: si diferencia hay<sup>10</sup> entre escritura femenina y masculina

---

<sup>9</sup> Tampoco el teatro se ha sustraído a la tarea del testimonio y de la denuncia, a partir del ya clásico *Pedro y el Capitán* de Mario Benedetti (1985) aunque la fuerza mimética del teatro quizás sea demasiado violenta para que el espectador pueda elaborar el duelo y llegar a la catarsis. Roger Mirza subraya que algo está cambiando en «las últimas temporadas, más alejadas de la experiencia traumática de la dictadura» y que este tema está presente más bien como sueño o pesadilla, o como «lo otro» que amenaza los rituales domésticos, defendidos como el último reducto de convivencia pacífica (Mirza 2005: 247-260).

<sup>10</sup> No creo en el llamado «feminismo de la diferencia», según el cual habría elementos esenciales, independientes de las circunstancias histórico-culturales, que rigen el comportamiento y la escritura de individuos de género sexual diverso. En cambio, la especificidad de la 'literatura femenina' —lo universal es siempre masculino— es un factor cultural e histórico,

la podemos detectar solo confrontando las formas elegidas —generalmente diferentes— para contar experiencias parecidas. Esta «tercera vía» me parece que corresponde a la expresión poética, autorreferencial pero sublimada en la dimensión de la alusión, de la lejanía, de lo no dicho, de lo metonímico, de la anulación del sujeto a favor de una dimensión colectiva. Bien lo dice María Negroni, poeta y narradora argentina, que indica la poesía como única posibilidad para

revelar algo de lo que se resiste siempre a ser nombrado. La poesía [...] sabe como nadie que lo real no es articulable, que una falla o grieta se interpone siempre entre realidad y representación. De ahí su carácter de antídoto contra todo discurso calcificado, autoritario. ¿No es acaso la palabra poética la única que no puede tematizarse, porque lo que 'dice' no puede volver a decirse en ningún otro lenguaje? (Negroni 2010: 310-311).

Poesía en verso o prosa, no importa, lo importante es decir «poéticamente» —de modo que el otro escuche sin huir y tenga un margen de libertad para imaginar— algo que de otra forma sería inaudible: es lo que hacen las uruguayas Gladys Castelvecchi en «Cojones» de *Animal variable* (1987) y Edda Fabbri en *Oblivion* (2007).

Como en otras obras precedentes, Gladys Castelvecchi (1922-2008) hace del cuerpo femenino la caja de resonancia de toda emoción, sensación y sentimiento, pero siempre con distancia, en un juego de acercamiento / alejamiento, identificación / rechazo, que permite hablar de lo indecible: en «Cojones», por ejemplo, ya el título propone un distanciamiento, o una identificación imposible. También el tiempo de la narración —un pasado indefinido— acrecienta la impresión de lejanía, casi como un «érase una vez...» de trágica actualidad, confirmada en los versos del último adiós de la mujer que impone un presente incluyente: «Antes de irse, como un rengo terco, se abrazó de cada compañera, / las abrazó y les dijo que me muero». Lo que se cuenta no es la historia de una presa cualquiera: es una presa enferma, con un solo riñón, que metonímicamente se vuelve metáfora de la amputación de la tortura, del dolor y de los cuerpos de todas; el dato referencial se anula en la condisión pero conserva el poder de provocar una solidaridad concreta y al mismo tiempo metafórica: «Las compañeras

---

no genético o genérico: las supuestas homogeneidades de «lo femenino» y «lo masculino» en un dado período histórico y cultural, dependen del contexto de producción de esos actos y discursos, es decir del rol que cada sociedad, en un momento dado, atribuye a los individuos según el género sexual. Si hay una diferencia, por lo tanto, esta es histórica y cultural, y estoy de acuerdo con Julia Kristeva en que lo «femenino» no implica a una mujer real sino un complejo entramado de sentimientos y condiciones que tradicionalmente, en una determinada sociedad y en un cierto tiempo, se ha reconocido como femenino, o, mejor, como no-masculino, siendo este último lo universal.

les tejían manzanas / de corazón inmenso / y a todas les dolían los riñones». Muerta ella, ya no es posible el silencio; esta solidaridad silenciosa que había acompañado las inútiles salidas de la mujer hacia el hospital ahora toma fuerza y las demás presas —el coro de las tragedias griegas— ocupan la escena y toman la palabra que se vuelve grito: «Las mujeres se ajustaron manos, brazos, / cojones / se prendieron a gritos a la reja y ‘ellos’ / tuvieron que decir / murió». La contraposición mujeres / ellos, como hemos visto, es un punto fijo en toda escritura femenina y adquiere fuerza en el buscar formas de comunicación, para vencer el silencio, el aislamiento, el miedo: «Ese día las compañeras del Sector C / juntaron y colgaron todas sus ropas negras: / pulóveres, calzones, medias o corpiños. / Y las demás supieron que había duelo». Un cierre, también este narrativo, reafirma la dimensión de «normalidad» de lo acaecido pero involucrado en una dimensión poética gracias a la intercambiabilidad sinestética de sentidos y mundos: «Parece cosa de tango, / pero el riñoncito tenía una madre vieja / que cada quince días caía desde su pueblo / cinchando un paquete chico, / y el hambre de ver a su cachorra enjaulada»; al mismo tiempo la dimensión del cuerpo se reafirma como unidad de medida ideal, medida precisamente anclada en aquel diminutivo cariñoso («riñoncito») que trastorna cualquier definición referencial de los adjetivos grande / chico: «una esperanza de tenerla libre / más grande que su cuerpo».

La también uruguaya Edda Fabbri (1949) es autora de una única obra, *Oblivion*, Premio Casa de las Américas 2008, que en un principio parece responder al impulso primario de toda escritura autobiográfica femenina, excavar en la intimidad:

Yo no tengo que contar una historia. No tengo el deber de historiar, no sé quién lo tenga, no sé quién sabrá hacerlo. Escribo no por ninguna responsabilidad, acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de no entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane (Fabbri 2007: 20).

Pero la llamada a la responsabilidad es más fuerte, y acaba cumpliendo con el deber histórico de testimoniar en nombre también de los —principalmente «las»— que no pudieron. Después de la experiencia colectiva de *Memorias para armar*, se interroga:

No sé si debo volver, no sé si tengo algo más para decir o si era solo esto, lo que dije. Me queda —si me queda— hablar de ellas, mis compañeras, las compañeras siempre, cercanas (ellas son sus voces y sus manos queridas que andan siempre en las mías, son nuestros códigos miles), decir cómo son ahora, cómo somos. Mirarme otra vez en esas caras, tan cambiadas. Reírnos como siempre, de nosotras, charlar y charlar sin darnos cuenta

de que el tiempo se va y la tarde que nos reúne se apaga y nosotras no nos vamos porque otra vez nos cuesta separarnos, romper esa íntima red que nos ata, ese secreto. De ellas no puedo hablar, me miran de ahí cerquita, salvándome siempre (Fabbri 2007: 20).

De las muertas, en cambio, de las «sin voz», de ellas sí tiene el deber de hablar:

Me queda hablar de la voz de Mariene, que no se calló nunca. Que cantó para todas como si ese canto fuera, y lo era, lo mejor que tenía para dar. [...] Me queda el grito desgarrado de Norma en la noche, esperar ese grito con miedo de escucharlo, saber que empezaría, era la hora. No había relojes pero se sabía. [...] Gritaba por un niño que era su hijo y ella no podía asomarse a sus ojos.

El grito en la noche era su soledad irremediable, ella la conoció, yo tenía mucho miedo a la locura, es muy fuerte, puede llevarte como la muerte, debe tener sus ojos (Fabbri 2007: 28).

Esta dialéctica entre singular / plural, «yo» / «nosotras» se impone desde el principio —desde la dedicatoria, «Debo este libro a mis padres y mis hermanas, que me enseñaron a leer. A mis compañeras todas. Y a Álvaro» — aunque, a veces, se perciba como una lucha del «yo» para liberarse de aquellas cadenas pertenecientes a aquel pasado, a aquel ‘indecible’. Después de un incipit que da la medida del esfuerzo y del dolor del recuerdo («Tengo que empezar por el final. Tengo que inventar algún final, aunque sea provisorio, para poder empezar», Fabbri 2007: 5) explica el deseo y la dificultad para recobrar un yo, una subjetividad libre de esa terrible oposición entre «nosotras» y «ellos»:

Ahora pienso que buscaba, como ahora, algo que pudiera reconocer como continuidad. En la ciudad, en mí, en nosotras. De ese nosotras es difícil despegarse. Aquel pasado, o la mayor parte de él, solo puedo formularlo desde esa primera persona del plural. En aquella época hablábamos así, en ‘nosotras’ y ‘ellos’, y no había que aclararle a nadie el significado de esas palabras. No es que ahora sea necesario aclararlas, es que ahora podemos usar otros plurales y quizás necesitamos o yo necesito recostarme más en el singular, ahora que puedo. Porque si fuimos en algunas cosas un bloque, con lo que eso tiene de fuerte y de necesario, y con lo que implica también de renunciadas, cuando digo nosotras no me refiero a eso. Paralelo a ese bloque de carácter político, pero no idéntico a él, no superponiéndose, había otro. Una red fina y fuerte, cargada de dulzura (hoy, al recuerdo),



hecha de no palabras, sostenida por actos cotidianos y extremos.  
Los actos de nuestra vida (Fabbri 2007: 5).

La diversificación nosotras / yo y nosotras / ellos no son las únicas en este texto cautivador y emocionante: como he podido observar estudiando la escritura autobiográfica de mujeres españolas en el exilio, y como han confirmado Carina Blixen y las entrevistadas por Graciela Sapriza en lo que concierne al testimonio, un recurso «gramatical» muy presente es el desdoblamiento del yo, un yo que indica identificación y un reconocerse, y un «ella» que indica distancia, para alejar el dolor que demora en «ella» o porque hay cierta distancia emotiva o ideológica entre momentos diversos de su propia existencia.

En *Oblivion* la tercera persona se refiere a una lejanía cronológica cuando cuenta y resume el camino que la había llevado a la cárcel:

Se había bebido la vida a grandes sorbos, eso pensaba. En el fondo del vaso se miraba. La fuga y las muñecas dormidas estaban ya muy lejos. Eso había sido solo el principio, o mejor, la continuidad de aquel trajinar esperanzado y urgente, los contactos clandestinos, las reuniones bien concretas, la acción, los compañeros. Anduvo armada, pero nunca había tenido que usar un arma. [...] Aceptó el riesgo a cambio de un futuro posible. Fueron meses intensos y pasaron rápido. Después vino la cárcel, primero la de las monjas y la fuga, aquella ciega carrera en las cloacas. Después cambiar el nombre y el color del pelo, la clandestinidad (Fabbri 2007: 33).

Alejamiento defensivo, diría, es en cambio cuando cuenta con técnica casi cinematográfica la caída, el primer interrogatorio, y aquel desdoblamiento de personalidad que «ellos» le imponen —no el infantil de Alicia del cuento de Ortiz— de modo que la escritura parece casi mágicamente adecuarse a la «mágica» realidad creada en la cárcel:

La puerta del despacho se había abierto y entraron dos hombres y una mujer, de particular. No los conocía. Se sentaron y el juez empezó a preguntarles a ellos, uno a uno. ¿La reconocían? Sí. ¿Estaban seguros? Sí. Le preguntó a ella. ¿Los conocía? No (era verdad lo que decía). ¿Qué había hecho tal día? No me acuerdo (esto no era verdad). ¿Había estado en tal lugar? No, nunca (de nuevo era verdad). Ella no había matado a ese milico ni a ningún otro, de hecho a nadie. [...] Acababan de inventar un personaje. Uno que llevaba su nombre y su apellido, que militaba en su misma organización y que era, principalmente, una mujer peligrosa. Esto también lo pensó años después. Este tipo

de pensamientos se formaban despacio en su mente, y ahora podía verlos avanzando despacio, informes, en una niebla de la que por último salían, claros. Inventaron un personaje con su nombre y ese personaje estaba en su cuerpo. (Y así lo trataron, después, como si fuera el de la otra.) [...] Y a ella, a la otra, la tuvo que llevar mucho tiempo hasta que por último, muchos años después, cuando ya había salido lo entendió. Ella no podía echarla de su cuerpo. No solo los milicos la trataban (a ella, la verdadera) como si fuera la otra (la peligrosa). También la gente, la que la quiso y la abrazó y la cuidó cuando salió. Así la miraban y ella sintió que había una equivocación que no podía a cada paso aclarar. Después entendió. No importaba. No abrazaban a aquel personaje, la abrazaban a ella como a todos, ella había estado allí, como tantos, como una más.

Había tenido la sensatez de no confundirse con el personaje. Eso le regalaba una satisfacción. La otra no había logrado sacarla de su lugar. Lo que no había podido evitar era vivir su destino (Fabbri 2007: 43).

En cambio es una primera persona, entremezclada con un impersonal «uno», la que habla, por única vez, de tortura, llegando a ella por un camino singular, practicando una «escritura del cuerpo» que parte de sus recuerdos de estudiante de medicina («El cuerpo no es como se ve en las figuras de los libros. Ningún cuerpo es así, todas mienten: un contorno y adentro los órganos que flotan sobre el blanco del papel. Adentro del cuerpo no hay nada, ni un centímetro ni un milímetro, que esté vacío. Está todo tan prolijamente arreglado que si uno lo saca, seguro que después no puede poner todo tan bien otra vez. Por eso digo que en el cuerpo está todo y nada más. No hay lugar para nada más», Fabbri 2007: 39), pasa por el cuerpo sujeto y objeto de amor («Para el amor hay que sacarse toda la ropa y la piel. Es lo mismo, quedar tan indefensos. Sacar lo que nos cubre y que descubre, dejar una a una las capas. Y siempre hay otra, intangible, más fina que cualquier pelo, terca y sorda, la que no quiere oír. No es fácil descubrir bajo la piel del otro lo que hay. No hablan fácil los huesos, los lugares sombríos o los que están abiertos», Fabbri 2007: 39) y llega al fin al cuerpo torturado, también él desnudo, indefenso:

Uno no conoce tanto a su cuerpo. Lo que él resiste. Lo que uno resiste lo sabe solo después. No antes de que empiecen. La parte de antes es la peor, por todo lo que uno no sabe. Ignora lo que ellos van a hacer y desconoce también lo que uno mismo va a hacer. Uno tiene miedo de sí, de fracasar. Queríamos ser enteros, no entregar nada ni a nadie [...] El tacho era un tanque grande con agua maloliente y ahí te metían. Se ve que tenían mucha fuerza. A mí me agarraban de las piernas y yo colgaba

con la cabeza hacia abajo, (como le hacemos a un bebé cuando se atora, así sacudimos a ese niño para que respire, nuestro hijo; sin asco lo agarramos de los piecitos para que viva). Pero ellos me agarraban así para ahogarme y manosearme con manos grandes de hombre antes de meterme en el agua donde vi, por último, la cara de mi padre.

Pero al ritmo que sea nos sacamos una capa y la otra hasta quedar sin nada, sin la piel, con la sola carne desollada. Un cuerpo inerme que se sabe así.

Vi por último la cara de mi padre. La vi clarito como si allí estuviera y sabiendo yo que eso era imposible. La vi y seguí tragando agua sin patear hasta que todo, el agua, la cara de mi padre y las ganas de respirar se me olvidaron y no supe ya más. El cuerpo recibe y calla, o devuelve otra luz o un silencio (Fabbri 2007: 40).

Otro tema presente en todos los escritos a los que hemos aludido, es la memoria: Edda Fabbri le dedica un breve párrafo que, poéticamente, por ese carácter de la poesía que «lo que ‘dice’ no puede volver a decirse en ningún otro lenguaje» (Negroni 2010: 310-311), dice mucho más que gruesos volúmenes «contra el olvido»:

#### Oblivion

Sería fácil decir que escribo contra el olvido, pero yo no lo creo. Hay un derecho al olvido, también. Hay un derecho a desconfiar de los recuerdos. No sé si uno escribe para olvidar o para recordar. Pero es contra algo, contra lo que otros escriben o lo que otros callan. Tal vez también contra el propio silencio, contra los propios recuerdos tramposos. Sé que tengo que desconfiar de mis recuerdos.

‘Oblivion se parece al perdón’, escribí hace un tiempo. Escuchaba ese tango, cada nota perfecta, y pensé eso. Después busqué en el diccionario. Capaz que quería decir otra cosa. Pero no es otra cosa, es olvido. Por qué le puso el nombre en inglés Piazzolla, no sé, si él quiso olvidar alguna cosa. Le puso así y yo escribí: «Oblivion se parece al perdón. Quizás el perdón es eso, la música que queda después de la memoria» (Fabbri 2007: 25).

En un libro tan denso y complejo, que no se niega a transitar por ningún recodo de la vida y de los sueños, no podía faltar el tema de la maternidad que de una forma u otra, experiencia vivida o negada, está presente en toda la escritura femenina de este tema. Con ella cierra el libro, y otra vez es «escritura del cuerpo», capaz de ir más allá del olvido y de la memoria, del «yo» y del «nosotras», reconstruyendo finalmente una integridad de mujer y ciudadana:

No pude habitar el cuarto necesario con su llave. Durante mucho tiempo parecía —a mí me pareció— que una fecundidad negaba a la otra (la otra también abre, como los pichones, una boca abismal que nos reclama). Los pájaros ocuparon mi espacio porque ése era su aire, el de respirar y el de su vuelo, allí crecían. En ese lento tiempo de mi vida y la de ellos, un cuidado se daba la espalda con el otro. Como un monstruo —pensaba—, como un dios, la misma caja. Hay en eso también, como en las calles del otoño, una belleza dolorosa. Y no sé si es ese el monstruo que dice Álvaro, aunque no creo. El que yo digo es un dios y no le sé la historia.

En la caja, una sola, lo que se queda y lo que se va, lo efímero y lo permanente, el tiempo de escribir y el tiempo de ellos. Dejé con dolor aquel cuidado mío, así tenía que dejarlo deseando que no muriera, deseando que me esperara y me esperó [...] Quise rimar con él ese verso imposible, el del regreso. No de aquella distancia, no del tiempo. Volver del desamparo, de la sombra de todo lo perdido. [...]

Tengo que empezar por el final, despojarme otra vez, tejer la despaciosa urdimbre de los días. No sé si es siempre tan largo el camino del olvido, si es posible irse de verdad alguna vez, o siempre queda algo, un rumor, algo que alguien mirará alguna vez sin asombro. Tengo que empezar por el final, tengo que inventar un final, aunque sea provisorio, para poder empezar. (Fabbri 2007: 51-52).

Vuelve así al principio, en una perfecta circularidad del relato y de su «camino de perfección».

Esa maternidad, que apenas nombrada regala tonos de íntima felicidad y de cotidiano trajín, nos brinda una frase de la mejor poesía, con y sin denuncia: «La maternidad nos vistió de nuestra mejor piel. Nos metimos en ella como en lo más precioso, como si fuéramos nosotras a nacer otra vez» (Fabbri 2007: 50). La maternidad la lleva otra vez al terreno del «nosotras», pero esta vez es un «nosotras» de libertad y entrega, este «renacer» que para ellas tenía un valor duplicado.

Pero esto no cancela incertidumbres y dudas acerca de la relación padres-hijos limitada o negada por la clandestinidad y la lucha armada, tan bien expresada, desde la perspectiva del hijo, en *Lengua madre* de Andruetto. Aunque la suya haya sido una maternidad postergada, sucesiva a la experiencia carcelaria, con plena participación puede utilizar este mismo «nosotras»:

Aquellos chiquilines aprendieron el miedo y el silencio, la soledad y el amor, otras formas ocultas del amor. La madre de Diego tuvo miedo y calló. Diegegopo está allá, en aquel pasado, mirando su moneda y descifrando un idioma que lo esquiva. No cree en las palabras, aprendió a desconfiar.

El padre de Alicia estaba en el escuadrón. Ella lo sabe ahora, que creció. Sabe algunas cosas, otras no. «No sé cómo es el odio —me dice—. ¿Perdonar?, no sé cómo». Las manos de Alicia son todavía chiquitas, se curan en sus hijas (ella corrió en verdad detrás de su maravilla, ella lo hizo). El tiempo se bebe sus heridas.

Ahora el tiempo ya pasó. Los chiquilines son grandes y nos interpelan. Claudia ahora es mujer, era una niña, pregunta. Ella siente un silencio atrás de las respuestas, quiere saber más, no se conforma. Otros se callan, se guardan su vehemencia. No sé si nos reprochan el abandono. Nos recuerdan que no ganamos, no olvidan que no pudimos. Valió la pena, preguntan o se preguntan. Valió el dolor, la soledad, la de ellos, nos preguntan. Y no podemos contestarles bobadas. Se acabó el jeringozo, Diepegopo, ahora te podemos decir, ahora te debemos decir porque vos nos preguntás y aquel tiempo ya pasó, ya creciste (Fabbri 2007: 28-29).

Espero que las motivaciones primarias que me han empujado a elegir el texto de Edda Fabbri como base y guía en este trabajo sean evidentes, tras estas lecturas: el alto nivel de «literariedad», poeticidad, poder evocativo de la escritura, es decir convertir en literatura el acto de testimoniar experiencias tan horribles, al que hay que añadir la representatividad de lo que cuenta, eso es la presencia entrelazada de unos cuantos temas que hemos observado que están presentes en prácticamente toda la escritura testimonial de mujeres que han sufrido aquellas experiencias: decir lo increíble, sanar las fracturas del cuerpo y la fragmentación del yo, reconstruir relaciones familiares sin rencores y silencios, pronunciar un «nosotras» que no sea imposición de la circunstancia sino elección de la memoria. Un «nosotras» de género más allá de divisiones ideológicas y, ahora, su memoria, sus recuerdos, que impiden la pulsión hacia el suicidio u otras formas de depresión y aniquilamiento ya que, como escribió la poeta suicida Alejandra Pizarnik, «hace tanta soledad que las palabras se suicidan».

## Referencias bibliográficas

- Bajini, I., 2010, «Morir sin escribir o escribir para no morir. Diarios y testimonios de guerrilleras latinoamericanas (1970-2009)», en L. Campuzano, E. Perassi, S. Regazzoni, S. Serafin (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, pp. 257-276.
- Beguán, V. (ed.), 2007, *Nosotras. Presas políticas*, Buenos Aires, Nuestra América.
- Blixen, C., «Deber de memoria y derecho al olvido: testimonio y literatura a partir de la experiencia de la dictadura cívico-militar (1973-1985) en Uruguay», inédito.

- Calveiro, P., 2006, «El orden de los cuerpos en los años 70», entrevista por A. Amado, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 12, pp. 57-67.
- Castelvecchi, G., 1987, *Animal variable*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- Grillo, R.M., 1995, «La guerra civile e l'esilio nella scrittura autobiografica femminile», en Actas del Congreso *La guerra civile spagnola* (Florenca, nov. 1994), Florenca, Shakespeare & Company, pp. 251-262.
- 2001, «Juegos de parejas en un espejo. Masculino y femenino en la escritura autobiográfica del exilio», en Actas del Congreso *El exilio cultural de la guerra civil* (Salamanca, nov. 1999), Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 323-342.
- 2001, «Dell'esilio ed altre esclusioni: il maschile e il femminile nella scrittura autobiografica del '900 spagnolo», en M. T. Chialant (ed.), *Erranze, transiti testuali, storie di emigrazione e di esilio*, Nápoles, E.S.I., pp. 119-140.
- 2005, «Frammenti di vita / frammenti di memoria nella autobiografia femminile spagnola del secondo Novecento», en Actas del Congreso *L'impulso autobiografico* (Salerno, maggio 2004), Nápoles, Liguori, pp. 119-130.
- 2006, «La memoria fragmentada», en Actas del Congreso *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939* (Barcelona, nov. 2003), Sevilla, Renacimiento, pp. 441-448.
- Fabbri, E., 2007, *Oblivion*, Montevideo, Ediciones del Caballo Perdido.
- Fernández Huidobro, E. y M. Rosencof, 1987, *Memorias del calabozo*, Montevideo, Tae, 3 tomos.
- Hernández Alarcón R., A. Carrillo, J. Torres, A. López y L. Peláez (eds.), 2009, *Memorias rebeldes contra el olvido*, Guatemala, Avancso.
- Lago, S., 2005, «El cuarto femenino como 'territorio del suplicio' en un poema de Gladys Castelvecchi», en M. Guariglia, A. Migdal, T. Oroño, S. de Tezanos (eds.), *La palabra entre nosotras*, Actas del primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres, 2003, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 39-46.
- Mirza, R., 2005, «Transgresión y diversidad en la dramaturgia uruguaya de mujeres», en M. Guariglia, A. Migdal, T. Oroño, S. de Tezanos (eds.), *La palabra entre nosotras*, Actas del primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres, 2003, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 247-260.
- Negróni, M., 2010, «Poesía y desacato», en L. Campuzano, E. Perassi, S. Regazzoni, S. Serafin (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, pp. 310-315.
- Ortiz, C., 1984, «Alicia. La del país de las maravillas», en C. Ortiz, *Parece cuento*, Buenos Aires, Mar y Mar, pp. 96-113.
- 1989, *El resto no es silencio*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- Perassi, E., 2009, «Silenzio, Violenza, memoria. Il Processo militar nella letteratura argentina attuale (1999-2009)», en S. Cappellari (ed.), *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura Argentina*, Verona, Fiorini, pp. 90-98.
- 2010, «Por ella hago memoria. *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal», en L. Campuzano, E. Perassi, S. Regazzoni, S. Serafin (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, pp. 201-212.

- Sagastizábal, P., 2010, «Palabras para un compromiso», en L. Campuzano, E. Perassi, S. Regazzoni, S. Serafin (eds.), *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Renacimiento, pp. 327-339.
- Sapriza, G., 2005, «Encuentro(s) con el cuerpo. Memorias de la dictadura», en M. Guariglia, A. Migdal, T. Oroño, S. de Tezanos (eds.), *La palabra entre nosotras*, Actas del primer encuentro de literatura uruguaya de mujeres, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, pp. 271-290.
- Segato, R. L., 2006, «Qué es un feminicidio? Notas para un debate emergente», *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, 12, pp. 21-32.
- Solórzano, S., 1989, *Mujer alzada*, Barcelona, Sendai Ediciones.
- VV. AA., 2001-2003, *Memorias para armar*, Montevideo, Senda, 3 tomos.
- VV. AA., 2006, *Los ovillos de la memoria*, Montevideo, Senda.

CUERPOS BICENTENARIOS (SAQUEADOS PERO RESISTENTES)  
EN *TRIBUTO A LA CARNE*, DE DIAMELA ELTIT

Zaida Capote Cruz

INSTITUTO DE LITERATURA Y LINGÜÍSTICA — LA HABANA, CUBA

El proyecto literario de Diamela Eltit (Santiago, 1949) puede leerse íntegramente como un ejercicio de corporeización de la letra. Ya en otro sitio —algún coloquio anterior, uno de los números más recientes de la revista *Casa*— me referí a la importancia de lo corporal (que incluye desde el gesto y la prestancia de esos cuerpos hasta el flujo sanguíneo y lo estrictamente celular) en la narrativa de Eltit. Pero esa cercanía con la carne y la sangre no hacen su discurso ficcional, de ningún modo, concebido como un asunto íntimo, de registro de humores y heridas más o menos. El cuerpo en la narrativa de Eltit adquiere un lugar central, es cierto, pero solo porque a través suyo se narran epopeyas más o menos públicas, más o menos ignoradas, más o menos eludidas por la historia oficial. Así, en *Lumpérica* el cuerpo de L. Iluminada es el suyo (el de una mujer itinerante, sin identidad fija, que circula incansablemente por la ciudad vedada a sus iguales) pero es también el cuerpo social, disminuido, sojuzgado con clasificaciones, con restricciones varias, con agresiones (incluso la tortura), todo como parte del paisaje urbano de los tiempos de la dictadura militar de Pinochet. Pero el relato podría leerse llanamente como la historia de una deambulante y nada más. Es posible, sí, aunque para hacerlo debemos negar su esencia misma.

Tal compromiso con lo corporal y lo social ha venido estrechándose parejamente a medida que el trabajo de Diamela Eltit va entregando nuevas muestras. Ya su ejercicio como integrante del grupo CADA (Colectivo de Acciones de Arte) ponía el cuerpo en juego y, quizás también en peligro (en *Lumpérica* se alude a las heridas, a las cicatrices, a la sangre, y aparece una foto de la propia Eltit con los brazos vendados), como una simbólica del



peligro del día a día bajo la dictadura. Otros textos suyos siguieron luego mostrando esa conciencia de lo carnal como político, que parecía suscribir la eficaz sentencia de Kate Millet, «lo personal es político». Bajo esa invocación parece haberse escrito toda la obra de Eltit, muy notable en el conjunto de autores latinoamericanos que le son coetáneos, precisamente, por su tremenda originalidad y por su coherencia con una idea no solo del cuerpo y la sociedad, sino también de la literatura, que ha mantenido, sin repetirse, a lo largo de casi tres décadas. La centralidad del cuerpo en la historia social ha sido trabajada por Eltit de mil modos, y sus novelas *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Los trabajadores de la muerte* (1998), *Mano de obra* (2002) y *Jamás el fuego nunca* (2007) han explorado la relación corporal de sus protagonistas con el paisaje urbano, con el tejido social del cual forman parte, a veces como pústulas, a veces como miembros en trance de amputación o muerte. La elaborada metáfora con que Eltit ha compuesto la narración de la realidad social chilena en sus textos se ocupa no solo de la representación del cuerpo y sus enfermedades, carencias o avatares (el parto, la sangre menstrual, los «lazos de sangre» son materia común de sus escritos), sino del devenir histórico de esos cuerpos a veces aniquilados y a veces en pleno combate, en plena batalla por la recuperación de sí mismos, batalla, hay que decirlo, tantas veces perdida.

Así, sus ensayos refieren también a temas como la enfermedad y la salud y no es casual que dos de sus más conocidos libros de ensayo se titulen *Emergencias: escritos sobre literatura, arte y política* (2000) o, en una alusión mucho más clara: *Signos vitales* (2008). La propensión a estudiar la naturaleza social de las exclusiones más drásticas han hecho también detenerse su pluma en el estudio y escucha de las voces no escuchadas, recludas, voces repetitivas o fantasiosas cuya realidad distinta, creada a partir de la palabra, no da únicamente una pista para entender el orden desordenado de sus experiencias vitales, sino el orden aparentemente eficiente de la sociedad exterior. Y ahí están, para probarlo, sus testimonios *El Padre Mío* (1989), y *El infarto del alma* (1995), donde recupera la voz de los dementes y da cuenta de sus obsesiones, de las numerosas intervenciones que la medicina ha hecho en ellos, y no solo la psiquiatría (las operaciones para esterilizar a las dementes, por ejemplo). Es importante recordar ahora *El infarto del alma* porque los personajes protagónicos de la última novela de Eltit, *Tributo a la carne* (2010) hablan incansablemente, repetitivamente, obsesivamente acerca del control de sus cuerpos y sus vidas por los médicos, por aquellos que saben qué es mejor, y a quienes esos saberes les otorgan el derecho de intervenir, medicar, trocear los cuerpos ajenos, si fuera preciso. En *El infarto del alma* (reeditado el año pasado) también se aborda el tema de la reclusión, de la pérdida de identidad (la mayoría de los enfermos son indigentes, algunos catalogados como N. N. sin nombre ni familia conocidos) y de la

manipulación de los cuerpos por la medicina y la ley. Hay que decir aquí que Eltit posee una formación teórica muy fuerte, muy coherente, que aflora por momentos en sus textos de la manera más inesperada. Leyendo *El infarto...* recordamos a Foucault, a Freud... pero también a Marx y a muchos otros. No he comentado aquí que *El infarto...* es un texto de acompañamiento para las fotos que hiciera Paz Errázuriz en el hospital psiquiátrico de Putaendo, un mundo otro, a solo dos horas de Santiago. Diamela relata cómo fueron recibidas a su llegada allí:

como si ellos mismos no lo pudieran creer y más la besan y más la abrazan y a mí también me besan y me abrazan hombres y mujeres ante los cuales debo disimular la profunda conmoción que me provoca la precariedad de sus destinos. No sus rostros ni sus cuerpos, me refiero a nuestro común diferido destino.

¿Qué sería describir con palabras la visualidad muda de esas figuras deformadas por los fármacos, sus difíciles manías corporales, el brillo ávido de esos ojos que nos miran, nos traspasan y dejan entrever unas pupilas cuyo horizonte está bifurcado? ¿De qué vale insistir en que sus cuerpos transportan tantas señales sociales que cojean, se tuercen, se van peligrosamente para un lado, mientras deambulan regocijados al lado de Paz Errázuriz, ahora su parienta? (2010:10).

La percepción de una huella social, en las incisiones, heridas, torceduras, hematomas de esos cuerpos recludos —¿para evitar la contaminación?— podría considerarse un antecedente claro de la voz que se agita y demanda en muchas de sus novelas posteriores.

Espacio vital, escenario social, el cuerpo en la narrativa de Diamela Eltit aparece una y otra vez comprometido de los modos más diversos: escenario casi único para los gemelos de *El cuarto mundo* (1988); herida permanentemente sangrante en *Vaca sagrada* (1991), a cuya protagonista le han amputado a su amante (que ha sido desaparecido); objeto sucesivo del deseo y la explotación capitalista en *Mano de obra* (2002); en la autonomía de los cuerpos mutilados, mendicantes, malévolos, de *Los trabajadores de la muerte* (1998); o en la reproducción corporal (a nivel celular, podría decirse) de las organizaciones políticas clandestinas durante la dictadura militar en *Jamás el fuego nunca* (2007).

Pero entremos, de una vez, en materia. Supongo que se habrán preguntado al menos una vez qué puede tener que ver este énfasis en lo corporal y en el control social sobre los cuerpos enfermos o dementes, y su recurrencia en la novelística de Diamela Eltit, con el tema que nos reúne en este coloquio. Pues, visto a simple vista, superficialmente, nada. De hecho, hay que forzar un poco la convocatoria para incluir *Impuesto a la carne* en la materia de este coloquio sobre «Mujeres y emancipación de la América Latina y

el Caribe en los siglos XIX y XX»; en primer lugar, porque se trata de una novela del año pasado, es decir, perteneciente ya al siglo XXI y, en segundo, porque, según reza en la nota de contraportada, la anécdota de la novela podría contarse así:

Un hospital. Hordas de médicos. Enfermeras que trafican sangre. Grupos de fans. Enfermos vaciados de sus órganos. *Impuesto a la carne* funciona como una metáfora nacional de los últimos doscientos años, en la que será posible reconocer algunos de los paisajes más sórdidos de nuestra historia. Una crónica marginal que registra el tránsito de dos almas anarquistas por un espacio opresor.

[...]

Elemento fundante de la novelística de Diamela Eltit, el cuerpo, en esta oportunidad, se convierte en el escenario en el que se despliegan las certezas y fisuras propias de la relación entre una madre y una hija. La autora se embarca en una lectura orgánica de la figura materna, esta vez no en clave simbólica, sino como un ente corpóreo y vivo que habita, literalmente, las entrañas de toda hija<sup>1</sup>.

Hay en esta breve descripción dos menciones que debemos retener: la primera, el asunto de la metáfora nacional; la segunda, esa presencia orgánica y eterna de la madre en su hija. La idea de metaforizar la historia nacional es usual en la narrativa de Eltit, como se ha visto antes, y el asunto de los cuerpos fundidos en uno ya había aparecido también. Pero *Impuesto a la carne*, cuyo título alude ya a una obligación, a una deuda, funde estas constantes temáticas para expresar un decursar, un devenir, bastante poco satisfactorio, por cierto.

La voz narrativa, perteneciente a la hija, da la clave de esa lectura de sus vidas en clave histórica. La novela comienza así:

Nuestra gesta hospitalaria fue tan incomprensida que la esperanza de digitalizar una minúscula huella de nuestro recorrido (humano) nos parece una abierta ingenuidad. Hoy, cuando nuestro ímpetu orgánico terminó por fracasar, sólo conseguimos legar ciertos fragmentos de lo que fueron nuestras vidas. La de mi madre y la mía. Moriremos de manera imperativa porque el hospital nos destruyó duplicando cada uno de los males.

Nos enfermó de muerte el hospital.

Nos encerró.

Nos mató.

La historia nos infligió una puñalada por la espalda (9).

---

<sup>1</sup> Nota de contracubierta en Diamela Eltit, *Tributo a la carne*. Cito por esta edición, la paginación se indica entre paréntesis.

Una y otra vez la voz pregunta, «¿hace cuánto?, ¿unos doscientos años?», para responderse enseguida, «sí, doscientos años». Ese gesto repetido, la pervivencia de la misma situación durante dos siglos, da la primera señal. Madre e hija viven internadas en un hospital, acosadas por fans de la medicina y por médicos que intervienen continuamente sus cuerpos. La metáfora nacional (esos doscientos años de legalidad de la nación chilena) se entrelaza aquí con las políticas higienistas esgrimidas como argumento primero de la intervención del gobierno en la vida privada, en los gestos, comportamientos o adscripción sanguínea (en el caso de los indígenas) o en la capacidad de decidir quiénes están aptos y quiénes no para formar parte de la nación.

Hay varios episodios ilustrativos:

Empezó justo cuando el primer médico se hizo presente.

Un médico blanco, frío, metálico, constante.

Eso me dijo mi mamá: Un médico frío, metálico, constante.

Blanco.

[...]

se abocó a la estructura de sus genitales y al conjunto tenso de sus órganos. [...] Y luego se abalanzó artero para ensañarse con ella de un modo tan salvaje que en vez de examinarla la desgarró hasta que le causó un daño irreparable. Mi pobre mamá se sentía morir molecularmente y ese médico provisto de todo su poderoso instrumental le arruinó el peregrinaje ambiguo del presente y toda la esperanza que había depositado en su futuro.

[...]

En esas horas tétricas para nosotras, mi madre me dijo que el médico cuando supo que iba a sobrevivir me miró (por primera vez) como si yo fuera una producción de la medicina, un simple y prescindible insumo o una basura médica. Me observó con una indiferencia infame. Después me midió, me pesó e hizo una incursión antropométrica (13).

Hay un dato aquí nada desdeñable. El primer *médico* tiene una característica que se repite una y otra vez, es Blanco. Manuel Blanco Encalada fue el primer presidente de la República de Chile, electo en 1826. La alusión a la historia nacional no es gratuita, y a partir de entonces se hace permanente, la higienización, medición y educación de esos cuerpos que terminan por ser intoxicados, lentamente desangrados y siempre vigilados. La rebelión, sin embargo, parece posible. Dice la protagonista sin nombre: «nosotras incitamos a nuestros órganos a una posición anarquista y así conseguimos imprimirle una dirección más radical a nuestros cuerpos» (15).

Me aferré a mi madre de una forma que podría considerarse maníaca o excesivamente primitiva. Lo hice porque desde nues-

tro nacimiento (marcado por signos de una abierta rebeldía) estuvo claro que éramos dos seres o dos almas solas en el mundo.

La patria o el país o el territorio o el hospital no fueron benignos con nosotras.

Mi madre (que ya era anarquista) se permitió disfrutar de un éxtasis prolongado cuando comprendió que éramos dos mujeres solas en el mundo (18).

Estas dos mujeres, la madre y su hija, van delineándose en el texto como los espacios de la nación. Pero siempre contradiciendo los planes de ese primer médico y de los que llegarán luego. A pesar de las mediciones y remedios, la hija nacerá muy parecida a la madre: ambas son bajas, feas y aterradoramente comunes. Así, va llegando un médico tras otro, para analizar, medir, medicar. Todos son altos, y cuando hay uno bajo, lo mismo que ellas, la estatura puede ser un tema a discutir: todos los médicos son altos (es decir, respetables). La hija entonces, decide mentir y aceptar lo que llama las «fantasías nacionales de altura» de la madre, y la alusión a la historia chilena no se hace esperar:

Dos mujeres pequeñas que no íbamos a crecer en ningún sentido y cuyos órganos débiles nos convirtieron en una atracción turística para los médicos, uno y otro, un *cabildo* de médicos, una interminable *junta* de médicos, un *parlamento* médico. Sí, una nación o un país o una patria médica plagada de controles parciales... (29-30).

Nótese la sucesión (histórica): *cabildo*, *junta*, *parlamento*... son tres modos de gobierno sucesivos: el *cabildo* inicial, la *junta* militar, el *parlamento* representativo. Esa es la historia que la hija quiere contar, en su peculiar *cuerpo a cuerpo con la madre*, que diría Cixous, la historia vivida:

Mi programa es apelar a un escrito sin pretensiones, escalofriantemente sencillo, a un simple diario local o a una memoria que no se termine de comprender del todo y que, sin embargo, nos permita hacer un milímetro de historia.

Una gesta encabezada por nosotras, unas mujeres solas en el mundo. Dos ancianas que ya hemos cumplido ¿cuánto?, no sé, ¿doscientos años? Y que luchamos para que el terrible y hostil transcurso del tiempo nos garantice que en los próximos doscientos años que se avecinan van a empezar a circular nuestro legado.

No, me dice mi madre, nunca va a circular ni un pedacito de palabra. La nación o la patria o el país van a aplastar la revuelta de la sílaba. No. Ni en cuatrocientos años más, insiste mi madre.

Ni siquiera en cuatrocientos (31).

Una vez más, la voz narrativa de Diamela Eltit ha tomado a su cargo el señalamiento de los excluidos de la historia, estas mujeres que vagan solas y asustadas por el hospital, que no cumplen el sueño de representación de un ser nacional: son bajas, son morenas «Nos dicen: Negras curiches» (33), son parias. La madre, conservadora, se niega a apoyar el desdén de la hija por los médicos:

Tendrías que ser tonta o retardada, me dice mi mamá, para profanar la burbuja histórica de la nación, del país o de la patria médica, así es que te repito, cállate la boca y déjalos en paz, que hagan lo que quieran, lo que se les antoje. Nosotras estamos aquí para permitir y hasta estimular que nos sigan tratando como subpacientes o subespecies, qué nos importa, dice mi mamá, mientras respira con una dificultad terminal adentro de mi pecho (35-36).

Madre e hija se mantienen en el forcejeo perpetuo entre la sumisión y la resistencia; la muerte orgánica se equipara a la muerte civil; la parentela asustada y servil va muriéndose poco a poco, y es así como van quedándose solas las dos. Una con la otra. Nadie más que ellas y los médicos y su grupo de fans, que los siguen y aplauden sus acciones, por poco honorables que sean. Así, van transitando por varios niveles de reconocimiento de su propia prescindencia, de ese estar a merced de los médicos, pero también de su fortaleza, de su capacidad para enfrentarlos. La madre podría ser el territorio preexistente, o bien la historia patria, o la identidad misma de la nación chilena. Sin ella, la hija no podría vivir, es la hija quien deberá sufrir gestos lindantes con la tortura por parte de los médicos y recordar cuando la madre olvide. He aquí otra de las elaboraciones de la historia nacional llevadas al continuo parloteo de la hija hospitalizada:

Mi madre afirma que los médicos generales eran atentos y olvida senilmente que sus características opresoras sobre nosotras los volvían temibles, violentos. Se niega a aceptar mi madre que ellos no tenían escrúpulos porque prácticamente no nos examinaban y nos trataban con una violencia que no comprendo cómo ha podido disculpar.

Así son los generales.

[...] Cómo es posible, me pregunto alarmada, que mi madre memorice a cada uno de ellos como un servidor social de nuestra salud en circunstancias que ha sido un territorio, el de nuestra salud, duramente ganado. [...]

Yo oscilo entre el miedo y la furia (54).

Nótese ahora la equiparación histórica: los médicos generales son aludidos luego como «los generales». En ese paisaje equívoco, ellas sobreviven

entregando su sangre al cuerpo de enfermeras, huyendo de los fans que las vigilan, haciéndose las bobas ante cualquier sospecha de sabiduría o de rebelión. La hija quiere escribir su versión de la historia, la madre se niega, sabe que eso las condenaría. Cada vez que decide enfrentar la opresión hay un pacto de silencio. Hay cosas que no pueden decirse, hay otras que pueden soportarse a duras penas:

No sé vivir sin experimentar el castigo de la patria o de la nación o del país. Este país que no devuelve el mar, que no devuelve el mar, que se traga, se traga las olas del mar, se traga el mar. Se traga todo y por eso en cada uno de estos años y en la percepción que me provocan las horas comprendo cómo funciona el castigo de la nación o de la patria.

El castigo interminable de un territorio que me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre, me saca sangre. Que me saca sangre (80).

Tanto modo equívoco de servir a la patria (o la nación, o el país), dándole sus sangres y sus órganos, donándolo todo para un fin desconocido o francamente reprochable terminará por convertir estos cuerpos, extasiados en su propia increíble sobrevivencia, los cuerpos de la madre y la hija, en uno solo. Un solo cuerpo que ya no es más el de ambas, ya no es más el cuerpo de la hija con la madre alojada en sus costillas, ya no. Finalmente, el cuerpo que da voz a la narración ha sobrevivido a los múltiples atentados médicos y a las celebraciones huera, a la esperanza de intervenir en la escena pública al menos por un segundo, mientras, subida a la tarima de la celebración del bicentenario, dejaba su huella fugaz en imágenes digitales, en la televisión y los blogs que reportarían su aparición confusa y confundida. La identificación de la hija, sobreviviente (a duras penas sobreviviente) a múltiples intervenciones y cercenamientos; con su cuerpo repleto de cicatrices y expoliado, carente, a punto de morir, y casi a punto de volverse loca, con la historia nacional, llega a su clímax. La madre se ha asentado en algún sitio en su interior, es un órgano más, fundidas, ambas darán lo último por el bienestar de la nación. Sin embargo, sus cuerpos rebeldes serán la sede de la revuelta: «pronto iniciaremos la huelga de nuestros líquidos y el paro social de nuestras materias», anuncia la hija, para concluir casi enseguida, con su madre cantando un himno en su interior.

He intentado un recorrido a grandes trancos por el argumento inesperado y sutilmente confuso de la última novela de Diamela Eltit: Ahora pareciera, ante este párrafo final, reafirmarse la impresión metafórica de esta anécdota a ratos inexplicable. La identificación frecuente entre esos cuerpos expoliados, aniquilados y engañados, cuerpos bicentenarios, como la nación misma, con esta, se actualiza una vez más con el señalamiento final. Las

anarcobarrocas, como ellas mismas se llaman —en inevitable asociación con Auxilio y Socorro, las protagonistas de *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy, y su modo burlón de enfrentar la vida—, las delirantes pacientes de ese hospital que puede ser también un país, terminan ellas mismas «operadas, rotas, mal cosidas» y víctimas de una rebelión interna. También sus órganos se juntan para rebelarse, para fundar una comuna, para «protestar por el estado de su historia». No hay futuro, pareciera decirse, para recomponer ese cuerpo gastado que ha sido sumamente maltratado, y que, por último, reconoce llegado el fin:

Ya es tarde para nosotras. El territorio puso en marcha un operativo para decretar la demolición y expatriación de nuestros cuerpos. Minas. Minerales. Nuestros huesos cupríferos serán molidos en la infernal máquina chancadora. El polvo cobre del último estadio de nuestros huesos terminará fertilizando el subsuelo de un remoto cementerio chino (187).

Este final casi apocalíptico, igual a aquel estremecedor «la niña sudaca irá a la venta» con que cerraba *El cuarto mundo*, se convierte en el reconocimiento de una imposibilidad: la supervivencia de la nación en un mundo dominado por el capital transnacional, donde la única razón es la ganancia. Por eso la identificación de sus cuerpos con el cobre, recurso indispensable de la economía chilena y catalizador de un movimiento obrero de fuerte presencia en la historia del país. La ironía constante en las situaciones descabelladas que primero imagina y luego naturaliza Diamela Eltit son el inicio mismo de la rebelión; la conciencia del ridículo es la causa movilizadora de su protagonista, esa conciencia alimenta su percepción de la historia fallida de una nación que no quiere reconocer sus faltas ni dar cobijo a todos sus hijos. Este cuerpo sobreviviente, un cuerpo de mujer, contiene todas las heridas y toda la memoria, pero su voz —su proyecto de comuna anarquista— no ha podido escucharse en el espacio común. Ahora que esos cuerpos que son uno se identifican con el suelo chileno y sus recursos naturales, su futuro, al parecer ineluctable, es la demolición, la desaparición. No me sorprende, tratándose de una narradora con tan clara percepción de lo político, ese final que parece invocar otros tiempos de la historia chilena, y que reconoce, en la aniquilación total que conlleva la exclusión, la posibilidad de la muerte total de esa mujer bicentenaria que bien podría ser la patria, la nación o el país, como ella misma, confusamente, ha venido proclamando.



## Referencias bibliográficas

Eltit, D., 2010, *Tributo a la carne*, Santiago de Chile, Planeta.

Errázuriz, P. y D. Eltit, 2010, *El infarto del alma*. Santiago de Chile, Ocholibros.

LA REINA Y LA LIBERTAD.  
REFLEXIONES EN TORNO AL POEMA  
«A S. M. LA REINA DOÑA ISABEL SEGUNDA»  
DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA

Milena Rodríguez Gutiérrez

UNIVERSIDAD DE GRANADA

En su prólogo a *La noche de insomnio*, la excelente antología de la poesía de Gertrudis Gómez de Avellaneda publicada en 2003 (probablemente la mejor que se ha hecho de la autora), Antón Arrufat afirma, y estoy de acuerdo con su aseveración, que la poesía de Gómez de Avellaneda «requiere ser antologada» y aligerada de la «poesía trivial» que escribió su autora (2003: 17). El poema al que quiero referirme en este trabajo, «A S. M. la Reina Doña Isabel Segunda»<sup>1</sup>, no se encuentra, desde luego, entre los poemas más notables de la autora de *Sab*; incluso, si lo examinamos con ojos estéticos, percibimos que es uno de esos poemas excesivamente retóricos que escribiera Gómez de Avellaneda. Esto no significa, sin embargo, que estemos en presencia de un poema trivial o desechable. Al contrario, se trata de un texto de gran interés; solo que su interés está, acaso, en otro lugar. Desde mi punto de vista, el valor fundamental de este texto no lo encontraremos en el poema en sí, sino en la puesta en relación, en la comparación que es posible establecer si consideramos las dos variantes o versiones del mismo que Gómez de Avellaneda escribió y publicó. Es ahí, en esa especie de hipertexto que se obtiene al poner en juego ambas versiones y examinar las variaciones, las alteraciones, los cambios producidos, donde radica el verdadero interés del poema, y es precisamente la construcción de ese hipertexto el propósito de

---

<sup>1</sup> El título completo del poema es «A S. M. LA REINA DOÑA ISABEL SEGUNDA, con motivo de la declaración de su mayoría» (1850: 191; 1869: 160).

este trabajo. Así, esa especie de hipertexto que se genera, ofrece información sobre varias cuestiones significativas; entre otras, la actitud de Gómez de Avellaneda hacia el proceso independentista cubano y, también, y quizás cuestión aún más interesante, sobre la relación de Gómez de Avellaneda con su propia identidad. Pero vayamos al poema.

El poema de Gómez de Avellaneda, o más bien su primera versión, está fechado en 1843 y fue escrito con motivo de la mayoría de edad de la Reina Isabel Segunda y de una velada solemne que organizó el Liceo Artístico y Literario de Madrid para homenajearla, velada a la que la escritora fue invitada y donde leyó su poema. Este se incluye en el *Album de Isabel II* que prepara el Liceo con motivo de la celebración y, en 1850, aparece, sin modificación, en la edición de poesía publicada por la escritora. Posteriormente, en 1869, este poema se recoge también en el primer tomo de las *Obras literarias*, las Poesías líricas; edición, como bien se sabe, preparada y revisada por la propia escritora y considerada como edición definitiva de su obra. En esta última edición, sin embargo, el texto en cuestión sufre un alto grado de variaciones, cambios, mutilaciones; tantas, que casi podemos afirmar que se trata prácticamente de dos poemas no ya solo diferentes, sino, en cierta medida, opuestos. Es conocido que Gómez de Avellaneda dedicó sus últimos años a preparar esta edición definitiva de su obra y es cierto, además, que la escritora realizó cambios en ocasiones bastante notables en algunos de sus textos<sup>2</sup>; pero acaso no los haya tan acusados como los de este poema; llegan a tal nivel las alteraciones que Emilio Cotarelo y Mori, en su relevante estudio *La Avellaneda y sus obras* (1930), los califica de «superchería», de «una grande y notoria falsedad» (1930: 85). El cambio fundamental, al que se refiere Cotarelo y que indudablemente genera en el estudioso una gran incomodidad es que la escritora hace creer «que había dicho a la Reina cosas que ni por sueño se le ocurrieron» (1930: 85). Y es cierto que, a diferencia de lo que sucede con otros poemas, en este, como dice el crítico, se altera «no ya la forma, sino la sustancia de la obra» (1930: 85). ¿Pero cuál es entonces este cambio fundamental que se establece en el poema? Puede decirse que si la primera versión es tributo, canto de admiración, de elogio, a la Reina y a la monarquía española (que, no hay que olvidar, favorece en buena medida en ese momento el pensamiento liberal) y a la condición española de Cuba; en la segunda versión, el significante *Reina* se desplaza, convirtiéndose prácticamente en significante (y personaje) secundario, y el significante *libertad*, que si bien aparecía en la primera versión constituía allí un significante secundario, pasa a ser el nuevo protagonista del poema. Libertad,

---

<sup>2</sup> Hay diversos ejemplos en este sentido; pensemos, por citar algún otro texto, en el célebre poema «A mi jilguero» que sufre grandes variaciones entre la primera edición en 1841 y la definitiva de 1869.

ahora, en la segunda versión, de la que la reina solo parece ser una de sus formas, accidentales o posibles y en la que este significativo toma también un nuevo contenido. En la segunda versión el poema se transforma en reclamo a la reina, y el canto a la libertad se convierte asimismo en canto a la libertad de Cuba<sup>3</sup>.

Correspondería, sería lo lógico, acercarnos al poema, o a los poemas, y leer y examinar todo el texto, pero debido a su extensión (se trata de un poema bastante largo) y al espacio del que disponemos, vamos a comentar solamente dos estrofas en una y otra versión. Apuntemos que el poema tiene 177 versos en su versión primera y 137 en la segunda; es decir, de entrada podemos decir que se eliminan 40 versos en su segunda variante. Comencemos, entonces comentando una estrofa del texto de 1843-1850, la sexta, donde se lee el elogio, el tributo de admiración rendido a la Reina:

Entre ellas tú levantarás la frente,  
 ¡Noble madre del Cid, fecunda en gloria!  
 Tú que al carro feral de la anarquía  
 Uncir jamás quisiste tus leones:  
 Tú, cuya egregia historia,  
 Asombro de la rica fantasía,  
 Enlaza con los áureos eslabones  
 De tu cadena de monarcas grandes,  
 Tantos héroes ilustres, que sintiendo  
 Para aquella tu gloria armipotente,  
 De todo un mundo la extensión pequeña,  
 Del mar rompieron tus veleras náos,  
     El valladar profundo  
     Y cual de nuevo caos,  
 Para acatar tu vencedora enseña,  
 Evocado por tí se alzó otro mundo.  
     No la menos dichosa  
 Ser debes tú, que con tan noble brío  
 Las águilas del Corso quebrantado,  
     De sus tenaces garras

---

<sup>3</sup> Habría que subrayar que se trata del mismo cambio, del mismo desplazamiento que va a realizar la escritora en la dedicatoria de la edición de su poesía: en 1850, su libro está dedicado a la Reina, mientras que en la edición definitiva, de 1869, el libro lo dedica a Cuba. Así, en 1859, leemos: «A S. M. la Reina Doña Isabel Segunda. Señora: Al tratar de hacer la publicación del segundo volumen de mis ensayos poéticos, consideré como un deber ofrecerlo a los Reales Pies de V. M., puesto que muchas de las composiciones contenidas en él habían sido dedicadas a ensalzar rasgos generosos del magnánimo corazón de V. M. o faustos sucesos de su reinado. V. M. se dignó acoger benignamente aquel pobre tributo de mi profundo respeto, permitiéndome autorizar este libro con su augusto nombre, y yo la [sic.] suplico humildemente me dispense con tan señalada honra, la de aceptar benévola la sincera expresión de mi eterna gratitud». En 1869, sin embargo, aparece en la dedicatoria lo siguiente: «A mi Isla natal, a la hermosa Cuba».

Tu cetro antiguo rescatar supiste;  
Cetro que, libre del baldón infando,  
Con nueva pompa y resplandores brilla,  
Cuando en la nieta del tercer Fernando  
Su Segunda Isabel mira Castilla (1850: 193-194).

Veamos cómo queda la estrofa en su versión definitiva, publicada en 1869:

Y entre ellas floreciente  
Te alzarás tú, ¡oh hermosa patria mía!  
Que tus bravos leones  
Nunca al carro feral de la anarquía  
Quisiste uncir, ni doblegar tu frente  
Bajo los vergonzosos eslabones  
De una servil cadena...  
Tú, cuya audacia y decisión bizarras,  
Deteniendo las águilas del Sena,  
De sus tenaces garras  
Rescataron el cetro, que —aunque blando  
En diestra femenil —más puro brilla  
Hoy, que en la nieta del tercer Fernando  
Su segunda Isabel mira Castilla (1869: 162).

Podemos ver, en la estrofa rescrita, cómo la reina, que antes era considerada protagonista de sucesos históricos en los que no había participado (entre otros la Guerra de Independencia española contra los franceses) y cuyos méritos no le correspondían de modo directo, pasa a ocupar un lugar mucho más secundario; así, ahora, allí donde aparecía la reina, encontramos a España y a Castilla como protagonistas; la reina solo va a mostrarse al final de la estrofa, como heredera de un cetro, el de Castilla, que brilla, con su reinado, «más puro». Podemos subrayar un pequeño detalle: la palabra *Segunda*, que acompaña el nombre de Isabel y que en la primera versión era escrito con mayúscula, pasa en la nueva variante a escribirse con minúscula, como si, más que al título y nombre de la reina, se refiriera al hecho de que se trata de la segunda Isabel en número que han conocido España y Castilla; parece un detalle menor, pero no lo es tanto, porque supone una cierta «plebeyización» (si se me permite el neologismo) de la reina<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Sobre el vínculo de la escritora con la reina Isabel II resulta interesante consultar el artículo de Catherine Davies «The Poet(isa) and the Queen», donde se afirma que la reina contribuyó realmente al éxito de Gómez de Avellaneda y que la caída de la reina influiría también en el declive de la escritora. Escribe Davies: «The young queen contributed to Avellaneda social and

Pero veamos la última estrofa del texto, esa en la que se produce el cambio más decisivo y radical del poema. Dice la versión de 1843-1850:

¡Salud, regia beldad! virgen divina!  
 Su magnánima frente  
 A tu planta inocente  
 La nación fiera de Pelayo inclina:  
 Y allá en el Occidente  
 La perla de los mares mejicanos,  
 Al escuchar de nuestro aplauso el grito  
 Entre el hervor de sus inquietas olas,  
 En las alas del viento  
 Con eco fiel devolverá el acento  
 Que atruena ya las playas españolas! (1850: 196).

Mientras que en 1869, Gómez de Avellaneda escribe:

¡Salud, joven real! mientras su frente  
 A tu planta inocente  
 Esta patria del Cid gozosa inclina,  
 Recuerda que en los mares de Occidente,  
 —Enamorando al sol que la ilumina—  
 Tienes de tu corona  
 La perla más valiosa y peregrina;  
 Que allá, olvidada en su distante zona,  
 Do libre ambiente a respirar no alcanza,  
 Con ansia aguarda que la lleve el viento  
 —De nuestro aplauso en el gozoso acento—  
 La que hoy nos luce espléndida esperanza  
 (1869: 163-164).

Tanto la primera versión del poema como la segunda terminan con una alusión a Cuba; una alusión que denota, en ambos casos, el recuerdo siempre presente de su isla natal en Gómez de Avellaneda, ya que puede afirmarse que esa especie de «coda» cubana tiene la función de hacer presente a Cuba en España y resulta, tanto en una como en otra versión, algo forzada o, al menos ajena, en buena medida, a la temática del poema. Sin embargo —y es efectivamente aquí donde se aprecia la alteración mayor en el sentido del poema—, si en la primera versión Cuba es «la perla de los mares mejicanos» que, con «eco fiel», devuelve el aplauso que en España se tributa a la reina; en la segunda, la isla va a ser «la perla más valiosa y peregrina», «olvidada

---

symbolic capital in a very real sense» (2007: 321), y más adelante: «when the queen was toppled from her pedestal, Avellaneda felt with her» (331).

en su distante zona» (¿olvido que acaso cabe relacionar también con la propia escritora? ¿no es ella, como Cuba, «perla valiosa y peregrina» y en ese momento casi olvidada en España?), en la que, y aquí está sin duda el verso más significativo, «libre ambiente a respirar no alcanza»; perla que aguarda que llegue «allá», hasta ella, la esperanza de libertad. Reparemos, de paso, en lo admirable que resulta la habilidad de esta rescritura de Gómez de Avellaneda, que reutiliza vocablos, adjetivos, versos, para decir otra cosa o para otorgar un sentido distinto al texto.

Decía Cotarelo, como antes comentábamos, que el poema era una «superchería»; a mí no me lo parece. En todo caso, el único reproche que cabe hacerle a la escritora es que dejara en 1869, prácticamente intacta, la nota al pie que acompaña al poema, en la que explica las circunstancias de escritura del texto y señala que el poema fue leído por la autora en la velada celebrada en 1843 en el Liceo; Gómez de Avellaneda reescribe considerablemente el poema; sin embargo, apenas toca la nota que lo acompaña<sup>5</sup>. Y es cierto que este «engaño» sí podía originar que, como comenta Cotarelo, muchos cubanos utilizaran la segunda versión de este poema (asumida como si fuera la única) «para asegurar que la escritora era, ya en 1843, autonomista y separatista» (Cotarelo 1930: 85). Pero volviendo al texto, o al hipertexto. Resulta lógico que en 1869, destronada ya la Reina Isabel II, con La Gloriosa en España y con los comienzos de la guerra de Independencia en Cuba, a la autora le resultara falso o caduco el poema de 1843 y que en 1869 reclamara para Cuba lo que, por otra parte, en ese momento empezaba a disfrutar España: libertad, democracia. Y no tiene sentido, pienso, preguntarse cuál de las dos versiones es la verdadera; pienso que la verdad del texto radica precisamente en esa hendidura, en los cambios, alteraciones, desplazamientos que suponen ambas versiones. Pero, hay algo más en el poema, y en la puesta en relación de sus dos variantes. En ambas es posible leer la condición identitaria doble de Gómez de Avellaneda; es decir, su sentimiento de pertenencia tanto a España como a Cuba, o lo que es lo mismo, su sentirse cubana y española. Aunque pueda parecer paradójico, es precisamente en la segunda

---

<sup>5</sup> En la nota al pie de 1850 al poema leemos: «Esta composición fue escrita para el *Album* que el Liceo Artístico y Literario de Madrid tuvo la honra de regalar a S. M. la Reina, a cuya augusta presencia fue leída por la autora, en la sesión solemne celebrada por el Liceo en honor al fausto acontecimiento a que se refiere la Oda». En 1869 la nota al poema, también a pie de página, se conserva prácticamente inalterable; solo se aprecian leves modificaciones: se omiten los adjetivos «augusta» y «fausto» y del término oda desaparece la mayúscula inicial. Los breves cambios siguen apuntando en el sentido que antes señalábamos; es decir, el de disminuir la pomposidad y significación de la Reina (y del reconocimiento que la autora le profesa), del acontecimiento que motiva el poema y de la propia oda. Al igual que Isabel ha pasado de «Segunda» a «segunda», la «Oda» se ha convertido en simple «oda». No he podido localizar el *Album*. Sin embargo, si he consultado el estudio de Pérez Sánchez sobre las actividades del Liceo donde se alude al mismo y se menciona el poema de Gómez de Avellaneda (2005: 109).

versión, la de 1869, donde su identidad española aparece con mayor intensidad y autenticidad, porque ahora se muestra incluso a pesar de las tensiones que esta doble identidad podía provocar. Este hecho se aprecia al volver sobre la primera estrofa comentada y sobre su reescritura y advertir que en la versión de 1869 la patria española, que asociada a la libertad desplaza a la figura de la Reina, pasa aquí a ocupar un lugar más significativo del que antes tenía. En la versión de 1869, la voz poética alude a España y Castilla como: «¡oh hermosa patria mía», verso que no aparecía en la versión de 1843 y que suena, sin duda, mucho más auténtico que los anteriores y magnificados elogios a la Reina de aquella versión. Pero también en la versión de 1869 de la segunda estrofa comentada se lee la identidad española de la voz poética; valga solo el ejemplo de su verso final: «en la que hoy nos luce espléndida esperanza», en la que el pronombre, ese «nos», revela que la voz poética se siente parte de esa nación española esperanzada con la llegada a España de la libertad y del conocido como Sexenio Democrático. Por otra parte, la identidad cubana, y aunque vuelva también a resultar paradójico, parece para la voz poética más armónica (con la española) y más próxima en la versión de 1843; en esa primera versión, Cuba es «la perla de los mares mejicanos», esa que percibe mucho más cercana, y que puede «escuchar» lo que en España ocurre. Por el contrario, en la segunda versión, al Cuba convertirse en «perla» «peregrina» y «olvidada», se produce un alejamiento de España, pero también de la voz poética. Así, el patriotismo (cubano) de la versión de 1869, supone también la conversión de la cubanidad en lejanía, como si al ponerse en evidencia las distancias «espirituales», se multiplicaran las distancias físicas; como si al quedarse aislada y distante de España, la identidad cubana fuera también una identidad más difícil de asir para la escritora. En resumen, mientras en la primera versión ambas identidades parecen ser armónicas, convivir en calma, apoyándose o reflejándose la una en la otra; en la segunda, se proponen casi como disarmónicas.

En un excelente artículo «Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda», su autora, Adriana Méndez Ródenas, señala que los aportes, los principales rasgos y méritos de Gómez de Avellaneda se producen precisamente en ese lugar en el que sus dos identidades, española y cubana, se anudan o confluyen. Para Méndez Ródenas es también, «más que José María Heredia, Gómez de Avellaneda quien inaugura el discurso de la lejanía con su clásico soneto “Al partir”» (2002: 14-15).

No, no tiene sentido acusar a la escritora de superchería. Los desplazamientos de este poema, la existencia de sus dos versiones, donde el signifi-  
cante *Reina* se transforma en *Libertad*, pero donde se lee también la conversión de su identidad cubana en lejanía, ponen de manifiesto las tensiones identitarias, el «precario equilibrio de la doble nacionalidad o de la doble



identidad» de la escritora (Méndez Ródenas 2002: 14). Este poema, en sus dos versiones, podría pensarse así como un complemento de “Al partir”. En uno y otro Cuba es cercanía y lejanía, patria que se mueve, que se acerca y se aleja; patria, al final, bien difícil de asir, pero que no se olvida, que siempre está ahí, que insiste.

## Referencias bibliográficas

- Arrufat, A., 2003, «La Avellaneda de las antologías», prólogo a Gertrudis Gómez de Avellaneda, *La noche de insomnio. Antología poética*, selección y prólogo de Antón Arrufat, La Habana, Letras cubanas, pp. 7-40.
- Cotarelo y Mori, E., 1930, *La Avellaneda y sus obras. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de Archivos.
- Davies, C., 2007, «The Poet(isa) and the Queen: The paradoxes of Royal Patronage in 1840s Spain», *Hispanic Research Journal*, 4, pp. 319-332.
- Méndez Ródenas, A., 2002, «Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Madrid, Verbum, pp. 13-29.
- Gómez de Avellaneda, G., 1850, *Poesías de la excelentísima señora D<sup>a</sup>. Gertrudis Gómez de Avellaneda*, Madrid, Imprenta de Delgrás Hermanos.
- *Obras literarias de la señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tomo Primero. Poesías líricas*, 1869, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Pérez Sánchez, A., 2005, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

## ESCRIBIENDO LA ÚLTIMA ESTROFA: TESTIMONIOS DE MUJERES EN LA GUERRA

María del Carmen Barcia Zequeira

CASA DE ALTOS ESTUDIOS FERNANDO ORTIZ

Cuando José Martí, en uno de sus múltiples escritos sobre la independencia continental, se refirió a la situación de Cuba en esos primeros años, en forma poética la definió como la estrofa no escrita de esa epopeya americana. Nuestro acontecimiento mayor, las guerras por la independencia nacional, tardaron en iniciarse medio siglo con respecto a las de la América continental<sup>1</sup>, pero luego se sostuvieron durante tres décadas, tiempo prolongado para una estrofa cuya escritura costó vidas generosas, haciendas importantes, valores insumisos. Años sin duda difíciles para un pueblo que ya se consideraba cubano y no criollo.

En ese contexto figuraron —cómo no hacerlo—, las mujeres. Un individuo tan reacio a admitir la justeza de la independencia cubana como Antonio Pirala, escribió al respecto:

Las mujeres son las que han hecho la insurrección en Cuba. Ellas, si no fueron las primeras en sentir los impulsos de la dignidad ultrajada, fueron las primeras en manifestarlo [...] Hablaban sin ambages, sin embozo y sin miedo; a nosotros [los españoles] de nuestros desmanes; a los suyos [los cubanos] de sus derechos desconocidos y de sus deberes. Antes de la insurrección se despojaron de sus joyas para cambiarlas por hierro. Después que estalló, como las matronas de Roma y de Esparta, les señalaban el camino a los suyos y les decían: «Allí está vuestro puesto». Y los seguían, compartían con ellos todos los azares de la lucha,

---

<sup>1</sup> Se iniciaron el 10 de octubre de 1868.

todos los rigores de la intemperie. O para dejarlos desembarazados y expeditos volvían a las ciudades, escualidas, casi desnudas, moribundas, viudas unas, otras con los huérfanos al pecho, secos por el hambre y las enfermedades. Habían visto también con los ojos secos, los cadáveres de sus esposos, de sus hijos [...] Y siempre firmes, decididas, haciendo en su interior votos fervientes al cielo por el triunfo de los suyos (Pirala 1895, I: 335).

En un marco similar se desarrolló la vida de una mujer sencilla, que trataremos de reseñar. No fue una feminista, ni tuvo concepciones de género transgresoras, sus ideas no traspasaron las de una esposa devota y una madre sacrificada, pero la firmeza de sus concepciones, la entereza con que afrontó la vida, constituyen una muestra de lo que muchas otras, sin dejar rastro, hicieron entonces.

Nuestra guerra grande, la que duró diez años, se desarrolló esencialmente en la zona oriental de la isla, desde Puerto Príncipe, título de Camagüey en aquellos años, hasta los límites de Cuba, como se denominaba la región santiaguera. En la provincia principieña, lugar privilegiado por sus tradiciones y por familias enlazadas por una endogamia tradicional, vivió Encarnación de Varona y Socarrás. Sus apellidos la vinculan a esa prosapia y aunque su familia no era solvente, si tenía lustre<sup>2</sup>. Quedó huérfana muy pequeña y por discrepancias familiares, pasó de un pariente a otro, contó con la protección de su abuelo mientras estuvo vivo y luego de sus tías Encarnación, Caridad y Catalina de Varona<sup>3</sup>.

De sus primeros años contaría en verso:

Una olimpiada contaba  
cuando mi madre murió  
y en el mundo me dejó  
cuando apenas pronunciaba  
(González Sedeño 2002: 39).

Aunque no estuvo en ninguna escuela de fama, recibió cierta educación, una de sus maestras fue Julia de Agüero —novia, según la terminología

---

<sup>2</sup> Nació en 1835, era hija de José Miguel de Varona y Borrero y de soña Carmen Socarrás y Socarrás, de la cual recibió una pequeña herencia. Su tía paterna, Encarnación de Varona, casada con otro ciudadano de ilustre apellido, D. Juan Arteaga, quien era uno de los hombres más ricos de Puerto Príncipe, la acogió en su primera orfandad. Otra de sus tías estaba casada con Mariano de Agüero, perteneciente a una familia vinculada a las luchas anticolonialistas desde los años cincuenta. Al estallar la guerra de los Diez Años tenía 33 años, estaba casada y había parido hijos (González Sedeño 2002: 15-33).

<sup>3</sup> Finalmente vivió con su padre y su segunda mujer.

actual, porque en aquellos años, comenta Encarnación, los pretendientes eran denominados amantes, expresión más cercana a una relación verdaderamente amorosa— (González Sedeño 2002: 39), del reconocido patriota y mártir Joaquín de Agüero, quien fue fusilado por sus acciones revolucionarias en 1851.

Encarnación tuvo dotes naturales para la décima y el relato. Escribió su autobiografía con el propósito de contar, con calificativos que pudieran parecernos muy modernos, lo que denominó su vida «pública y secreta».⁴ Muchos avatares de ese quehacer fueron contados en poemas.

Se casó con Francisco Escobar el 18 de octubre de 1853⁵, cuando contaba 18 años, momento que relata, años más tarde, también en versos:

[...]  
 Mas, yo tomé por esposo  
 al que adora el alma mía.  
 ¡Oh! Cómo podré explicar  
 mi grande satisfacción  
 cuando unidos al corazón  
 di mi mano ante el altar  
 para poder estrechar  
 aquel ser idolatrado  
 que mi cariño ha pagado  
 con su constancia infinita  
 y los pesares me evita  
 con su sincero cuidado.  
 [...]  
 Me gozan mis hijos tiernos  
 y en mi vida venturosa  
 me considero dichosa  
 pidiéndole solo al Cielo  
 de madre me haga modelo  
 y ejemplo de buena esposa  
 (González Sedeño 2002: 91-92).

Entre 1854 y 1879 Encarnación y Francisco tuvieron trece hijos, de los cuales solo una, Meolia, murió en la infancia con menos de dos años⁶. Tres: Bernardo, Meolia de la Caridad y Alcibíades, nacieron durante la Guerra Grande. Esta mujer, simple, sencilla, de su tiempo, sin mayores reclamos

⁴ El libro de González Sedeño reproduce esa biografía, a la cual tuvo acceso por relaciones familiares.

⁵ Ofició en su boda el Arzobispo José María Claret, que por las visitas del obispado, se encontraba en Puerto Príncipe en esos momentos.

⁶ Nació el 5 de agosto de 1857 y falleció el 1 de enero de 1859.

que los de ser una madre modelo y una buena esposa, tuvo que afrontar los avatares de la guerra con los once hijos que tenía en esos años, los tres últimos solo alcanzaban, al terminar la contienda, edades entre los 9 y 6 años, pues habían nacido en 1868, 1869 y 1872, respectivamente.

El 4 de noviembre la guerra estalló en Puerto Príncipe, pero la situación aún no era precaria para ese territorio, pues las fuerzas españolas se concentraban en la región oriental.

La estrategia de las familias camagüeyanas que simpatizaban con la independencia fue similar. Generalmente se atribuyen conductas de este tipo a familias muy destacadas, como la de Amalia Simoni, casada con Ignacio Agramonte, pero esa saga estuvo bastante generalizada. Muchas mujeres y hombres unidos por lazos de parentesco abandonaban sus casas en la ciudad y marchaban al campo, a sus residencias campestres si las tenían, como fue el caso de la familia Simoni<sup>7</sup>, o a la de sus familiares, como ocurrió con Encarnación y Francisco, quienes llegaron a albergar en su finca, entre familiares y allegados, a 28 personas. Muchos otros siguieron iguales conductas (Martí 1975, II: 233-234)<sup>8</sup>.

Cuando la persecución se hizo más aguda, construyeron habitaciones en lugares más intrincados. La casa de los Escobar-Varona fue bautizada, simbólicamente, como «El Amparo», (González Sedeño 2002: 123), y finalmente construyeron ranchos rústicos en las montañas. Francisco levantó el de su familia sobre un bibijagüero<sup>9</sup> para facilitar el drenaje de las aguas<sup>10</sup>. Estas chozas se comunicaban por estrechas veredas que sólo conocían sus vecinos.

La guerra les impuso pronto su costo y en los primeros traslados, motivados por las persecuciones de que eran objeto, murió un pequeño sobrino de Encarnación y enloqueció su hermana Isabel, cuya casa había sido incendiada por los guerrilleros españoles.

La décima o espinela, composición poética muy cultivada en la isla, fue, en estos tiempos aciagos, la forma en que esta mujer logró plasmar sus sentimientos:

---

<sup>7</sup> Amalia Simoni e Ignacio Agramonte vivieron primero en La Matilde y luego en otra finca más intrincada, El Idilio.

<sup>8</sup> Martí se refiere a la casa de Loreto Castillo Duque de Estrada en San José de Guaicanamar, la cual fue lugar de residencia de muchos patriotas.

<sup>9</sup> Túneles donde viven las bibijaguas.

<sup>10</sup> En Cuba se conoce como bibijaguas unas hormigas de gran tamaño y muy laboriosas, que arrasan con las hojas de diferentes plantas, las llevan a sus hormigueros y cultivan en su interior una especie de hongo que la colonia usa como alimento. Para hacerlo cortan las hojas de todas las plantas y las acarrean a sus túneles, donde las usan como *compost* para fertilizar los cultivos de hongos. Los bibijagüeros son largos y complejos túneles que facilitan el drenaje de las aguas.

[...]  
En vez del grato sonido  
del títere sabanero  
oigo cantar al arriero  
y al guacaico confundido.  
También oigo el alarido  
del jíbaro<sup>11</sup> en la montaña  
que hace ver de mi cabaña  
la distante vecindad  
por huirle a la impiedad  
de los jefes de la España.

[...]  
Mas mi pensamiento a poco  
como se halla desvariado  
vuelve a caer angustiado  
con el peso del presente,  
sin que me sea indiferente  
la dicha de que he gozado.  
(González Sedeño 2002: 124-125).

Muy cerca de El Amparo se estableció la imprenta La Libertad, donde se editaba *El cubano libre*. Su protección fue encargada a Francisco, quien casi paralelamente tuvo que destruir la casa familiar en Jesús María, «lo que fue un gran pesar para nosotros», relata Encarnación.

De la montaña he salido  
llena de melancolía  
por ver a Jesús María  
ese lugar tan querido.  
Lugar donde he recibido  
los cariños conyugales  
y los besos maternos  
a mi prole he dedicado  
lo que me ha recompensado  
para alivio de mis males.  
(González Sedeño 2002: 129-130).

¡Cuántas cosas vieron mis ojos en aquella horrorosa época!  
[...] Mis hijos eran chiquitos [...] Llevábamos todos con resignación aquella vida ambulante y desprovistos de toda clase de comodidades; pero aunque demasiada ordinaria la comida, la había en abundancia (González Sedeño 2002: 129).

---

<sup>11</sup> Así eran llamados los perros salvajes que habitaban en las zonas montañosas.

Claro que para buscarla había que correr riesgos, y los hijos mayores, con apenas 14 y 16 años, eran los encargados de hacerlo y «se veían expuestos a cada rato a ser cogidos por el enemigo» (González Sedeño 2002: 129).

1871 fue un año terrible para el Camagüey y Encarnación lo atestiguan: ya no estábamos seguros en ninguna parte [...] Vi casos horribles. Hombres moribundos abandonados por sus compañeros, madres que daban a sus hijos, para aplacar la sed, hasta sus mismos orines. Hubo madre que vio a su hija morir en sus brazos sin poder hallar una gota de agua con que refrescarle los labios. Innumerables que daban a luz a sus hijos bajo un árbol o en medio de un pantano [...] (González Sedeño 2002: 131).

Y el dolor de las mujeres, ocupa entonces su quehacer poético, ahora en cuartetos:

[...]  
Hoy ya todo ha perecido  
y respira destrucción  
sin que exista un corazón  
que no se encuentre abatido.

[...]  
La juventud femenina  
que adornaba los salones  
hoy se encuentra en ocasiones  
en una humilde cocina.

A la joven inocente  
la verás entristecida  
pensando en la despedida  
que le dio su dueño ausente.

Aquí postrada de hinojos  
verás la joven esposa  
que no puede congojosa  
con el raudal de sus ojos

[...]  
Aquí una viuda afligida  
de sus hijos rodeada  
que pide desesperada  
a Dios le quite la vida.

[...]  
Oirás un triste gemido  
en un húmedo lugar  
que exhala una madre al dar

a luz un recién nacido.  
 [...]
   
 Pero es tal el patriotismo
   
 de tus hijos, Cuba hermosa,
   
 que aunque triste y angustiosa
   
 te aventaja tu heroísmo.
   
 (González Sedeño 2002: 131-134).

En el rancho del bibijagüero los sorprendieron los disparos el 29 de junio, cuando la tropa española dio fuego a El Amparo (González Sedeño 2002: 139). Supo después que su hermana Francisca había fallecido ese mismo día. Se iniciaban las presentaciones de las mujeres y niños, ante las tropas españolas, no obstante Encarnación reseña, tal vez porque esperaba una conducta más agresiva, que

nos acogieron con bondad, brindándonos sus pocos tene-  
 res, nosotros nos redujimos a pasar los dos o tres primeros días  
 bajo un árbol que nos marcaron como punto designado para ser  
 nuestra habitación (González Sedeño 2002: 143).

También relata, sin prejuicios patrioterros, su vida en el campamento español. Allí les permitieron recoger los productos que habían dejado en sus hogares para que no murieran de hambre:

cargamos dos bestias de viandas y frutos de la estación, y  
 nuestra llegada fue aplaudida. En menos de dos horas ya todo lo  
 habíamos vendido. [...] seguimos ese método de vida por algún  
 tiempo [...] En esto llegó el general Valmaseda el que nos repartió  
 ropa a todos los presentados. Yo [...] le pedí audiencia [...] la que  
 me la concedió. (González Sedeño 2002: 151-152)

Encarnación pedía por todas las mujeres que necesitaban alimentar a sus hijos y se les autorizó, a cada familia, matar una res y compartirla entre todas.

Finalmente les permitieron regresar a Puerto Príncipe, allí dio a luz en 1872 a su hijo Alcibíades «en medio de la mayor miseria» (González Sedeño 2002: 152). Francisco se hizo cargo de una finquita, pero después ella, cuando todos enfermaron, tuvo que pedir la limosna que se daba a los insurrectos y que salía del dinero que se les había embargado<sup>12</sup>. Entonces fue auxiliada por otra mujer, Isabel Rodríguez y Agüero, hermana de insurrectos, quien

---

<sup>12</sup> La limosna consistía en un pan por persona, un poco de arroz crudo, unos granos de café, un poco de azúcar mascabado y además carne o un pedazo de tocino, que ella debía ir a buscar.



separada de su marido mantenía, con la costura, a su pequeña hija. Así vivía y colaboraba además, clandestinamente, con los patriotas.

En Puerto Príncipe Encarnación, siempre preocupada por la enseñanza, comenzó, en medio de su miseria, a dar clases gratuitas. Pronto el cura de la parroquia, viendo su actitud, decidió ayudarla con alimentos. Nuevos sucesos ocurrieron: su hermana Luisa, demente por tantos sufrimientos llegó a su casa; y su amiga Isabel decidió marchar al campo insurrecto, donde parió a su segunda hija y se quedó hasta concluir la guerra.

El fin de la guerra se aproximaba y la situación continuaba siendo tétrica para Camagüey y también para Encarnación y su familia:

Fue enero, si no me engaño  
del año setenta y siete  
la fecha que compromete  
con su recuerdo mis años.  
Sufrí cueles desengaños,  
tuve grandes sufrimientos,  
pasé terribles momentos,  
pues el cubano ofuscado  
a mis hijos ha apresado  
y ha atacado el campamento  
(González Sedeño 2002: 162).

Se refería, indirectamente, al segundo de sus hijos Panchito, nacido en 1855, que murió combatiendo a los españoles, dos meses después, con solo 22 años.

Se pactaba el luego reconocido Convenio del Zanjón, cuando Encarnación, su marido y sus hijos, regresaron a Jesús María, allí nació, el 29 de mayo de 1879, su última hija, Blanca. Tenía entonces 44 años, edad que en nuestra época parece poca, pero había vivido demasiadas cosas. Poco a poco la familia reordenó su vida y comenzaron a producir guano, una especie de palma que sirve para techar viviendas y ranchos de producción diversa. Tener guano, decía Encarnación, «es tener dinero», y no en balde, apuntamos, ambos términos tienen un mismo significado en Cuba<sup>13</sup>.

En 1882 la familia había recuperado su tradicional modo de vida, pero los recuerdos no la abandonaban

Cuando vine a este lugar  
la tristeza me agobió  
[...]

---

<sup>13</sup> Este término aún se usa en la actualidad, recientemente se usa también el derivado *guanikiki*.

Un hijo menos traía  
que un traidor me lo mató  
de mis brazos lo arrancó  
de un mal juez la tiranía  
[...]  
Vino a fijar mi atención  
Mi casa toda arruinada.  
González Sedeño 2002: 171).

Pero como han pasado cuatro años, y la situación económica del país y de su familia han mejorado, añade:

Ya tenemos una casa  
que es de bastante extensión  
muchas frutas de sazón  
y nuestras aves no escasas.

Ya hay un grande platanal  
mucho arroz, mucho maíz  
otras viandas del país  
y va volviendo el frutal  
(González Sedeño 2002: 172).

A pesar de todos los avatares, Encarnación continuó versificando hasta el final de sus días, dedicó cantares a su marido y sus hijas, las ayudó a vivir, a parir, y a subsistir ante todos los percances. Siguió trabajando incansablemente a favor de su familia, se sobrepuso a la muerte de uno de sus nietos, alentando y sosteniendo siempre a todos los que la rodeaban.

Pero la guerra y sus miserias no pasaron en balde y habían minado su organismo y su salud, contrajo tuberculosis y falleció el 7 febrero de 1888, rodeada de su marido y de sus hijos. Su última frase fue tan certera como su vida: «Ahora puedo decir ¡viva la libertad!». (González Sedeño 2002: 204).

Escribió sus memorias, hasta el 30 de noviembre de 1887, cuando solo le quedaban dos meses de vida. Estas fueron conservadas por sus descendientes y nos han permitido conocer las reflexiones de una mujer que vivió los diez años de la Guerra Grande, sencilla y simplemente, con la más heroica de las conductas que es la cotidiana, salvaguardando a su familia y trabajando por su patria.

## Referencias bibliográficas

- González Sedeño, M., 2002, *La vida pública y secreta de Encarnación de Varona*. La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
- Martí, J., 1975, «Prólogo a los poetas de la Guerra», en *Obras Completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, tomo 5.
- Méndez Martínez, R. y A. M. Pérez Pino, 2009, *Amalia Simoni, una vida oculta*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- Pirala, A., 1895, *Anales de la Guerra de Cuba*, Madrid, Editorial Felipe González Rojas, tomo I.

## JUANA BORRERO EN EL PAÍS DE LAS SOMBRAS

Elizabeth Mirabal

FUNDACIÓN ALEJO CARPENTIER, LA HABANA

*Para Abilio Estévez, porque el reino también es suyo*

En abril de 1941, cuatro años antes de morir, Dulce María Borrero aventuró por escrito una especie de fatal imposibilidad que hoy intentaré burlar. En una conferencia de evocación sobre su hermana, aseguró que el temperamento que había florecido tempranamente en la figura de Juana Borrero no podría «nunca», y subrayó el empleo categórico de este adverbio, ser comprendido por los investigadores sistemáticos fuese cual fuese el grado de fervor que aquellos pusieran en el descubrimiento de sus virtudes artísticas o de sus asombrosas cualidades mentales. Fuese cual fuese la acuciosa paciencia empleada en la búsqueda y clasificación de sus inclinaciones más recónditas.

El marasmo que se impone en la vida de Juana Borrero tras la muerte de Julián del Casal, no comenzará a ceder hasta que a finales de 1894 el padre Esteban Borrero coloca en sus manos el poemario que dos jóvenes le habían enviado desde Matanzas a la redacción de *El Fígaro*. En la primera página, podía leerse: «A la memoria del Maestro Julián del Casal: consagran sus primeras poesías C. y F. Uhrbach.» (1894). Para ese entonces, los hermanos hacía muy poco que habían perdido a la figura paterna y estaban bajo la tutela de su madre María del Pilar Campuzano y Lamadrid. Carlos Pío, el primogénito, tenía 22 años y Federico, 21.

Tras los primeros repasos, a media noche, de *Gemelas*, Juana anotó en su diario:

He leído de prisa y sin detenerme las rimas de Federico. Me fascinan. Pero Carlos... no sé por qué me atrae con su semblante enigmático y triste. Vuelvo a leer sus estrofas. Enclaustrado... ¿será sincero? ¡Oh Dios mío así es el hombre que yo he soñado!  
(Borrero 1966: I, 40).

La atracción que Juana siente, fecunda gracias a la poesía y un retrato. No necesitaba más. Ella se descubre como una virgen de toca en los sueños del bardo y se siente optimista porque él aspira a las dichas ideales, las mismas a las que se sentía inclinada tras la muerte de Casal.

No es posible hablar de la obra de Juana sin intentar recontarles cómo se anida el torrente pasional generador del más impresionante epistolario de amor de la historia de la literatura cubana. La fuerza y la debilidad se compensan en una joven capaz de declarar que antes de dos meses Carlos Pío será suyo con otra de aparente victimismo: «la mayor tristeza es no hacerle falta a nadie. Como me pasa a mí» (Borrero 1966: I, 42). Convertida en crítica literaria, se muestra implacable al inicio. Las composiciones de Uhrbach quedan reducidas a unas «estrofitas» «muy correctas» que carecen de dolor. La perfección de la forma no interesa si los versos no emocionan.

El carácter se afirma en decisiones disyuntivas, expresadas lo mismo en el TODO O NADA escrito en el escudo de los márgenes que en los retos de conquista impuestos en su diario. Ella aspira siempre a la posesión absoluta, lo reclama como un botín de guerra o un esclavo de su ternura. En él encuentra su faro y su puerto, es decir, la guía, el remanso, el amparo, el refugio. Ama a Carlos, porque se adora a través de esa imagen idéntica a ella misma. Casi desde el comienzo del epistolario, el novio pasa a sustituir al Padre Nuestro de sus rezos. Primero, se limita a convertir algunos poemas de *Gemelas* en sus oraciones, luego el esquema le sirve para encomendarse a su ídolo: «Dios te guarde amado mío, mi esperanza es contigo... preferido tú eres, entre todos los seres...» (Borrero 1966: I, 105). Interpreta la costumbre como una evidencia de la religiosidad de su amor: «Esto, ¿es sacrílego, o simplemente 'sublime'? Yo creo en lo último» (Borrero 1966: I, 142). Como suele acaecerles a los amantes que intentan traducir su sentimiento, Juana desde muy pronto padeció ante la ineficacia del lenguaje. Se preguntaba por qué no se podría escribir con besos.

Por la fuerza de la emoción que experimenta, desea ocultarse en Carlos; renunciar a su condición de artista al menos en la esfera pública, ser solo para amar: «No vuelvas a decirme que escriba para la prensa. Mi mayor anhelo es anularme aparentemente para vivir en ti y en mí solamente sin llamar a los extraños a comulgar con la hostia blanca de nuestro ensueño» (Borrero 1966: I, 68). El ansia de soledad y la simpatía hacia la vida ermitaña emanan de una relación sometida a la vigilancia estricta y la desaprobación,

sobre todo, paterna. El noviazgo existía en un plano ideal, pero de férrea clandestinidad. Las confesiones, en las cartas y en los sueños de futuro. En su afán de entrega suprema, Juana renuncia a su personalidad, aun cuando en un temperamento «escéptico y altivo» esto resulte inconcebible. Y por este sacrificio, prueba de su grandeza, ella demanda a cambio la devoción.

No deben asombrarnos entonces los intensos celos de los que da fe en las cartas, capaces de extenderse hasta el terreno de la literatura y el arte. Descubre en *Afrodita* o *Siluetas ducales*, no ensoñaciones abstractas de Carlos Pío, sino inspiraciones a partir de modelos reales. Este sentimiento se erige como una prueba de amor, y al celar, exige ser celada: «Yo quisiera que tú fueras muy celoso, tanto como yo y que no me permitieras salir ni mirarle la cara a ningún hombre» (Borrero 1966: I, 70). En su caso, no es hipérbole cuando asegura que le molesta hasta el aire que roza su cara sin su permiso, y que de ser posible, lo envolvería en un manto y le cubriría los ojos con una pantalla para que nadie los viera (Borrero 1966: I, 189) o lo metería en el fondo de un abismo muy hondo (Borrero 1966: I, 73). Quisiera transformarse en el ángel tutelar de sus correrías y paseos bohemios, haberlo conocido siendo niña para aniquilar el pasado. No obstante, lo temible que puede ser Juana cuando sospecha o las apariciones imaginarias la atormentan, en ocasiones conserva la capacidad de discernimiento suficiente para calificar a sus celos de infundados, bromear —como cuando le escribe que lo tiene «circulado» (Borrero 1966: I, 108)—, propiciar hasta un punto las salidas nocturnas e incitarlo para que incluya el poema que le molesta en un libro: «Soy demasiado artista para permitir la omisión de esa maravilla» (Borrero 1966: I, 101). Pero ella no solo celaba, sino que buscaba celar, necesitaba el sufrimiento que le generaban las dudas y cuando el novio, tras muchas exigencias, incurre en el error de confesarle sus amores pasados (Carlos había tenido una novia en Matanzas que había muerto en un incendio) ella no puede soportarlo y le suplica que no vuelva a contarle con lujo de detalles nada sobre ese asunto porque «Es que estoy segura de que a la segunda confidencia me suicido» (Borrero 1966: I, 266). Este será un conflicto que reaparecerá una y otra vez en las cartas. En los instantes más delirantes, Juana asegurará haber sostenido conversaciones con la «pobre muerta» y en gran medida, su resistencia a intercambiar besos y caricias con Carlos Pío se deberá a su deseo de colocarse por encima de este recuerdo. Como parece ser que en sus remembranzas, el joven aludió a sus primeros contactos físicos con la novia fallecida, ella encuentra en su afirmación de la pureza el único modo de sentirse superior: «Seamos poetas. ¿Por qué no hemos de tener nosotros en nuestro espíritu grandeza bastante para contrarrestar la tradición y rechazar 'la costumbre'?» (Borrero 1966: I, 156). Como el beso no será el primero, aspira al menos a que sea el más libre de pecado. Le hace prometer que cuando se unan, tendrán un matrimonio casto, no solo por-

que, como han señalado algunos investigadores, quiera mantenerse fiel a la imagen acuñada por Casal en *Virgen triste*, sino principalmente porque está convencida de que Carlos está sediento de goces ideales.

A medida que la oposición familiar se recrudece, Juana comprende que para que no la aparten de Carlos Pío, han de casarse. En la exposición de sus consideraciones sobre lo qué significa el matrimonio desde el punto de vista formal, demuestra su desprecio por las convenciones:

‘la sociedad’ exige que, para obtener lícitamente esta dicha inmensa, es necesario ‘legalizar’, formalizar y consagrar con la fórmula fría ceremoniosa y superflua la unión de dos existencias... Pues bien, sea! Si ella lo exige, que se cumplan sus estúpidas farsas... Yo soy tuya tuya sin remedio como tú eres mío, mío hace tiempo... ¿No están ya desposadas nuestras almas? (Borrero 1966: I, III).

Podemos inferir por el tono de la carta, que el novio dudó que Juana estuviera dispuesta a renunciar a su promesa de castidad para unirse a él. En misivas anteriores, ella había sido muy explícita: la horrorizaban las habitaciones cerradas, le pedía no adelantar los acontecimientos y conformarse con un sofá entre dos pianos. La prohibición y la amenaza latente, sin desestimar la proximidad lógica que se iba produciendo entre los dos amantes, le arrancan la primera confesión de que estaría dispuesta a ceder en caso extremo:

Si la sociedad me exige que yo te compre a ese precio, no vacilaré un momento... El ‘jazmín aquel’... ‘se convertirá en rosa’... y tú saldrás ganando en el cambio... Me entiendes ahora? Voy a concluir con el primer punto, y si no me has entendido... ¡no puedo hablarte más claro! (Borrero 1966: I, III).

Sin embargo, estos arranques los concilia con la esperanza nunca despreciada, de lograr un acercamiento entre Esteban Borrero y Carlos Pío Uhrbach. Se convierte en una auténtica estratega. Le recomienda al novio que cuando se sienta enfermo, solicite los servicios de su padre médico, lo impulsa para que le dedique el soneto de próxima salida y mantenga una amistad influyente como la de Dolores Rodríguez Tió. Poco a poco, la figura paterna va quedando sola en su negativa, es «el único inabordable»: las hermanas, desde siempre, fueron sus confidentes y la madre y la abuela ya han cedido. Es él quien le infunde mayor temor, está consciente de la inflexibilidad de sus principios. Cuando todo se descubre, «a la hora negra», como ella la llama, se mantiene dispuesta y optimista. Tras permanecer hasta las tres de la madrugada sentada en un sillón recibiendo los regaños, escribe: «¡Sí! triunfaremos». No le complace desafiar al doctor Borrero, de hecho

teme que en un ataque de desesperación sea capaz de matarse, pero le entusiasma este obstáculo real, le alegra tener un impedimento que le permita demostrar la fuerza y constancia de su amor. Por el cariz de las reprimendas (el padre le retira la palabra durante tres días y no le hace el acostumbrado obsequio el día de su santo), se deduce una severidad pasada el filtro de la idolatría. Las razones que sostenían aquella resistencia van manifestándose. Borrero pensaba que Carlos Pío debía estudiar para asegurarse un porvenir que le permitiera asumir un compromiso serio con Juana, no le causaba mucha gracia la libertad de la cual gozaban los hermanos al vivir distantes de su casa materna ni tampoco le simpatizaba la admiración que mostraban por los bohemios. El ultimátum llegó en la noche del 24 de julio de 1895: no quería compromisos mientras no pudieran casarse al término de un año, le pedía una tregua a Juana de cinco a seis meses antes de entrar en relaciones formales, para comprobar las seguridades que Carlos ofrecía y conocer a su madre y aunque la incitaba a quererlo y serle fiel, le prohibió escribirle. De más está decir, que la enamorada desobedeció cada una de sus exigencias.

En su epistolario, Juana Borrero desarrolló un lenguaje cargado de simbolismos y mensajes en clave, un idioma singular invadido de códigos de amor. Dejaba filtrar palabras muy simples de algunas de las lenguas aprendidas de niña, como *cuore*, o se dejaba llevar por una inclinación lúdica y para reprocharle cuando no le escribía con la vertiginosidad que ella necesitaba, le trastrocaba el nombre al novio llamándole «Carlos imPío». Cuando estaban mucho tiempo sin verse, que en su calendario podían ser apenas dos o tres días, le lanzaba dulces amenazas: «Prepárate para el jueves miedoso. Voy a ser tierna muy tierna» (Borrero 1966: I, 74). Y para referirse al instante en que se decidiría a hacerle una petición formal al padre, reacomodaba frases alusivas a la situación del país a su historia personal: «...espero verte para saber de tus labios “cuándo piensas declarar la isla en estado de sitio”» (Borrero 1966: I, 75). En sus esquelas, la autora se escinde en la novia que puede llamarse desde Ivonne hasta Santuzza, y «la Borrero», una joven literata con criterios de valor para juzgar las poesías o comentar de forma muy esporádica una pintura. La personalidad literaria desaparece ante su yo enamorado. Se molestaba si descubría un tono solemne en las misivas de Carlos Pío, ansiaba que él le escribiese con confianza, sin pretensiones, tal como ella lo hacía. Con frecuencia, en los párrafos de despedida, dejaba correr la pluma como si le hablase, construía un discurso muy coloquial, suponía las respuestas y adoptaba un tono maternal. Le chiqueaba el nombre y lo llamaba «Uhrbita» o acudía a expresiones populares, consciente del humor que provocarían: «Con que tú me idolatras y yo te amo? [...] Si estuviera de humor para pelear te armaba ‘una pelotera’ por esa frase» (Borrero 1966: I, 233).

Como podían verse si las visitas parecían sorpresivas y estaban sometidos a una fuerte vigilancia, los novios alcanzaron la intimidad primero en



las cartas, y solo después, presencialmente. Por ello no debe asombrarnos que Juana se queje de la timidez de Carlos, o que pida perdón por no habar sido muy expresiva en su último encuentro. Fue escribiendo que alcanzaron la compenetración de sus seres morales, y muy pronto, la joven se percató de que esas esquelas eran su gran obra: «Son la expresión más fiel de mis sentimientos... En ellas estoy yo toda entera con todos mis defectos y también con todas mis grandezas» (Borrero 1966: I, 168). La conciencia del valor que tenían asoma cuando le pide a su destinatario que las numere, las ponga en orden de fecha y las cosa en forma del libro. El género epistolar, al ser hijo de su corazón, va desplazando lo demás. La pintura y la poesía quedan en el terreno de los ejercicios cerebrales.

En muy escasas oportunidades, encontramos una alusión a la apariencia física de Juana, a no ser algún cuadro burlesco que ella hace de sí misma. Pero gracias a la preocupación manifiesta del novio por su salud, sabemos que se acercaba al ideal de belleza romántico, y que recalca cierto aspecto lánguido con que creía verse espiritual. No tenía una alta opinión de cómo lucía, se sentía insegura y creía en el amor como fuerza regeneradora:

Con decirte que me miré al espejo y me encontré casi bonita!  
Mira tú si me transfigura la felicidad. Pero pasa muy pronto...  
el espejo se arrepiente de su impostura, y por eso tengo miedo  
de volver a mirarme. Después de todo qué me importa ser fea?  
(Borrero 1966: I, 70).

Se pintaba los labios, los pómulos y los ojos para disimular la palidez y ocultar las ojeras que tanto hacían sufrir a Carlos, pero libre del efecto y sin dejar que el detalle de tocador la absorbiera.

Virginia Woolf especuló sobre la posibilidad de que muchas de las mujeres acusadas de brujas y condenadas a la hoguera o el ahogamiento durante el Medioevo, fueran en realidad potenciales escritoras, las pocas que se resistieron al mundo de ignorancia al que estaban sometidas. Al conocer que las madres del barrio de Puentes Grandes escondían a sus hijos de Juana, porque le temían a sus ojos «negros y penetrativos» y que la gravedad de una niña había sido achacada a su capacidad para el «mal de ojo», no pude evitar relacionar los dos hechos y pensar que a pesar de las distancias temporales, la inteligencia ostensible en una muchacha continuaba sembrando prejuicios y era sospechosa. Cuando cuenta este incidente, la joven bromea preguntándose si será cierto «el poder magnético de su influjo» al que Carlos Pío había cantado en *Esbozo*, pero en realidad está disgustada. Aunque tuvo el innegable estímulo de su entorno familiar para crear, no escapó de los ataques externos. La comunidad letrada acogió sus primeros versos con admiración y beneplácito, pero la publicación satírica *Gil Blas* los arremetió.

Incluso quienes la alabaron, también la encasillaron en estereotipos de los que ella pronto renegó:

Soy para algunos una cerebral que obra inconscientemente impulsada por su imaginación. [...] Para otros soy un «temperamento de fuego atormentado por la fiebre» de las emociones [...] Otros descubren en mí un poder maléfico del que no pueden darse cuenta exacta pero que los predispone contra mí de un modo nada favorable (Borrero 1966: I, 201).

Mientras la intimidad se hace más escurridiza, las ansias por conversar sin testigos y las ardides para burlar las barreras y lograr algo tan simple como estar en los bajos de la casa cuando Carlos Pío arribe a Puentes Grandes, van en notable aumento. Rompe su collar la noche en que no puede aproximársele. Ella quiere volar lejos de la tierra, los hombres y su propio cuerpo, quizás con esas mismas alas que sintió nacer alguna vez en la espalda. El rechazo a esa luz invasiva, que todo lo devela, se reitera. Ella quiere escapar «muy lejos de mis compatriotas, muy lejos de esta isla tórrida cuyo sol me hace sufrir tanto!» (Borrero 1966: II, 56), habitar un sitio ideal donde desaparezcan sus identidades y no exista el pasado. Le satisface peinar-se como al novio le gusta, con el cabello flojo y rizado. Acosada por padecimientos constantes como las neuralgias, la fiebre, las alucinaciones, el insomnio y los dolores intercostales, se deja minar por los celos, aun consciente de que el estado nervioso que le causan la conducirán a la demencia o la muerte. La planta fatal abre la corola roja con «toda la fuerza de lo involuntario» y «el poder de lo ilógico» (Borrero 1966: II, 59). Desatinada, se atreve una madrugada incierta a inyectarse morfina en el brazo derecho. La asedian visiones oníricas, en las que casi siempre un ente puro se pervierte: la luna aparece herida y el campo lilial se inunda de una lluvia de sangre. Lo blanco pasa a ser rojo. Lo inmaculado fenece. Las inclinaciones suicidas surgen una y otra vez como amenazas latentes, orientadas a manipular el comportamiento del novio o esbozadas como un acto de venganza. De Carlos depende por entero su existencia: «Más me encadena a la vida una palabra tuya “cuídate” que todas las lágrimas de mi madre y que todas las tristezas de mi padre» (Borrero 1966: II, 46). Vive por él, pero le advierte que si quisiera morir le sería muy fácil. De pronto, la casa se dibuja como un siniestro abanico de posibilidades: el río, el botiquín, las tres pistolas del padre siempre cargadas y, bajo su almohada, la daga obsequiada por Casal. El ansia de compenetración con el amado alcanza una densidad tal que Juana aspira a fundirse con él, padecer su dolor y llorar su llanto. En su febril sed de posesión, confiesan que podrían llegar matarse el uno al otro.

Juana se inundó de Carlos Pío Uhrbach. Ese amor descolocó los otros, desplazó y atomizó las jerarquías establecidas. Su pasión por Casal, por el

arte, la fidelidad a sus padres, quedaron en un segundo orden. Y junto con ellos, también fue movido de su sitio el amor a su país. En diciembre de 1895, el joven bohemio, escritor de versos parnasianos, siente que sumido como está en los brazos de la dicha, no ha escuchado «la voz vibrante del deber» (Borrero 1966: II, 219). La dicotomía ya se insinuaba cuando Juana le escribe que si le faltara él, estaría desterrada de su suelo natal. Su lógica no da cabida a las dudas. «¿Por qué —se pregunta— han de ser más poderosos los reclamos del honor que los vínculos de la pasión suprema?» (Borrero 1966: II, 226). Ella lo sabe desde hace mucho tiempo: la patria puesta a su lado se reduce a un grano de arena. La dimensión de estas palabras se comprende al pensar en el círculo eminentemente revolucionario que había crecido la joven. ¿Qué inmenso cambio había acontecido en el interior de quien había rechazado una beca para perfeccionar sus estudios por un sentimiento patriótico? ¿Dónde estaba la cantora de los héroes que había llamado a la batalla con sus versos? Permanecía allí, pero amordazada por un infinito amor que la hacía sentirse orgullosa porque la voz de su patria no había sido más alta que la de su ternura. Ese concepto nebuloso, hecho de tantas sensibilidades inexplicables, la Cuba emotiva, se había achicado y ahora cabía, con toda su complejidad, en Carlos Pío. Ella dice: «¡Mi patria mi patria mi patria! Está donde tú estés» (Borrero 1966: II, 228). No es el patriotismo el que se reduce al amor de pareja. El proceso va en sentido inverso. La entrega espiritual a otro ser alcanza la magnitud de un país, con todo lo que ello supone. Juana se resiste a creer que ella esté en el corazón de Carlos a la izquierda de su devoción por Cuba. No le importan las recriminaciones y se impone autoritaria: «Tú no irás? ¿verdad alma mía? ¡Qué se hunda la isla entera que me culpen todas y que todos me condenen! Tú no irás!» (Borrero 1966: II, 230). El riesgo de que el novio marche a la guerra va derrumbando el apego unívoco al amor espiritual. Ella clama por otro tipo de entrega, el temor que le infundían las estancias cerradas se resquebraja: «¡Oh si pudiera estar contigo, sola en una habitación semialumbrada y protegida por “la complicidad de los *portiers*”...¡entonces! Entonces no me reiría!» (Borrero 1966: II, 234).

A medida que la intensidad de las cartas cruzadas va en aumento, Juana comienza a dejar constancia de una crisis creativa. En una de las primeras misivas, todavía a Federico, esta solo se circunscribe al ámbito de la poesía. A pesar de que nota que no faltan las sensaciones que rimar, no produce nada: «La Primavera me encuentra esta vez muda» (Borrero 1966: I, 44). Poco después, le dice a Carlos que le resulta inexplicable la «pereza intelectual» que la desconsuela y le quita fe para el trabajo artístico (Borrero 1966: I, 45).

Determinados indicios hacen pensar que Juana tenía todas las facilidades creadas, siempre que se inclinara hacia la pintura. Algunas de sus misivas están escritas desde su *atelier* (en otra ocasión, lo llamará «mi cuarto

de pintar») y si disimulaba dibujar la dejaban en paz y podía concluir las cartas clandestinas a Carlos Pío Uhrbach. Pero se advierte que el discurso amoroso es valorado por encima de cualquier otro modo de expresión. No duda en afirmar que los dibujos que ilustran la misiva floreal carecen de mérito, en comparación con la sinceridad de las palabras. Se angustia por llevar al escrito (no por ilustrar) los latidos de su corazón. Su esperanza de manifestarse en algún soporte con éxito, se reduce al escritural. Esta teoría se reafirma cuando en su afán de traspasar parte entrañable de sí, escribe una carta con su propia sangre.

La entrega al oficio de amar se desborda, y la domina: «Te pertenezco tan totalmente que ya no soy ni del arte...» (Borrero 1966: II, 93), hasta llegar a un punto crítico, en que la pintura comienza a convertirse en una obligación, una tarea impuesta por el padre, una actividad que le impide hacer lo único que desea y que ocupa toda su capacidad intelectual y espiritual: escribirle a Carlos Pío Uhrbach. A finales de 1895 le confiesa:

...el tiempo que paso escribiéndote es el único que aprovecho. Lo demás, todo lo demás, es superfluo, secundario e insignificante. La pintura, que antes llegó a constituir ‘mi vida’ está hoy relegada a segundo término (Borrero 1966: II, 167).

Juana descubre que amar es el verdadero arte, y por eso no duda en decir que el beso primero será su obra maestra. Excepcionalmente, se deja vencer y dibuja o pinta algo en los albúmenes de las señoritas.

Si incluso en Puentes Grandes o muy cerca, en la casa de los Larrazábal en Marianao, asomaba este desinterés, después de la partida hacia Cayo Hueso en los primeros días de 1896, pasará a ser una sensación permanente. El exilio y la espera del novio que ha quedado en la Isla la neutralizan y lo expresa no sin cierta ironía: «Estoy de una incapacidad tan absoluta y de una nulidad tan completa que pienso decirle adiós al arte y dedicarme... “a la cría de aves domésticas”, por ejemplo» (Borrero 1966: II, 285). Sin embargo, todo indica que Juana hacía grandes esfuerzos, y dedicaba tardes enteras al ejercicio de la pintura, independientemente de que la solución artística le angustiase. Sobre *Madonna*, otra de las creaciones del período, explica:

Mi madonna... no creas que la he abandonado. La mano es rebelde. El problema plástico es difícil. Ayer lloré de desesperación porque no acertaba con una media tinta delicadísima y necesaria. Espero salvarla con un esfuerzo heroico (Borrero 1966 I: 367).

Una de las últimas referencias a la pintura, aparece en febrero de 1896, cuando le anuncia a Carlos Pío que debe ir hasta el convento cercano «a

pintar durante el día» (Borrero 1966: II, 341). Quizás en estas sesiones hayan surgido los *Pilluelos* (pintura que en algún momento titularon *Negritos*, pues así se refiere a ella José Lezama Lima), y otras dos piezas; un óleo sobre tabla que muestra dos tiendas indias similares a las típicas de las praderas norteamericanas, y una de tema árabe.

Resulta llamativo, pero no paradójico, que Juana dedicara una pintura a la alegría en instantes de desoladora incertidumbre y fuertes enfrentamientos con la autoridad paterna. Se da cuenta de la falsedad de los tonos conciliadores del pasado y de que la oposición se adormeció con la esperanza de un rompimiento. Se acerca la tortura de Tántalo, pues aunque Carlos Pío viaje a Estados Unidos, la familia no consentirá que se vean sin la seguridad de un casamiento. En estas horas de impotencia, el padre se erige en el «árbitro directo» de su vida. Siguiendo los patrones de los cuentos de hadas, Juana le pide al novio-príncipe que venga a rescatarla de la cárcel de tristeza en que tienen cautivo su espíritu. Incluso, valora recluirse en el convento cercano hasta que él pueda buscarla. Al retratar a estos tres niños negros, con su sonrisa pícara, quiere atrapar la felicidad con la que sueña.

Las cartas del novio postergan cada vez más la posibilidad del reencuentro y Juana desata una carrera contra el tiempo. Su única esperanza es verlo llegar en febrero. Desde Cayo Hueso, teme el contagio del ejemplo y que Carlos Pío termine marchando a la guerra. La acosa un malestar creciente, tiembla de frío estando abrigada, pero todo lo oculta a su familia. Así puede ella misma caminar hasta la casa de la Posta para enviar sus cartas. Inventa una historia increíble sobre Sara, una mujer de Cárdenas que huyó de Cuba con un hombre casado, para probar el sentido de justicia de Carlos. Le molesta la «chusma enlevitada» que se encuentra en el exilio y rechaza a los jóvenes cubanos que se han americanizado. Piensa que las muchachas al cuidado de varios hijos y consagradas de forma exclusiva a la casa, se han vendido a la vulgaridad. La familia de Carlos Pío que vive en Estados Unidos, la fustiga y le lanza condenas evidentes por sus «pretensiones de genio». Impresionantes premoniciones sobrevienen. Mientras pasea sobre las tumbas en el cementerio, piensa que quizás allí descansará ella también. Ve a la muerte como un hada blanca, y cree descubrir en los grandes ojos fosforescentes de un gato negro que duerme junto a su cama, una fijeza de insistencia extraña. La hostiga el presentimiento de que no volverá a besarlo y su único temor es apagarse de un momento a otro sin volver a verlo. El 6 de febrero de 1896, ella es quien abre la puerta a Federico Uhrbach y su turbación es inmensa al verlo llegar solo. Desesperada, le escribe a Carlos: «¡Ah, compréndeme! Tu Juana se va... Espero que estés aquí dentro de 14 días a los sumo. Ya no puedo más...» (Borrero 1966: II, 307). Siente que una sierpe oculta en su pecho la muerde sin piedad. El terrible malestar la mantiene nueve noches sin dormir, y ve con una lucidez profética la cercanía de su fin.

Comprende que en el futuro tendrán que sepultar el ensueño y la estrofa para poder sobrevivir en un país ajeno, relegar la actividad intelectual y desempeñar trabajos humildes como lo hicieron Goethe o Heine. Le promete cuidarse para lograr verlo, pero a mediados de febrero, tiene una recaída de tal envergadura que debe dictarle las cartas a su hermana Elena. Alcanza 41 grados de temperatura y en su delirio, solo sabe llamarlo a él. Apenas logra una ligera mejoría, se finge dormida. La dejen sola y puede tomar la pluma y el tintero para consolar a Carlos por la muerte de su abuela en el exilio. Las últimas cartas escritas por ella se van haciendo más sintéticas. Para ese entonces el dolor en el pecho solo puede ser controlado con el opio y los calmantes. Las drogas le producen extraordinarios sueños: viven juntos en un país donde la única mujer es ella y redactan un semanario llamado *El buril*. Cuando leemos que el 24 de febrero es el propio Esteban Borrero quien está recogiendo las cartas de Carlos Pío en el correo, deducimos la gravedad de la joven-musa. Todas las antiguas defensas pierden sentido ante el deteriorado estado de salud de Juana.

La enamorada concentra todas sus fuerzas para escribirle meramente al novio, y en ese sacrificio identifica un premio de amor. Le dice acongojada que ha tenido que cortarse el pelo a la altura de los hombros porque se le caía todo arruinado producto de las fiebres, pero que le ha guardado una larga crencha. Cuando la inminencia del fin parece posible, el miedo suplanta la visión noble sobre la muerte. El hada blanca alza el vuelo. Un arranque de egoísmo la sacude y el terror a lo desconocido se impone de manera desoladora:

No quiero irme porque no sé lo que pasará allá...entre los muertos. Es necesario que me acompañes tú. No me iré sola! No te dejo en el mundo. Tú eres mío!... (Borrero 1966: II, 320).

A pesar de que en las últimas cartas enfrentaron una desavenencia temporal, las últimas palabras que Juana recibió de Carlos fueron de una gran ternura. Tratando de tranquilizar sus celos, le decía que se recogía temprano, lo más tarde a las nueve y la regañaba dulcemente: «Ah mi intransigente! Qué grande eres y cuánto me amas!» (Borrero 1966: II, 366). Ella, en medio de los cáusticos sobre el hígado, las inyecciones de quinina y los baños helados, dicta su última carta, consciente de que lo único importante ha sido el amor que se han profesado. La fiebre tifoidea hizo uno de sus mayores estragos en aquella bohardilla de la calle Duval.

Un viejo recorte de un periódico desconocido recoge la noticia de la muerte de Juana, el 9 de marzo de 1896:

Casi niña —diez y siete años apenas contaba— bajó ayer a la tumba la señorita Juana Borrero, después de 27 días de enfermedad rebelde a todo tratamiento. La antes plácida morada de sus amantes padres los esposos Dr. Esteban Borrero Echevarría, ha quedado huérfana de una de sus mejores galas; la sociedad también huérfana de una de sus joyas más preciosas; la Patria herida, en una de sus más legítimas esperanzas; la Poesía y la Pintura sin esa estrella brillante que el cielo del Arte apenas...

Juana, debido al refinamiento de su sensibilidad, desarrolló una mayor capacidad para el dolor. Los escasos momentos de felicidad que se registran en su epistolario, como aquellos en los que da su primer beso, entrega sus párpados a los labios del amado o logra burlar el acecho e inclinar su cabeza sobre el pecho de Carlos, aparecen como pinceladas en un cuadro desgarrador, donde los jóvenes se enfermaban de epidemias incurables, morían en las guerras y padecían una doble necesidad de libertad: la de su país y la de las estrictas convenciones sociales. La vida no le alcanzó para huir de la tórrida isla a ese páramo distante y paradisíaco que tantas veces anheló. No pudo disfrutar de los travestismos con que sus hermanas se divertieron a principios de siglo (hay fotos que las muestran con sombrero y bastón, mientras los muchachos usan vestidos largos y se cubren el rostro con un abanico). No asistió al primer baile del Ateneo en el Carnaval de 1908, no lució un disfraz de japonesa, ni conoció las primaveras en Buen Retiro, las excursiones a Hershey, los aviadores americanos en Columbia, las primeras carreras de auto en El Heraldo o las regatas con ocho remos.

Si hoy preguntamos por ella en Puentes Grandes, nadie la recuerda. Solo un amable señor llamado Domingo Nazábal, que haciendo honor a la etimología de su nombre vasco, te abre los caminos hasta lo único que de la legendaria casa se conserva: una pared de canto y la fachada de la cochera. Casi nada se conserva de la joven creadora de la plástica, apenas veintidós piezas en lápiz, tinta papel u óleo madera. Poco después de que la familia abandonó Puentes Grandes, la casa insigne, como cuenta Esteban Borrero, fue «pasto enconado de los españoles» (Borrero s/f: 9). Sobrevivió lo que ellos fueron capaces de llevarse, pero los cuadros, los libros, los documentos que quedaron resguardados a la espera de tiempos mejores, se destruyeron. A esa circunstancia y otras posteriores, como el saqueo y el hecho de que la gran albacea de la familia, Mercedes Borrero, falleciera en casa de una hija en Estados Unidos en 1980, porque no se le permitió regresar a Cuba, a pesar de su voluntad manifiesta de morir en su país, se debe que buena parte de la obra pictórica de Juana, incluyendo sus numerosos ejercicios y réplicas, tengamos que imaginarlos a partir de las ilustraciones publicadas en revistas y periódicos o los escritos que sobre ellos hicieron unos pocos afortunados. A los que conocemos su historia, nos queda creer la ilusión

de que Carlos Pío pudo alcanzarla sin ruido, furtivamente en el país de las sombras y que allí viven el ensueño que nunca pudieron tener en vida. La imaginación, el más grande y caro de todos los juguetes según Charles Chaplin, ha sido nuestra guía y gracias a ella, podemos ahora irnos levantado lentamente de nuestros asientos en La Habana del siglo XXI, para colocarnos, con mucho cuidado, sin espantarlos, junto a los tres *Pilluelos* del sur americano de finales del XIX. Sobre el cajón de madera, en una esquina, nos permitirán sentarnos. Juana aparecerá frente a nosotros, con el rostro pálido por las fiebres que la marchitaron y los bolsillos llenos de cartas para Carlos Pío. No la hagamos esperar.

### Referencias bibliográficas

- Borrero, E., s/f, *Autobiografía* [original], La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.
- Borrero, J., 1966, *Epistolario*, La Habana, Academia de Ciencias de Cuba / Instituto de Literatura y Lingüística, tomos I y II.
- Uhrbach, C. P. y F. Uhrbach, 1894, *Gemelas. Primeras poesías*, La Habana, Biblioteca de «La Habana Elegante».





## SOFÍA. DE CAYENA A MADRID

Graziella Pogolotti

UNIVERSIDAD DE LA HABANA / FUNDACIÓN ALEJO CARPENTIER, LA HABANA

El volcán parece dormitar. Durante un tiempo indeterminado, la energía se acumula en su vientre. Algún día, concluido el lento trabajo, comenzará a lanzar gases hacia el cielo y derramará lava ardiente sobre la tierra. Como el volcán, el escritor va cumpliendo su obstinada tarea. A través del aprendizaje de la vida, materia original, amasijo heterogéneo de vivencias, interrogantes mal respondidas, lecturas, apertura hacia los anchos horizontes del arte, de la historia, atenaceado por la impenitente búsqueda de sí, encuentra en el decir y el contar el conjuro de sus antiguas obsesiones.

Alejo Carpentier había traspasado la cuarentena cuando logró la cristalización de su narrativa mayor. La temprana familiarización con Fausto y su inseparable Lucifer revelaba el despertar de las inquietudes acerca del modo de conquistar el conocimiento de la verdad en cumplimiento de su tarea de hombre en el gabinete del científico, en la noche de Walpurgis, al amparo de universos mitológicos y aun organizando, desde el no-tiempo y el no-lugar del cielo, una divertida excursión hacia la contemporaneidad tecnológica, desconocida e indescifrable. Músico, musicólogo y sonidista, cronista atento al acontecer de la cultura y a los grandes estremecimientos bélicos del siglo XX, requerido de asumir variados oficios para asegurar la subsistencia, acopiaba materiales, sometidos a rápida elaboración en la premura del momento que, poco a poco alimentaban el horno del carbonero. Soslayó el papel de teórico de la literatura. Sus ensayos, parte integrante de la recopilación necesaria, iluminan la reflexión que acompañó su novelística.

Hipnotizados por el viraje radical de perspectiva que enunciaba el célebre prólogo a *El reino de este mundo* para el escritor latinoamericano y bajo el influjo del propio Carpentier, los investigadores soslayan el significado

de otro texto publicado en la misma etapa decisiva. Se trataba de *Tristán e Isolda en tierra firme*. De corta tirada, la edición príncipe estuvo a cargo del autor y ha sido reproducida pocas veces. En un teatro de Caracas, en 1948, los carpinteros se afanaban en desmontar parte del escenario para ampliar el espacio necesario para la representación del monumento wagneriano. La música es un punto de partida para la reflexión articulada en torno a dos interrogantes: cómo vincular lo local y lo universal, a la que se encadena la búsqueda del legado activo de la cultura europea para el desarrollo de la nuestra, todavía muy lejos de alcanzar la estabilidad de lo clásico. Al barroquismo recurrente se une la vigencia del romanticismo latente en el rugido del inspirado en los mitos celtas. Al romanticismo se debe la doble reivindicación de lo nacional y lo popular, impulsor el primero de las guerras de independencia latinoamericana, donde se perfila el anuncio de la emancipación femenina.

Quien escribe este ensayo está trabajando en *Los pasos perdidos*, novela que se plantea, entre otras muchas cosas, la búsqueda de la propia identidad, la marcha hacia el encuentro de sí en las etapas sucesivas de un viaje al centro de la tierra. El azar lo conduce, en singular revelación de una memoria cancelada por el snobismo a través de la Novena de Beethoven, ya en el umbral de la selva.

No se habrá producido entonces, por otra circunstancia azarosa, el descubrimiento de Víctor Hughes en la Guadalupe, aldabazo que impulsará un *Siglo de las luces* que estaba germinando desde que los músicos afinaban los instrumentos para interpretar *Tristán e Isolda*. En ese texto olvidado convocaba a una relectura de Benito Pérez Galdós, vale decir, una novela histórica que de la mano de Carpentier, tomaría otros rumbos.

Al escribir, años más tarde, *El recurso del método*, la ironía del título es evidente. En *El siglo...* asoma por la puerta de la cocina. Porque, en efecto, los aparatos de física, los libros de los enciclopedistas, los disfraces de héroes romanos, tan del gusto de la Revolución francesa, aparecerán arrumbados y cubiertos de polvo cuando Esteban regrese decepcionado después de su gran aventura caribeña.

*Tristán e Isolda* es la representación de un drama de amores contrarios. *El siglo de las luces* es representación del transcurso de las revoluciones, a través de personajes que son, a la vez, intérpretes con papeles asignados.

Víctor Hughes, entre uniformes y escarapelas, investido de poderes anuncia mediante aldabonazos, los grandes virajes del acontecer. El intelectual Esteban hace de la vivencia de lo concreto inmediato un puente para la reflexión. Sin temor al riesgo, Sofía se compromete por entero en cada uno de sus actos, fundidos en cada uno de sus gestos pensamiento y pasión. La cronología del suceder político llega, como en *El reino de este mundo*, desde una lejanía brumosa y tardía. El suceder de los años y los tiempos se reco-

noce en el paso de las lecturas. En el impulso inicial aparecen D'Holbach, Voltaire, Rousseau. Aparecerán luego Ann Radcloff y *Las noches* de Young hasta llegar a Chateaubriand. Socavado por el romanticismo, va muriendo el Aiglo de las Luces, mientras en España la invasión bonapartista preludia las guerras de independencia en la América hispana. Al margen de los calendarios, el tiempo adquiere dimensiones cualitativas. Acción y espera se alternan. Un vendaval precipita el despertar unívoco de Carlos, Esteban y Sofía. Para ella, una pausa en el encierro en un sólido bienestar burgués prepara la ruptura definitiva, con su toma de conciencia, seguida de una calma breve en el recoleto refugio madrileño hasta desembocar en el clímax, sacrificio y plenitud del ser. Desde el oro lado del Atlántico, el 2 de mayo, hora del sacrificio de Esteban y Sofía, señala el recomienzo de la gran cimarronada, todavía inconclusa, encabezada por hombres y mujeres con vestiduras de señores y con la piel de otro color.

De igual modo, el personaje de Sofía se construye a través de sucesivos renaceres. El vestuario de luto precederá algunos de ellos. La muerte del padre determina el inicio del difícil aprendizaje de la vida real. Las puertas se abren simbólicamente con la salida del convento por donde transitaba su educación de hija de familia acomodada. Los festines nocturnos acompañan el ingreso en el siglo de las luces. El contenido de los baúles adquiere otro sentido. Constituyen, junto a los instrumentos vinculados al saber científico la utilería necesaria para la gran representación teatral. A los valores de espíritu se añade el descubrimiento de la carne, asociada al poder generado por la naturaleza. Sustituída por el relato de Esteban, desaparecerá entonces de la escena.

Concluido su descenso a los infiernos, Esteban regresa a La Habana, puerto y puente entre los mundos. Adormecida, Sofía parece haberse reintegrado al orden establecido. Casada, atenta a la dirección del hogar, disfruta el acomodo al bienestar material. Y, sin embargo, a pesar de las muestras de apaciguamiento, la lava sigue alimentando el corazón del volcán. Implicados en logias masónicas, fermento de ideas independentistas, los habaneros conspiran. Donde Esteban cree observar el apego a las lecturas anacrónicas, desmentidas por la realidad, bulle un germen de porvenir alentado por las inquietudes insatisfechas de la carne. Los acontecimientos se precipitan. Sofía se escapa en el barco que conociera otrora. Es el Arrow que apunta hacia un destino escogido en pleno ejercicio de su libertad. Para concluir su aprendizaje, le tocará arrostrar su personal viaje a través de los infiernos.

En Cayena, al encuentro de Víctor Hughes, Sofía seguirá los pasos de Esteban. Sin embargo, el tiempo de la historia es otro. Como si hubiera emprendido una carrera indetenible el postermidorj está llegando a las últimas consecuencias en el desmontaje del proyecto revolucionario. Sacerdotes y monjas acuden en tropel y, ensoberbecidos, expulsan a quienes se

sometieron a los decretos de la Convención. Aun más decisiva habrá de resultar la restauración de la esclavitud en América. Renuentes a aceptar la pérdida de la libertad concedida, los negros emprenden una cimarronada invencible. Derrotados aquí, los curtidos soldados de Bonaparte, comprobarán la ineficacia de sus armas ante los recursos primitivos de los resistentes. Como para Leclerc en *El reino de este mundo*, la naturaleza se conjura con los hombres para destruir los ejércitos invasores. El mal egipcio, traído por los sobrevivientes de Jaffa, acabará por volverse contra ellos. Quebrará también la última máscara de Víctor Hughes. Llegará entonces a lo más profundo del infierno, Sofía recuperará, con la experiencia adquirida en el doloroso aprendizaje, la lucidez y el impulso hacia la acción.

No habría que esperar tanto, sin embargo. Las señales de la desilusión se revelaron en el cortés recibimiento preparado por el investido de poderes y, sobre todo en la inesperada irrupción de puercos expectantes que enlodaron su cuerpo y las ropas destinadas a una feliz celebración de nupcias. Emancipada y desafiante, Sofía, aislada en lujosa residencia campestre, marginada de la conducción de los asuntos de gobierno, aguarda de lunes a viernes el regreso de un hombre demasiado ocupado. En esa reinstauración del antiguo orden, el lugar que le corresponde en la sociedad se equipara al de la sumisa y ambiciosa amante de Billaud-Varenne.

El telón de boca cae sobre la despedida. Derribadas las últimas máscaras, Sofía ha encontrado su verdad. Como al inicio de la aventura, la mirada de Carlos cierra el relato y recoge las huellas dispersas de Sofía y Esteban, los desaparecidos en el remolino de la revuelta popular. Atemperado por el tiempo, ha sonado el último aldabonazo. Siempre distante, desde otra orilla de la geografía y, en este caso, de la duración humana, marca el paso del gran acontecer de la historia. Porque, paralelos y asincrónicos andas los sucesos estremecedores, el devenir de las culturas diversas y el existir de los personajes. El aldabonazo repercute en todas partes, pero lo hace de manera distinta.

Sofía significa sabiduría. Se forma a través de dolorosa búsqueda, impulsada por una vocación, un indiscifrable llamado en lo profundo del ser, nunca don generoso de las hadas. En una amplia composición, evocadora por sus juegos de luces y sobras de la pintura barroca, el personaje se construye como silueta contrastante respecto a sus acompañantes principales, Víctor Hughes y Esteban. Obnubilado por el poder, el primero es víctima del falso deslumbramiento de las apariencias. Investido de autoridades, mero instrumento de quienes sostienen los hilos de la trama desde lejos. Mensajero del conocimiento de los enciclopedistas, transmite la euforia de un pensar racionalista, clave de la felicidad de los hombres con el desplazamiento de los mitos a favor de la ciencia y la reinención de los calendarios para un nuevo orden de los días y los meses. Su derrota refleja la caída de un efímero Siglo de las Luces. Esteban y Sofía coinciden en la fidelidad a

la asunción de valores absolutos. En el intelectual prima el peso real de las palabras, sometida a la desconcertante prueba de la vida. Como Fabricio del Dongo en Waterloo, como Pierre Bezujov en Borodino, Esteban ha atravesado una de las grandes batallas de la época sin entender del todo el diseño maestro del combate. Su perfil romántico, pasado por un aleteo de Werther y por la lectura atenta del *René* de Chateaubriand, lo condena a la soledad de un amor no correspondido por quien, a su lado, resulta ser, sobre todo, madre y enfermera. Víctor Hughes y Esteban, figuras masculinas amas, acompañan e iluminan el crecimiento de Sofía, hecho de caídas y renaceres hasta la lúcida aceptación de su destino final. La personalidad de Sofía se configura con el paulatino intercambio de papeles. Su fuerza se alimenta de la progresiva revelación de la vulnerabilidad de los dos hombres. Los vínculos de dependencia se advierten y, en consecuencia, se sofocaba la relación dominador-dominado. La enfermedad de Esteban, las torpezas de una pasión sin reciprocidad posible y su lectura derrotista de la historia lo han colocado desde siempre bajo el ala protectora de su prima.

Por lo demás, a pesar de sus aventuras marineras, Esteban, el dubitativo, permanece atado en demasía a una formación libresca. Su universo real está en las letras, escribano de folletería propagandística primero y entregado luego, como ancla, refugio y brújula a lecturas literarias.

En la urdimbre de la historia los tiempos de la cultura se solapan. En el núcleo central de la revolución francesa, maduran los gérmenes del porvenir. Por la tarea que se ha impuesto, por sus referentes ideológicos, Víctor Hughes, actor orgánico de la contienda política, una vez instalado en Cayena, cuando ha declinado el radicalismo jacobino, se proyecta hacia un siglo XIX de burguesía triunfante, empresario de inclinación científicista. Así, su biblioteca, en la granja de la Guyana, está conformada por libros de economía y manuales técnicos. Bajo el mando de Napoleón el grande, prefigura el espíritu integral de Napoleón el pequeño. Los habaneros, en cambio, se inscriben en un cambio de época enmarcado en el espíritu de una América hispana tan impaciente por nacer que irrumpirá sobre el escenario en cuanto se produzca la primera crisis en el gobierno metropolitano. La francmasonería define su perfil ofreciendo cobertura al ideario independentista. El vestuario se ha transformado. Los hombres usan paño oscuro, sobre camisa de cuello entreabierto con estudiado abandono. Esteban descubre el romanticismo en autores europeos sobre el trasfondo de un imaginario americano idílico y exótico.

Sin embargo, en este lado del mundo, otra vertiente romántica arraigará con fuerza. Es la que configura heroínas desafiantes de todos los convencionalismos, tales como Manuelita Sáenz, renunciando a la seguridad quiteña para seguir, con fidelidad y entrega absoluta, los pasos del Libertador, en los días gloriosos y en los de su caída.

Los personajes se construyen mediante un discurso indirecto que refiere la mirada selectiva detenida en el entorno. En Cayena, el intelectual Esteban observa el deterioro de los políticos, antes protagonistas de la revolución, sobre todo en el caso de aquellos que defendieron principios con mayor intransigencia. El triste fin de Collot D'Herbois es patético. Billaud-Varenne en cambio, se sostiene en una implacable austeridad, aunque los rasgos de su debilitamiento se manifiestan en la sumisión a la pequeña Brígida.

Sin abandonar cierto señorío, Sofía toma nota de las dolorosas lastimaduras palpables en el panorama social. Su cultura no es libresca, a pesar de no permanecer al margen de los grandes movimientos intelectuales de la época. En ella, el conocimiento letrado se impregna de la experiencia de la vida en inseparable fusión de carne y espíritu. La intuición le permite traspasar los datos inmediatos de la realidad.

Humillada al sentirse cubierta de lodo por los puercos, las falsas ilusiones se volatilizan de un solo golpe en un instante de exacerbada desesperación. En ese antro, reconoce la sordidez del mundo en que ha caído y el trasfondo brutal de la máscara de Víctor Hughes. Después, tendrá que reconocer el camino hasta el final con una mirada verdaderamente lúcida por primera vez. Observará el infranqueable muro de la selva, el estéril empeño por sembrar una cultura venida de otras tierras y de otro clima, la vuelta de la gran cimarronada, los cuerpos mutilados de los represores, el golpe anonadante y simbólico de la peste. Tras el lodo, se ha impuesto la sangre. En esa lucidez incorruptible, se forja la sabiduría, conciencia de una razón de ser, fuente de la fe necesaria para asumir un destino en tanto afirmación de libertad.

En entrevista concedida a Mario Vargas Llosa en 1964, Carpentier rechazaba definir como novela histórica *El siglo de las luces*. Aunque desde la perspectiva actual resultaría más exacto circunscribir el término a una noción estrechamente historicista, importa ahora subrayar que el novelista fundamentaba su criterio en que Víctor, Esteban y Sofía siguen andando por nuestras calles en los días que corren. La intencional ambivalencia, muy productiva para el lector contemporáneo, constituye uno de los rasgos innovadores de la narrativa de Carpentier. El autor no oculta la minuciosa investigación documental que entretejido el telón de fondo. Pero, la escritura de *El siglo de las luces* ha estado precedida por un prolongado afinar del oficio en la guerra del tiempo.

En efecto, un ritmo similar articula los breves pasos del hombre sobre la tierra. Aparejados en su respiración, unos y otros, como lo recuerda el exergo de Valéry en *La consagración de la primavera*, se modulan a semejanza del oleaje que recubre regularmente el cementerio de Cette. Son similares y, sin embargo, asincrónicos. El mar es una presencia constante y altamente significativa en *El siglo de las luces*, asociado al viaje, a la revelación de la car-

ne, a la meditación, al dialogo entre lo efímero y lo eterno. Engarzados en la historia, los seres humanos tienen, como ella, etapa de fecunda efervescencia y momentos de reposo, cuando las aguas se extienden, inmóviles, hasta el horizonte. En ese tiempo de espera, mientras Víctor Hughes instaura su poder en la Guadalupe, Sofía cobra fuerza en la modorra hogareña. Más que una derrota, Cayena, tiempo histórico detenido y en aparente retroceso, constituirá un aprendizaje. En Fuencarral, Carlos cierra una puerta. El epílogo es intencionalmente falso. En verdad, la desaparición de Carlos y Sofía anuncia un recomienzo. Porque los tiempos de la historia están sujetos a calendarios, a días y meses nombrados de distinta manera, siempre ajustados a la racionalidad del orden de las fechas. Siluetas humanas, los personajes literarios se introducen en tiempos deslizantes. En el ayer están haciendo el mañana.

Así, en su tiempo deslizante, Sofía atraviesa la independencia latinoamericana y alcanza la plena emancipación de la mujer.





## DORA ALONSO, PERIODISTA DE BARRICADA

Helen Hernández Hormilla

PERIODISTA DE *LA JIRIBILLA*, LA HABANA

Para evocar a Dora Alonso solo bastaría contemplar la lluvia, el mar, los caballos, el canto de los gallos convertido en alegría, nostalgia, reposo; porque ella era «el aire libre, las flores, el campo cubano» (Pola 1980: 30-33). En una ocasión reveló: «Creo absolutamente que en cada hierba, flor o en cada pensamiento humano y en cada hombre bueno yo tengo un pedacito» (Pola 1980: 30-33), y fue con esta misma filosofía que encauzó su trabajo y su propia vida.

Hace un año Cuba celebró el centenario de una de sus más importantes escritoras. Desde múltiples espacios crecieron los homenajes para la mujer que ha acompañado con sus relatos la infancia de varias generaciones de cubanos y cubanas, quienes aún devoran las múltiples ediciones de libros como *El Cochero Azul*, *Las aventuras de Guille* y *El valle de la Pájara Pinta*.

Pero, si bien ha sido esta zona de su obra la más reproducida y privilegiada por la difusión, casi hasta opacar una cuantiosa producción narrativa para adultos en el cuento y la novela, vale recordar que se trata de una autora multifacética, que también destacó en el teatro, la poesía, la escritura para radio y el periodismo.

Es justamente esta última vertiente la que proponemos recorrer aquí, pues para la autora de *Tierra Inerme* el oficio de la prensa no fue solo la manera digna de ganarse la vida, sino un espacio para la denuncia y la confrontación con su realidad, una posibilidad de participación en el espacio público, desde el cual defender sus ideas políticas y dialogar con la historia de su país y su tiempo.

Por otra parte, lo plasmado en sus crónicas, entrevistas y reportajes, mantiene una relación orgánica con el resto de su obra, de amplio arraigo

popular, «cubanísima y campesina», como le gustaba definirla. El estudioso Imeldo Álvarez advierte en el prólogo a *Letras*, selección de cuentos de Dora publicada por Letras Cubanas en 1980 con motivo de sus 70 años, que toda la producción de la escritora tiene un sentido común, extraído del caudal «que le ofrecieron siempre a su sensibilidad el haber vivido de su pueblo y su ámbito» (Álvarez 1980: 10).

Ella misma confesó en una entrevista: «Durante mi etapa militante y combativa, uno de los propósitos que me animaba en el periodismo era el de dar a conocer nuestras cosas, nuestra gente. De hecho, la misma línea que en el resto de mi obra. Por eso puedo asegurar que, al menos para mí, el periodismo ha sido un notable auxiliar en las labores literarias, y por ello se explica: lo cercano y lo vivo nutre las dos tareas»<sup>1</sup>.

Es importante acentuar la manera en que se reproducen en estos artículos y reportajes la ideología y valores morales de Alonso, heredados de su familia y acendrados durante su etapa de formación. Tal como subrayó Exilia Saldaña:

Heredera de dos culturas —España, en el idioma, y la lengua. África en el misterio y la leyenda—, Dora lleva de ambas esa sabiduría en el contar que sólo posee el pueblo. Y al pueblo, a su patria, a este archipiélago mulato, le devuelve lo que aprendió de su espacio antillano: el crecimiento de la luz, la altura aérea, sutil, la hipérbole humorística, la prisa que se convierte en síntesis, en metáfora exacta» (Saldaña 1988: 19).

Fue en el poblado matancero de Recreo —Máximo Gómez desde 1924—, de 325 km<sup>2</sup> y unos 2 mil habitantes, que nació Doralina de la Caridad Alonso y Pérez Corcho el 22 de diciembre de 1910. El ambiente rural resultó determinante en su formación, pues, como aclara Álvarez en el texto citado, «ese mundo en el que la naturaleza, el paisaje, la tierra, las tradiciones y sus criaturas penetran en las entrañas como semillas proveedoras y nutricias, esa visión telúrica y enérgica de la vida, esas experiencias mágicas y primordiales abonadas por la ternura y sostenidas por el amor, fueron dándole a la pequeña Alonso el sentido irreversible de sus raíces y destinos, y fueron arrastrándola, en un fluir inevitable, al nido de perplejidades y angustias que es sin duda, el acto poético» (Álvarez 1980: 16).

Su padre asturiano, David Alonso Fernández, logró desarrollarse con bastante éxito como ganadero. La otra zona de la estirpe traía herencia mambisa, pues la madre, Adela Pérez de Corcho Rodríguez, había servido en su juventud de enlace al Ejército Libertador al igual que algunos de sus familiares. «Mujer de clara mente y firmes principios», como la describe

<sup>1</sup> [http://www.cubaliteraria.cu/autor/dora\\_alonso/obra.htm](http://www.cubaliteraria.cu/autor/dora_alonso/obra.htm) (última consulta: 10/02/2011).

Dora en el libro de memorias *Agua pasada*, en las noches narraba a sus hijos historias de la guerra, de la esclavitud y leyendas de bandoleros, alternando con la lectura de folletines y de autores como Víctor Hugo, Julio Verne, Conan Doyle, Emilio Salgari, o Defoe.

De su casi abuela Namuní, exesclava que vivió con la familia por más de 40 años y ayudó en la crianza de la niña, Dora aprendió a rechazar el racismo como una de las peores torpezas humanas. A ella escuchó los relatos de hombres y mujeres traídos de África, materia fértil para una creatividad incipiente, al punto de que algunos encuentran en la antigua manejadora «giros de expresión, refranes, fábulas, consejos, modos de ver la naturaleza y de entender las formas y estilos populares» (ibíd.) presentes en los textos de la escritora.

La vocación literaria de Doralina se rebeló tempranamente, a los 8 años, cuando una de sus composiciones recibió el primer premio en un concurso local. En 1916 su poema “Amor” apareció en las páginas del diario *El Mundo* y en 1936 el cuento *Humildad* resultó ganador en el certamen convocado por la revista *Bohemia*, con lo que se abrió irremisiblemente al mundo de las letras.

Por entonces sus intenciones literarias marchaban de la mano con la militancia política, a la que estuvieron asociadas sus primeras incursiones en el periodismo. Eran los tiempos de la Revolución del 30, de Mella, Villena y Guiteras liderando una generación de jóvenes que defendían la soberanía e identidad del país.

Al caer la dictadura de Gerardo Machado en 1933 Dora se pronuncia a favor de la Pentarquía y comienza a escribir en un periódico revolucionario de Cárdenas llamado *Prensa Libre*. Sale a hacer lo que calificó como «periodismo de combate, militante, a favor de los tiempos nuevos», «periodismo activo de barricada», con «artículos tajantes y convulsos» que según Imeldo Álvarez, anunciaban a la gran periodista que habría de ser.

En 1934 pasa a formar parte de la Joven Cuba, organización dirigida por Antonio Guiteras. Allí conoció a quien sería su novio, el dirigente obrero Constantino Barredo, cuya influencia definitoria fue, según la escritora la de una muchacha pequeñoburguesa que encuentra por azares revolucionarios a un joven dirigente surgido del proletariado. El tabaquero disponía de «una mente amplia, firmes convicciones además de recio carácter militante»; mas su muerte en 1938, a los 27 años, como parte del contingente del Partido Comunista que fue a España a defender al República del avance fascista de Franco, dejó trunca la relación. «Sus orientaciones, sus largas charlas, su amorosa compañía durante un breve tiempo, dejaron en mí y en una buena parte de mi obra como escritora la huella que dejan los buenos y el ejemplo de los que saben morir por una causa justa», recordó (Pola 1980: 30-33).

Consecuente con sus ideas políticas, en *Prensa Libre* Dora escribe contra los politiqueros y la corrupción, pasando del artículo al panfleto, hasta que un coronel matancero se molesta con el contenido de sus trabajos y la manda a arrestar. «A partir de ahí tengo que ir capeando temporales. Me detienen en otras ocasiones, conozco el Vivac por dentro [...] después paso a la lucha clandestina» (Pola 1980: 30-33).

En una ocasión le tocó transportar desde Cárdenas hasta su pueblo un paquete con explosivos destinados a volar los condensadores del Central España, en el mismo tren en que iba un jefe del puesto de la guardia rural de su pueblo. Según contó,

Al final del viaje, cortésmente, el teniente me quitó el paquete de las manos, para ayudarme. Y comentó que pesaba bastante. Yo sonreí diciéndole: «¿No serán bombas teniente?». Y me respondió: «¡Ya se mudaría usted!» Cuando deposité el paquete en el auto que me esperaba había que ver la cara que puso el chofer (compañero de la Joven Cuba), pues sin dudas había pensado lo peor (Pola 1980: 30-33).

Luego de la muerte de Guiteras Dora se une a la Unión Revolucionaria, «por ser entonces el único partido donde había una verdadera firmeza revolucionaria y ancho camino para la lucha contra el imperialismo». Llegó a ser Delegada Nacional de esta organización, vinculada al Partido Comunista, y entabla amistad con Juan Marinello, Salvador García Agüero, Carlos Rafael Rodríguez, Jesús Menéndez y Osvaldo Torres. En 1938 se retira de la vida política, si bien continúa publicando tanto narrativa como periodismo en las revistas *Bohemia*, *Carteles*, *Ellas*, *El Espectador Habanero*, *Cúspide*, entre otras.

Una faceta interesante es la que realiza en los años 40 como entrevistadora y editorialista para la revista *Lux*, de la Federación Sindical de las Plantas Eléctricas de Gas y Agua, dirigida por Manuel Braña. A ella llegó por recomendación de María Villar Buceta, luego de mudarse a La Habana con su primer esposo en 1940. Comenzó como redactora de mesa, con 40 pesos mensuales de salario, pero pronto le encargaron otro tipo de trabajos, entre ellos los editoriales. Aparecieron así sus entrevistas al embajador de China en Cuba, Ti Tsun Li; al poeta chileno Pablo Neruda, y a deportistas famosos: campeones de tiro, equitación, remo, al miniaturista Maldonado y al célebre piloto Rosillo, a quien reconoció, ya retirado, en una de las aceras de Obispo y Monserrate vendiendo fósforos.

Cuando el director Manuel Braña le encargó un editorial a favor de Francisco Franco, Dora se negó rotundamente.

Le contesté que sencillamente detestaba a Franco, que alguien que yo quería muchísimo me lo mataron en España combatiendo

do el fascismo. Que yo pertenecía al frente antifascista de La Habana y que así él me ofreciera lo que me ofreciera, me parecía una ofensa esa proposición. Entonces me despidió y me quedé sin los cuarenta pesos, pero con mi conciencia y mi dignidad muy altas... Hay principios que no pueden vulnerarse; hay cosas, como la patria, como el ser revolucionario, como la luz, a las que no se puede renunciar, ni se deben perder (ibíd.),

respondió al ser interrogada sobre las consecuencias de este acto.

El oficio periodístico le permitió en general recrear aspectos de la vida social y cotidiana de la época, y presenciar de cerca sucesos fundamentales de la historia reciente. Sus crónicas reproducen los recuerdos de provincia, de la infancia, la descripción de paisajes, de paseos, de costumbres y personajes pintorescos y populares. En toda su producción creativa, expresa Imeldo Álvarez, debe notarse

su puntería para poner en aquella forma o molde, sus necesidades expresivas, sus vivencias y sus aventuras. Segundo, como ha sabido en no pocas ocasiones simultanear, entrecruzar ambos quehaceres a veces con intercambio de personajes, otras asociaciones o remodelamientos testimoniales, pero trazando, en los planes y en los resultados, líneas demarcadoras definidas (Álvarez 1980: 19).

Aunque siguió publicando en la prensa de manera esporádica, no es hasta después de 1959 que Alonso se incorpora nuevamente de manera activa a este oficio, en las páginas de *Bohemia*, *Verde Olivo* y *Mujeres*. El trabajo era semanal y abrumador, pero la colmaba de felicidad porque: «era lo que soñaron mis padres, lo que deseaba desde muy joven en los tiempos de la joven Cuba, y con Unión Revolucionaria. Ahora sí que tenía que darlo todo, sin cortapisas ni limitaciones» (Pola 1980: 30-33).

Como reportera de *Bohemia*, participa y reporta acontecimientos trascendentales de la vida política y social de inicios de la Revolución, como la llegada de las primeras armas a Cuba o la Campaña de Alfabetización, que luego integrarán su testimonio *El año 61*. Se trata de relatos periodísticos en los que se pone rostro humano a las transformaciones experimentadas en la isla en esos primeros años de la Revolución, y se da voz a los campesinos, obreros, a las mujeres alfabetizadoras, a los niños y niñas del pueblo, casi como si se tratara de personajes de sus cuentos y novelas.

Me gustaría destacar en este período un par de sucesos en los que Dora fungió como corresponsal de guerra. Se trata de la invasión de Playa Girón en 1961 y la Crisis de Octubre en 1962, cubiertos por la escritora para *Bohemia* con la emoción y la furia que exigían los propios acontecimientos.

«Avanzando con el pueblo en armas», reportaje publicado en la edición del 30 de abril de 1961 de la centenaria revista, constituye una pieza clásica del periodismo cubano contemporáneo. En él se recogen las tensiones vividas por los y las habitantes de Cuba en los momentos de la invasión coordinada y financiada por Estados Unidos, y ayuda a comprender a cabalidad la única manera en que pudo alcanzarse una victoria fuera de todo pronóstico: con el total apoyo y participación de la gente.

Los bombardeos a Santiago de Cuba y La Habana la sorprendieron en Manzanillo, mientras realizaba una entrevista a la madre de Piti Fajardo junto al fotógrafo Gilberto Ante. El olfato periodístico la hizo llamar de inmediato a Enrique de la Osa para informarle que irían a reportar los bombardeos en Santiago; pero todo resultó diferente a lo planeado, y la periodista marchó tras el rastro de los acontecimientos cuando el 17 de abril fue informada de la invasión. Todo esto se narra en detalles en el reportaje, que fue escrito de un tirón en 16 cuartillas, emplanadas casi al momento.

Según contó Dora, en Santiago consiguieron los dos últimos pasajes de una guagua hacia La Habana, aún sin conocer el sitio exacto por el que se produjo la invasión. Un comentario posterior ilustra lo complejo de la posición de la reportera en esos momentos:

Deseaba mucho estar con los míos; pensaba en mi madre, en mi marido, en los hijos que he criado, y, a la vez, en los yanquis atacando, sentía que debía ir allá, reportarlo todo, hacer mi trabajo, porque, eso sí, no dudé ni un momento en la victoria. Notaba las reacciones de la gente, el miedo es normal, pero lo escondían igual que yo, porque yo tenía que elegir, o me iba, o avanzaba hacia el reportaje. (Pi 2001: 57).

Por otra parte, ejercer el periodismo para una mujer en esas circunstancias no fue tarea sencilla. En una entrevista Dora contó que mientras intentaba llegar a la primera línea de combate en la carretera, nadie la quería llevar porque decían que había demasiado peligro para una mujer. «El machismo todavía se sentía allí» (Pi 2001: 57), comentó. Hasta que se paró frente a un conductor de un jeep de la Cruz Roja y le dijo: «mira, yo quiero ir, ya yo tengo cincuenta años, no soy una niña, estoy con Cuba, soy periodista, ¿por qué no me quieren llevar?» El chofer se conmovió y me dijo que montara y tuve la suerte de entrar a Girón en los tanques de Fidel, los de la columna dos, en el yipi del sanitario» (Pi 2001: 57).

El relato, narrado en presente, capta la tensión del contexto, el temor acallado, la expectación, la ira, la voluntad de sobreponerse a lo adverso en los seres humanos que protagonizaron la hazaña, la incertidumbre de toda situación bélica.

Los milicianos son los principales protagonistas de su historia, gran parte de ellos muy jóvenes o adolescentes de 12, 13 y 14 años, algo que Dora resalta en varios momentos del texto:

Hombres, mujeres y niños saludan entre vivas el paso de los milicianos. Ellos contestan a gritos, levantando los armamentos sobre las cabezas juveniles. Es como una poderosa fiesta. Una extraña y admirable forma de cumplir el deber de cubanos. Van alegres al combate y quizás hacia la muerte. Y los despiden en cerrado aplauso sin lágrimas ni miedo (Alonso 1961: 44-53).

Conmueven detalles como el de los niños peinándose antes de ser captados por el lente del fotógrafo de *Bohemia* Gilberto Ante, en los que se advierte la ilusión de la vida que persiste incluso en circunstancias de guerra. Con sus recursos de experimentada narradora, lleva al detalle la historia del responsable de la Cruz Roja que viaja en su camión, preocupado por su hijo que se encuentra en el campo de batalla, y que le va preguntando a cada vehículo que se encuentran si han sabido de él.

Dora destaca también la participación de las mujeres en las acciones, principalmente como voluntarias en los servicios de apoyo médico y sanitario, o a través de personajes particulares, como la joven alfabetizadora Marta Chang, a quien le bombardearon su escuela y se fue a las trincheras de Caletón, a curar heridos y hacer lo que pudiera.

La prosa sigue un estilo cortado, si bien a ratos se despliega describir el paisaje que encuentran a su paso por Holguín, Cienfuegos, Colón, el Central Australia, donde estaba ubicada la comandancia general de operaciones, pocos kilómetros de donde se libraban los combates, y luego a la primera línea de la acción.

Por momentos, la subjetividad de la cronista se sume en la misma efusividad de los hechos, y se mezcla con los personajes que entrevista, como en esta frase: «Toda Cuba, y toda edad y todo color de piel se une y se funde en una fuerza inmensa que ya nadie logrará romper». Pero he ahí el mérito del trabajo, la emoción que lo hace único aún sin tener cifras, datos, elementos «objetivos».

Las cosas que vi en Girón fueron terribles y maravillosas. Allí vi y hablé con niños artilleros, eran de doce o trece años, convertidos en héroes de la base Granma, los mismos que dispararon contra los B-26 que volaban rasantes sobre Playa Larga; caía uno y se levantaba otro. Después subí hasta Playa Larga y vi los horrores, gente mutilada, bohíos quemados, un verdadero desastre [...] Si el miedo me vencía no me hubiera podido considerar nunca ni cubana ni revolucionaria y periodista



mucho menos. No creo que nadie en mi caso hubiera dudado. Hice lo que tenía que hacer, y nada más (Pi 2001: 56- 61).

Un años después, a Dora le toca escribir sobre algunos de los sucesos de la Crisis de Octubre, en 1962, en la unidad dirigida por el comandante Vitalio (Vilo) Acuña. *Con la Unidad 1700*, titula el reportaje que aparece en *Bohemia* el 16 de noviembre de 1962. Los hombres reunidos allí son en su mayoría obreros y campesinos, comenzando por el comandante, un hombre «alto, amable y recio, habla en tono dulzón y bajo de los orientales» (Alonso 1962: 7-9).

Regresan aquí las alusiones a los chistes de la tropa, la descripción de las charlas en la cocina, mientras se cuele café. También son muy jóvenes los combatientes de este campamento, casi ninguno llega a los 40 años y algunos son veteranos de la Sierra y el Escambray. Entre ellos Dora repara en José Flores, de 11 años, «un niño negro, bello niño reposado, de grandes ojos brillantes» (Alonso 1962: 7-9), que servía en la dotación de una batería de cañones, como cargador.

Es de Luyanó, ha pasado la Escuela de Milicias y subido cinco veces al turquino. Ahora estudia en Girón en la Escuela de Pescadores, cursando el sexto grado, pero pidió ser incorporado a su Batallón, como todos sus compañeros. Su pequeña mano increíble empuña el FAL como lo empuña un hombre (Alonso 1962: 7-9).

Como se ilustra hasta aquí, el periodismo de Dora Alonso posee, en líneas generales, el aliento mismo de su literatura. La condición popular entendida como expresión de una sensibilidad nacional, de la cubanía; el respeto por la naturaleza, la preocupación por los habitantes del campo y la defensa de los mejores valores humanos y la justicia, son rasgos fundamentales. Como expresó Nicolás Guillén:

Hay en la obra de Dora Alonso una fuerza que le viene de los materiales que trabaja tanto como de la manera directa y pura de hacerlo: hombres y mujeres nacidos del dolor diario, vistos en su vida simple, a veces tan compleja. Ello la ha situado en un plano de muy elevada categoría en las letras hispanoamericanas, donde acusa una desgarradora expresión del alma popular (Cubaliteraria s/f).

Así, como escritora popular, es que pidió ser recordada. Poco antes de su muerte el 21 de marzo de 2001, concedió a *Bohemia* su última entrevista, en la que declaró:

Sobre mi obra, algunos, en un sentido peyorativo, me tacharon de popular, y entonces, si realmente he logrado ser escritora del pueblo, no saben ellos que para mí es la medalla mejor; o sea, quien estime que decirme que mi obra es popular y si agregamos popular cubana es ofenderme, no se da cuenta de que me está situando donde yo soñé estar [...] y te puedo decir que lo mejor de mi vida y mi obra, lo que más brilla en ellas, nació de la mezcla de mis fantasías de niña y mis ideales; que lo que yo soñé hacer como mujer y como escritora está necesariamente permeado por las luchas del pueblo cubano, por la tierra, ese suelo tan nuestro; por las fantasías que de niña me servían de muñecas y por la justicia. (Pi 2001: 56-61).

## Referencias bibliográficas

- Alonso, D., 1961, «Avanzando con el pueblo en armas», *Bohemia*, año 53, 18, 30 de abril, pp. 44-53.
- 1962, «Con la Unidad 1700», *Bohemia*, 16 de noviembre. pp. 7-9.
- Álvarez, I., 1980, «Raíz y vuelo en las letras de Dora Alonso», prólogo a Dora Alonso, *Letras*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 9-20.
- Pi Andreu, A., 2001, «La simple verdad de los suyos», última entrevista realizada a Dora Alonso, *Bohemia*, año 93, 8, 20 de abril de 2001, pp. 56-61.
- Pola, J. A., «Yo vi besar las metralletas», entrevista con Dora Alonso, *Bohemia*, 19 de diciembre de 1980, pp. 30-33. [http://www.cubaliteraria.cu/autor/dora\\_alonso/obra.htm](http://www.cubaliteraria.cu/autor/dora_alonso/obra.htm) (última consulta: 10/02/2011).
- Saldaña, Excilia, 1988. «Cubanía y universalidad en Dora Alonso», *En julio como en enero*, 7, agosto, pp. 19-24.



## LA ESCRITURA DE LAS MUJERES LATINOAMERICANAS DEL SIGLO XIX COMO DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIA

Susana Regazzoni

UNIVERSIDAD CA' FOSCARI VENEZIA

### AUTORAS DEL SIGLO XIX

En el siglo XIX, la liberalización del individuo es —aunque en diferentes grados de radicalismo— el común denominador de la revolución liberal y del movimiento romántico en España, que de alguna manera se refleja también en América. En este cuadro, las escritoras —ejemplos de discrepancia entre la intención y la realidad— sufren la fragmentación de un ser dividido entre su identidad femenina y sus ambiciones —sus «gustos masculinos»—. Se trata de autoras muy distintas entre sí, pero unidas por el hecho de escribir y sufrir las dificultades de una sociedad patriarcal con derechos escasos y por ser conscientes, como señala Remedios Mataix:

de que no les estaba permitido incurrir con la misma franqueza de sus colegas masculinos. En la entrada de *Lo íntimo* [refiriéndose a Mercedes Cabello de Carbonera] [...] Juana Manuela Gorriti afirma: [...] «un hombre puede decir cuanto le dicte la justicia [...] no así una mujer, a quien se le puede herir de muerte con una palabra... aunque sea ésta una mentira» (Mataix 74).

Leer y escribir poemas era una posibilidad concedida al concepto de feminidad imperante, pero ser novelista o ensayista era un desafío a los modelos sociales vigentes. Estas escritoras, a menudo consideradas mujeres «desobedientes», enfrentadas a sociedades fuertemente normativas, son fundadoras de una tradición fecunda. Ellas son el fruto del conjunto de propiedades y misiones que una sociedad atribuye a sus individuos en

función del sexo al que pertenecen, no de manera necesariamente dicotómica, pero sí, indudablemente, de un modo relativo y relativizador. En este sentido, es la novelista Emilia Pardo Bazán quien mejor representa la imagen romántica de la conciencia femenina dividida, como revela el hecho de que en varios de sus libros tenga un lugar prioritario la expresión de deseos inconscientes prohibidos por las normas sociales, alimentando así un impulso contestatario ante la tradicional imagen de la mujer como ángel protector del hogar.

La participación de estas autoras en la política y/o cultura del país, reproduce y al mismo tiempo, a veces, se aleja del modelo masculino canónico. Como es notorio, en Latinoamérica, desde la época de Esteban Echeverría hasta la actualidad representada por Mario Vargas Llosa, los mundos de las letras y de la política se encuentran estrechamente relacionados, relación en la que también las mujeres participan. Tanto para escritoras como para escritores, el relato de ficción funciona con frecuencia como una alegoría de los acontecimientos más importantes de la historia del continente americano. Desde los orígenes de la nación, los hombres de la política y de las letras, fundadores de la patria como Mitre y Sarmiento, narran historias donde las intersecciones entre género y política son evidentes.

Retomando la clásica definición de Benedict Anderson (1993) relativa a la conceptualización de la nación como un tipo de «comunidad imaginada», Francine Masiello (1997) la amplía relacionándola también con las mujeres y los subalternos. La investigadora argentina propone que el proceso de construcción de la nación se defina incluyendo también: «las relaciones alternativas sustentadas en los márgenes del poder» poniendo el acento en la periferia (Masiello 1997: 11).

Las mujeres escritoras desde el siglo XIX intentan más o menos redefinir sus relaciones con la autoridad cuestionando el modelo canónico vinculado con ellas. Especialmente en dicha época de transición de una forma de gobierno a otra, de un período tradicionalista a un programa modernizante, se observa una alteración en la representación del género en la medida en que las mujeres más o menos participan en la creación de la nación y rompen, de alguna forma, el cerco del canon impuesto por la tradición masculina.

Hay que considerar, además, que el «yo» romántico feminizado es el modelo más seguido y el más difícil, fragmentado entre las contradicciones a las que se enfrenta, derivadas de las normas sociales de la feminidad, por un lado, y los modos románticos de individualidad, por otro. Muchas de estas autoras representan en sí mismas esta íntima división del yo, dolorosa pero inevitable para el sujeto femenino. Paralelamente, las mujeres escritoras reflejan a veces con más libertad las contradicciones existentes entre la estética romántica europea de unidad escurridiza y los presupuestos de la ideología americanista. Si bien es cierto que, por lo que se refiere al discurso

narrativo, no presentan novedades sino en raros casos, como por ejemplo en *Lo íntimo* de Juana Manuela Gorriti, un texto autobiográfico mixto, que se publica póstumamente. No es menos cierto, sin embargo, que estas autoras, desde un punto de vista cultural-ideológico, presentan una postura más atrevida y valiente que sus compañeros, al introducir temas difíciles como la denuncia de los aspectos crueles de la esclavitud en *Sab* (1841) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la explotación del indígena en *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner, o la denuncia y el juicio político del gobierno de una colonia como en *La Havane* (1844) de la Condesa de Merlin.

Como es sabido, en aquella época el espacio público era un lugar de acción exclusivamente para los hombres; en este sentido, Flora Tristán y la Condesa de Merlin representan excepciones alcanzadas con gran esfuerzo. Lo que resalta es su férrea y decidida voluntad para dejar testimonio de su experiencia. Ambas transforman sus vivencias en texto público para poder participar en la discusión de la comunidad de los hombres. A esta estrategia de utilizar lo personal como punto de partida para un discurso político, Josefina Ludmer (1984) la ha denominado «tretas del débil». Por su parte, Francesca Denegri indica que semejante estrategia consiste en incluir lo privado y cotidiano, sirviéndole de partida y perspectiva para otros discursos, de tal manera que, gracias a la mezcla de esos lenguajes y espacios,

se borren las fronteras entre lo privado y lo público. Así, las mujeres que se animan a «hablar de sus dolores», lo harán como ciudadanas y no sólo como sujetos domésticos, y con ello sus dolores tendrán que trascender el espacio privado para convertirse en asunto de interés público y colectivo (Denegri 2003: 51).

Estos libros amplían el concepto de historiografía puesto que ponen de manifiesto la importancia de la escritura privada como cartas, memorias, diarios, relaciones de viaje, para la construcción del patrimonio cultural. Desde estos géneros literarios periféricos —y por esto aceptados a pesar de ser escritos por mujeres— las autoras empiezan a opinar en los asuntos que por tradición pertenecen al mundo de los hombres, como los relativos, en el caso de la Condesa de Merlin, al enfrentamiento entre una ideología colonialista y sus alternativas. Su rol es el relacionado con el típico papel femenino de mediadora al inventarse una visión mucho más positiva de la real, para suavizar la implícita crítica a la incapacidad de gobierno de la madre patria, por una parte, y denunciar las injusticias y sufrimientos que padecen los criollos, por otra. Adopta una posición de negociación, característica de otras muchas escritoras de la época; en este caso específico, se añade, además, el esfuerzo para superar la doble condición contradictoria de ciudadana cubana y de aristócrata francesa.

Como señala Doris Sommers (1991), la imaginación del siglo XIX establece un vínculo, una correspondencia poética entre nación y mujer. En el proyecto fundador de la patria, la mujer presenta un papel de madre, hija, esposa, dando respuesta a los grandes interrogantes nacionales: la mujer no es nunca sujeto de su propio discurso. Los libros fundacionales que construyen la identidad del continente son *María, Amalia, Cecilia Valdés*, novelas en donde se establece una simbólica equivalencia entre sujeto femenino y patria. Mientras que las escritoras, a veces, presentan una distinta elección. Éstas se ocupan de problemáticas tradicionalmente relacionadas con los hombres, como hace la Condesa o actúan como Gertrudis Gómez de Avellaneda, poniendo en tela de juicio una de las instituciones fundamentales de la sociedad de la época, la del matrimonio en *Dos mujeres*.

A estas autoras se las han relegado a un espacio desautorizado y liminar, un espacio de representación sumamente interesante, en donde, precisamente por su marginalidad y su diferencia, surgen nuevos signos de identificación e identidad. La construcción de una nación y la formación de una literatura pueden considerarse proyectos similares. No cabe duda de que en el siglo XIX, en el contexto latinoamericano, los dos se encuentran estrechamente relacionados como testimonio del compromiso político de muchos/muchas intelectuales de la época.

#### MARIETTA DE VEINTEMILLA

Muchos de los textos escritos en el siglo XIX, vuelven a indicar la importancia de la literatura como modalidad expresiva y ejemplo vivo de la voluntad de representación de una incipiente realidad nacional e identitaria, y también como una experiencia de la articulación de valores y características nacionales.

Los escritos de tema histórico, político y social abarcan una etapa muy amplia de la existencia americana, desde las narraciones de Eduarda Mansilla y Rosa Guerra dedicadas a Lucía Miranda, en la época de la Conquista, junto con el drama de Clorinda Matto de Turner centrado en el enfrentamiento entre españoles e indígenas, pasando por el relato histórico de Juana Manuela Gorriti o Juana Manso que participan «biográficamente» en los enfrentamientos entre unitarios y federales, mediado el siglo XIX, hasta llegar a Marietta de Veintemilla que escribe sobre la revolución de Ecuador de 1882. Se trata de obras que muestran cómo el «propio tiempo» se traduce en visión crítica e invención de personajes.

Estas escritoras desean tomar parte en la construcción de la identidad americana y/o nacional a través de sus narraciones, manifestando un deseo de reconocerse en la voz femenina de la historia. Ejemplo de esto son auto-

ras como las citadas Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Rosa Guerra y Juana Manso por lo que concierne Argentina y como Lindaura Anzoátegui con la reconstrucción de la historia boliviana o las biografías de mujeres mexicanas escritas por Laureana Wright de Kleinhas; todas ellas coinciden en denunciar la violencia y la codicia de la guerra.

Dentro de este grupo destaca la figura de la ecuatoriana Marietta de Veintemilla (1855-1907), llamada también la «generalita», por su directa participación en las batallas, al asumir personalmente la defensa del régimen instaurado por su tío, José Ignacio Veintemilla, en 1876 y vivir en el Palacio de Gobierno<sup>1</sup>. Mujer de perfil legendario, Marietta de Veintemilla, hija del general José de Veintemilla y de la cantante italiana Marietta Marconi Misasiarelli, fue política, historiadora y ensayista. En 1881 contrajo matrimonio con Antonio de Lapiere Cucalón, quien poco después murió de fiebre amarilla<sup>2</sup>.

Figura sobresaliente del convulso Ecuador decimonónico, tan controvertida en su época como desconocida en la actualidad, Veintemilla fue una mujer visionaria y cosmopolita —corresponsal de Rubén Darío, Ricardo Palma y Juana Manuela Gorriti—, en 1882 retornó a Quito desde su destierro limeño, para animar la vida cultural del país y producir nuevos ensayos y pronunciar célebres conferencias.

Marietta de Veintemilla participó activamente en la historia de la nación. El 26 de marzo de 1882, cuando el ministro Cornelio Escipión Vernaza trató de dar un golpe de estado, asumió en forma personal la defensa del régimen y logró la adhesión del ejército, cuyos miembros la llamaban «la generalita». Durante los siguientes nueve meses se desató la violencia en el país. El 10 de enero de 1883 tomó la dirección de la defensa del régimen y cuando las fuerzas opositoras triunfaron, fue arrestada. En septiembre salió de la cárcel y se asiló en la Embajada de Francia. Debido a la simpatía popular que despertaba, el gobierno la forzó a salir del país, primero con destino a Perú y luego a Chile. La defensa del régimen instaurado por su tío es el acontecimiento más célebre de su vida y tema de su libro *Páginas del Ecuador*, publicado en Lima, en 1890, siete años después de haber sido exiliada del

---

<sup>1</sup> José Ignacio de Veintemilla (1828-1908) inauguró su gobierno con medidas liberales, que enfrentaron a la Iglesia, pero después, ya elegido presidente constitucional, cambió su actitud y realizó un gobierno oportunista y estéril. Cuando concluyó su período y se lanzó a una nueva dictadura, su deseo de lucro y corrupción provocaron la reacción de la restauración que lo echó del poder (cfr. Pareja Diezcanseco 1991). Juan Montalvo, gran enemigo de Veintemilla, al describirlo, comenta: «Un hijo de la oscuridad y el demonio, con media cabeza raída, barba cenicienta hasta el estómago, ojos de cabrón por la lujuria, vestido de jerga y de hipocresía, puede más con el pueblo, a pesar de su crasa ignorancia y la cerrilidad de sus maneras» (Montalvo 1984: 287).

<sup>2</sup> Marietta de Veintemilla no tiene ningún parentesco con Dolores de Veintimilla de Galindo (1829-1857), poeta, autora de «Quejas», muerta suicida en Cuenca.



Ecuador. Es autora también de *Conferencia sobre psicología moderna* publicado en 1906, libro totalmente distinto del primero, sumamente interesante para entender la variedad de intereses y posibilidades de la escritora. En esta obra se nos presenta claramente positivista y «podría ser denominada “cientificista”, interesada principalmente por la psicología médica, la psiquiatría y el pensamiento sobre la ciencia» (Ochoa: 48).

Con respecto al primer texto, se trata de un libro que provocó muchas discusiones entre los historiadores, que criticaron su total falta de distanciamiento, la misma Clorinda Matto de Turner a este propósito, en «Las obreras del pensamiento en la América del Sud», señala a «Marietta de Veintemilla, autora de *Páginas del Ecuador*, libro que levantó ardiente polémica» (Matto de Turner, 1902: 257). Sin embargo, famosos escritores de la época como Ruben Darío y Ricardo Palma subrayaron la importancia de la obra de Veintemilla, no juzgando la objetividad del juicio histórico, totalmente inexistente, sino la fuerza de la narración de hechos en los que ella era la fundamental protagonista (Matto de Turner, 1902: 39). El subjetivismo del texto resulta evidente puesto que gran parte del relato está dedicado al régimen de su tío, a justificarlo y a deslegitimar a los enemigos que atentaron y lo sustituyeron en el poder.

El libro consta de siete capítulos que narran desde la Constitución de 1830 hasta la presidencia de Antonio Flores, en el primer capítulo se relata también la dictadura de Veintemilla y en el último se describe Lima, la ciudad del destierro. La autora relata de un viaje a través del tiempo y el espacio hacia la construcción de la nación.

El capítulo cuarto es la narración de los acontecimientos que llevaron a la derrota de la defensa del gobierno del dictador y la victoria por parte de la Restauración. El relato empieza con una descripción:

Quito, ciudad fundada por los Caras, edén de Huaina-Capac el grande, y cuna de Atahualpa, está consagrada por el grito inmortal de independencia, lanzado desde allí como el rayo precursor de la libertad americana [...]. Tal es el relato de los hechos voy a relacionar. Es víspera del 10 de enero de 1883 (Matto de Turner 1902: 125).

Sigue la escritura detallada e inmediata de los acontecimientos, acompañada por diálogos, expresiones de emociones y reflexiones, en diálogo con el lector que participa de la historia como, p. ej., «Vívidos como la luz de los relámpagos, brillaban entre la oscuridad los fogonazos de los rifles enemigos y al golpe de la detonación, sentíamos cruzar dentro de nuestros oídos la mortífera corriente de plomo» (Matto de Turner, 1902: 144), donde la amplia información se justifica porque: «La abundancia de detalles es disculpable en quien quiere representar con la pluma, los lances en que se

ha visto, y que siendo de notoriedad para su país [...] en donde sólo puede adquirirse cabal conocimiento de esos hechos por la lectura» (Matto de Turner, 1902: 139). Constante es la preocupación por los soldados y su ejército, su atención hacia los subalternos se encuentra también en esta ocasión, sentimiento evidente en la siguiente declaración:

No fue la vanidad el móvil que me impulsara al juramento de no separarme del ejército, desde el instante aquel en que sintiéndome su jefe, no retrocedía ni ante el sacrificio posible de mi existencia. El orden que debía reinar en el combate como en la victoria, constituyó mi ambición única, sin que por eso fueran usurpados legítimos derechos, puesto ya que la traición y la pusilanimidad, se habían encargado de dejar el ejército sin conductores y abandonándole a sus propios impulsos. [...] cómo el entusiasmo de un ejército puede llegar hasta combatir por sí sólo; cómo el ardiente fuego del patriotismo convertía en soldados heroicos a jóvenes que apoderándose de una arma, acudían por donquiera que la acción se empeñara, en nuestra defensa (Matto de Turner 1902: 127, 130).

También el dolor de la derrota se concentra sobre todo en los soldados: «Yo seguí a los soldados con dolor y rabia; mas, cuando comprendí que para ellos no había la melosa compasión ofrecida horas antes, increpé a algunos padres que habían acudido, su tristísimo renuncio» (Matto de Turner 1902: 154). Otro elemento interesante es la elección intertextual a través de la cita de partes de artículos sacados de periódicos de la opoción, con los que la autora dialoga contestando y rectificando sus declaraciones.

El papel protagonista de la autora se ha puesto de relieve en varias ocasiones, a este propósito Nancy Ochoa Antich escribe:

Lo importante es resaltar su gran personalidad, reconocida por todos, amigos y enemigos. Mary Coryle afirma que aquella joven de 23 años fue, desde el 26 de marzo de 1882 hasta el 10 de enero de 1883, «la verdadera Dictadora de la República», Alfredo Pareja Diezcanseco considera que Veintemilla marchó a Guayaquil dejando «gabinete y ejército confiados a la inteligencia y valentía de su bella sobrina Marietta» (Ochoa Antich 2007: 40).

Hay que señalar, además, que se trata del único texto publicado por una mujer en el siglo XIX ecuatoriano, libro que Veintemilla escribe en el exilio, condicionada por la distancia y la nostalgia. Veintemilla produce una obra en la que se combinan varios discursos narrativos y géneros como la biografía, la autobiografía, la historia, la memoria y el testimonio que permiten asociar la historia nacional con la vida privada y, por lo mismo, valorizar su

yo en tanto que testigo y partícipe de los acontecimientos que afectaron el Ecuador, se trata de «su historia», narrada desde «su punto de vista», perspectiva igualmente posible como las otras, puesto que la historia es siempre narración de un individuo. Una vez más, la autora, como pocos años antes Juana Manuela Gorriti, muestra su voluntad política de opinar sobre el gobierno del país y como apunta Nancy Ochoa Antich:

Más allá de la narración de aquellos acontecimientos hay en *Páginas del Ecuador* un pensamiento político. Comienza el libro señalando al fanatismo como el causante de las desgracias que aquejaban al Ecuador y a los demás países sudamericanos. Califica de «bárbaras expoliaciones» a la esclavitud y al tributo indígena, cuando celebra que Urbina los haya suprimido. [...] La causa liberal o los principios liberales son apelados frecuentemente por Marietta [...] (Ochoa Antich 2007: 41, 42)

En su obra, destinada a defender y justificar las acciones del gobierno de Ignacio de Veintemilla, dedica un capítulo a relatar su viaje a un exilio forzoso:

Trazando —escribe Alexandra Astudillo Figueroa— un itinerario a través del cual la memoria recrea la identidad de quien atraviesa el territorio, contemplado desde una mirada que lo describe como producto de transformaciones y fruto de relaciones creadas y producidas por la intervención humana (Alexandra Astudillo Figueroa s. p.)

Se trata de la misma actuación de otras escritoras viajeras como la Condesa de Merlin, Flora Tristán y Juana Manuela Gorriti, por ejemplo, que en sus recorridos geográficos, asignan especial importancia a las emociones y los recuerdos. Sus reflexiones dejan entrever algunos rasgos con que la autora va perfilando su identidad y va asumiendo una posición sobre la conducción política del país y las opciones ideológicas que deberían tomarse. Entre éstas, para ella, de especial importancia resulta ser la educación, medio para abrirse camino hacia la civilización. También en este escrito se puede percibir la dicotomía civilización / barbarie, tan ampliamente sustentada por los letrados del siglo XIX y alimentada por la literatura de las novelas fundacionales, pero, a diferencia de éstas y similarmente a otras escritoras como Clorinda Matto o Lindaura Anzoátegui, como comenta Alexandra Astudillo Figueroa:

Lejos de condenar al indígena a una postración irredimible y mantenerlo fuera de contacto como elemento exótico del paisaje, ella aprecia cualidades que le permitirían incorporarse a la

sociedad de manera productiva, y contribuir con su contingente al progreso del Ecuador. Desde una posición liberal, reconoce la capacidad intelectual del indígena lo que le permite sustentar la posibilidad de una educación del mismo y su incorporación a la vida activa del país (Astudillo Figueroa 2009).

Veintemilla rompe con la tendencia de legitimación a través de la escritura de un mundo de injusticia en el que resultaba cómodo vivir, para proponer una manera distinta de pensar en el orden social y la relación con el indígena. La escritura, finalmente, le sirve a la autora para dialogar con la herencia histórico-cultural y alimentar un proceso de configuración de una identidad, desde la memoria del territorio nacional. A través de su texto, Marietta de Veintemilla se inscribe como una autora que entra en un ámbito que, en aquel entonces en el Ecuador, estaba reservado sólo a los hombres y muy raramente a las mujeres.

La contribución de las mujeres a la cultura latinoamericana del siglo XIX ha sido hasta hace poco tiempo un hecho no reconocido. Sin embargo, su importancia para el emergente discurso identitario es evidente. Recuperar esta tradición literaria femenina significa enriquecer la cultura de todas y de todos al ofrecer un punto de vista que se añade a los existentes. La relectura del pasado a través de los nuevos conceptos de frontera y de transnacionalidad ofrece, además, útiles instrumentos a este propósito y también otra posible clave de lectura para fenómenos culturales contemporáneos.

## Referencias bibliográficas

### OBRAS

- Condesa de Merlín, 1981, *La Habana*, trad. de Amalia Bacardi, Madrid, Cronocolor.
- 1922, *Viaje a la Habana*, La Habana, Librería Cervántes.
- Gorriti, J. M., 1992, *Lo Íntimo*, en *Obras completas*, volumen 5, Salta, Fundación del Banco del Noroeste Coop. Ltda, pp. 195-260.
- Veintemilla, M. de, 2007, *Conferencia sobre psicología moderna*, en A. N. Ochoa, «Estudios y notas», en Marietta de Veintemilla, *Antología*, ed. de A. N. Ochoa, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- 1982, *Páginas del Ecuador*, Guayaquil, Publicaciones de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Guayaquil.

## CRÍTICA

- Anderson, B., 1983, *Imagined Communities: Reflections on the original and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.
- Astudilla Figueroa, A., 2009, «Mapas y paisaje: la reinención del territorio desde la mirada femenina», en *Páginas del Ecuador de Marietta de Veintemilla*, *Liberarte*, III, 3, s. p., [www.usfg.edu.ar](http://www.usfg.edu.ar) (última consulta: 17/10/2012).
- Bhabha, H., «Race». *Writing difference*, University of Chicago Press, 1986.
- Berg, Mary., *Pasión y nación en Hima-Sumac de Clorinda Matto de Turner*, 1999, <http://www.fas.harvard.edu/~icop/maryberg.html> (última consulta: 17/10/2012).
- Campuzano, L. (comp), 1997. *Mujeres latinoamericanas. Historia y cultura*, La Habana, Casa de las Américas / Universidad Autónoma Metropolitana / Iztopolopo, vol. II.
- Denegri, F., 2003, *El abanico y la cigarrera*, Lima, Centro de la mujer, Flora Tristán.
- Kirkpartick, S., 1991, *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*, Madrid, Cátedra.
- Ludmer, J., 1984, «Las tretas del débil», en *La sartén por el mango*, San Juan de Puerto Rico, El Huracán, pp. 47-54.
- Masiello, F., 1997, *Entre Civilización y Barbarie. Mujeres, narración y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editor.
- Mataix, R., 2003, «La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX», *Anales de Literatura Española de la Universidad de Alicante*, XVI, pp. 13-81.
- Matto de Turner, C., 1902, *Boreales, Miniaturas y Porcelanas*, Buenos Aires, Imprenta de Juan A. Alsina.
- Montalvo, J., 1984, *Las Catilinarias*, Quito, Círculo de lectores.
- Ochoa Antich, N., 2007, «Estudios y notas», en M. de Veintemilla, *Antología*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Pareja, Diezcanseco, A., 1991, *Ecuador. Historia de la República*, Quito, Editora Unidad Nacional, 3 vols.
- Regazzoni, S., 2010, «Il ricettario e la costruzione americana», *Oltreoceano*, 04, pp. 161-170.
- (ed.), 2012, *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*, Madrid, Cátedra.
- Sommer, D., 1991, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press.
- Yáñez, M., 1986, *La narrativa del Romanticismo en Latinoamérica*, La Habana, Letras Cubanas.

## RELACIONES DE ESCRITORAS ESPAÑOLAS Y AMERICANAS TRAS LA INDEPENDENCIA

María del Carmen Simón Palmer

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, MADRID

La paulatina independencia de las colonias americanas afectó a los españoles, no solo en sus intereses sino que lo sintieron como algo suyo que perdían. Y la conmoción más profunda se produce con la pérdida de las últimas posesiones y, especialmente, de Cuba.

Ya en el siglo XIX aunque algunas españolas manifiestan sus opiniones por escrito, la mayoría se mantiene al margen de esta cuestión y son muy pocas las que toman postura ante una situación tan conflictiva. Aquellas que, por diversos motivos, residen en los primeros años en los nuevos países van a relacionarse con sus colegas y fundan revistas en el continente americano, son los casos de Eva Canel, Emilia Serrano de Wilson o Gimeno de Flaquer. Ya en el siglo XX, pronuncian allí conferencias como invitadas de centros culturales, es el caso de Carmen de Burgos o Concha Espina, quien antes había residido una temporada, recién casada, en Chile. Por último, en la península ibérica dos autoras de primera fila se preocuparán, junto a las antes mencionadas, por mantener los vínculos culturales con los países americanos: Emilia Pardo Bazán y Blanca de los Ríos.

### ESPAÑOLAS QUE RESIDEN EN HISPANOAMÉRICA

Emilia Serrano de Wilson es, cronológicamente, la primera autora española que reside tras la independencia en América y va a fundar y dirigir una

serie de revistas en los nuevos países, entre otras *El Semanario del Pacífico*<sup>1</sup>. Lo dedica, ya en el primer número, a las mujeres: «Tal es el talismán que hoy ofrezco a las cariñosas hijas de América del Sur: un semanario en el cual encuentren grata lectura, utilidad e interés». Anuncia que colocará en primer término las biografías de las peruanas, bolivianas y chilenas célebres, tanto antiguas como modernas, a las que seguirán las de otras repúblicas americanas, un propósito que no llegó a cumplir y que reservaría para una monografía con el título *América y sus mujeres*<sup>2</sup>.

A pesar de que colaboran en el *Semanario* los principales escritores del momento, es curioso que apenas dé cabida a plumas femeninas americanas. Dedicar «Tus versos»: «a mi querida amiga, la eminente poetisa cubana, doña Luisa Pérez de Zambrano»<sup>3</sup> y en ese mismo número hay un breve artículo titulado *La maternidad*, firmado por la limeña María de la Luz. Luego, tan solo aparecen los nombres de Leonor Saurí<sup>4</sup>, Clorinda Matto de Turner<sup>5</sup> y la limeña Rosa M. Riglos de Orbegoso. Ya en el número 54, de 22 de junio de 1878, solicita la colaboración de los escritores y escritoras sudamericanos para poder continuar la revista.

Concepción Gimeno de Flaquer durante su residencia en México funda y dirige (1883-1890) *El álbum de la mujer*, que subtítulo *Cultura hispano-mexicana*. En el anuncio de la publicación se declara:

El **álbum de la mujer** es una ilustración hispano mexicana que no se ocupa de política y tiene por objeto la propagación de lecturas morales para las familias, el desenvolvimiento del amor a lo bello y la reproducción de retratos, paisajes y monumentos de cuanto célebre exista en Europa y América. Este periódico hace conocer las mejores novelas de autores mexicanos y españoles con objeto de desterrar las corruptoras novelas que tanto perjudican a la juventud. Nuestro periódico acentuará la parte literaria con secciones religiosas, científicas, variedades, galerías de tipos de todos los países y biografías. Daremos crónicas mexicanas, parisienses y madrileñas y publicaremos todo lo notable que se lea en el Ateneo de Madrid. **El Álbum de la mujer** de gran

<sup>1</sup> *El Semanario del Pacífico. Álbum de las Familias. Literatura-Artes-Viajes- Educación-Modas-Teatros-Salones*. Directora fundadora Baronesa de Wilson, 1, 1 junio 1877.

<sup>2</sup> Emilia Serrano de Wilson, *América y sus mujeres. Costumbres, tipos, perfiles biográficos de heroínas, de escritoras, de artistas, de filántropas, de patriotas...Estudios hechos sobre el terreno. Cuadros copiados del natural*. Barcelona: Est. Tip. Fidel Giró, 1890.

<sup>3</sup> Emilia Serrano, «Tus versos», *El Semanario del Pacífico*, 21 julio 1877, [«¿Dónde, cisne cubano,...»].

<sup>4</sup> Leonor Saurí, «Constantino Carrasco, el día de sus funerales», *El Semanario del Pacífico*, 29 septiembre 1877, [«Naciste con el estro de poeta...»].

<sup>5</sup> Clorinda Matto de Turner, «Una lectura sobre literatura española», *El Semanario del Pacífico*, 19 enero 1878. Ya publicado por la autora en 1867.

tamaño, rico papel y parte tipográfica a la altura de las mejores publicaciones europeas no aumentará de precio a pesar de sus notables mejoras<sup>6</sup>.

Años después, ya en España, afirma en su *Álbum Iberoamericano*: «Dedicase especialmente a estrechar las relaciones entre América y España, publicando todas las novedades de ambos continentes y haciendo conocer los retratos y las biografías de las personas más notables»<sup>7</sup>.

Con ideas avanzadas para su tiempo, trata de las escritoras americanas aunque no va a publicar sus trabajos. En su artículo *La cubana* destaca a Luisa Pérez de Zambrana, Lola Tió y a Domitila García de Coronado<sup>8</sup>.

El libro de Gimeno, *Mujeres de raza latina*, en el que biografía a las principales, obtiene un gran éxito en la presentación en sus salones a los que acude mucha gente a felicitarla<sup>9</sup>. En sus últimos años pronuncia conferencias en América con motivo del centenario de la Independencia y la prensa española y americana dan noticia de su fallecimiento en Buenos Aires en 6 de junio de 1919. Estaba allí dictando unas conferencias feministas<sup>10</sup>.

Eva Canel, editora y directora de *Kosmos* y *Vida Española*<sup>11</sup> entre otras revistas, representa la postura españolista e intransigente pero, a pesar de sus polémicas, tuvo amistad y publicó en ocasiones a mujeres ilustres de Cuba: Celia Delmonte, Adelaida Álvarez o las escritoras Luisa Pérez de Zambrana, Domitila García de Coronado y Mercedes Matamoros. Siempre se consideró la única autorizada para opinar en España sobre la vida en la isla:

Yo soy la única que puede hablar, la única que no ha tenido subvenciones porque jamás las ha pedido, que no debe un pepino a ningún gobierno americano, que no ha gozado de sueldos del gobierno de España, como hacen correr muchos [...] he escrito voluminosos libros en honra de mi patria y los he regalado (Canel 1916: 377).

Tras la independencia, en su correspondencia con el conde de las Navas, se mostrará nostálgica de aquellos tiempos en que era «la señora» por antonomasia y algunas veces «la bandera de Morros».

<sup>6</sup> *El album de la mujer Cultura hispano-mexicana*, 11 enero 1885.

<sup>7</sup> *Album Iberoamericano. Ilustración semanal. Artes, ciencias, literatura, modas, salones*. Madrid, Est. Tip. de Alfredo Alonso.

<sup>8</sup> Concepción Gimeno de Flaquer, «La cubana», *Álbum Iberoamericano*, 30 noviembre 1895.

<sup>9</sup> *La Correspondencia de España*, 1904 febrero 1910.

<sup>10</sup> *La Época*, 6 junio 1919; *Caras y Caretas*, Buenos Aires, 30 de abril 1910, 20 mayo 1911, 2 septiembre 1911, con fotografías.

<sup>11</sup> *Kosmos*, Buenos Aires, 1904, *Vida Española. Revista semanal ilustrada. Crónicas e informaciones gráficas de España y América*. Buenos Aires, 1907. Director J. E. Carril.



Este patriotismo exacerbado la llevó a embarcarse en la aventura de editar en solitario *Por la Justicia y por España*, porque lo consideraba un bien para la patria. Tiró 25 000 ejemplares que costaron 25 000 pesos argentinos: cuarenta y cuatro centavos cada unidad. Como en una nota al final dejaba libre su aportación a los compradores no recaudó ni mil pesos argentinos, fue lo que sacó de él y encima la Librería Católica de Barcelona le pidió ejemplares gratis para venderlos<sup>12</sup>.

Pero la realidad se impone y tras la independencia, aunque en privado sigue atacando a todo aquel español que aparece por la isla con ánimo conciliatorio, no tiene más salida que mantenerse neutral como extranjera y así declara en 1915 al conde de las Navas: «no he necesitado herirles nunca ni adularles tampoco», refiriéndose a los cubanos. Aún en julio 1924 en el Día de la Patria Cubana confiesa que no se mueve de casa jamás: «no lo celebro ni lo recrimino pero la eludo».

#### UNA VIAJERA ILUSTRE

La polémica infanta-escritora, Eulalia de Borbón será el primer miembro de la familia real española que viaje a las Antillas y a Norteamérica para llevar la representación de la Corona a la Exposición de Chicago y, de paso, cumplir la conflictiva misión de apaciguar los ánimos ante una situación que ella vio con claridad como inevitable: la independencia de las últimas colonias. En las *Cartas a su madre* (Eulalia de Borbón 1949: 34-58), escritas durante el viaje, reconoce su éxito personal pero no deja lugar a dudas:

En efecto, cada vez que trato someramente una cuestión colonial, ya no son entonces por todas partes más que quejas amargas, y a los alientos que doy con el fin de ganar a la opinión, se responde constantemente que España ha dejado durante demasiado tiempo a la isla de Cuba en el olvido y que habría tenido que pensar mucho antes en ella [La Habana 10 mayo 1893].

Mientras, la prensa española, especialmente *La Época*, daba una visión idílica del viaje y del entusiasmo de los cubanos por la visita.

---

<sup>12</sup> Eva Canel [carta autógrafa al Conde de las Navas, Santa Clara, 19 agosto de 1915] Real Biblioteca, Madrid.

## LA POSTURA CONCILIADORA

## a) EMILIA PARDO BAZÁN

Aunque no acabe de comprender el aislamiento que se produce entre los distintos gobiernos y el pueblo ante el desastre del 98, doña Emilia Pardo Bazán va a hacer pública su opinión por diferentes medios, unas veces como artículo de opinión en *La Ilustración Artística*, y otras en forma de cuentos o narraciones breves, publicados en *Blanco y Negro*, bajo el título general de «Cuentos de la Patria»<sup>3</sup>. Su postura evoluciona con los años y acaba por acercarse al regeneracionismo de Costa, y lamenta el sufrimiento inútil de tantos hombres que luchan por una causa perdida, en distintas narraciones. «Vengadora», «El catecismo», «La armadura», «La exangüe» o «El torreón de la Esperanza» (Pardo 1963: 1513-1533).

Mauricio Spronk, a finales del año 1898, la invita a pronunciar una conferencia y ella elige hablar sobre el momento histórico que atraviesa su país. En la Sala Charras (Sociedad de Conferencias de París) el 18 de abril de 1899 trata sobre los perjuicios que han ocasionado las dos leyendas contrapuestas en España: por una parte la leyenda dorada del patriotismo a ultranza: «Caracteriza a la leyenda dorada la apoteosis del pasado» y, por otra parte, la leyenda negra fomentada por «esa asquerosa prensa amarilla de los Estados Unidos». Se define claramente por la tesis patriótica de Costa (Romero 1977: 133-209). Un mes más tarde se publica con el título de *La España de ayer y de hoy (La muerte de una leyenda)*.

Ya entonces alude al concepto de «raza» y, aunque le reconoce extraordinarias cualidades, destaca defectos como el instinto de anarquía individualista y que,

ya no somos un pueblo religioso, ni siquiera un pueblo que practica [...] convengamos en que la raza española ha debido ser víctima de algún maleficio extraño para que al finalizar nuestro siglo se discutan *seriamente* sus derechos a figurar entre los pueblos cultos (Pardo 1899: 7).

Pues bien, en 1900 doña Emilia se traslada como corresponsal de *El Imparcial* a París y el éxito de los nuevos países en la Exposición, la lleva a reconocer que con anterioridad había adoptado un papel protector que no era el que correspondía a España ya en esos tiempos: «No sé si nos expresábamos

<sup>3</sup> Los *Cuentos de la Patria* se publicaron inicialmente en la revista *Blanco y Negro*, entre los años 1896 y 1898.

con exactitud al llamar hijas nuestras a esas repúblicas; hoy, en efecto, es hora de dejarse de paternidades e inaugurar la fraternidad»<sup>14</sup>.

Plantea ya el uso indistinto del término *latina* aplicado a la América de habla española pero luego, al tratar en 1900 del Congreso Iberoamericano reconoce que es más correcto inclinarse por *ibérica*<sup>15</sup>.

b) *BLANCA DE LOS RÍOS: RAZA ESPAÑOLA*

Doña Blanca de los Ríos será la otra autora, amiga de Pardo Bazán y más joven, que defenderá la idea de la unión con los países americanos por la raza y el idioma. Publica también cuentos sobre la guerra de Cuba: («Las últimas escenas», «Marines y Gumieles», «La madre del asistente» o «Patria») en los que destaca el valor y el patriotismo, al tiempo que muestra los nefastos efectos de la guerra.

El mes de enero de 1919 aparece el primer número de *Raza Española. Revista de España y América* con un consejo de redacción integrado por doña Blanca de los Ríos de Lampérez, que hace las veces de directora, D. José M<sup>a</sup> Rivas Groot, el Conde de las Navas, D. Vicente Lampérez y D. Antonio Ballesteros y Beretta.

Como colaboradores americanos, residentes en España, figuran el Sr. Rivas Groot (colombiano), los mexicanos D. Francisco A. de Icaza, D. Rodolfo Reyes y D. Alfonso Reyes, el cubano Manuel S. Pichardo y el argentino Francisco V. Silva.

Las únicas escritoras españolas son la condesa de Castilla, Sofía Casanova, Concha Espina y Emilia Pardo Bazán, entre casi un centenar de nombres masculinos. Bien es cierto que se trata de una participación efectiva de modo que siempre hay un cuento suyo o un poema en el caso de la condesa de Castilla.

Al frente de cada número hay dos editoriales y el resto de trabajos se incluyen en las secciones: *Historia, Literatura y Filología, Tribuna Hispanoamericana, Arte, Intereses y Relaciones Hispanoamericanas* y *Varia-Turismo Hispanoamericano*. A partir del homenaje a E. Pardo Bazán serán monográficos.

El artículo inaugural de la nueva revista, como no podía ser de otra manera, se titula «Nuestra raza» y lo firma Blanca de los Ríos. Explica el contenido del término «raza» para que no haya confusión: «estamos muy lejos de querer significar en él el concepto puramente biológico, y, para muchos, materialista y determinista de raza». Bajo la fe cristiana común considerara que existe una «magna federación espiritual que une a todo lo hispano

<sup>14</sup> Emilia Pardo Bazán, «La América Latina», *El Imparcial*, 7 septiembre 1908.

<sup>15</sup> Emilia Pardo Bazán, «Congreso Iberoamericano», *La Ilustración Artística*, 3 de diciembre de 1900.

como una gran Madre y civilizadora de América [...] una fusión de los espíritus atados con el lazo común de la lengua».

Cree que al constituirse las nuevas nacionalidades es el momento de afirmar ese sentido de raza y de lengua común y que no se puede ser plenamente español sin sentirse juntamente hispanoamericano y viceversa, de la misma forma que el Diccionario no está completo sin el raudal de voces americanas<sup>16</sup>.

Tras la revisión de los ejemplares de la revista hemos comprobado la participación de escritoras de diferentes países americanos. La primera es Mercedes Claro Solar, chilena, nieta de Mercedes M<sup>a</sup> Marín del Solar, «la más celebrada poetisa de Chile», con un fragmento de «Canto a América» y otro poema dedicado a Lamartine y titulado «Hogar» [«Dormid bajo la verde fresca nube...»]<sup>17</sup>.

Rosa Bazán de Cámara, célebre helenista argentina, defensora de los derechos de la mujer y el sufragio femenino escribe: «Llevados por la onda», un cuento de final trágico<sup>18</sup>.

La peruana Angélica Palma será una de las más asiduas colaboradoras y se reproduce su retrato «desde la tierra del sol»<sup>19</sup>, firmado en Miraflores, Lima. Responde a la invitación de Blanca de los Ríos para que coopere en su país a su idea de que «con sólo querer, con solo querernos formaremos una potencia formidable, donde, realizada la unión de los espíritus, lo demás se nos dará por añadidura». Considera que la metrópoli debe mirarse como centro de cariño y paz por los hijos independientes, pero reprocha el que antes América para los españoles fuera Cuba, y en esos momentos sea la República Argentina, algo que le parece lógico pero «no debe ser». Recuerda las visitas de María Guerrero, de Rafael Altamira o de Eduardo Marquina y cree que el ideal de la confraternidad se logrará cuando en el alma española se infiltre el espíritu peruano.

En 1921, en su artículo «El centenario de la independencia del Perú», considera a Lima hermana criolla de Sevilla y recuerda a Garcilaso y Santa Rosa, al tiempo que hace un repaso histórico para concluir, de acuerdo con el escritor Chocano: «La Republica se hizo libre pero no extranjera», de manera que «calmados los inevitables resquemores de los primeros tiempos, nada turba nuestra fraternidad»<sup>20</sup>.

Las autoras americanas están presentes en la publicación de diversa manera, unas veces de modo anónimo se hace una semblanza de las que

<sup>16</sup> *Raza Española*, (1919) 1, 7-9.

<sup>17</sup> *Raza Española*, (1919) 52-59, (1921) 35, 35-36.

<sup>18</sup> *Raza Española*, (1920) 15-16, 52-56.

<sup>19</sup> *Raza Española*, (1920) 17-18, 43-45.

<sup>20</sup> *Raza Española*, (1921) 31, 27-30.

considera Blanca de los Ríos prestigiosas como el caso de la mexicana María Luisa Ross, activista por los derechos de la mujer, maestra en el Conservatorio Nacional, una de las primeras intelectuales, directora de periódicos y corresponsal de guerra<sup>21</sup>, y lo mismo de Lola Rodríguez de Tió, poeta puertorriqueña<sup>22</sup>.

Colaboradoras desde Perú, además de Angélica Palma, son Amalia Puga de Losada, con «La balada 35»<sup>23</sup> y Mercedes Gallagher de Parks con un artículo de crítica literaria, «Reflexiones sobre una comedia de Rojas», el cuento «Los siete pecados de Maese Juan», «El *Anonimus* de Budapest. Un ejemplo que podría seguirse en España»<sup>24</sup>. Argentina es María Luisa Solano con «La visión de una Reina», «El nacimiento de América, el mismo año España y la Argentina honran a la Raza en la Exposición de Filadelfia», crónica de actualidad, «Buenos Aires. La gran metrópoli de la América Española. Cómo se transforma y embellece», y el cuento «El torreón del monje»<sup>25</sup>. También del mismo país, Luisa de García Mansilla, con «Conferencia leída en el Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla»<sup>26</sup>, casada con Daniel García M., poeta hispanoamericano de lengua francesa sobre el que escribe en la misma revista Araujo Costa.

Blanca de los Ríos rinde homenaje a la chilena Gabriela Mistral y le dedica un número de *Raza Española* y su artículo «Gabriela Mistral entre nosotros»<sup>27</sup>, y la premio Nobel colabora con «Corazones franceses. San Vicente de Paul»<sup>28</sup>, el poema «El himno cotidiano. Piecitos. Mientras baja la nieve», y «Versos»<sup>29</sup>.

En las diferentes posturas adoptadas tras el «desastre» y el considerado «problema español», Blanca de los Ríos en su artículo «Hispania Mater» de 1913 refleja a España como madre cariñosa de Hispanoamérica y sigue la idea de Menéndez Pelayo en lo referente a su visión tradicional de la historia como seña de identidad para Hispanoamérica, y la veneración al pasado, frente a la tesis unamuniana de que el pueblo debe recuperar su autenticidad y España abrirse al exterior.

<sup>21</sup> *Raza Española*, (1920) 24, 37.

<sup>22</sup> *Raza Española*, (1925) 79-80, 61.

<sup>23</sup> *Raza Española*, (1924) 67-68, 52.

<sup>24</sup> Gallagher de Parks Mercedes, *Raza Española*, (1925) 73-74, 80; (1923) 49-50, 33; (1930) 137-138, 55.

<sup>25</sup> María Luisa Solano, *Raza Española*, (1926) 85-86, 35; (1926) 95-96, 77; (1927) 105-106, 86; (1928) 113-114, 60.

<sup>26</sup> *Raza Española*, (1930) 133-134, 12.

<sup>27</sup> *Raza Española*, (1924) 71-72, 47.

<sup>28</sup> *Raza Española*, (1928) 117-118, 73.

<sup>29</sup> *Raza Española*, (1923) 55-56, 57 y (1924) 71-72, 50.

## ASOCIACIONES CULTURALES DE ENLACE

La celebración del cuarto centenario del Descubrimiento de América trató, mediante una serie de actos, de contrarrestar la creciente influencia de Estados Unidos en las excolonias españolas. La *Unión Iberoamericana*, resultado de fusión de la *Unión Hispano-Americana* y la *Unión Ibero-Americana*, jugó un papel importante con un claro matiz regeneracionista. A la sección de señoras de la *Unión Ibero Americana*, creada en 1905, que trataba de fomentar las relaciones con las antiguas colonias y la intervención de las mujeres, van a pertenecer Concepción Gimeno de Flaquer, que será su primera presidenta, Carmen de Burgos, Blanca de los Ríos y Eva Canel, quien en 1904 afirma: «Lucho por la perpetuación del espíritu español en América, como socia de la *Unión Iberoamericana* desde 1887 y como viuda de uno de sus fundadores más entusiastas la ayudaré»<sup>30</sup>.

Además de los fines económicos y comerciales la *Unión* se propone intensificar la enseñanza, el intercambio de ideas científicas y modelos educativos, la firma de convenios y de tratados de propiedad literaria. En 1900 la *Unión Iberoamericana* auspiciaba la convocatoria del *Congreso Social y Económico Iberoamericano*, considerada la actividad americanista de mayor trascendencia entre 1892 y 1923. En él se empieza a comprender que la lengua es un patrimonio de todos y que la aportación hispanoamericana es fundamental pues es tan suya como de los españoles, se inicia un largo camino que ha culminado recientemente con la publicación del *Diccionario Panhispánico* (García-Montón 1999: 281-294)

La sección de señoras de la *Unión* va a crear el año 1906 el *Centro Iberoamericano de Cultura Popular Femenina y Escuela de Madres de Familia*, primera Escuela del hogar española gratuita. Una de sus fundadoras fue Matilde García del Real que ya había participado en el *Congreso Hispano-Portugués-Americano* de 1892 junto a Pardo Bazán y Soledad Acosta de Sampedro (López 2003).

Por su parte, Carmen de Burgos en la *Revista de la Raza*, dirigida por Manuel Ortega, abre el año 1924 una sección «Feminismo internacional» que se convierte en el órgano de difusión de la *Liga Internacional de Mujeres Ibéricas e Hispanoamericanas*. Era este un proyecto impulsado en 1922 por la mexicana Elena Arizmendi, que le ofreció la presidencia ya en 1923. Se proponía reunir a todas las fuerzas feministas de los países iberoamericanos y se crea una sucursal ya ese mismo año en Puerto Rico para luchar por la concesión del voto a las mujeres, la educación y hacer campañas antialcohólicas. Carmen de Burgos nombró presidenta del comité a Petronila Angélica

---

<sup>30</sup> *Kosmos*, 4 de mayo de 1904.

López en la República Dominicana, y Ángela Acuña lo fue con gran número de socias, en Costa Rica (Barahona 1994: 75-76).

Carmen de Burgos viaja a México en 1925 invitada por las mujeres de la *Liga* y pronuncia allí varias conferencias. A su regreso se detiene en La Habana, con la representante de la organización, Adela Peláez de Villaurrutia, y habla en el Teatro Nacional de La Habana y en Matanzas. Hace un nuevo viaje en 1927 hacia Chile por Panamá y Perú, aquí con Angélica Palma de acompañante. Cuando fallece está preparando el *Quinto Congreso de la Liga Hispanoamericana y Cruzada de Mujeres Españolas*, que se celebrará en mayo de 1933 en Madrid, continuación de los de México, Panamá, Buenos Aires y Bogotá. El comité organizador lo preside María Edilia Valero.

No puede olvidarse el movimiento de mujeres librepensadoras, especialmente importante en los primeros años del siglo XX, que agrupó a diferentes colectivos en el *Primer Congreso Femenino Internacional* de 1910, celebrado en Buenos Aires con participantes del *Centro de Universitarias Argentinas*, *Centro Socialista Femenino*, *Centro Feminista* y la *Liga de Mujeres Librepensadoras* con la figura de la española Belén Sárraga, como delegada del Comité español de Librepensadores (Simón 1991: 635-36). Republicana militante, anticlerical y editora de varios periódicos clausurados en la península por llamar a la independencia de Cuba, Sárraga visita por primera vez América para asistir a este congreso, fundará en varios países americanos centros de mujeres feministas y en Montevideo dirigirá el diario *El Liberal* (1908-1910). El año 1915 coincide en Puerto Rico con Eva Canel quien reconoce que fue «jaleada y adorada porque era enemiga de la *España Negra* y amante de conciencia ¡Qué meretriz me parece la ciencia en manos de esta gente!». Y vuelve a hablar de ella años más tarde, cuando acude en 1924 a La Habana procedente de una larga estancia en México y financiada por el presidente Obregón, según Canel, para hacerle propaganda (Simón 2006: 167-69)

#### HISPANOAMERICANAS EN LA PRENSA Y LA RADIO

Nunca desapareció la colaboración de autoras americanas en la prensa española<sup>31</sup>. Se podrían agrupar por países las autoras que con trabajos de diferentes géneros y temática publican durante el siglo XIX en las revistas españolas: nombres como el de la puertorriqueña Dolores Rodríguez y Ponce de León (Lola Rodríguez de Tió o *La cantora de las Lomas*)<sup>32</sup>; la colombiana Soledad Acosta de Samper, colaboradora de la *Union Iberoamericana*; ecua-

<sup>31</sup> A. Mejías Alonso, «El final del siglo XIX: relaciones culturales entre España y América», *Revista General de Información y Documentación*, 9, 2 (1999), pp. 197-233.

<sup>32</sup> *España y América* (1892) 27, pp. 290-291, (1892) 37.

torianas como Dolores Veintimilla<sup>33</sup>; cubanas como Luisa Pérez de Zambrana que escribió en *El Correo de la Moda* (1878), el *Album ibero-americano* (1893), el *Album artístico y literario del siglo XX*, de Carmen de Burgos<sup>34</sup> y *La Moda Elegante* de Cádiz<sup>35</sup>, María Antonia Reyes Herrera en el *Album Ibero Americano*<sup>36</sup>, et ál.

Existen además una serie de asociaciones femeninas ligadas a los movimientos librepensadores con sus órganos de prensa, muy perseguidos por los distintos gobiernos, pero cuyas dirigentes acogerán los trabajos de sus colegas americanas. La más activa es la revista espiritista *La Luz del Porvenir*, dirigida por Amalia Domingo Soler. Allí colaboran las portorriqueñas Simplicia Armstrong de Amú (1891), Lola Baldini (1909), Lola R. de Tió, etc.

Angélica Palma acompañó a su padre en su viaje a España en 1892 con motivo de la celebración del centenario del descubrimiento de América y regresó de nuevo en 1921 permaneciendo en la península hasta el año 1925. A su vuelta a Lima es nombrada corresponsal del periódico *El Sol* e inicia su colaboración replicando a la carta de Lugones, partidario del imperialismo norteamericano, y demostrando la persistencia del criollismo no solo en la arquitectura antigua limeña sino también en la moderna, de estilo colonial, como el ministerio de Asuntos Exteriores o el antiguo palacio de los marqueses de Torre-Tagle. El fracaso de las misiones educadoras yanquis llamadas para mejorar la educación era muestra de la persistencia de lo propio<sup>37</sup>.

No podemos dejar de mencionar el trabajo intenso en España de la limeña Rosa Arciniega, que llega en 1929, con veinte años, y ya en 1930 al visitar el Reformatorio de niñas instalado en la mansión de la emperatriz Eugenia de Montijo se fotografía junto al famoso médico Tolosa Latour<sup>38</sup>. Va a participar activamente en la vida cultural y pronunciará conferencias en el Ateneo madrileño<sup>39</sup>, en el Lyceum Club<sup>40</sup>, etc., al tiempo que escribe novelas de carácter social que son favorablemente reseñadas en los principales diarios<sup>41</sup>, y colabora de modo asiduo en *Ondas* y en *Nuevo Mundo* con artículos

<sup>33</sup> Dolores Veintimilla, «A Carmen», *La Ilustración Española y Americana*, 15 febrero 1887, p. 107, [«Menos bella que tu, Carmela mía»].

<sup>34</sup> *Album artístico y literario del siglo XX*, Madrid. Idamor Moreno, 1901.

<sup>35</sup> Pérez de Zambrana, *La Moda Elegante*, «A Ossian», 1866, 326, «A la música», 1866, 368, [«¡Oh! tu que el mundo conmovido huellas...»].

<sup>36</sup> María Antonia Reyes Herrera, «La armonía de la Naturaleza», *Album Ibero Americano*, 30 junio 1900, 284-285.

<sup>37</sup> *El Sol*, 24 julio 1925.

<sup>38</sup> *Nuevo Mundo*, 19 septiembre 1930.

<sup>39</sup> «Las revoluciones permanentes en el Arte», *Mundo Gráfico*, 19 septiembre 1933.

<sup>40</sup> «El feminismo dentro de un concepto histórico», *Luz*, 4 mayo 1934.

<sup>41</sup> Su novela *Engranajes* (1931) se premia con un banquete en su honor en el hotel Nacional, convocado entre otros por Díez-Canedo, Felipe Sassone, Eduardo Marquina, Valentín Andrés Álvarez, etc. (*La Libertad*, 2 junio 1931). Reseñada por Rafael Marquina, *El Imparcial*, 24 mayo



muchas veces de actualidad política. Su participación en la revista oficial de la principal emisora de radio, *Ondas*, le permite leer ante el micrófono un capítulo de su novela recién aparecida, *Engranajes*, el mes de junio de 1931. Emilio Fonet traza una breve biografía suya que titula «Rosa Arciniega, anarquista, mística, nacida en el Perú», donde ella misma se define así y explica su llegada a España para convalecer de unas fiebres de Malta, después de recorrer Europa. El articulista reconoce que es «interesantísima» y destaca que vive rodeada de extrañas cosas:

cráneos de indios, minerales, serpientes en alcohol, pipas de Kif...Muy moderna, muy nueva, con algo de faquir indio y de camelia [...] está en trance de conquistadora de Europa, disfrazándose para ello con un traje de muchacho en que entran la boina, la corbata, el cuello y las rebeldías audaces del pensamiento actual<sup>42</sup>.

Lo cierto es que fue, posiblemente, la autora más fotografiada esos años en la prensa española. Pues bien, Rosa Arciniega obtiene en 1933 el segundo premio en el concurso de teatro radiofónico convocado por Unión Radio con *El crimen de la calle Oxford*<sup>43</sup>. Esta nueva modalidad dramática ofrecía la dificultad de no poder apoyarse en la escenografía ni en el movimiento de los actores y tan solo otra autora argentina va a radiarse en este espacio en el que colaboran los principales dramaturgos del momento. Se trata de la argentina, entonces poco conocida en España, Luisa Sofovich, ya unida en ese año de 1934 a Ramón Gómez de la Serna.

Gabriela Mistral durante su estancia en España hablará en dos ocasiones en Unión Radio. La primera junto a Pablo Neruda y la ya citada Rosa Arciniega en el programa dedicado a Chile, y de nuevo interviene el jueves 4 de octubre a las 9 de la noche junto a la misma autora para tratar sobre «Evocación y exaltación de los países hispanoamericanos: Puerto Rico»<sup>44</sup>.

#### VISITANTES EN ESPAÑA

Soledad Acosta de Samper participa en el *Congreso Hispano-Lusitanos-Americano* con la ponencia: «Actitud de las mujeres para ejercer todas las profesiones» y en el congreso celebrado en Huelva con motivo de los actos conmemorativos del IV Centenario del Descubrimiento, como representan-

---

1931, E. Ruiz de la Serna, *El Heraldo de Madrid*, 6 agosto 1931, *Nuevo Mundo* 3 julio de 1931. Otra novela *Monko-Strom*, es reseñada por Antonio de Obregón, *Luz*, 29 julio 1933, y al año siguiente publica *Vidas de celuloide* en 1934.

<sup>42</sup> *La Estampa*, 17 marzo 1934.

<sup>43</sup> *Ondas*, 1 abril 1933.

<sup>44</sup> *Ondas*, 15 septiembre 1934 y 3 octubre 1934, con fotografías.

te de Colombia. En 1893 escribe al Conde de las Navas para darle cuenta de que ha corregido las pruebas de su trabajo para la revista *Centenario*, monográfica y creada con motivo de aquel acontecimiento<sup>45</sup> y le avisa que están en prensa sus *Memorias* del viaje a España<sup>46</sup>.

Cuando la escritora peruana Clorinda Matto de Turner, tras ser excomulgada y quemada su imprenta feminista, tiene que exilarse a la Argentina, emprende su gira europea (Berg 1997: 147-59), llega a Madrid en 1908 y lo primero que hace es dirigirse a la *Unión Iberoamericana*, donde Pando y Valle la pone en relación con escritoras, periodistas y educadoras y confiesa que le sorprende su número y preparación. Van a acogerla Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos y Sofía Casanova, que le organizan conferencias en la Unión Iberoamericana y en el Ateneo, y ofrecen un banquete en su honor (Matto 1910: 44 y 314).

El título de la conferencia en el Ateneo, el domingo 1 de noviembre de 1908, es: «América del Sur: el Perú» y la prensa señala la novedad de que la pronunció «auxiliándose con el aparato de proyecciones»<sup>47</sup>.

A la comida que le ofrecen en el Hotel Inglés, asisten Gimeno de Flaquer, Carmen de Burgos, Sofía Casanova, Carmen Blanco, «Violeta», Carolina Soto y Coro, Blanca de los Ríos, Pilar Contreras y varias damas de la aristocracia<sup>48</sup>.

*Caras y Caretas*, de Buenos Aires, da noticia de la conferencia que ha pronunciado en el Centro de la *Unión Iberoamericana* sobre «América: La Republica Argentina», con fotografías y vistas de paisajes y monumentos «que impresionaron mucho a los que no la conocen» y en la que destacó que la enseñanza en Argentina era superior a la europea, incluida Alemania. Se menciona la asistencia del ministro de Instrucción Pública, Rodríguez San Pedro y del Sr. Moret<sup>49</sup>.

El *Álbum Ibero-Americano* reproduce en sus números de noviembre y diciembre ambas conferencias y se nos dice que viajaba junto a la escritora argentina Emma Llanos de la Barra<sup>50</sup>, cuyo verdadero nombre era Emma Barra de Llanos y firmaba con el seudónimo «César Duayen», estaba viuda entonces de su primer marido y había obtenido un enorme éxito con su primera novela<sup>51</sup>.

<sup>45</sup> Soledad Acosta de Samper, «Los contemporáneos de Cristóbal Colón», *El Centenario. Revista ilustrada órgano oficial de la Junta Directiva encargada de disponer las solemnidades que han de conmemorar el descubrimiento de América*, III (1892), pp. 20-28.

<sup>46</sup> José María Aguilar Ortiz, «Recuerdos del Conde de las Navas» [carta de Soledad Acosta de Samper al Conde de las Navas], *Isidora*, 14, 2010, pp. 197-206.

<sup>47</sup> *La Época*, 31 octubre 1908.

<sup>48</sup> *La Época*, 6 noviembre 1908. Se anuncia a las 8'30 de la noche, y las tarjetas se recogen en la librería de Fernando Fe por 10 pesetas.

<sup>49</sup> Gómez, Hamlet, *Caras y Caretas*, 5 diciembre 1908.

<sup>50</sup> *Álbum Ibero-Americano*, 22 julio 1908.

<sup>51</sup> Clorinda Matto de Turner, *Viaje de recreo, España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania*, Valencia, Editorial Prometeo, 1909.

Angélica Palma en 1922 es recibida en Madrid por la alta sociedad y el cuerpo diplomático y ejerce como anfitriona Blanca de los Ríos que le ofrece un té en su casa junto a su esposo, el arquitecto Lampérez. Acude Angélica junto a sus dos hermanas y asisten las escritoras «señora de Ballesteros» (Mercedes Gaibrois), señoritas Núñez y Topete y de Perales, el ministro del Uruguay, el conde de las Navas, Araujo Costa y el poeta Manuel Sandoval<sup>52</sup>.

Ya en 1923 pronuncia en el Ateneo la conferencia «Acercamiento intelectual: El ideal étnico debe ser básico en la conciencia hispanoamericana». Señala el desconocimiento por los españoles de la historia americana, que despertaba más interés entre los extranjeros<sup>53</sup>.

En abril de 1925 se celebran en el hotel Ritz sus éxitos literarios y la concesión por el rey de la Encomienda de Alfonso XII. Se la reconoce como una de las novelistas más distinguidas del continente americano, «modelo de gracia narrativa y corrección de lenguaje». El acto es «expresión de cordialidad y simpatía mutuas».

Parece que coincidió en la Residencia de Estudiantes madrileña con Gabriela Mistral, según cuenta Díez Canedo (Sánchez 1988: 197) y debió marcharse poco después porque el mes de julio de 1925 escribe ya su colaboración como corresponsal desde Lima para el diario *El Sol*. El año 1929 va a regresar, a Sevilla esta vez, y muere en 1935.

La primera estancia de Gabriela Mistral en Madrid sería breve, de finales de 1924 a febrero del 1925, solo ha publicado entonces un libro, *Desolación*, a pesar de lo cual el P. E. N. Club le ofrece una cena en el Hotel Savoy el 16 de diciembre de 1924. La mesa presidencial la ocupan junto a ella Concha Espina, María de Maeztu, Francos Rodríguez, Ramón Pérez de Ayala y el ministro de México. Ofrece el homenaje Díez Canedo, habla también Eduardo Marquina y María de Maeztu que realzó su obra pedagógica y el espíritu del apostolado. Asisten Alberto Insúa, Ramiro de Maeztu, Negrín y más de un centenar de personalidades<sup>54</sup>. A los postres la homenajeadora leyó una magnífica oración a España «vibrante de cordialidad y genial en la adivinación, que fue ovacionada repetidamente por los comensales puestos en pie».<sup>55</sup> Al parecer nunca permitió Gabriela Mistral que se incluyera en sus obras completas. Alberto Insúa en su artículo «Gabriela Mistral. Una imitadora de Cristo», la compararía con Santa Teresa, por su fundación en Chile de la escuela democrática y cristiana y educadora de indios en México<sup>56</sup>.

---

<sup>52</sup> *La Época*, 17 junio 1922.

<sup>53</sup> *La Correspondencia de España*, 27 abril 1923.

<sup>54</sup> *El Imparcial*, 17 diciembre 1924.

<sup>55</sup> *El Heraldo de Madrid*, 16 diciembre 1924.

<sup>56</sup> *La Voz*, 17 diciembre 1924.

En 1928 regresaría para asistir al *Congreso de Mujeres Universitarias* en representación de las de Chile y Ecuador. La etapa más larga correspondería a su estancia como cónsul entre 1933 y 1935, de la que no guardó gratos recuerdos<sup>57</sup>.

## Referencias bibliográficas

- Barahona Riera, M., 1994, *Las sufragistas de Costa Rica*, Universidad de Costa Rica.
- Berg, M. G., 1997, «Clorinda Matto de Turner, periodista y crítica (Perú, 1852-1909)», en B. Ossorio y M. M. Jaramillo (eds.), *Las desobedientes: Mujeres de nuestra América*, Bogotá, Panamericana Editorial.
- Canel, E., 1916, *Lo que vi en Cuba (A través de la Isla)*, Habana, Imp. La Universal.
- Eulalia de Borbón, 1949, *Cartas a Isabel II. 1893 (Mi viaje a Cuba y Estados Unidos)*, prólogo de Á. Giménez Ortiz, Barcelona, Editorial Juventud.
- García-Monton García Baquero, I., «El Congreso Social y Económico Hispano-Americano de 1900: un instrumento de hispanoamericanismo modernizador», *Revista Complutense de Historia de América*, 25 (1999), pp. 281-294.
- López del Castillo, M. T., 2003, *Defensoras de la educación de la mujer. Las primeras inspectoras escolares de Madrid (1861-1926)*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- Matto de Turner, C., 1909, *Viaje de recreo, España, Francia, Inglaterra, Italia, Suiza y Alemania*, Valencia, Editorial Prometeo.
- Pardo Bazán, E., 1963, «Cuentos de la Patria», en *Obras Completas*, Madrid, Aguilar. vol. I, pp. 1515-1533.
- 1899, *La España de ayer y de hoy*, Madrid, A Avrial.
- Romero Tobar, L., 1977, «La novela regeneracionista en la última década del siglo», en *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- Sánchez, L. A., 1988, *La vida del siglo*, Lima, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Serrano de Wilson, E., 1890, *América y sus mujeres. Costumbres, tipos, perfiles biográficos de heroínas, de escritoras, de artistas, de filántropas, de patriotas...* Est. Tip. Fidel Giró.
- Simón Palmer, M., del C., 1991, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia.
- 2006, «Los intelectuales españoles a través de la correspondencia de Eva Canel y el Conde de las Navas», en A. Cruz Casado (coord.), *Bohemios, raros y olvidados. Actas del Congreso internacional celebrado en Lucena del 4 al 7 de noviembre del 2004*, Diputación de Córdoba.

<sup>57</sup> A. Caballé, «Gabriela Mistral en Madrid», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 22 (1993), pp. 231-246.



**PARA ALBA DE CÉSPEDES EN SU BICENTENARIO**



INDAGACIÓN FEMINISTA A *CUADERNO PROHIBIDO*  
DE ALBA DE CÉSPEDES

Iledys González Gutiérrez  
Alberto E. Sosa Cabanas

FACULTAD DE ARTES Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE LA HABANA

Antes de que el feminismo de mediados del siglo XX acumulara la fuerza que lo volcaría sobre demandas disímiles (políticas, sociales, culturales), la producción literaria de la escritora italiana de origen cubano, Alba de Céspedes, había marcado considerablemente en la primera mitad de la centuria los derroteros esenciales por los que cursaría la posterior crítica literaria feminista. En su obra no solo se logran definir contextualmente las problemáticas de la mujer, sino que la escritora, muy adelantada a su tiempo, a través de estrategias narrativas diversas, propone la ruptura de las preceptivas patriarcales en pos de la plena libertad femenina.

En el año 1953 aparece la novela *Cuaderno prohibido*, pieza que —según mi punto de vista— si bien ha sido menos atendida por la crítica debido al éxito de su primera creación, *Nadie vuelve atrás* (1938), manifiesta concentradamente los aspectos medulares del discurso feminista. Es una creación que revela madurez en el ejercicio literario, en tanto la escritora fue capaz primeramente de asumir un episodio común de la sociedad pequeño-burguesa y traducirlo a la escala artística de acuerdo a un proceso de singularización; mientras que, por otra parte, demostró también novedad en la construcción del relato, pues desdeñó formas tradicionales del quehacer narrativo (narrador en tercera persona, narración organizada en capítulos, caracterización maniquea de los personajes, etc.) y se apropió de elementos más eficaces para el tratamiento de la historia.

La tipología narrativa que asume Alba de Céspedes para la conformación de la novela es la del diario íntimo, lo cual le permite desarrollar el compo-



nente psicológico en la caracterización de la protagonista Valeria Cossati. El mundo novelesco se abre a través de la mirada de la narradora-protagonista, una mujer de cuarenta y tres años, casada y madre de dos hijos, ya adultos, que debido a la nueva adquisición de un diario siente la permanente necesidad de reflexionar sobre su existencia para sí y para los demás. Durante los seis meses de conformación del diario (del 26 de noviembre de 1950 al 27 de mayo de 1951) es constatable una plausible evolución de la protagonista, dada, en suma, por el efecto que ha producido sobre ella la escritura y, por otra parte, debido a la interacción de un conjunto de personajes diversos que gravitan a su alrededor.

La paulatina transformación del personaje central en la novela *Cuaderno prohibido* constituye uno de los aspectos más laudables en la narrativa de Alba de Céspedes, en la medida en que resume atendibles aspectos del discurso feminista. Esta aseveración nos conduce a definir el eje cardinal de nuestro análisis, el cual estará dedicado al examen del cambio conductual de Valeria Cossati, personaje individual que deviene en paradigma generacional en la problemática de la mujer.

El argumento narrativo de la obra es aparentemente simple: se narra solo un breve momento de la vida de Valeria Cossati, en el cual los hechos no ocupan la supremacía de la acción. Lo verdaderamente interesante es la construcción del carácter de la protagonista, su evolución psicológica y social como parte del proceso de creación de su identidad. La propia escritora Alba de Céspedes aclara al respecto:

En *Cuaderno prohibido* no sucede nada; sin embargo, es toda la vida de una familia, de una época, de una mujer, de hombres. La historia está en la narración. A menudo en mis libros parece que hay muchas cosas, pero se puede decir también que no ocurre nada: es la historia de ella, que toma un libro, el cuaderno, y lo quema. La historia está toda en el análisis del personaje (Storini 2005: 86)<sup>1</sup>.

Asumimos, por tanto, la anterior afirmación autoral para analizar atinadamente los aspectos que influyen en el giro del comportamiento de la protagonista. Inicialmente Valeria Cossati, quien había asumido el modelo patriarcal de conducta social, solo disponía su vida para satisfacer los caprichos familiares, hasta que la escritura de un diario le permite alterar ese orden y añadir nuevas motivaciones vitales. La caracterización de la protagonista se logra gracias a su propia voz, a través de la cual se modulan

---

<sup>1</sup> Trad. nuestra del original italiano: «in *Quaderno proibito* non succede niente, eppure è tutta la vita di una famiglia, di un'epoca, di una donna, di uomini. La storia è nel racconto. Spesso nei miei libri sembra che ci siano tante cose, ma si potrebbe pur dire che non c'è niente: è quella che prende il libro, il quaderno, e lo brucia. La storia è tutta nell'analisi del personaggio».

las permanentes contradicciones que padece como mujer ante el reto de mantener una determinada actuación social, a la vez que desea satisfacer sus aspiraciones personales. En torno a la historia de Valeria se articulan una serie de pequeños núcleos narrativos en los que ella representa el punto de enlace. Aquí entran: la historia con su esposo Michele, los conflictos con sus hijos, Mirella y Ricardo, el distanciamiento con su madre y el vínculo amoroso que sostiene con su director Guido Laurenzi. Cada uno de estos heterogéneos nexos irá desplazando las coordenadas en las que se mueve la protagonista, pero este cambio de estado no habría podido producirse sin la escritura del diario, pues sucede que a partir de la letra escrita la narradora toma conciencia de su situación.

El motivo de la escritura, el cual había aparecido en creaciones previas<sup>2</sup>, se vuelve elemento central en la trama novelesca. El proceso de concebir la redacción del diario es el detonante de los sucesivos cambios que operan en el personaje a lo largo de la obra. Al inicio se sospecha la bruma de lo pecaminoso que gravita sobre el cuaderno, pues Valeria decide comprarlo un domingo, día en que quedaba prohibida la venta de cualquier producto, con la única excepción de los cigarrillos. A la primera limitación se le suma otra, la de conservar en secreto aquel diario, lo cual no le estaba permitido, ya que ella compartía toda su vida, hasta sus pensamientos, con su familia. Pero la presencia de aquel cuaderno en la tienda evocaba sus días de colegiala, aquellos en que era solamente Valeria. Acepta por fin el desafío y, en consecuencia, comienza a desarrollarse su transformación interior, su paulatina conversión en una nueva mujer.

Las primeras notas del cambio se vislumbran en un nivel plenamente psicológico: comienza la preocupación por encontrar un espacio personal, un armario, una gaveta al menos, donde pudiera conservar el misterioso diario; seguidamente tras haber encontrado sitio en un baúl, se enciende la paranoia, Valeria se ve asediada por el miedo de que su familia descubra la existencia del diario, ya por encontrar su escondite o ser ella misma atrapada en el momento de la escritura. Pero, desde luego, el cambio no solo se da en un nivel psicológico, de inmediato la protagonista actúa en favor del proceso escritural: compra entradas para un partido de fútbol con el fin de que la familia saliera y, de esta manera, ganar un momento de soledad para encontrarse a sí misma en el pensamiento y la escritura.

Cada vez que Valeria asume conscientemente el cambio en su conducta, solo atina a otorgarle la culpa al cuaderno negro, al diario prohibido. Si bien es cierto que la escritura ha sido el factor primordial que generó el cambio

---

<sup>2</sup> El estudio de Alessandra Rabitti, «*Donne che scrivono. Le protagoniste dei romanzi*» (Rabitti 2005), se encarga del rastreo del motivo de la escritura a lo largo de la producción literaria de Alba de Céspedes.

en la actuación de la protagonista, ello se debe en gran medida a dos capacidades que implica el acto escritural: en primera instancia, la escritura permite la retención de los sucesos de la realidad y, a su vez, la permanente práctica de esta desarrolla considerablemente el pensamiento. Ambas facultades se activarán en la medida en que la protagonista se entrene en el ejercicio creador. La memoria y la reflexión implican tiempos distintos. A la memoria corresponde el pasado, que Valeria en su cuaderno puede evocar o re-crear a partir del presente si se vale del diálogo; mientras que la reflexión se apropia de un tiempo impreciso, la mayoría de las veces lo hace desde el presente, lo cual nos remite a la condición misma del diario, que presupone un receptor imaginario, al cual la narradora expone sus más íntimos pensamientos. Por tanto, la memoria y la reflexión, funciones indisolubles de la escritura, producirán la fuerza centrífuga que agitará, en lo adelante, la vida de Valeria Cossati.

En este sentido, valdría la máxima *verba volant, scripta manent*, por eso los sucesos memorizados por Valeria en su diario quedarán grabados también en su conciencia, de ahí que la imposibilidad de olvidar acarree una reacción conductual en el personaje. Anota la narradora tras haber transcrito un fuerte diálogo polémico que sostuvo con su hija:

Si no lo hubiera escrito, se me habría olvidado. Nos mostramos siempre dispuestos a olvidar lo que hemos hecho o hemos dicho en el pasado, aunque solo sea para no tener la obligación tremenda de mantenernos fieles a ello. Me parece que, sin embargo, deberíamos descubrirnos llenos de errores y, sobre todo, de contradicciones respecto a aquello que nos propusimos hacer, aquello que habríamos deseado ser y aquello con que nos conformamos siendo en realidad (Céspedes 1991: 54-55).

La evocación constante de los conflictos familiares de la protagonista lleva a una búsqueda de la esencia vital según su propia mirada, a una indagación psicológica que implica también la revelación de sus deseos más ocultos. Así, con el curso de la narración Valeria irá descubriéndose de manera muy distinta a como su familia la concibe. Llegará a confesar: «Lo que sé, sobre todo, es que yo misma soy diferente de cómo ellos me imaginan» (Céspedes 1991: 53). La declaración de su mundo íntimo quedará explícita en el diario, al cual deberá proteger como espejo de su conciencia. Al temor de que su intimidad sea espiada con la lectura del diario por sus hijos o esposo, se suma la grave preocupación de ser condenada por su relación amorosa con Guido Laurenzi, su director. El peso de la traición recae nuevamente sobre el cuaderno, pues solo así Valeria en su pensamiento religioso —sutilmente evocado en el texto— conseguiría la salvación de su alma. Culpar a un agente externo es la única vía de liberarse del pecado, por ello al final de

la obra alude a la destrucción del diablo que se oculta en el diario. La causa de su relación adúltera, vista en esta perspectiva, vendría a ser el resultado de su escritura del diario:

Todo empezó entonces; creo que hasta el cambio de relaciones entre Guido y yo empezó el día en que me avine a ocultar algo a mi marido, aunque solo fuera este cuaderno. Quería estar sola para escribir, y el que quiere encerrarse en su propia soledad, lleva siempre en sí el germen del pecado [...]. Quiero hacerme la ilusión de que sólo una fuerza extraña a mí me empuja a traicionar mis deberes, pues no me atrevo a confesar que lo amo (Céspedes 1991: 267).

Su relación con Guido, último eslabón en la cadena de transgresiones, queda finalmente disuelta al concluir la novela y con ella la única huella del acto ilícito: el cuaderno; mas la narradora ya había dado el salto decisivo en su aprendizaje.

Paralelo a la fuerza que desprende la creación del diario para la evolución psicológica de la protagonista se encuentra la decisiva interacción con el amplio espectro de personajes que conforma su mundo social. En primer lugar, abordaremos el peldaño fundamental sobre el cual se sustenta el resto de las relaciones de poder en el ámbito social de Valeria Cossati. Desde el inicio de la obra asistimos a una subversión de las funciones de la pareja hombre-mujer en el matrimonio; pero, aun bajo una condición peculiar, la protagonista, si bien no es la tradicional mujer, dependiente de su esposo, tampoco goza de un dominio pleno de sí misma. Por tanto, la situación inicial que se nos presenta evidencia, de alguna manera, una inversión en los patrones que conciernen a cada miembro de la oposición genérica. Michele Cossati no es el ejemplar *pater familias* de la tradición occidental, pues su única función como cabecera de su núcleo familiar es la del trabajo, pero aun en este aspecto está nivelado con su esposa Valeria, quien igualmente se ocupa de la sustentación económica del hogar. Por otra parte, se distingue con claridad otra asociación inusitada en la pareja en cuanto a las actividades familiares, ya que se representa a Michele como un personaje silencioso y soñador que se deleita con la música de Wagner y que imagina el éxito del guión que escribe; todo ello lo conduce a la abstinencia del control de su familia, poder que asume en su lugar Valeria, pues Michele carece tanto de autoridad como de voz. La distribución de los roles de género queda totalmente invertida, cuando el propio esposo reconoce su dependencia de Valeria, a la cual llama «mamá».

La preocupación por los apelativos en la protagonista nos remite al consuelo proceso de búsqueda de su identidad. El haber aceptado, aunque en grado diferente, el patrón patriarcal de conducta social —examinado aquí

en el papel de esposa— produce la condición subordinada de Valeria, la cual no solo debe sostener las obligaciones hogareñas, sino asumir también el bastón de mando en la vida familiar. En consecuencia, no se resiste a ser llamada con los nombres que la asocian a determinada función social: «mamá», dependencia de sus hijos, incluso de su esposo, o «Cossati», sello de pertenencia matrimonial. La protagonista emprende la búsqueda de su verdadera identidad, es decir, del nombre que solo puede denotarla como individuo desasido del deber ser social. De ahí que comenzara la redacción de su diario escribiendo su nombre en la primera página, y luego al finalizar la novela, sugiriera que tras haber quemado su cuaderno, único espacio en el cual podía realizarse con independencia, restaba esperar a la losa mortuoria en la que quedaría escrito el nombre que la identificaba.

En cuanto a su función maternal se precisan notables contradicciones en dependencia del género de sus hijos. Para la educación, Valeria se vale del poder asumido en el ámbito familiar, pero es ante su hija Mirella que demuestra la voz de la autoridad, pues exige el cumplimiento de las normas sociales: regresar temprano a casa, comprometerse adecuadamente y asumir el matrimonio como estamento inviolable. Estas pautas las asume sin reproche alguno su hijo Ricardo, quien ha heredado el legado patriarcal y decide tempranamente formar una familia. Mas la ruptura con el modelo la acomete la joven Mirella, hija de una nueva generación que no admite recato alguno y que ha resuelto no seguir el ejemplo de sumisión de su madre. La encarnación del patrón patriarcal en Valeria sugiere sutilmente una ‘masculinización’ de la misma al interactuar con su hija. Ambos personajes estarán encontrados durante toda la obra y solo se reconciliarán cuando el pensamiento de Valeria haya superado todos los prejuicios en cuanto a la condición femenina. El conflicto con Mirella será la culminación de una polémica que había comenzado desde la generación anterior, con la madre de Valeria. La protagonista no había aceptado el modelo de su madre, paradigma por excelencia del ama de casa silenciosa y dependiente de su esposo, por tanto entre ellas había existido una incomunicación que se repetía ahora entre Valeria y su hija, la cual tampoco estaba de acuerdo con la proyección maternal, pues ella abogaba por la absoluta independencia. Valeria representa en la obra una generación que marca la transición en torno a las polémicas de la mujer. La misma protagonista introduce ya en las últimas páginas de su diario una reflexión cabal que justifica nuestra propuesta:

Siento todo esto en mí, pero confusamente, y no puedo comentarlo ni con mi madre ni con mi hija porque ninguna de las dos me comprendería. Pertenecen a dos mundos distintos: uno que terminó con aquella época y el otro que nació en estos tiempos. Y, en cambio, estos dos mundos luchan dentro de mí y me

hacen sufrir. Tal vez es por esto por lo que me siento privada de consistencia. Quizá yo no sea más que este paso de uno a otro, este encuentro del que deriva la lucha (Céspedes 1991: 303).

Este el único parlamento revelador en que la narradora asume una explicación coherente de su transformación psicológica. La oposición dialéctica entre nuevos y viejos tiempos en Valeria coincide propiamente con su lucha agónica entre el ser y el deber ser. El conflicto vital que anima a la protagonista, el cual será reconocido por ella misma al final de su aprendizaje, quedará resuelto cuando Valeria entienda que su vida simboliza el puente entre esas dos generaciones, puente que su hija supo aprovechar y que, por tanto, era necesario destruir.

En las primeras páginas de la novela, Valeria Cossati solo seguía un comportamiento inmutable sin preguntarse la causa, luego en ese afán por descubrir sus verdaderas motivaciones, por reconocerse aún joven, soñadora y apasionada, enfrenta el reto de comenzar una relación extramatrimonial y aplaza sus responsabilidades en el hogar. Pero, finalmente la alcanzan las preocupaciones familiares y el sentido de su edad: una nueva obligación se suma a su vida, la importante labor de ser abuela, para la que tendrá que asumir otra máscara ante la sociedad. Ante la imposibilidad de escapar a las preceptivas patriarcales, la protagonista tiene que destruir el diario, pues, de esta manera, eliminaba las huellas de sus transgresiones morales y extinguía a su vez las fuerzas que la sacudían en pos de su libertad. La destrucción del diario implica el arrepentimiento por el pecado cometido, lo cual queda reafirmado en la decisión última de Valeria por continuar con el curso que le había asignado a su vida y renunciar a su fuga con Laurenzi hacia Venecia. Sin embargo, aunque esta decisión pudiera parecer un retroceso, la narradora habrá dado un paso significativo en el terreno de sus ideas: retomará sus compromisos sociales, mas su pensamiento será prueba de permanentes conflictos. Ante la contradicción inevitable entre su deber ser y lo que ella realmente piensa y desea, opta por lo primero, con el peso continuo de reconocer que se niega a sí misma. De ahora en adelante, sus palabras reales, aquellas que se quemaron con el diario, persistirán en su interior, en perpetua negación ante su comportamiento social.

Se sella así la narración de la historia que nos propone *Cuaderno prohibido*. El carácter de la protagonista es síntoma de una época y de la sujeción a las convenciones de una clase social; pero su actuación a lo largo de la novela, nacida de la sagacidad de Alba de Céspedes, representa, sin duda alguna, una ruptura con los códigos tradicionales y anuncia, a su vez, la llegada ineludible de un tiempo que daría voz, entre los sujetos subalternos, a la mujer.

## Referencias bibliográficas

Céspedes, A. de, 1991, *Cuaderno prohibido*, La Habana, Letras Cubanas.

Rabitti, A., 2005, «Donne che scrivono. Le protagonista dei romanzi», en *Alba de Céspedes*, Milán, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Storini, M. C., 2005, «Fatti di poca importanza: la forma racconto», en *Alba de Céspedes*, Milán, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

LA POÉTICA DEL PUENTE.  
NOTAS PARA UNA LECTURA DE *NADIE VUELVE ATRÁS*

Alberto E. Sosa Cabanas

FACULTAD DE ARTES Y LETRAS, UNIVERSIDAD DE LA HABANA

*Nadie vuelve atrás*, la verdadera primera novela de Alba de Céspedes, es, quizás, la más reseñada de cuantas nutren su quehacer literario. Su éxito casi instantáneo, en el ya lejano 1938, queda aun evidente en los halagüeños comentarios que hizo más de un periodista en las publicaciones de la época. *La Gazzetta del Popolo*, *La Nazione*, *Il popolo d'Italia* se deshicieron en halagos tras un éxito que ni siquiera la recia censura del texto pudo opacar. Las adaptaciones subsecuentes al cine y la televisión se suceden una tras otra a lo largo del siglo pasado. Sobre su valor, la estudiosa Marina Zancán escribirá:

es la obra que marca [...] el inicio de una producción literaria madura dedicada [...] a narrar el tiempo presente, desde perspectivas distintas pero siempre con gran aliento. [...] es importante en la historia de la literatura italiana, y de manera más general en la tradición del género novelístico, por su carácter fuertemente innovador y al mismo tiempo por la capacidad que tuvo en los años de su primera edición, y que conserva todavía hoy, de transmitir los mensajes propios y las interrogantes propias a un público amplio, internacional, de lectoras y lectores (Zancan 2003: 358).

Hoy, cuando la primera publicación celebra más de setenta años, y nos reunimos también para celebrar el centenario de su autora, el acercamiento a su novela primera se hace una necesidad ineludible. Sin embargo, la mera celebración, por el hecho en sí mismo no tiene cabida en un evento que,



como este, celebra la literatura y en ella a la mujer. *Nadie vuelve atrás* merece la relectura por mérito propio, por su valor intrínseco y por lo que todavía tiene para decir.

Los destinos de ocho jóvenes mujeres se unen para dar cuerpo a un texto que, por la pluralidad de su argumento, se perfila como un reto narrativo ya desde sus primeras páginas. Trazar las historias de mujeres de diferentes orígenes y estatus, delinear sus caracteres y sus experiencias por separado, entrelazar sus destinos y mantener la autenticidad de cada una al mismo tiempo, supone un esfuerzo que a duras penas consigue un escritor de carrera consagrada en un mismo libro. Alba de Céspedes, con solo algunas publicaciones previas, se lanza a este reto y lo logra con encomiable maestría. El resultado final, no obstante, padece de ciertas imperfecciones, inherentes a este tipo de ensayo. Sobre ellos volveremos en su momento oportuno.

Una pensión muy cercana, quizás, al Instituto Ravasco, al cual ingresó la autora siete años antes de publicar la novela, sirve de punto de encuentro y partida para un grupo de mujeres abocadas a insertarse en la sociedad. El amplio panorama que genera el abanico de historias en juego, permite al texto una reflexión individual desde la cual cada acontecimiento tributa al esbozo de una realidad y una época determinada. Mientras mayor es el número de cuadros individuales que se perfilan más nítida es la visión del conjunto que propone.

Silvia, una de las protagonistas dice: «Vivimos en un puente» (Céspedes 2003: 314), esta afirmación será vital. Experiencias y realidades diversas se intersecan en una metáfora que resulta constante a lo largo de toda la narración. El puente, símbolo esencial del texto, asume formas diversas: el internado, la muerte, el barco. Este elemento será siempre una conexión entre una etapa. Esta relación construye una metarreflexión que subyace bajo el cuerpo entero de la novela. La existencia de la mujer, y del hombre, en última instancia, es tránsito y permanencia. El instituto Grimaldi, funciona como el más elemental de estos símbolos, en él se toman las grandes decisiones, desde él todas parten o se quedan para rumiar un destino elegido. Su abandono, o permanencia constituyen siempre una nueva etapa.

Xenia reprobará su examen final y su abandono del colegio marcará su primer encuentro con el mundo y con una realidad otra. Será estudiante, trabajadora, y amante. Su historia, no obstante, vuelve sobre la vida de muchas mujeres de la época, rebeldes, de talento promedio, que se lanzan al exterior: siempre sometidas, en lucha eterna con el medio pero vencidas a la larga por las circunstancias.

Vinca, la española emigrada, que herida en lo más profundo por el abandono y cobardía del amante supera el escollo emocional e intenta llevar una vida honrada impartiendo clases de español. Silvia, la estudiante mo-

delo, que incapaz de abandonar el rol que su profesor le da y confesar su sentir, deja Roma para ocupar una cátedra en Pisa. Ana estudiará solo para complacer a sus padres y volver pronto a su pueblo junto al hombre que ama. También Emanuela, el personaje mejor delineado de cuantos pueblan el texto partirá, roto su compromiso, en un viaje que cerrará la novela.

Solo Augusta y Valentina, permanecen en la pensión. Enroladas en una relación de sugerentes tintes homosexuales, ambas mujeres renuncian a su propia vida en pos de la evasión y el refugio. La mala literatura sirve a una, la envidia contumaz e insana sirve a la otra como justificante y asidero. Sobre Augusta la misma voz narrativa anuncia «se había quedado en aquel paréntesis de espera que la retenía en una falsa juventud. En el “Grimaldi”, a pesar de su edad, era todavía una estudiante, afuera, sería una adulta» (Céspedes 2003: 191).

Para Milly, la escritora halla una salida contrastante. Frágil del corazón, henchida de un sentimiento imposible, muere en los inicios del texto. Su muerte reviste también la sustancia de la partida.

En resumen: todas encuentran una realidad otra al dejar la pensión. La vía es diversa, los destinos son diferentes, pero la esencia del cambio es igualmente inalterable.

Para las monjas guardianas, el Grimaldi es vida misma y también el punto último de tránsito antes de la partida hacia el hospicio, su último destino. Para ellas, el internado constituye todo un mundo de intrigas y deleites en el que encuentran su realización. La madre superiora que parte hacia el retiro, las intrigas y la devoción de sor Lorenza, víctima, al final de sus mismos ardides, hacen de este grupo una masa compacta. Homogénea y gris en apariencia, este grupo ofrece al lector otro cuadro más. Uno que bajo los presupuestos de un marco estrecho, recoge un modo diferente de interacción con la sociedad.

La pluma, sin dejar para sí resquicios de idealismos que pudieran lastimar la veracidad del texto, no desdeña en sus trazos las mezquindades que también son susceptibles de reconocimiento en estas mujeres. Las exhibe y hace con ellas protagonistas humanas. La traumática y a veces egoísta relación de Emanuela con su hija Stefanía, internada por conveniencia en una escuela a la que su madre va a ver ocasionalmente. La envidia de Valentina por el casamiento de Ana. Los actos muchas veces inescrupulosos e interesados de Xenia con respecto a su novio prisionero, su propia actitud de convertirse en amante de un potentado para salir de sus apuros económicos.

La relación mujer-hombre enriquece y al mismo tiempo actúa como catalizador del discurso narrativo. El afuera, la vida misma deviene conflicto permanentemente catalizado por la relación con un hombre. El profesor universitario, el amante que va a la guerra, el individuo que ofrece la seguridad material, todos, en cada caso, deciden e inciden determinantemente

en las historias de las jóvenes. Relaciones imposibles, otras que esperan en la distancia, otras que se rompen en el camino, ante el mero contacto con la verdad pululan a lo largo del relato, introduciendo puntos de giro o limitando ciclos. Estas mujeres devienen reclusas de un orden social que no permitía prescindir de esta relación. Ni siquiera el caso aludido ya de posibles rasgos lésbicos, evade este escollo. Augusta, escritora de dudoso talento, se acerca a esta realidad solo por medio de su obra. La autora juega con este personaje y sus obras vacías:

esta vez trato un problema universal: el conflicto entre el hombre y la mujer. Va a suscitar muchas polémicas porque afirmo que nosotras podemos muy bien prescindir de ellos; que lo soportamos por una tradición secular de esclavitud. Hablo, inclusive, de la repugnancia instintiva que la mujer siente por el hombre. Un libro revolucionario, en fin (Céspedes 2003: 190).

Su posición claramente trasluce una enconada predisposición contra la ineludible relación hombre-mujer. Su compañera Valentina, tiranizada por la mezquindad de sus tíos, y amargada por la imposibilidad circunstancial de encontrar matrimonio, elige concentrarse en lamentar el bien ajeno y amargar su existencia con la censura al prójimo.

La relación padre-hija, por otra parte, aunque en menor grado, asume también en el texto una importancia capital. Como manifestación de la relación entre un sexo y otro, esta interacción constituye en la mayor parte de los casos, una variante que testimonia el diálogo entre generaciones distintas y las dificultades que se derivan de ella. En algunos casos, como el de Milly y el de Emanuela, resulta una relación de sometimiento en su forma más básica. La distancia que se crea entre padre e hija delata muchas veces las limitaciones y rezagos de la generación paterna de las muchachas de la década del 30. Estos personajes conforman un detallado panorama del cuadro social que está presente en la época: el campesino retrógrado e indolente en el caso del padre de Milly, el burgués acomodado, rodeado de libros y preocupado por las apariencias en el caso de Emanuela, el propietario rural que aspira a entrar en el gran mundo de los negocios a costa de sus tradiciones en el de Ana. Todos son, en alguna forma, diferentes rostros de la amplia paleta social de una sociedad que como la italiana pugnaba por revolucionarse a sí misma en los inicios de siglo pasado.

El problema de la ancianidad asume en el texto la forma de una vejez femenina a la que cada vez le va costando más trabajo insertarse en la nueva vida. A este importante factor se acercan los personajes de doña Antonia, abuela de Ana, la madre superiora, y el mismo concierto de monjas que el texto pone como canes severos y desconfiados alrededor de las muchachas

de la pensión. De las intrigas en la que se complacen en su medio hemos ya dado noticia.

El caso de Doña Antonia, anciana que vive entre la locura y la lucidez, resulta diferente. Ante la perspectiva del cambio que pretende atacar las raíces y costumbres de su familia, se rebela para anularse a sí misma en un último acto de desesperación. El incendio que inicia, y la propia muerte que consigue en el intento, parecen elevarse como símbolos del inexorable destino del inadaptado. El propio diseño del personaje de su nieta, heredera y amante de la tierra que tanto preocupó a la anciana parece enviar un mensaje de comunión y continuidad con el pasado.

Aunque el estilo depurado de la autora, su exactitud periodística e innegable capacidad para diseñar ambientes, permiten al lector acceder sin mayores contratiempos al mundo que Alba intenta recrear para sus receptores, ninguno de los pasajes de la novela alcanza el efecto consumado de aquél al que la autora dedica toda la tercera parte del texto. El viaje de Ana y Valentinna a su provincia natal, introduce en la novela una brillante luz de contraste con la oscuridad asfixiante del colegio y del mundo capitalino. Como una brisa fresca en un día árido, la nota costumbrista, insuflada de poesía llega al texto para dotarlo de una riqueza extra, diferente de la que encarna el paisaje romano. La tradición, las procesiones y las ferias que no tienen cabida en la Roma universitaria toman ahora vida en el nuevo paisaje:

En el recinto de la hostería la gente del pueblo danzaba. Durante las pausas, los bailadores se sentaban en los bancos, los hombres, de un lado, las mujeres de otro, y una muchacha arbolada se movía en derredor repartiendo vasos de vino; cuando el acordeón recomenzaba, los jóvenes se levantaban, ajustándose el pantalón a la cintura, y se acercaban a las muchachas que esperaban en silencio con las manos en el regazo [...] bailaban sin cambiar de expresión, con sus aretes que oscilaban a ambos lados del rostro austero (Céspedes 2003: 179).

Fiesta y rito, paisaje y entusiasmos dotan este mundo reducido de un encanto que difícilmente se podrá volver a encontrar en el texto. Un mundo vedado para el resto de las muchachas, solo Ana, en su actitud de permanente regreso, de irreductible añoranza le otorga, quizás, su valor real.

El relato plural por el que apuesta Alba de Céspedes, le permite, de acuerdo con fin que persigue, esbozar con más claridad la naturaleza del conflicto mujer-sociedad presentado a partir de disímiles experiencias. No obstante la maestría con que la autora logra conducir el relato, la narración no logra salvar los escollos presupuestos en este tipo de discurso. Algunas de las figuras principales nunca se realizan en su totalidad. La sutileza del análisis psicológico, aunque trata de ser equilibrado, se reparte desigualmente entre

las ocho mujeres. Una parte de ellas quedan solo esbozada, atrapada sin otro recurso, en el marco ya empolvado del personaje romántico.

La capacidad creativa de Alba no sufre por esta circunstancia, sus dotes para percibir atmósferas y escudriñar en lo más profundo del alma ya está presente en esta obra, solo que habrá que esperar un tanto más para encontrar en ella la madurez perceptiva, el meticuloso análisis psicológico que se aprecian en personajes como la Valeria del *Cuaderno prohibido*, presente ahora sí en novelas de mayor madurez artística.

Novela de aprendizaje, *Nadie vuelve atrás* propone al lector un acercamiento de lujo a la realidad de una época. A la mujer de un período, a la joven que abandona definitivamente su infancia para convertirse en mujer. Los sufrimientos que le impone su lucha con la sociedad, pues todo intento de inserción la conlleva, son apartados finalmente para mirar adentro, en el conflicto interno, la guerra individual que espera en cada pecho y que se define con más claridad en el personaje de Emanuela, la joven con quien termina la narración. Es en ella en quien más claramente nos permite la escritora seguir un verdadero proceso evolutivo. La delicada situación que genera la vergüenza impuesta por el nacimiento de una hija sin padre cede eventualmente su lugar al intento fallido de un compromiso otro que se rompe al contacto con la verdad. La decisión final de partir en barco, de alejarse y de zafarse de las cadenas imaginarias que la ataban, se alza como símbolo paradigmático de rebeldía e insurrección. No es la partida aquí lo que tiene valor en sí misma sino la decisión de proporcionarse una nueva oportunidad, un nuevo puente desde el cual cruzar hacia una nueva etapa de búsqueda. La felicidad es también aquí la olla al final del arcoíris, no todas lo logran, para ninguna la autora escribe un final de dicha absoluta, solo hay realidad y oportunidades.

## Referencias bibliográficas

- Céspedes, A. de, [1938] 2003, *Nadie Vuelve atrás*, Cuba, Ed. Unión.
- Zancan, M., 2003, «Epílogo para una edición cubana», en A. de Céspedes, [1938] 2003, *Nadie Vuelve atrás*, Cuba, Ed. Unión, pp. 357-364.

## LAS VERDADERAS MENTIRAS DE LA NOVELA: LA POÉTICA DE ELSA MORANTE

Gianni Turchetta

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

EL «ENCANTO DESESPERADO», LA PSICOLOGÍA Y EL «REALISMO»:  
EL TRIUNFO DE LA AMBIVALENCIA

Cada vez que tengo la oportunidad de hablar de Elsa Morante experimento una auténtica alegría: sencillamente porque Morante es, sin términos medios, una de las voces más extraordinarias, intensas y profundas de la narrativa del siglo XX, tanto a nivel nacional como a nivel mundial. Sin embargo, apenas comienzo mi exposición surgen las dificultades. En primer lugar, porque de algún modo toda la obra morantiana participa de una irreductible y casi insostenible ambivalencia, colocada en el mismo centro de un auténtico desafío por parte de la literatura a la complejidad de la existencia, de las emociones, de los sentimientos y de toda la realidad. Además, hablar de Morante implicaría casi hacer una breve historia de la literatura del siglo XX, ya que su carrera como escritora atraviesa gran parte de la pasada centuria, desde mediados de la década del veinte hasta mediados de los años ochenta;<sup>1</sup> y, sin embargo, es justo la historia literaria la que le crea

---

<sup>1</sup> El primer texto publicado por Morante es el relato infantil *La storia dei bimbi e delle stelle* [*La historia de los niños y de las estrellas*], aparecido en seis entregas en el *Corriere dei Piccoli* en 1933, pero escrito en torno a 1926, cuando Elsa tenía 14 años. Para una reconstrucción de los inicios de Morante como escritora, considerados en sentido general dentro del cuento maravilloso, véanse: E. Porciani (2006: 27-58); *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Irìde, 2006, pp. 27-58; G. Bernabò (2012: 23-37) *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci, 2012, pp. 23-37.

serias dificultades al crítico, puesto que poquísimos escritores han logrado, como sucede con ella, colocarse siempre fuera de todas las etiquetas y de todos los «ismos» reconocidos. Curiosamente, la carrera literaria de Morante parece ser «otra» en relación con la historia literaria establecida, y esta es, quizás, la razón principal de su escasísima presencia en los manuales. Así pues, con una paradoja que hace poco honor a la crítica italiana, una de las más grandes escritoras del siglo XX a escala mundial es prácticamente ignorada por los manuales escolares italianos.

Elsa Morante es una escritora que parece viajar siempre contracorriente, porque tiene una fisonomía muy bien establecida, precoz, autónoma, de extraordinaria originalidad, muy poco permeable a las influencias. Es verdad, por otra parte, que, como sucede a menudo con los escritores, también Elsa ha buscado borrar y minimizar las huellas de su propia formación literaria y de los modelos que, no obstante, ha tenido presentes. Pero quisiera recordar que, aun cuando su posición parezca tan atípica y tan irreductible a modelos anteriores, ella misma señala algunos autores que tuvieron de todos modos un influjo significativo en su escritura. En un fundamental escrito, *Sul romanzo* [Sobre la novela], su respuesta a una encuesta de la revista *Nuovi Argomenti* [Nuevos Temas], Morante formula una especie de ‘canon’ en el que indica sus seis más grandes amores literarios, citados en un orden casual, al menos a primera vista: Verga, Homero, Cervantes, Stendhal, Melville, Chéjov.<sup>2</sup> A ellos podemos agregar, sin dudas, aunque no hayan sido indicados explícitamente, Pirandello, y antes que este, De Roberto, y también Kafka, muy presente sobre todo en los cuentos juveniles, en virtud de su inclinación al género *lato sensu* fantástico. Más allá de ello, lo cierto es que Morante encontró muy rápido un modelo artístico y expresivo propio, que luego siguió con gran coherencia durante toda la vida. En el fondo, se podría incluso encontrar alguna oscura e irónica sabiduría del destino en el hecho de que la Morante haya sabido escapar tan bien a los condicionamientos y a las rigideces de la Historia: justo ella que definió la Historia, esa con H mayúscula, como «Un escándalo que dura ya diez mil años»<sup>3</sup>.

Como indicaba hace un momento, en el centro de la empresa narrativa morantiana está la percepción de la ambivalencia profunda de la realidad, tanto de la realidad del mundo exterior como la de la vida interior del sujeto. En un pasaje memorable de *L'isola di Arturo* [La isla de Arturo], el protagonista y narrador encierra la ambigüedad de su isla, es decir, de Prócida, en una definición que, sin forzar las cosas, podría ser ampliada a definición de la ambigüedad de la vida en su conjunto, según Morante. La isla, en efecto,

<sup>2</sup> E. Morante, 1959, *Sul romanzo*, en *Pro o contro la bomba atomica*, Milán, Adelphi.

<sup>3</sup> Es el subtítulo que aparece en la cubierta de la primera edición de su novela *La Storia*, que salió en 1974 por la editorial Einaudi.

se presenta a Arturo como «una telaraña iridiscente», que nos fascina y aprisiona, porque la vida es un «encanto desesperado». (Morante 1957:191). Por otra parte, no debemos olvidar que, de manera a primera vista contradictoria, Morante subraya a continuación que la literatura es otra cosa que la vida, incluso que la literatura en cuanto tal es, vista en profundidad, una mistificación. Al mismo tiempo, sin embargo, solo la literatura, y en general el arte, está en condiciones de imitar, de forma privilegiada, la verdad profunda de la vida, su ‘encanto desesperado’, permitiéndonos comprenderlo mejor, y combatir sus ‘monstruos’. La literatura, y en general el arte, se presentan así como portadores de ilusión y al mismo tiempo de verdad: esta es su naturaleza profunda, en ello reside su fuerza, una fuerza que tiene sus raíces en sus propios insuperables límites. Más sutilmente, los valores de verdad de los que el arte se hace portavoz residen, en medida considerable, también en el hecho de que el arte se presenta como una mistificación respecto del mundo real. Precisamente porque el arte se contrapone a la no-verdad del mundo social, que niega y desmiente, está en condiciones de proponer otra verdad, capaz de alcanzar las verdades profundas de las dinámicas emotivas y afectivas de los seres en primer lugar, y consecuentemente, de la vida toda. Es una contradicción de la cual Morante nos impide escapar; y es la misma contradicción expresada en el título de su primera, genial novela: *Mentira y sortilegio* (1948), es decir, hechizo que puede manifestarse solo en la medida en que está inextricablemente trenzado con la mentira, a la que se opone y con la cual, al mismo tiempo, se identifica. Esta ambivalencia se configura, a la vez, como ambivalencia emotiva y cognoscitiva. Por esto la literatura, que no termina de sufrir con la fatal e irreductible separación entre las palabras y las cosas, en rigor, no solo no nos aparta de la vida sino que la enriquece en cuanto logra poner en escena la intensidad de la experiencia y la profundidad de la psique, provocando así un «aumento de vitalidad» (Morante [1959] 1987: 72). Si, como explica Morante, «la novela es, en sí misma, *la proyección de una psicología del mundo*» (Morante [1959] 1987: 52), justo por ello «[u]na verdadera novela es, por tanto, siempre realista, incluso la más fantástica» (Morante [1959] 1987: 50). En consecuencia, la novela es capaz de una crítica radical de la sociedad y del presente, y conserva una intacta fuerza utópica. A pesar de todo esto, en fin, a pesar de sus propios límites, todavía en el arte, y en la novela en particular, que establece una relación privilegiada con la exigencia de totalidad, hay salvación: una salvación iluminadora porque el arte sabe afrontar también y en particular la desesperación, en su desgarrador vínculo con el encanto y el sortilegio de la existencia.

Desde otro punto de vista, es imprescindible subrayar que para Morante el acceso privilegiado a la totalidad pasa, necesariamente, por los conflictos relacionados con las vivencias familiares, que sus cuatro grandes novelas y casi todos sus cuentos recrean de modo constante, obsesivo: en el fondo se



trata siempre se padres e hijos, de jóvenes y figuras parentales o seudoparentales, de padres perdidos y fracasados, crueles o amorosos o las dos cosas a la vez, de hijos que no saben volverse adultos, de esposas niñas, de hijos enamorados de las madres y de las madrastras, de madres niñas o de padres de incierta virilidad, y así por el estilo. En la profundísima coherencia y concordancia de la carrera literaria de Morante podríamos identificar, de alguna manera, dos fases: simplificando quizás demasiado (pero la esquematización me parece que tiene su utilidad), diría que hay una fase optimista y otra pesimista. En realidad, Elsa no fue nunca optimista en un sentido exacto del término, y siempre tuvo una visión trágica de la existencia, de continuo recorrida por la oposición perpetua e irreconciliable entre los seres y sus sentimientos que, como hemos visto, permiten que convivan e incluso que se superpongan la contradicción, la felicidad y el sufrimiento, como sucede con el ejemplar sintagma «encanto desesperado», o con la desgarradora duplicidad de Useppe, el niño que está en el centro de *La Historia*, tan alegre y tan infeliz, tan luminoso y destinado a morir con solo seis años. Al menos hasta algunos años después de *La isla de Arturo*, la felicidad y el sufrimiento encontraban, no obstante, la manera de encontrarse, mezclarse y confundirse. Alrededor de los años sesenta, en cambio, la ambivalencia morantiana tiende decidida e irreversiblemente hacia lo negativo:<sup>4</sup> ya no se trata solo de implacable duplicidad sino que tiende a convertirse en pesadumbre frente a un mundo percibido como degradado de forma irremediable, donde ya la tarea del artista no es solo la de alcanzar la dolorosa pero también prodigiosa, y de algún modo feliz verdad de un universo lleno de experiencias extremas, sino que se convierte, en lo esencial, en una tarea residual de resistencia; se convierte en el último baluarte de la verdad en un universo dominado por lo inauténtico. En este sentido, el pasaje más ilustrativo de la carrera de Morante está representado por la conferencia *A favor o en contra de la bomba atómica*, que abre el camino al compromiso desesperadamente antihistórico de *La Historia*, donde el último residuo de fe en los inocentes se presenta, sin embargo, contaminado por una visión privada, en verdad, de toda vía de salida: una visión que llevará a Morante a la sombría negación de *Aracoeli* (1982).

#### EL TEATRO DE LA VIDA Y LA OTRA VERDAD

Pero tratemos de ver un poco mejor la idea de literatura de Morante, a partir del aspecto decisivo concerniente a la problemática relación entre

---

<sup>4</sup> Para la crisis morantiana de los primeros años sesenta véase, en particular, la fundamental monografía de G. Rosa, *Cattedrali di carta*, Milán, il Saggiatore, pp. 174-178.

literatura y realidad y, además, entre literatura y verdad. Un relato juvenil, en particular, se nos presenta como una rica y atendible clave para acceder al mundo morantiano. Se trata de «El juego secreto» (1937), no por azar elegido como relato epónimo de la primera colección de cuentos en volumen,<sup>5</sup> considerado, por varias razones, como una especie de célula generadora, de condensado embrión del universo, que tomará cuerpo luego en la obra maestra *Mentira y sortilegio*. El cuento «El juego secreto» está ambientado en un tiempo impreciso pero que se puede intuir como de inicios de la modernidad. Tampoco se precisa el lugar, pero se trata, de todos modos, de un país todavía caracterizado por una estructura social que, si por una parte manifiesta relaciones y jerarquías feudales, al mismo tiempo nos muestra una nobleza llegada ya a una extrema decadencia, una nobleza cuyo poder es un simulacro, residual y larval, de un mundo que todavía no ha muerto pero que está en el umbral de la extinción. Centro de este mundo es la gran mansión, casi un castillo, de la ilustre y decadente familia de los marqueses: «una casa patricia en ruinas, una vez pomposa, ahora deshecha y miserable», inmensa, donde se suceden «grandes salas vacías en las que, durante los ventosos días de tormenta, entraban remolinando por los vidrios rotos el polvo y la lluvia»; y sin embargo, nótese bien, en «[a]lgunas salas había frescos con aventuras e historias, y allí vivían pueblos regios, que montaban en camellos o jugaban en tupidos jardines, entre monos y halcones» (Morante [1963] 1985: 77-78). El propio espacio, en otras palabras, está poblado de cuentos, fascinantes y prestigiosos, que, sin embargo, se están desvaneciendo y en peligro de desaparecer. Una vez más, en el centro de la representación, está una familia: la del marqués y su mujer, con sus tres hijos adolescentes, Antonietta (diecisiete años, la mayor y más autoritaria, en muchos sentidos el motor impulsor de la historia); Pietro (dieciséis años, bueno pero un poco perezoso, psicológicamente dependiente de los hermanos); y Giovanni (el más pequeño, de edad no especificada, que parece estar entre la infancia y la pubertad). En una primera aproximación, no es difícil percatarse de la relación entre los tres muchachos y los tres primeros hermanos Morante: Elsa (nacida en 1912), Aldo (en 1914) y Marcello (en 1916); en 1922 se sumaría la hermana María, a quien la muy joven escritora dedicará varios cuentos juveniles. Pero, más allá de las posibles correspondencias biográficas, cuentan sobre todo la densidad simbólica y el rigor del sistema formal creado por Morante. En el juego entrecruzado de simetrías y oposiciones, es estratégica, ante todo, la antítesis radical, absoluta, entre los adultos y los muchachos. Por otro lado, los tres muchachos viven en un mundo aparte,

<sup>5</sup> *Il gioco segreto*, Milán, Garzanti, 1941, es un conjunto compuesto por veinte cuentos, once de los cuales fueron retomados después, junto con «Il ladro dei lumi», en *Lo scialle andaluso*, Torino, Einaudi, 1963, 1985. No por gusto Cesare Garboli retomará, a su vez, este título en el ensayo específico y en su homónimo volumen de ensayos morantianos, Milán, Adelphi, 1995.

separados también de sus coetáneos de fuera de la mansión. En esta doble segregación creo que se puede advertir, sin mucho riesgo, una reminiscencia de *Les enfants terribles* de Cocteau, no por casualidad cercano cronológicamente (1929) y muy apreciado por los escritores de la época solariana. En el cuento de Morante la antítesis adultos / muchachos está atravesada también por una simetría: tanto entre los muchachos como entre los adultos las figuras fuertes son las femeninas, que de algún modo tienen en un puño a los varones.

En el plano social, vale la pena notar que estamos frente a un mundo donde nada podría hacer pensar, ni siquiera vagamente, en alguna actividad productiva o en la modernidad: los personajes y sus acompañantes son nobles (que ejercen, además, su superioridad de *status* solo a medias y de forma residual), campesinos, siervos, cocheros, curas y beatas. Una vez más Morante exhibe la insistente e imborrable evocación del mundo feudal y de la literatura caballeresca, pero a la vez muestra su pertenencia al pasado, y no duda en convertirlos en objeto de una verdadera burla: no nos olvidemos del auténtico culto tributado por la escritora romana a *Don Quijote*. Si el mundo de los adultos está marcado por una desolación irremediable, ejemplarmente encarnada en el marqués, que se presenta como una «especie de momia» (Morante [1963] 1985: 79), y además siempre paralizado por los amenazantes y continuos reproches de su mujer (dominante y todo el tiempo empeñada en reprimir cualquier manifestación de vitalidad demasiado perceptible, comenzando «por el reír y el hablar en voz alta» (Morante [1963] 1985: 78), en cambio, por parte de los muchachos, el medioevo perdido y degradado revela dimensiones insospechadas. Adolescentes y con marcadas actitudes infantiles, Antonietta, Pietro y Giovanni son portadores, en efecto, de una posible ruptura con la inexorable grisura del mundo, en virtud no solo de su tierna edad sino, paradójicamente, porque en alguna medida persiguen un improbable y sin embargo necesario retorno a los tiempos antiguos, desplegados con plenitud en su supuesta dimensión heroica.<sup>6</sup> La ruptura decisiva se produce, en un primer momento, por parte de Giovanni, el más pequeño pero también el ‘miniintelectual’ del grupo. Enfermizo, sujeto a periódicas, violentas y misteriosas fiebres, destinado, según el médico, a morir temprano, Giovanni pertenece con toda evidencia a la estirpe (de ascendencia rusa y dostoiévskiana) de los inocentes y de los idiotas, y encarna ya ese mito de la infancia ofendida y trágica que encontrará su apoteosis en Usepe. Pero los no pocos personajes estratégicos de las obras de Morante destinados a morir jóvenes o incluso siendo niños

---

<sup>6</sup> En este sentido, resulta difícil no pensar en las mistificadoras obsesiones del regreso al heroísmo y a la integridad de sentimientos de los bellos tiempos antiguos que caracterizan a uno de los protagonistas de *Gli indifferenti* [*Los indiferentes*] (1929) de Moravia, quien, como es bien conocido, fue el esposo de Elsa Morante.

encarnan, asimismo, una vez más, otras ambigüedades, comenzando por el primo Eduardo de *Mentira y sortilegio*, sádico y desdénoso antes que tísico y desventurado. En «El juego secreto», Giovanni encuentra en el palacio «extraños libros» donde «se movían personajes en ropajes nunca vistos: amplio sombrero, jubón de terciopelo, espadas y pelucas, y para las damas, vestidos fantásticos, adornados con gemas y redecillas entretreídas con oro» (Morante [1963] 1985: 82). Pero hay más: «Tales seres hablaban un lenguaje alado, que sabía tocar alturas y precipicios, dulce en el amor, feroz en la ira, y vivían aventuras y sueños con los que el niño fantaseaba largamente» (Morante [1963] 1985: 82). Entonces Giovanni comunica a los hermanos su descubrimiento y los tres creen poder identificar esos personajes librescos «en las figuras que habitaban en las paredes y en los techos de la mansión y que, vivas desde hacía tiempo en ellos, pero ocultas en los subterráneos de su infancia, ahora regresaban a la luz» (Morante [1963] 1985: 82). Los muertos vuelven a vivir, el pasado se torna presente, lo que parecía descolorido adquiere, inesperadamente, color e intensidad, y, aún más, la intensidad sepultada de la infancia vuelve a la luz. Es necesario, todavía, una ulterior y decisiva transformación, aquella mediante la cual los muchachos se identifican con esos personajes y comienzan a comunicarse entre ellos como esos personajes podrían haberlo hecho. El suyo es un juego, pero un juego muy importante, que hay que mantener en secreto: los padres no pueden saberlo, lo condenarían y lo prohibirían. Además de ser un juego muy serio, le permite a los muchachos, sin que ellos lo comprendan, acceder sin mediaciones al reino de la ficción artística: «Fue así que los tres jovencitos descubrieron el teatro» (Morante [1963] 1985: 83). Jugando y representando, los hermanos rechazan una realidad demasiado gris y triste e inventan otra, más intensa y, paradójicamente, más auténtica. Pero hay más:

Sus personajes salieron del todo de la niebla de la invención, con sonido de armas y crujido de vestimentas. Adquirieron un cuerpo de carne y una voz, y para los jovencitos comenzó una doble vida. Apenas la marquesa se retiraba a su habitación, el sirviente a la cocina, y el marqués salía para su paseo, cada uno de los tres se transformaba en su propio personaje. Con el corazón agitado, Antonietta cerraba las dos hojas de la puerta y se transformaba en la Princesa Isabel; Roberto, enamorado de Isabel, estaba interpretado por Giovanni. Solo Pietro no tenía un papel determinado, y asumía ora la figura del rival, ora la del sirviente, ora la del capitán de un barco. Tan viva era la fuerza de la ficción que cada uno olvidaba su propia persona real. (Morante [1963] 1985: 83).

La ficción no es tanto, o no es solo, negación de la realidad, ni puede ser reducida a una invención carente de verdad: ella es, más bien, el lugar donde se manifiesta otra verdad, de naturaleza diversa pero no por ello menos auténtica. Por muchas razones, es justo la ficción la que permite abrir espacio a una intensidad y a una autenticidad de sentimiento que la realidad cotidiana niega. Si la realidad cotidiana es un enmascaramiento y una mentira social, una máscara puesta sobre la máscara de la vida cotidiana pudiera ser, y ni siquiera de modo tan paradójico, la forma misma de la verdad, o, al menos, de otra verdad más profunda, ni obvia ni normalmente visible. Vale la pena notar cómo Morante, refiriéndose a los muchachos, prefiere siempre el término *fanciulli* ['jovencitos'], más culto desde el punto de vista estilístico y que permite, además, una menor definición tanto en lo que concierne a la edad —dejando impreciso si se trata de «niños», de «muchachos», de «adolescentes' o de «jóvenes»—, como en lo relativo al sexo. Por otra parte, con toda evidencia en el «El juego secreto» los hermanos asexuados devienen amantes, dejando asomar elementos incestuosos que, de nuevo, pudieran hacernos pensar de manera no forzada en *Les enfants terribles* y, en particular, en la relación entre los hermanos Paul y Elizabeth. Más allá de las posibles sugerencias literarias, Morante, una vez más, afronta con audacia el conflicto de la 'novela familiar',<sup>7</sup> y aborda con mano al mismo tiempo delicadísima y decidida el tema del incesto. Por otro lado, podría resultar empobrecedor y mezquino reducir la complejidad y la profundidad de la invención morantiana a la dimensión psicológica. Con toda evidencia, el 'juego secreto' constituye, asimismo, una refinada metáfora metaliteraria que permite poner en escena, hay que decirlo una vez más, la potencia y la magia del arte, y de la literatura en específico, justo mientras se la obliga a develar su propia naturaleza marginal, no actual, incluso mistificadora: pero es precisamente de aquí que nace la magia.

Como es fácil imaginar, el 'juego secreto' es descubierto y termina mal, justo cuando la tensión ha llegado al momento culminante y los dos 'jovencitos', Antonietta y Giovanni, se han jurado amor eterno, y han sellado el juramento con un beso hartamente perturbador:

Los dos jovencitos se besaron en los labios, Giovanni se sentía más grande. Con los pómulos enrojecidos y las sienes que le latían, se abrazaba a la hermana. Y esta, los cabellos descompuestos, la boca ardiente, inició un baile frenético. (Morante [1963] 1985: 88).

---

<sup>7</sup> Para una rica y aguda interpretación de *Menzogna e sortilegio* en particular, pero también para toda la obra morantiana como 'novela familiar' en el sentido freudiano, véase de nuevo G. Rosa, ob.cit. [¿mejor escribir el año?], en especial las pp. 19-103.

«En ese momento, la tragedia y el baile se interrumpieron» (Morante [1963] 1985: 89); nótese, una vez más, la ambivalencia certificada, por así decirlo, por la pareja *tragedia/baile*. La puerta se abre y entra la marquesa seguida a distancia por el marqués, siempre pequeño y humilde, «con cautela, como temeroso de tropezar» (Morante [1963] 1985: 89). Ante los reproches de la madre, Antonietta se arrodilla y parece, a primera vista, querer pedir perdón, pero en cambio «comenzó a sacudirse extrañamente con un reír ronco y febril que pronto se convirtió en un llanto rabioso»; mientras se arroja al suelo, agita las piernas de modo descompuesto, descubriéndolas, y «parecía poseída por las furias; era el cuidado de su secreto lo que la agitaba» (Morante [1963] 1985: 90). Una vez llevada a su habitación, Antonietta pasa de los gritos a un lamento continuo, «sofocado e interrumpido» (Morante [1963] 1985: 90), ignorando los reclamos de Giovanni, que la llama amorosamente. Luego Giovanni, como si estuviera todavía poseído por la ficción, sale de casa, se echa a caminar solo en la noche y se aleja del lugar, despidiéndose así de la hermana y de su mundo y pensando en llegar a los montes y luego al mar, que nunca había visto. Cerca de un árbol es aquejado por su mal y por la fiebre, y se queda dormido. Al día siguiente es recogido por un sirviente y se despertará luego de varios días de inconsciente sopor (como le ocurrirá después al quinceañero Arturo, casi suicida por error): junto a él lo vela la hermana, aparentemente apagada y tranquila, como si nada hubiera ocurrido y hubiera vuelto a la desoladora rutina de los tiempos en los que el ‘juego’ no existía; solo «Sus labios parecían arder». (Morante [1963] 1985: 94).

El relato se cierra con esta imagen perturbadora, calculadamente aislada en medio de la página.

#### DEL «JUEGO SECRETO» AL NARRADOR COMO ‘COARTADA’

El «*juego secreto*» fracasó y no es más secreto. Sin embargo, ahora y a pesar de las apariencias, el mundo ya no es el mismo: gracias a sus «aladas» mentiras la verdad del «teatro», de algún modo, ha separado la mentira de la realidad y revelado la profundidad y la verdad que la monotonía de lo cotidiano escondía y eludía. Pocos años después, Elsa llevaría a cabo la empresa de su genial novela inicial, *Mentira y sortilegio*, sorprendente por su madurez estructural y estilística, por su originalidad y audacia, además de ser del todo irreductible al entonces dominante neorrealismo. También la extraordinaria tensión de *Mentira y sortilegio* nace del vivo contraste entre la realidad y las ilusiones, entre una vida cotidiana miserable y una mistificada vida de sueños, vinculada a fantasmas de nobleza, perseguida y deseada por pequeños, pequeñísimos, burgueses, encontrada luego en nobles decadentes o incluso falsos, y por lo tanto, amargamente desilu-

sionante. Una vez más, el conflicto entre un mundo representado en su concreta dureza y los fantasmas mentales de los protagonistas encuentra su encarnación paradójica en la dinámica profunda de la literatura, manifestada en esta ocasión de modo directo mediante la estratégica invención de la narradora Elisa (atención: Elisa, no Elsa, pero casi), que cuenta las vivencias crueles de su familia, de la que es la última sobreviviente, para así curarse de la enfermedad familiar: la mentira, una enfermedad que sufre también ella. Estamos frente a algo muy similar a la célebre paradoja de Epiménides el cretense, llamada también la paradoja del mentiroso: Epiménides dice que «todos los cretenses mienten», colocándonos en la imposibilidad de decidir si su afirmación es falsa o verdadera, como sucede —explican los lógicos— con todas las proposiciones que se niegan a sí mismas. Lo cierto es que, abiertamente, Elisa declara en varias ocasiones su absoluta sinceridad, su voluntad de no solo narrarnos la verdad, sino incluso, de conocer por fin la verdad sobre sí misma, al develar el enigma de su propia historia y de su propia identidad. Al mismo tiempo, sin embargo, Elisa no deja de subrayar la parcialidad de su mirada, adulterada debido al amor excesivo que profesa a sus padres, sustentada en fuentes no confiables por exceso de confiabilidad, es decir, las voces mismas de sus queridos muertos, quienes, amorosos fantasmas, le dictarían una verdad que Elisa no puede conocer y que, no obstante, afirma que puede contar. Morante emplea tres capítulos significativamente titulados “Introducción a la historia de mi familia” para construir paso a paso la extraordinaria complejidad y la extraordinaria ambivalencia de esta desconcertante narradora. Desde mi punto de vista, solo el inicio de *La coscienza di Zeno* [La conciencia de Zeno], con el embarazoso, sorprendente “Prefacio del Doctor S”, puede ser comparado, en la historia de la literatura italiana del siglo XX, con el inicio de la obra maestra de Morante en cuanto a la suprema capacidad de poner al lector en la absoluta imposibilidad de decidir sobre la confiabilidad, y por tanto, la verdad de lo que se dispone a leer. El complejo juego de espejos construido por Elsa / Elisa pone en escena a un narrador poco confiable que, sin embargo, se vuelve paradójicamente confiable, debido, en particular, a su impúdica y escasa fiabilidad, la única que permite volver a dar vida a la verdad revivida de las vidas ajenas. Como se puede ver, estamos frente a una lógica y a una dinámica muy afines a las que sustentaban “El juego secreto”, aunque ahora son más complicadas, están más profundizadas y puestas al servicio de una arquitectura novelesca excepcionalmente compleja. Todo esto se relaciona con la lúcida percepción, por parte de Morante, de la función estratégica del narrador e, históricamente, con la necesidad del novelista moderno de «utilizar un yo discursivo que le sirva de coartada» (nótese la movida genial de emplear una palabra como «coartada», que evoca una culpa social): «Esta

primera persona responsable es, pues, una condición moderna» (Morante [1959] 1987: 54), y vive, por necesidad, de una parcialidad aceptada y perseguida con coherencia, que, sin embargo, lejos de ser una limitación constituye para el escritor una fuerza, es más, la única vía para acceder a la totalidad. También por ello, aun «en la obscena invasión de la irrealidad, el arte, que viene a dar la realidad, puede representar casi la única esperanza del mundo» (Morante 1987: 105), de un mundo consagrado a la desintegración y donde, no obstante, el arte es cada vez más necesario porque «es lo contrario de la desintegración» (Morante 1987: 101). De esta manera el escritor, a pesar de todas las dificultades que afronta en la sociedad moderna, a pesar del ensordecedor parloteo de los *mass media*, a pesar de sus propios límites y de sus culpas, no siempre veniales, continúa siendo un «adversario irremediable» del sistema, quizás incluso el único que todavía, como un héroe mítico, «ha venido a matar el dragón» (Morante 1987: 110).

[Traducción: **Mayerín Bello**]

### Referencias bibliográficas

- Bernabò, G., 2012, *La fiaba estrema. Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci.  
 — 1959, *Sul romanzo en Pro o contro la bomba atomica*, Milán, Adelphi.  
 —, 1957, *L'isola di Arturo*, Turín, Einaudi.  
 — [1963] 1985, *Lo scialle andaluso*, Turín, Einaudi.  
 Morante, E., 1957, *L'isola di Arturo*, Turín, Einaudi.  
 Porciani, E., 2006, *L'alibi del sogno nella scrittura giovanile di Elsa Morante*, Soveria Mannelli, Iride.  
 Rosa, G., 1995, *Cattedrali di Carta*, Milán, il Saggiatore.





## LA ESCRITURA FEMENINA ITALIANA HOY: TENDENCIAS Y EJEMPLOS

Ilaria Bonomi

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Ante todo una pregunta, obvia pero necesaria, cuya respuesta no hay que darla por descontada: ¿existe una escritura específicamente femenina, o, mejor, existen modalidades estilístico-lingüísticas que puedan considerarse específicas de las escritoras mujeres? No es una interrogante nueva pero se ha replanteado en los últimos decenios, en los que la escritura femenina en Italia ha tenido un desarrollo exponencial.

Una relevante presencia de escritoras caracteriza el panorama de la narrativa italiana en los años 80, incluso se ha hablado de una presunta supremacía literaria a partir de los resultados del premio Campiello, que durante cuatro años consecutivos ha recaído en mujeres (1988, Rosetta Loy; 1989, Francesca Duranti; 1990, Dacia Maraini; 1991, Isabella Bossi Fedrigotti) y a partir del gran éxito de algunas novelas como *Va' dove ti porta il cuore* [*Ve donde te lleva el corazón*] de Susanna Tamaro. Un conjunto, el de la narrativa femenina de ese período, en el que junto a nombres nuevos o casi nuevos, estaban algunos nombres de grandes escritoras pertenecientes a la generación precedente, que arribaban a los últimos momentos de su largo recorrido narrativo (por ejemplo, Anna Maria Ortese, que muere en 1998 pero de quien algunas obras fueron publicadas póstumamente, y Lalla Romano, fallecida en 2001).

En un sentido muy general, se puede afirmar que en la escritura femenina italiana el componente autobiográfico ocupa un espacio relevante pero, a menudo, a una cotidianidad humilde y descuidada se agrega una dimensión mítico-maravillosa; al sentido físico de la realidad se contraponen la atracción por la utopía.

Desde el punto de vista lingüístico y estilístico emerge la clara tendencia hacia una escritura media, que permite concentrar la atención sobre el contenido de la narración más que en la modalidad de expresión. Quizás esta sobriedad nazca también de la voluntad de reaccionar frente al estereotipo tradicional de una escritura femenina emotiva, melindrosa, redundante, intimista.

Prescindiendo de la perspectiva crítico-literaria en relación con la gran interrogante relativa a una especificidad de la escritura femenina (para la que remito, en particular, a los estudios de Marina Zancan y Paola Azzolini)<sup>1</sup>, me limito aquí a recordar algunas reflexiones críticas bajo el específico perfil lingüístico. Un lugar común ya decididamente superado distinguía en la categoría negativa de la escritura femenina «una tendencia a lo melindroso, al intimismo, al exceso de adjetivación, a la redundancia, a la emotividad expresiva incontrolada» (Della Valle 1995: 10), características primarias de la escritura femenina, a las que, por otra parte, se contraponen, al menos a partir de los años 60 del siglo XX, ejemplos de prosa lineal, sobria, antirretórica, entre los que sobresale como el más representativo el de Natalia Ginzburg<sup>2</sup>. El tono medio, que permite, como se indicaba antes, concentrar la atención más sobre los contenidos que sobre sus modalidades de expresión ha caracterizado, sobre todo en las dos décadas siguientes, la escritura de muchas autoras que, con toda propiedad, pueden ser insertadas en ese filón de prosa literaria media, no demasiado alejada de la lengua común, distante tanto de un evidente rebuscamiento formal, como de una marcada cercanía a la informalidad y a la oralidad. En esta línea cabrían, por ejemplo, Clara Sereni, Susanna Tamaro, Rosetta Loy, Dacia Maraini.

Hay quien ha señalado, en cambio, la tendencia de algunas escritoras hacia una actitud conservadora, la preferencia por formas prestigiadas<sup>3</sup>, y esto también es innegable. Todas estas tendencias apenas citadas como características de la escritura femenina han conducido a autoras de años recientes hacia una independencia desde el punto de vista formal que impide distinguir las en el panorama de las últimas décadas del siglo XX.

En fin, sin pretender agotar un tema importante al que se podrían, ciertamente, añadir muchos útiles análisis y reflexiones críticas, nos limitamos a subrayar, siguiendo a Valeria Della Valle, la complejidad de la categoría de escritura femenina.

---

<sup>1</sup> Revísense sobre todo Zancan 1998 y 2000, Azzolini 2001; véase, asimismo, Crispino 2003. Interesante como un punto de vista crítico de una escritora, Rasy 2000. Reflexiones prudentes y subjetivas que tienden a negar, si bien no de modo absoluto, una especificidad de la escritura femenina, se leen en el capítulo 4 de La Porta 1999.

<sup>2</sup> Véanse, por ejemplo, las observaciones de F. Serafini Della Valle 1997: 61-70.

<sup>3</sup> Cfr. Antonelli 2006: 93-94.

Una figura que me parece especialmente significativa en el ámbito de la escritura femenina italiana contemporánea, y que encuentra un lugar especial en este contexto, es Gina Lagorio, activa, sobre todo, en los años 80 y 90, fallecida en 2005. Gran admiradora y amiga —como es conocido— de Alba de Céspedes, y enamorada de Cuba, sobre la que —como ha quedado documentado— habría podido escribir un relato («una realidad que me resulta dolorosamente grata, o espléndidamente dolorosa», así la define en una entrevista de 2000)<sup>4</sup>. Y una gran admiradora de y apasionada por la literatura femenina, sobre la que ha expresado muchas veces juicios entusiastas (acerca de Anna Banti, Alba de Céspedes, Elsa Morante, Melania Mazzucco, por solo citar algunos nombres de escritoras italianas). Sobre la superioridad moral de las mujeres, Lagorio, como escritora pero sobre todo como crítica, ha escrito mucho.

Un elemento característico de la escritura de Gina Lagorio<sup>5</sup> es el interés predominante por la psicología de los personajes, que abarca toda su producción narrativa. La atención hacia el componente existencial del individuo, central, asimismo, en la propia visión del mundo de la escritora y en su representación, determina en todas las novelas la prioridad concedida a la caracterización de los personajes en la estructura narrativa.

Entre los protagonistas, las mujeres ocupan el lugar principal: Angela (*La spiaggia del lupo* [*La playa del lobo*])<sup>6</sup>, Tosca (*Tosca dei gatti* [*Tosca de los gatos*]), Elena (*Fuori scena* [*Fuera de escena*]) son grandes personajes, delineados con una atención y una compenetración especiales. En cuanto a los personajes masculinos, algunos se presentan débiles o indecisos (pensamos en Vladimir, de *La spiaggia del lupo*), otros solo forman parte del trasfondo (el padre en ese mismo texto), y aquellas figuras positivas y amadas por la escritora ocupan un espacio circunscrito, como el del abuelo de la novela recién citada, o como Emanuel de Saboya, protagonista de *Il bastardo* [*El bastardo*], seres débiles y derrotados pero delineados con amor y sin negatividad; en fin, tras el protagonista masculino de *Arcadia americana*, se esconde, evidentemente, la propia Lagorio<sup>7</sup>.

Un espacio particularmente importante ocupan, por otra parte, la psicología y el carácter de la misma escritora, protagonista de algunas obras; dos de ellas han sido consideradas, con toda razón, entre sus textos más convincentes: me refiero a la novela autobiográfica e histórica *Tra le mura stellate* [*Entre muros estrellados*], y a la autobiografía *Inventario*, libros en los que la

<sup>4</sup> Cfr. Casagrande 2000.

<sup>5</sup> Acerca de la relación de Lagorio con la escritura femenina véanse los aportes de Elio Gioanola y de Anna Nozzoli en VV. AA. 1999: 23-27 y 34-38, respectivamente.

<sup>6</sup> Véase el listado de las novelas en la nota bibliográfica.

<sup>7</sup> La narración se basa en el viaje que la escritora hizo a los Estados Unidos.

escritora aparece como protagonista absoluta, como también había sucedido con su novela juvenil y menos lograda *Un ciclone chiamato Titti* [Un ciclón llamado Titti].

Debe ser recordada, igualmente, en la prevaleciente línea femenina, la figura de la madre de la escritora, importante y amada presencia en las novelas autobiográficas.

El motivo de la relación entre el arte y la vida<sup>8</sup>, otro gran tema que remite más a la escritura femenina que a la masculina, y que Gina Lagorio explicita sobre todo en *Inventario*, es recurrente en gran parte de su producción narrativa. A él se vincula el tema de la memoria, «río kárstico» que guía la escritura hacia las

palabras que vienen desde muy lejos, desde las estaciones de la sangre que nos ha generado y de aquellas de la sangre que hemos generado nosotros. Las palabras sin lógica y sin reglas de la vida ancestral, natural, espontánea [...] [;] alguna vez sucede que las palabras se posan por sí mismas en la hoja en blanco, como si las guiase una mano invisible. La nuestra, que está allí, y es a menudo incierta y pesada, se mueve obediente, como cuando escribíamos el dictado siguiendo la voz de la maestra. Luego las leemos y las sentimos parte de nosotros; entonces las releemos y trabajamos con ellas como estamos acostumbrados a trabajar con la página (235).

Y el tema de la memoria, individual, colectiva e histórica, está ampliamente presente en su obra narrativa, tanto en la de carácter autobiográfico como en la histórica.

Desde el punto de vista de la evolución cronológica, la narrativa de Lagorio comienza dando muestras de levedad y sencillez (*Un ciclone chiamato Titti*), luego refinadas en la escritura pulida y ya madura de *La spiaggia del lupo*<sup>9</sup>, todavía poco inclinada, sin embargo, al rebuscamiento formal. En el curso de los años se incrementa, de modo ostensible, la elaboración estilística que se inserta en una escritura bastante lineal, sólidamente tradicional, con una acentuación de la variación léxica y la búsqueda de efectos retóricos, evidentes en *Tosca dei gatti*. Esta tendencia parece continuar en las dos novelas más elaboradas, mejor construidas y, sin duda, más logradas: *Le mura stellate* e *Il bastardo*, que muestran un estilo más trabajado, rico en variaciones, junto al perdurable componente de sencillez y linealidad, en

<sup>8</sup> Acerca de la lengua de Lagorio, remito a Bonomi 2008 y Bonomi-Mauroni 2010.

<sup>9</sup> Entre las dos novelas se ubica la muy particular *Approssimato per difetto* [Aproximado por defecto] (1971), novela-diario sobre la enfermedad y la muerte del marido cuyo carácter no solo contenidista sino también formal la distingue radicalmente de sus restantes novelas.

una atemperación entre dos tendencias diferentes pero no opuestas, que evidencia, según mi punto de vista, el carácter general de la escritura de Lagorio. De esta línea se distinguen, de manera significativa, las dos últimas producciones narrativas que por razones diversas constituyen una fase conclusiva, más cercanas a lo coloquial y a lo oral, y a una aspereza de tonos y de formas, ajena, sustancialmente, a la escritura precedente. Me refiero a *Arcadia americana*, narración-diario de un fotorreportero que viaja a los Estados Unidos, concebida con un ritmo veloz, casi cinematográfico, y con un estilo desenvuelto, moderno, más orientado hacia el coloquialismo que hacia la tradición, y a su última y dolorosa novela, *Càpita* [*Sucedee*], escritura-diario, póstuma, de los años de la enfermedad y la invalidez que la llevarían a la muerte. En ella la rebelión encuentra un desahogo lingüístico en formas fuertes, marcadas, casi provocadoras, tan diferentes de la pulida y equilibrada literariedad de la mayor parte de las narraciones precedentes.

Desde el punto de vista de la estructura y la incidencia de los planos del discurso, la narrativa de Lagorio evidencia una fuerte tendencia hacia una escritura diegética, más volcada hacia la reflexión introspectiva y psicológica, siempre presente, que hacia el desenvolvimiento de los acontecimientos y de la historia (representativa, esta segunda línea, sobre todo de las novelas históricas como *Il bastardo* y, parcialmente, *Tra le mura stellate*). Ello determina una significativa tendencia argumentativa, que prevalece, a menudo, sobre el componente narrativo e inventivo. Como minoritario del todo se muestra el equilibrado contrapunto entre plano diegético y plano dialógico (por ejemplo, *Un ciclone chiamato Titti*, *Fuori scena*), que naturalmente deja un mayor espacio a la inmediatez coloquial. Esta diferenciación entre los dos tipos de novela se refleja de un modo más evidente en la sintaxis, que en la diégesis es, a menudo, articulada e hipotáctica, sobre todo en los momentos de reflexión, si bien no ajena a una linealidad del período que está siempre presente en la escritura de Lagorio.

Para concluir este breve recorrido por la narrativa de Lagorio, colocada dentro de la evanescente y discutida categoría de la escritura femenina, creo que debe subrayarse, sobre todo, la condición mesurada y equilibrada de su estilo y su personalísimo modo de moverse entre el arte y la vida.

Si la figura de Lagorio, de la que partí por sus vínculos con Alba de Céspedes y con el contexto cubano, representa una especie de línea media de la literariedad, el panorama de las escritoras italianas de los últimos tres decenios se presenta muy variado, como sucede, de hecho, con la escritura narrativa en general, a la que me referiré brevemente a continuación, en particular desde el punto de vista lingüístico, interés principal de quien les habla.

Desde 1980, momento de un fuerte renacimiento de la novela luego de un período de crisis, se desarrolla una tendencia al rebajamiento de la es-

critura, en el sentido de un acercamiento a la lengua hablada, acompañada por la inclinación, sobre todo de los escritores jóvenes, a concentrarse en temáticas socio-existenciales en vez de construir historias, con una actitud autorreferencial más que de narrador de historias. Es decir, los jóvenes escritores tienden a hablar de sí, de su inconformidad existencial, del mundo en que viven, resaltando sus aspectos más sobresalientes o invasivos (televisión, publicidad, canciones). En gran parte orientado hacia la narración de «historias», se ubica en este filón el género policiaco y la novela negra, muy productivos entre escritores jóvenes.

Como es natural, esta tendencia, que caracteriza a muchas de las novelas escritas en las décadas posteriores a 1980, coexiste con otra más exquisitamente literaria, más «construida» y más vinculada con la lengua tradicional, tendencia en la que se pudieran distinguir dos líneas, una caracterizada por una lengua elegante, literaria, bien limada y construida sin ser preciosista, con una fuerte preocupación por la legibilidad; y otra más expresionista, o mejor dicho, altamente expresiva, en la medida en que la búsqueda estilística prevalece sobre la legibilidad y la inteligibilidad. Para poner, al menos dos ejemplos, citemos los nombres de Giuseppe Pontiggia para la primera línea, y de Gesualdo Bufalino, para la segunda.

En el último decenio parece ser que la narrativa italiana se está alejando del tono medio lingüístico y, sobre todo, de la informalidad (a veces aparente) de la escritura y de la influencia de la lengua hablada para retomar, junto al deseo de narrar historias, un empeño formal que la conduce de nuevo hacia la literariedad. Una literariedad que busca, de todos modos, caminos renovadores respecto de la lengua común, y, por supuesto, de la banalidad.

Me parece que el cuadro resultante del panorama de las escritoras italianas de los últimos tres decenios no es muy diferente. O, en otras palabras, considero que podemos insertar en este cuadro también, sin grandes diferencias, a las escritoras.

Ejemplificaré las tendencias escriturales más evidentes con algunos nombres de narradoras que me parecen significativas y que han tenido cierta difusión en el extranjero<sup>10</sup>. Tengo, naturalmente, que precisar que esta ejemplificación, así como el panorama que he ido diseñando a través de los años, se basa en mis lecturas, motivadas por la ocasión, la subjetividad y también por razones hedonísticas, es decir, este intento de sistematización de las tendencias lingüísticas nace de la lectura, por placer, de novelas, más que de un compromiso investigativo.

En un nivel elevado se coloca, por ejemplo, Paola Capriolo.

---

<sup>10</sup> Aunque no hayan gozado de una especial atención en las traducciones a la lengua española.

La lombarda Paola Capriolo (1962), una de nuestras escritoras más «literarias», da muestras de un fuerte vínculo con la tradición desde el punto de vista lingüístico y estilístico. Escribe novelas (desde *Il doppio regno*, 1991 [El doble reino], *Vissi d'amore*, 1992 [Viví de amor], hasta *Il pianista muto* [El pianista mudo] y *La macchina dei sogni* [La máquina de sueños], ambas de 2009); cuentos (*La grande Eulalia*, 1988 [La gran Eulalia], *Il nocchiero*, 1989 [El barquero]); relatos fantásticos (*La ragazza dalla stella d'oro*, 1991 [La joven de la estrella de oro]); y traduce de otras lenguas, en particular del alemán. Su producción narrativa, dominada por temas maravillosos, fantásticos, pero también abstractos y filosóficos, se distingue por un estilo elaborado si bien no preciosista, conservador desde el punto de vista gramatical, y de escasa apertura hacia la lengua hablada. Basándonos en una de sus novelas más logradas, *Vissi d'amore*, inspirada en la historia de *Tosca*, podemos subrayar algunos de los elementos que contribuyen a determinar la literariedad y el tradicionalismo. En el plano de la estructura narrativa y textual: prevalencia de la diégesis; escasa o ninguna caracterización del diálogo según la variante oral o escrita; gran relevancia de la descripción, donde abundan imágenes y símiles. En el nivel sintáctico: construcción articulada del período y escasa presencia de la medida breve y del estilo nominal. En el morfosintáctico: preferencia por formas pronominales estándares como *egli*, *ella*, *loro* (dativo plural), *quale* (adjetivo interrogativo), *il quale*, *cui*, *ciò*, *vi* (locativo); conservación de los usos verbales estándares como el pretérito [*passato remoto*] y el subjuntivo. En el nivel lexical: gusto por expresiones y términos cultos y *rebuscados* (*porre*, *mi duole*, *giacché*, *ove*, *onde*); rica adjetivación.

Una escritora de gran éxito en nuestros días, cuyo lenguaje está, sin duda, caracterizado por su literariedad, si bien en una medida menos acentuada que en el caso de Paola Capriolo, es Melania Mazzucco<sup>11</sup> (Roma, 1966). Autora de grandes frescos ambientados en épocas y contextos geográficos y culturales diversos, basados en una rica y documentada investigación. Son los casos, por ejemplo, de *Lei così amata*, 2000 [Ella tan amada], reconstrucción de la vida de una escritora alemana y del ambiente de Mann; de *Vita*, 2003 [Vida], historia de una familia de emigrantes del Lacio hacia Estados Unidos, a partir de finales del siglo XIX; de *La lunga attesa dell'angelo*, 2008 [La larga espera del ángel], acerca de la vida de Tintoretto y la Venecia de fines del siglo XVI. En esta última novela, en la que hay, por otra parte, notables y largos flujos de conciencia de los dos protagonistas, que hablan en una primera persona impetuosa y apasionada, predomina el discurso indirecto sobre el directo, pero los planos del discurso (discurso indirecto, directo, e indirecto libre) se interpenetran con gran fluidez. La estructura del período

<sup>11</sup> Sobre la lengua empleada por Mazzucco véanse las importantes contribuciones de Maurizio Dardano (Dardano, 2007, y Dardano, 2010).



varía desde frases breves y nominales hasta períodos de mayor extensión. El léxico es rico y cuidado.

Durante años he pintado arcones nupciales y cuadritos tan pequeños que temía perder los ojos en el empeño. Tenía la impresión de que me había convertido en un miniaturista. Pero lo mío no era la miniatura. Yo pensaba en grande. Cuadros grandes, paredes enteras, palacios. Un pintor de calle es respetado por los albañiles, quienes, por el contrario, desdennan a los pintores de salón y de iglesia. Y los albañiles les espetan inmediatamente el nombre de quien los ha contratado. [...]

Así comencé a pintarles los techos, los cuartos, les decoré las casas y coloreé los muebles, las chimeneas, incluso los armarios, arreglando las magníficas habitaciones en las que hubiera querido vivir y en las que, en cambio, nunca viviría. He regalado mis cuadros a decenas de personas que no los apreciaban, para que un día los viese alguien que, por el contrario, pudiese ofrecerme su palacio o el altar de su capilla (*La lunga attesa dell'angelo*: 59).

El dialecto veneciano aparece ocasionalmente en los diálogos, en función mimética:

Apenas nos quedamos solos, Faustina explotó como un barril de pólvora. ¡Mira tú —exclamó con voz tan alta que los transeúntes se volvieron, entre risotadas— eres más puerco que un trapo de culo! ¡Pareces un perrito inmundo! Eres el hombre más famoso de Venecia y te vistes como un pordiosero. Cómo me avergüenzo, Giacomo, parecemos pobres (*La lunga attesa dell'angelo*: 110)<sup>12</sup>,

Con Mazzucco nos acercamos a la que podemos llamar la gran línea 'media', que incluye escritoras muy diversas entre ellas pero que con estilos diferentes se expresan en una lengua no muy lejana del italiano común de nuestros días, definido por los lingüistas como neoestándar<sup>13</sup>. A menudo, sin embargo, viene el dialecto a colorear la lengua, en particular cuando la narración está más o menos fuertemente relacionada con una realidad local.

<sup>12</sup> Transcribimos el original para que se perciba la influencia del dialecto: «Appena siamo rimasti soli, Faustina è esplosa come un barile di polvere da sparo. Vardate, ha esclamato, a voce talmente alta che i passanti si sono voltati, sghignazzando, sei più sporco di una strazza da culo! Pari un cagnaccio da scoazzer! Sei l'uomo più famoso di Venezia e ti vesti come un pitoccone. Quanto mi vergogno, Giacomo – sembriamo poveri».

<sup>13</sup> «Neo-estándar» es la definición empleada por Berruto 1987, mientras que Sabatini 1985, prefiere «italiano del uso medio». Los estudiosos han optado por una u otra alternativa.

La presencia del dialecto en la narrativa italiana de nuestros días, que ha crecido en las últimas dos décadas, hay que relacionarla con su reactivación en varios ámbitos de la vida y del arte, sobre lo que estudios recientes han llamado la atención<sup>14</sup>.

Los grados de acogida al dialecto en la narrativa son muy variados, y debe también subrayarse la diferencia entre las regiones. En el panorama actual de la narrativa sobresalen regiones en las que está más viva su presencia literaria y su uso real, como es el caso, sobre todo, de Sicilia.

Una escritora siciliana (casada con un inglés y que vive en Londres) de gran éxito es Simonetta Agnello Hornby (1945), autora de novelas muy traducidas en el extranjero, como *La Mennulara* [*La almendrera*] (2002), *Boccamurata* (2007) [*Bocatapiada*], y *La Monaca* (2010) [*La Monja*]. Todas estas novelas están ambientadas en Sicilia, son muy eficaces en el plano narrativo y atrapan al lector, son bastante tradicionales, ya sea como estructura, ya sea desde el punto de vista lingüístico, con una moderada presencia del dialecto, más en el plano sintáctico que en el lexical. Una tendencia particularmente fuerte en lo referente al dialecto siciliano, que presenta una estructura de la frase y un orden en las palabras muy característicos, en relación con el italiano, con el verbo a menudo colocado al final. Esta tendencia a reflejar el ritmo del dialecto, sobre todo en la sintaxis, presente ya en escritores sicilianos del siglo XIX como Verga, en las novelas de Agnello Hornby se muestra de forma muy evidente, sobre todo en los parlamentos de los personajes:

«Se veía que estaba acostumbrada al campo, una verdadera salvaje era. [...]» «Sí, un pajarito, poeta te volviste, esa una loba era, te lo digo yo», comentó don Vito.

«No, un pajarito parecía, pequeña y asustada, una bestiecita salvaje enjaulada», precisaba don Paolino [...] (*La Mennulara*: 53)<sup>15</sup>.

Típicas del dialecto siciliano son, asimismo, algunas estructuras como infinitivo más participio, por ejemplo: [...] *la chiamava per avere portato un bicchiere d'acqua* [«la llamaba para que le trajese un vaso de agua»] (*La Mennulara*: 55).

<sup>14</sup> De la variada bibliografía dedicada a la vitalidad (¿o revitalización?) del dialecto en el habla, en la lengua literaria y en ámbitos diversos, me limito a citar a Berruto 1994 y 2001; a Sobrero-Miglietta 2006; a Antonelli 2006; a Marcato 2008.

<sup>15</sup> Transcribimos el original para que se perciba la influencia del dialecto: «Si vedeva che era abituata alla campagna, una vera selvaggia era. [...]» «Si, un uccellino, poeta diventasti, quella una lupa era, te lo dico io», commentò don Vito.

«No, un uccellino pareva, piccola e spaurita, una bestiolina selvaggia ingabbiata», precisava don Paolino.

En una dirección muy diferente se halla el empleo que del dialecto siciliano hace una escritora como Silvana Grasso (1952), que se mueve en una línea que con toda propiedad podemos llamar expresionista.

La autora, profesora de latín y de griego en el liceo, ambienta en Sicilia sus novelas, que presentan una estructura narrativa simple y esencial, con gran predominio de los componentes descriptivo y psicológico. Otros aspectos importantes son la sensualidad, lo macabro, el dolor. Resulta escasa la presencia del diálogo, limitado, por lo general, a brevísimos fragmentos en el ámbito de la narración. La escritura, en la que se concentran los esfuerzos y la creatividad de la autora, está concebida con gran literariedad y preciosismo, tanto en lo que concierne al léxico (sicilianismos, neologismos creados por ella, términos populares y literarios, metáforas), como en lo que respecta a la sintaxis, con una notable presencia del influjo siciliano en el orden de palabras y en la reiteración pronominal pospuesta<sup>16</sup>. Hay que mencionar, asimismo, los efectos fónicos.

He aquí un ejemplo, extraído de *Ninna nanna del lupo* [*La nana del lobo*] donde, junto con la incidencia del dialecto y los otros elementos que caracterizan su escritura, aparece la mezcla con el inglés, pues la protagonista regresa a su isla luego de una larga estancia en los Estados Unidos:

Los ojos se le volvían torvos, feroces, y la pupila rapaz, perversa, ávida parecía como si le arase los pensamientos, le arañase el cerebro en busca del maldito alfilerero, viejísimo, lleno de polvo, con el bordado descolorido, con sus colores desteñidos, muy pálidos (*Ninna nanna del lupo*: 48).

En Bisacquino solo el cuchillo se usaba, y las manos, aunque en la dote del matrimonio les dieran a las mujeres el juego de cubiertos de 12 piezas (*Ninna nanna del lupo*: 49).

Y el ascenso se hacía ligero por los senderos abiertos entre los matorrales de *sonco* y las matas de cidronela, durante las tardes de Bisacquino, donde el ocaso se anunciaba temprano y parecía que no terminaba nunca en el cielo ulcerado de rojo (*Ninna nanna del lupo*: 50)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> En el original: *nel ritmo a destra*.

<sup>17</sup> Transcribimos el original para que se perciba la influencia del dialecto: «Gli occhi li se facevano torvi, feroci, e la pupilla sparviera malandrina piùla pareva vangarle i pensieri, unghiarle il cervello alla ricerca del maledetto portaspilli, vecchissimo, pieno di polvere, col ricamo stinto nei colori stinti pallidi acciucchiti.

A Bisacquino solo il coltello si usava, e le mani, pure se nella dote del matrimonio gliela davano alle femmine la posateria a 12 pezzi.

E lo zoccolo si faceva lieve per le trazzere tra cespugli di sonco e ciuffi di cedronella, nella sera di Bisacquino, dove il tramonto s'annunziava presto e pareva non finire mai nel cielo ulcerato di rosso».

El lenguaje de Grasso se presenta, pues, en su conjunto, como un pastiche expresionista de italiano y siciliano, latín y griego, formas coloquiales y cultas.

También la Cerdeña muestra una buena vitalidad narrativa, muy bien reflejada por las escritoras, sobre todo jóvenes, entre las que mencionaremos a Milena Agus y a Michela Murgia.

Milena Agus (1959) ha escrito algunas novelas breves de gran éxito, traducidas a muchos idiomas. Escribe en una lengua muy orientada hacia lo coloquial, con una presencia discreta del dialecto, siempre traducido. Por ejemplo, *Mal di pietre*, 2006 [*Mal de piedras*]:

Se había casado tarde, en junio de 1943, después del bombardeo de los americanos a Cagliari, y en esa época tener treinta años sin estar todavía casada era como ser ya una solterona. No se trataba de que fuera fea, o de que le faltaran pretendientes, todo lo contrario. Solo que, llegados a un cierto punto, los pretendientes comenzaban a espaciar las visitas y luego no se les veía más [...]. Querida señorita, motivos de fuerza mayor me impiden, no solo este sino también el próximo miércoles, hacerle la visita [*de fai visita a fustetti*], lo que sería para mí muy grato pero es, por desgracia, imposible. Entonces abuela esperaba el tercer miércoles, pero siempre llegaba una muchachita [*pipiedda*] con la carta que la posponía otra vez y luego nada más (*Mal di pietre*: 10).

Michela Murgia (1972) ha publicado dos novelas, la segunda de las cuales, *Accabadora*<sup>18</sup>, 2009, ha tenido una notable acogida por la crítica y por el público. Aquí la presencia del dialecto es todavía más leve y discreta que en el caso de Agus. Resulta relevante lo que la autora escribe a propósito del uso del sardo y del italiano en la Cerdeña de los años cincuenta: el sardo como la lengua usada en la vida cotidiana, el italiano como la lengua que se aprende en la escuela, rechazada por los niños que la consideran inútil; sin embargo, como ponen de relieve los más sabios, instrumento de comunicación indispensable para todos los italianos<sup>19</sup>.

Menos jóvenes son dos escritoras a las que considero muy significativas en el panorama de la narrativa actual: Rosetta Loy y Elisabetta Rasy.

Loy (1931), de padre piemontés y madre romana, ambienta sus primeras novelas (*La bicicletta*, 1974 [*La bicicleta*], *Strade di polvere*, 1987 [*Calles de polvo*]), en el Piemonte de la primera mitad del siglo XX, en las que hay un fuerte componente autobiográfico. En la escritura llana, leve, y a ratos lírica,

<sup>18</sup> En el dialecto sardo *accabadora*, del español *acabar*, es la que da muerte a los enfermos terminales.

<sup>19</sup> Véase el diálogo entre María y la madre adoptiva, la protagonista de *Accabadora*: 24-26.

figuran contenidas teselas dialectales con la finalidad de ambientación y de realismo. En la última, notable novela (*Nero é l'albero dei ricordi, azzurra l'aria*<sup>20</sup>, 2004 [*Negro es el árbol de los recuerdos, azul el aire*]), de ambientación no ya piamontesa sino más genéricamente italiana, se pierde toda referencia local, también en el lenguaje.

Rasy (1947), napolitana, es una voz importante, no solo por su valor como narradora sino también por sus reflexiones sobre la escritura femenina, a la que ha dedicado sus empeños así como varias publicaciones<sup>21</sup>. Es la suya una escritura cuidada, de tono medio pero indiscutiblemente literario, no tendiente a lo bajo y, conviene subrayarlo, en la que está ausente el dialecto. Sobre las razones de esta exclusión en su narrativa, muy relacionadas con su contexto familiar, son reveladoras las observaciones expuestas en su bella novela *Posillipo*, 1997:

En casa, pues, había una especie de trilingüismo: el italiano, con el que mi madre era inflexible, porque al haber estudiado para actriz amaba la dicción perfecta; el francés, usado como lengua secreta o código de los adultos, y también como un legado de antiguo esplendor social; y el dialecto. Pero se recurría, en realidad, al dialecto de la misma manera en que se recurría al francés: el dialecto no era, para nada, una lengua natural, una lengua espontánea o anterior al italiano sino una especie de código de pertenencia, o quizás de reconocimiento. Una lengua, no tanto de comunicación privilegiada por ser más dúctil y más rica, como una lengua de complicidad, un oscuro llamado. El uso que se hacía del dialecto, justo porque era tan fragmentario y artificial, tenía algo, para decirlo de algún modo, de anti-democrático: aludía a una lejanía y no a una cercanía respecto del pueblo que lo hablaba. Creo que ha sido por esto que no he dicho nunca en mi vida una palabra en dialecto (*Posillipo*: 12-13).

Concluyo con una escritora del área lombarda, muy orientada hacia el empleo del dialecto, Laura Pariani (1951). El componente dialectal está muy presente en función mimética en las primeras novelas, que describen la realidad local, también desde una perspectiva histórica: *Di corno o d'oro* (1993) [*De cuerno o de oro*], *La signora dei porci* (1999) [*La señora de los puercos*], *Il paese delle vocali* (2000) [*El país de las vocales*]. En las novelas de los años siguientes el dialecto se atenúa pero es retomado en la última, *Milano è una selva oscura* (2010) [*Milán es una selva oscura*], estampa dolorosa y poética del Milán de los años 60. Interesante por la presencia del dialecto es, asimismo, *Dio non ama i bambini* (2007) [*Dios no ama a los niños*], acerca del mundo

<sup>20</sup> El título proviene de un verso de Sylvia Plath.

<sup>21</sup> Cfr. Rasy, 1978, 1984 y 1995.

de los emigrados italianos a Buenos Aires, donde al italiano se mezclan los dialectos y el español. El uso del lombardo (en la última novela citada aparecen también otros dialectos de emigrados) asume en la narrativa de Pariani un conjunto más bien complejo de funciones, desde la mimética hasta la expresiva e incluso expresionista, al mezclarse con otros componentes en un pastiche rico y animado. Cito a continuación, como ejemplo, dos pasajes extraídos de dos de sus novelas donde la presencia del dialecto se mezcla con el italiano formando un expresivo amasijo, que asume la forma tanto del discurso directo como del indirecto libre:

Mire usted, muy reverendo padre Inquisidor, el destino puede esperarnos en una encrucijada. Me sentí extraordinariamente solo, irreal y alejado de toda otra criatura humana; como una lombriz. Subiendo por un montículo resbalé varias veces en la nieve, pero, perseverando, a gatas alcancé la cima. Páramo y nieve, nada más. Y había un silencio como de iglesia abandonada. (*La signora dei porci*: 28)<sup>22</sup>.

[...] el olfato es, ciertamente, el más fuerte de los sentidos y la infancia el momento privilegiado para descubrir, recoger y clasificar todos los aromas posibles [...] Y para Dante el argumento no vale solo para las fragancias deliciosas de los manjares o de la lencería almidonada y perfumada por las bolsitas de lavanda de su tía Netta; no, él piensa en todos los olores: desde el ácido de la madera aserrada, arrojada sobre el suelo de la entrada de su casa durante los días de lluvia, hasta el dulzón de algunos viejos misales (*Milano é una selva oscura*: 6)<sup>23</sup>.

---

<sup>22</sup> Transcribimos el original para que se perciba la influencia del dialecto. «Vardé, molto reverendo padre Inquisitore, tutto il destino a l'è na croce di strade. Mi sentii indicibilmente solo, irreal e remoto da ogni altra creatura umana; tame on lumbriùn. Su un piccolo dosso spitugai più volte nella neve, ma perseverando a gattomagnà raggiunsi la cima. Brughiera e fiocca, nient'altro. E c'era il silenzio come in una gesa bandunà».

<sup>23</sup> Transcribimos el original para que se perciba la influencia del dialecto: «[...] l'odorato è certo il più forte dei sensi e l'infanzia è il momento privilegiato della scoperta, raccolta e classificazione di tutti gli aromi possibili [...] E per il Dante il discorso non vale soltanto per le fragranze deliziose dei mangiarini o della biancheria ripassata nell'amido e profumata dai sacchetti di lavanda di sozia Netta; no, lui pensa proprio a tutti gli odori: da quello acido della segatura di legno, gettata sul pavimento dell'ingresso di cà sôa nei giorni di pioggia, al dolcigno di certi vecchi messali».

## Obras de las escritoras citadas

MILENA AGUST

*Mentre dorme il pescecane*, Roma, Nottetempo, 2005.

*Mal di pietre*, Roma, Nottetempo, 2006.

*Perché scrivere*, Roma, Nottetempo, 2007.

*Il vicino*, Cagliari, Tiligù, 2008.

*Ali di babbo*, Roma, Nottetempo, 2008.

*La contessa di ricotta*, Roma, Nottetempo, 2009.

SILVANA GRASSO

*Nebbie di ddraunàra*, Milán, Baldini e Castoldi, 1993.

*Il Bastardo di Mautàna*, Milán, Anabasi, 1994.

*Ninna nanna del lupo*, Turín, Einaudi, 1995.

*L'albero di Giuda*, Lecce, CDE, 1997; Turín, Einaudi, 1997.

*La pupa di zucchero*, Milán, Rizzoli, 2001.

*Disio*, Milán, Rizzoli, 2005.

*7 uomini 7. Peripezie di una vedova*, Palermo, Flaccovio, 2006.

*Pazza e la luna*, Turín, Einaudi, 2007.

GINA LAGORIO

*Un ciclone chiamato Titti*, Bologna, Cappelli, 1969.

*Approssimato per difetto*, Bologna, Cappelli, 1971.

*La spiaggia del lupo*, Milán, Garzanti, 1977.

*Fuori scena*, Milán, Garzanti, 1979.

*Tosca dei gatti*, Milán, Garzanti, 1983.

*Tra le mura stellate*, Milán, Mondadori, 1991.

*Il bastardo ovvero Gli amori i travagli e le lacrime di don Emanuel di Savoia*, Milán, Rizzoli, 1996.

*Inventario*, Milán, Rizzoli, 1997.

*Arcadia americana*, Milán, Rizzoli, 1999.

*Càpita*, Milán, Garzanti, 2005.

ROSETTA LOY

- La bicicletta*, Turín, Einaudi, 1974.  
*La porta dell'acqua*, Turín, Einaudi, 1976.  
*L'estate di Letuche*, Milán, Rizzoli, 1982.  
*All'insaputa della notte*, Milán, Garzanti, 1984.  
*Le strade di polvere*, Turín, Einaudi, 1987.  
*La parola ebreo*, Turín, Einaudi, 1997.  
*Cioccolata da Hanselmann*, Milán, Rizzoli, 1997.  
*Ahi, Paloma*, Turín, Einaudi, 2000.  
*Nero è l'albero dei ricordi, azzurra l'aria*, Turín, Einaudi, 2004.  
*La prima mano*, Milán, Rizzoli, 2009.

MICHELA MURGIA

- Il mondo deve sapere*, Milán, ISBN edizioni, 2006.  
*Viaggio in Sardegna*, Turín, Einaudi, 2008.  
*Accabadora*, Turín, Einaudi, 2009.

LAURA PARIANI

- Di corno o d'oro*, Palermo, Sellerio, 1993.  
*Il pettine*, Palermo, Sellerio, 1995.  
*La spada e la luna*, Palermo, Sellerio, 1995.  
*La perfezione degli elastici (e del cinema)*, Milán, Rizzoli, 1997.  
*La signora dei porci*, Milán, Rizzoli, 1999.  
*Il paese delle vocali*, Bellinzona, Casagrande, 2000.  
*La foto di Orta*, Milán, Rizzoli, 2001.  
*Quando Dio ballava il tango*, Milán, Rizzoli, 2002.  
*L'uovo di Gertrudina*, Milán, Rizzoli, 2003.  
*La traduzione*, Milán, Rizzoli, 2004.  
*Il Paese dei sogni perduti*, Milán, Effigie, 2004.  
*Tango per una rosa*, Bellinzona, Casagrande, 2005.  
*Patagonia blues*, Milán, Effigie, 2006.  
*I pesci nel letto*, Padua, Alet, 2006.  
*Dio non ama i bambini*, Turín, Einaudi, 2007.  
*Milano è una selva oscura*, Turín, Einaudi, 2010.



ELISABETTA RASY

- La lingua della nutrice: percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Roma, Edizioni delle donne, 1978.
- Le donne e la letteratura: scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, a cura di T. De Mauro, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- La prima estasi*, Milán, Mondadori, 1985.
- Il finale della battaglia*, Milán, Feltrinelli, 1988.
- L'altra amante*, Milán, Garzanti, 1990.
- Mezzi di trasporto*, Milán, Garzanti, 1993.
- Ritratti di signora: tre storie di fine secolo*, Milán, Rizzoli, 1995.
- Posillipo*, Milán, Rizzoli, 1997.
- L'ombra della luna*, Milán, Rizzoli, 1999.
- Tra noi due*, Milán, Rizzoli, 2002.
- Due giorni a Natale*, Nápoles, Rossi, 2003.
- La scienza degli addii*, Milán, Rizzoli, 2005.
- L'estranea*, Milán, Rizzoli, 2007.
- Memorie di una lettrice notturna*, Milán, Rizzoli, 2009.

[Traducción: **Mayerín Bello**]

## Referencias bibliográficas

- Antonelli, G., 2006, *Lingua ipermedia. La parola di scrittore oggi in Italia*, San Cesario di Lecce, Manni.
- Azzolini, P., 2001, *Il cielo vuoto dell'eroina: scrittura e identità femminile nel Novecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- Berruto, G., 1987, *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo*, Florencia, La Nuova Italia.
- Berruto, G., 1994, «Come si parlerà domani: italiano e dialetto», en T. De Mauro (ed.), *Come parlano gli italiani*, Florencia, La Nuova Italia, pp. 15-24.
- Berruto, G., 2001, «Parlare dialetto alle soglie del Duemila», en Beccaria e Marellò (ed.), *La parola al testo. Scritti per B. Mortara Garavelli*, Alessandria, pp. 33-49.
- Bonomi, I., 2008, «Un esempio di scrittura femminile: Gina Lagorio», en *Discorsi di lingua e letteratura italiana per Teresa Poggi Salani*, Pisa, Pacini, pp. 89-99.
- Bonomi, I., E. Mauroni, 2010, «Tra arte e vita, la scrittura di *Inventario* di Gina Lagorio», en *Gina Lagorio. La scrittura tra arte e vita*, Atti della giornata di studio «*Inventario*» e le carte di Gina Lagorio, Università degli Studi di Milano - Milano, 26 aprile 2007, Milán, ARCHIVI DEL LIBRO, Serie del Centro Apice / Archivi della

- Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale/Università degli Studi di Milano, pp. 15-31.
- Casagrande, G., 2000, «La memoria è un'arma per vivere il futuro», intervista a Gina Lagorio a cura di Grazia Casagrande, 28-4-2000, en [www.wuz.it/archivio/](http://www.wuz.it/archivio/) (última consulta 17/10/2012).
- Crispino, A. M. (a cura di), 2003, *Oltrecanone: per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifestolibri.
- Dardano, M., 2007, *Leggere i romanzi. Lingua e strutture testuali da Verga a Veronesi*, Roma, Carocci.
- Dardano, M., 2010, *Stili provvisori. La lingua nella narrativa italiana d'oggi*, Roma, Carocci.
- Della Valle, V., 1995, «Tradizione e modernità: la lingua delle scrittrici», en *Tuttestorie*. — (ed.), 1997, *Parola di scrittore. La lingua della narrativa italiana dagli anni Settanta a oggi*, Roma, MinimumFax.
- La Porta, F., 1999, *La nuova narrativa italiana*, Turín, Bollati Boringhieri.
- Marcato, G. (ed.), 2008, *L'Italia dei dialetti*, Padua, Unipress.
- Rasy E., 1984, 2000, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti.
- Sabatini, F., 1985, «L'italiano dell'uso medio»: una realtà tra le varietà linguistiche italiane», en *Gesprochenes Italienisch in Geschichte und Gegenwart*, ed. de G.Holtus y E.Radtke, Tübingen, Narr.
- Sobrero, A.- Miglietta A. (ed.), 2006, *Lingua e dialetto nell'Italia del Duemila*, Galatina, Congedo.
- VV. AA., 1999, «Per Gina Lagorio», ed. de S. R. Marengo, *Resine*, 79, gennaio-marzo 1999.
- Zancan, M., 1998, *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Turín, Einaudi.
- 2000, «Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura», en *Letteratura italiana. Bilancio di un secolo*, Turín, Einaudi, pp. 87-135.



LAS PALABRAS PROHIBIDAS.  
APUNTES SOBRE LA ESCRITURA DE LAS MUJERES,  
Y UN TEXTO

Nicoletta Vallorani

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Esta comunicación se toma la libertad de seguir el recorrido errático de pensamientos que gravitan en torno a dos experiencias: la escritura de una novela importante para mí —*Le madri cattive* [*Las madres malvadas*]— y el encuentro emocionante y estimulante con otras mujeres reunidas en torno a la personalidad y al trabajo de Alba de Céspedes, en Casa de las Américas (La Habana, Cuba).

Las etapas de este corto viaje son palabras —como debe suceder en estos casos— que diseñan mapas experimentales del ser mujer y escritora aquí y ahora, pero también, desde una perspectiva más universal, en otro lugar y en otro tiempo, en la común tesitura de la literatura.

**Alba.**— En 1952, en *Quaderno proibito* [*Cuaderno prohibido*], Alba de Céspedes escribe: «No sé imaginar mi vida sin la escritura». Es una afirmación simple y comprometida, que traza una geografía femenina, donde el confín existe solo como límite impuesto por la imaginación. El único lugar a donde no es posible ir es el que no logramos imaginar que exista. Estamos encerradas entre los muros simbólicos que han construido para nosotras y aquí permaneceremos hasta que no logremos concebir un modo para abatirlos. En la poética de De Céspedes, como en la de Virginia Woolf y en la de muchas otras mujeres, la escritura es el instrumento femenino de una transgresión que constituye, primariamente y sin dudas, un acto de libertad.

Entonces, comencemos desde aquí. Es decir, comencemos desde Alba de Céspedes como autora ecléctica, nómada, tanto simbólica como topo-

gráficamente, poco atendida por la crítica y a menudo no demasiado comprendida. Comencemos desde la escritura como pertenencia y privación: la conciencia de pertenecer a un mundo difícil de comprender, en el cual nos sentimos siempre, inevitablemente, exiliadas.

**Invisibilidad.**— El horizonte femenino en la literatura italiana tiene características precisas, estables, y reconocibles, si bien a contracorriente, como sucedía en el pasado con Carolina Invernizio, y en buena parte sucede hoy —si bien de modo diverso— con Simona Vinci o Silvia Avallone. Hay, me parece, al menos en el contexto italiano, una irritante uniformidad en relación con lo que se espera que sea lo femenino, incluso cuando se lo presenta como revolucionario. Todo lo que no se incluye en este modelo de feminidad es invisible. En la literatura productora de los géneros más comerciales —la que más conozco y leo, por razones que ya se han vuelto accidentales— la invisibilidad de las mujeres es casi absoluta. Junto a la casi total ausencia de autoras en la crema y nata de los autores italianos de ese tipo más buscados y vendidos, se advierte, asimismo, la tendencia a estereotipar personalidades femeninas de éxito, diseñadas por escritores de gran relevancia también. Es oportuno hacer notar que la transformación del personaje femenino en un modelo recurrente es, a menudo, involuntaria e inocente: esto es, el escritor italiano de *best sellers* no margina deliberadamente lo femenino. Lo hace porque así se ha hecho siempre, y no se concibe una perspectiva diferente.

**Actos de libertad.**— Es, de todos modos, posible, por propia voluntad o por azar, distinguir voces de mujeres que no se adecuan a este modelo y que encuentran un pequeño espacio expresivo, una habitación toda para sí, que termina volviéndose un mundo. Figuras como Barbara Garlaschelli, Grazia Verasani, Margherita Oggero, Ben Pastor, han conseguido una flamante singularidad en el contexto del género policiaco italiano. Esto implica que no se han limitado a observar desde afuera un mundo que en gran parte es propiedad de los hombres. Al contrario, utilizan justo esta condición periférica para adquirir una mirada capaz de ver algo más y comprender mejor. La escritura se convierte en estos casos en un acto de libertad: aunque modesto, sacude una tradición consolidada, abriendo perspectivas sin duda originales. Estas mujeres, en fin, generan un mundo.

**Madres.**— En muchos contextos —yo diría en casi todos— la maternidad implica una red de pequeñas violencias sumergidas. Es posible que ellas generen una rabia capaz de estallar en modos imprevisibles. El infanticidio, que es un homicidio imperdonable, es un resultado posible de estas pequeñas violencias originarias. Es posible, pues, que una mujer mate a un

hijo porque la comunidad la haya señalado ya como culpable de miles de otras pequeñas culpas, las que, acumulándose a lo largo del tiempo, han determinado la decisión de matar. En otros términos, no se es culpable porque se ha matado a un hijo, por el contrario, se ha matado un hijo porque ya se era, desde el principio, irremediabilmente culpable.

**Biografías.**— Nací en un sitio cercano al mar, y en contacto con el mar viví durante los primeros veinte años de mi vida. No muchos, ahora que lo pienso, pero sí los suficientes para haberme formado y, sobre todo, para haber moldeado mi mirada. Y sin dudas, quizás simbólicamente, siempre he amado más el crepúsculo que el alba, el momento en que la luz se apaga, muy lentamente, y el sol desciende tras las colinas. El mar es el Adriático, la época de mi infancia los años 60 y 70. Años difíciles, incluso en provincia, narrados solo en parte, por vez primera, en mi novela más reciente: *Las madres malvadas*. Pasaron veinte años —otros veinte: temo que sea un número cabalístico— antes de que tuviera el coraje de regresar a esta historia y a este lugar. *Las madres malvadas* es mi primera historia ambientada en un sitio que se parece a la ciudad en que nació. No fue fácil escribirla. No es fácil leerla. Pero no se le pide a la literatura que sea fácil. Queremos que sea arte, y aun cuando no logramos alcanzar esa meta a ella aspiramos, con toda la ingenuidad necesaria para esta titánica empresa.

Buena lectura.

## LAS MADRES MALVADAS

*Es necesario entrar en nosotros mismos armados hasta los dientes.*

Paul Valéry

*Este es un pueblo malvado.*

*Los inviernos son largos y afilados, y nosotras sobrevivimos a duras penas.*

*Caminamos sin hablarnos, tratando cada día de llegar a la noche.*

*Ninguna de nosotras sabe cuándo se detendrá. A veces, alguna se pierde, se adentra en el bosque, resbala en un río helado.*

*En la espesura de los árboles buscamos una oscuridad que pueda borrar lo rojo del recuerdo. alguna de nosotras retiene el aliento en el frío y no respira durante varios minutos, tratando de renunciar a la vida, pero no lo logra y, al final, con las mejillas enrojecidas por el esfuerzo aspira el aire helado de este tiempo que no cambia.*

*Nosotras somos las condenadas a quedarnos. Somos agua sucia en la letrina, veneno en la copa del rey, llama que no se apaga y no calienta. Mujeres sin dulzura, hembras sin sensualidad.*

*Somos el peligro.*

*Somos el mal que es mejor no conocer porque es el que no se doblega.*

*Somos molestas, innecesarias, incomprensibles.*

*Somos las madres.*

[...]

Todo ha desaparecido menos el desorden. No está el cuerpo, no está la asesina, alguien ha desaparecido sin dejar huellas de sí además del caos.

Soy una mirada. Todo lo que veo se convierte en memoria. Basta un clic, y esta es la escena.

Una vieja cómoda coja a la que le falta una gaveta. De las otras cuelga la ropa como un cortinaje. Blanco, con manchas.

Ropas por el suelo, también. Un top negro. Blúmeres. Medias rotas. Un vasito vacío de yogur. Barato

Un fogón que hace meses que no se limpia.

Tiro fotos.

Manchas oscuras en el piso. Sangre. Coagulada.

El baño es una habitación de tránsito: se entra por una puerta, se sale por la otra. Es una parte de un pasillo transformada en el sitio de la purificación y la vestidura. Ducha de una parte, lavabo e inodoro de la otra, un tapete de ropa sucia bajo los pies. No hay lavadora, pienso, mientras tiro fotos.

Así, en diapositivas yuxtapuestas en la mente, la veo, a esta otra compañera de mis pesadillas. Veo la escena tal como debió ocurrir, en fotogramas separados.

La muerte no es nunca una secuencia coherente.

La madre puta y bruja vuelve a su casa cuando ya es de día. Está sucia de sudor y de esperma, con el sabor de los hombres pegado en las manos y en la boca, y tiene los ojos hinchados de sueño y cansancio a más no poder. Se desnuda antes de llegar a su cama. Pies sucios que dejan huellas en los azulejos del baño-pasillo. El blúmer abandonado, un pulóver, una saya.

Camina, mi madre asesina, derecho hacia lo que hará.

Y este silencio que grita, encerrado en su cabeza. Nadie escuchará.

Todo está escrito, decía mi padre.

Así, en mi sueño de vigilia, le miro las manos, a esta madre. Son manos grandes y delgadas, incluso bellas. Así que es casi con elegancia que se depositan alrededor del cuello del pequeño: palomas oscuras que rozan ligeras el rostro del niño dormido. Ojos que observan su sueño.

Recuerda, mi madre asesina, el olor salobre de los hombres que la han poseído esa noche, y la anterior, y la de antes que esa. Recuerda a quien le

dijo negra, el dolor físico y ardiente, las sacudidas violentas, los cuerpos pesados que se vacían de pensamientos y deseo durante un tiempo que parece infinito. El dinero en la mano. Recuerda que volvió a casa. Recuerda que quería dormir. Recuerda que tiene un hijo.

Si no fuera por las marcas en el cuello, parecería que nada ha cambiado.

Parecería que el niño duerme todavía, de eso estoy segura, si lo pudiese ver ahora. Y pudiese fotografiarlo.

«¿Ha terminado?».

No respondo. Las voces me molestan cuando trabajo.

«Tengo que irme. Será mejor que usted se apresure».

«Listo». Guardo la Nikon, me subo el cuello del abrigo y se me queda entre los dedos una cana. Es mía. Quien me acompaña tiene el cabello negro, veinte años menos que yo y una insoportable falta de paciencia. Yo tengo un mechón blanco, largo, que me enrosco en un dedo y luego detrás de la oreja derecha, cuando no estoy haciendo fotos. Es la señal de que he terminado, o de que tengo que comenzar.

«Bien. Cerremos todo».

Solo ahora veo al otro, ojos verdes y algunos años mayor, espectador silencioso de la escena y vestido de paisano, con una mirada que contradice su oficio. Me acuerdo de mi padre: fuera del mundo dentro de un uniforme. Pero es un instante. Estoy otra vez protegida. «Sí, vamos».

Nos vamos de la escena del crimen.

Ahora se busca a la madre asesina.

En la calle, el aire tiene sabor a mar. Estamos cerca de mi casa, pienso, mientras que la presencia que no había advertido en la escena del crimen camina a mi lado. Tiene unos bellos ojos, un rostro como tallado en madera, y es policía. Inspector, para ser más exactos. Ningún uniforme, ninguna orden recibida de otro, un control desenvuelto de la escena del crimen.

«¿Quién me ha llamado?», pregunto.

Los ojos verdes me miran asombrados. «¿Cómo? ¿No lo sabe?».

Muevo negativamente la cabeza, apartando la mirada.

«La doctora», dice él. «La que colabora con nosotros en estos... casos. No es que sean muchos. Pero cuando se dan la llamamos a ella. Se ocupa de los locos. Se llama Ariel».

El pasado tiene un sabor salobre y de sol en septiembre. Fuimos amigas, durante un tiempo. Luego nos perdimos de vista. Ariel. La última vez fue en los tiempos de la universidad: la última cena en su casa, con su madre ya enferma y yo diciendo que no quería volver a verla nunca más.

«Llegué», digo pensativa, parándome delante de la verja.

«Es cómodo trabajar cerca de casa», sonrío ojos verdes, y no entiendo si lo dice en broma. «Hasta luego».

En cuanto abro la puerta ya se ha ido.



Y como siempre pasa cada vez que entro en mi casa, suena el teléfono.  
Levanto el auricular, con un sabor de pasado apretado entre los dientes.  
La voz dice: «Soy Ariel».  
Estoy atrapada.

[Traducción: **Mayerín Bello**]

## Colaboradoras/es

**Irina Bajini** es investigadora y profesora agregada de Literatura Hispanoamericana y Culturas Hispanófonas en la Università degli Studi di Milano, además de traductora literaria. Entre sus últimos ensayos: «*Tutto nel mondo è burla*». *Melomanía y orgullo nacional en el teatro cubano de los bufos* (2009) y *La isla de las mujeres. Itinerarios literarios femeninos del Independencia al Periodo Especial* (2012).

**María del Carmen Barcia Zequeira** es profesora e investigadora titular de la Universidad de la Habana. Como historiadora ha publicado valiosos ensayos, entre otros: *La otra familia (parientes, redes y descendencia de los esclavos en Cuba)* (2003), *Los Ilustres Apellidos: Negros en La Habana colonial, La Habana* (2008) y *Mujeres al margen de la historia* (2009).

**Mary G. Berg** es Resident Scholar en el Women's Studies Research Center de Brandeis University y enseña en Harvard University. Ha publicado ediciones y textos críticos sobre numerosos escritores hispanoamericanos, entre ellos Clorinda Matto de Turner, Juana Manuela Gorriti, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Elisa Mujica, Sofía Ospina de Navarro.

**Ilaria Bonomi** es catedrática de Linguística Italiana en la Università degli Studi di Milano. Entre sus numerosas publicaciones destacan: *Gli italiani del piccolo schermo* (2008), *Il magnifico parassita. Libretti, librettisti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana* (2010), *Elementi di Linguistica italiana* (2010).

**Luisa Campuzano** es profesora emérita de la Universidad de La Habana, coordina el Programa de Estudios de la Mujer de la Casa de las Américas y dirige la revista *Revolución y Cultura*. Sus libros más recientes son: *Las muchachas de La Habana no tienen perdón de Dios* (2004), *Narciso y Eco. Tradición clásica y literatura latinoamericana* (2006) y *Condesa de Merlin, Memorias y ficciones habaneras* (2010).

**Zaida Capote Cruz** trabaja como investigadora titular en el Instituto de Literatura y Lingüística de La Habana. Ha sido compiladora, con Susana Montero, de *Con el lente oblicuo. Aproximaciones cubanas a los estudios de género* (1999). Entre sus últimos libros: *Contra el silencio. Otra lectura de Dulce María Loynaz* (2005) y *Cuba: la nación íntima* (2008).

**María Guadalupe Flores Grajales** es docente de tiempo completo de la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana. Ha publicado sus ensayos en los siguientes libros colectivos: *Cuento contigo, La ficción en México* (1993); *Cuento y figura, La ficción en México* (1999); *Discursos Fronterizos de la cultura popular* (2010).

**Claudia Gamiño Estrada** es investigadora del Centro de Estudios de Género y profesora de los departamentos de Historia y Antropología de la Universidad de Guadalajara, México. Sus artículos se han publicado en valiosas revistas y misceláneas mexicanas.

**Jorge Gómez Naredo** es investigador del Centro de Estudios de Género, Universidad de Guadalajara. Ha publicado en valiosas revistas y misceláneas mexicanas. Entre sus ensayos de más relieve: *El coliseo de comedias tapatío: sus protagonistas y sus temas* (2006).

**Iledys González Gutiérrez** es estudiante de cuarto año de la carrera de Letras en la Universidad de La Habana. Actualmente se dedica a la conformación de su trabajo de diploma sobre la novela *Cuaderno prohibido* de la escritora cubano-italiana, Alba de Céspedes.

**Maria Rosa Grillo** es catedrática de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Università degli Studi di Salerno. Es autora de numerosos ensayos y monografías sobre Bergamín, Max Aub, Fuentes, Saer, Quiroga, Benedetti, Onetti, Fernán Caballero, Lojo. Entre sus publicaciones de más relieve: *Emigrante/Inmigrado. Una doble identidad en el espejo de la literatura uruguaya* (2003) y *Escribir la Historia* (2010).

**Helen Hernández Hormilla** es periodista e investigadora. Pertenece a la UNEAC. Su primer ensayo se titula *Mujeres en crisis* (2011) y está dedicado a la literatura femenina de los años 90 del siglo pasado.

**Alejandra Guadalupe Hidalgo Rodríguez** colabora en el Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara. Entre sus artículos más recientes: «La prostituta como personaje en la narrativa de mujeres mexicanas del siglo XX» (2011) y «La violencia simbólica y la prostituta en la narrativa de tres autoras mexicanas» (2012).

**Ilaria Magnani** es investigadora y profesora agregada de Literatura Hispanoamericana en la Università degli Studi di Cassino. Sobre la emigración italiana en la Argentina ha publicado *Tra memoria e finzione* (2005) y ha coordinado *L'azzardo e la pazienza* (2004) e *Il ricordo e l'immagine* (2007). Es traductora y editora de *Oasis en la vida* de Juana Manuela Gorriti (2010).

**Vivian Martínez Tabares**, crítica e investigadora teatral, editora y profesora cubana, es directora del Departamento de Teatro de Casa de las Américas y de la revista *Conjunto* y ha publicado un gran número de ensayos, entre los cuales: *Didascalías urgentes de una espectadora interesada*, *Teatro por el Gran Octubre*, *José Sanchis Sinisterra: explorar las vías del texto dramático*.

**Elizabeth Mirabal** es licenciada en Periodismo por la Universidad de La Habana. Ha estudiado figuras literarias cubanas del siglo XIX y XX (José María Heredia, Juana Borrero, Calvert Casey, Guillermo Cabrera Infante, etc.). Colabora en revistas cubanas y extranjeras tales como *Revolución y Cultura*, *La Gaceta de Cuba*, *La Siempreviva*.

**Elina Miranda Cancela** es Profesora Titular y Directora de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana y miembro de la Academia Cubana de la Lengua. Entre sus libros publicados recientemente: *Comedia, teoría y público en la Grecia clásica* (2010); *Laura Mestre* (2010); *Diálogo y transgresión* (ed.) (2010); *Actualidad de los clásicos* (coed.) (2010).

**Mary Yaneth Oviedo** es estudiante de la Maestría en Estudios Hispánicos de Concordia University en Montreal, Canadá y trabaja en su proyecto de investigación sobre la construcción del sujeto femenino de Manuela Sáenz en la literatura y la historiografía.

**Emilia Perassi** es catedrática de Literatura hispanoamericana en la Universidad degli Studi di Milano. Entre otros volúmenes, es autora de *Temi storici del teatro ispanoamericano* (2005) y coordinadora de *Mujeres en el umbral. La iniciación femenina en las escritoras hispanoamericanas* (2006), *Mujeres más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura* (2010), *Itinerari di letteratura ispanoamericana. Ritorno alle origini, ritorno delle origini* (2011).

**Graziella Pogolotti**, crítica de arte, prestigiosa ensayista y destacada intelectual cubana, es actualmente presidenta de la Fundación Alejo Carpentier de La Habana. En el 2005 fue ganadora del Premio Nacional de Literatura. Entre sus obras más recientes: *Polémicas culturales de los 60* (2006), *El ojo de Alejo* (2007), *Dinosauria soy* y *El rasguño en la piedra* (2011).

**Susanna Regazzoni** es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Ca' Foscari de Venecia, editora y autora de numerosísimos ensayos, entre los cuales: *Storie di fondazione – Storie di formazione. La donna e lo schiavo nella Cuba dell'Ottocento* (2005) y *La condesa de Merlin. Una escritura entre dos mundos o al retórica de la mediación* (2009).

**Milena Rodríguez Gutiérrez** es investigadora y profesora en la Universidad de Granada, España. Ha publicado *Lo que en verso he sentido: la poesía feminista de Alfonsina Storni* (2007) y es editora de la antología *El instante raro* de Fina García Marruz (2010). Es autora, además, de tres libros de poesía.

**Laura Scarabelli** es investigadora y profesora agregada de literatura hispanoamericana en la universidad de Milán. Coordinadora de *Itinerari di letteratura ispanoamericana. Ritorno alle origini, ritorno delle origini* (2011), es autora de *Identità di zucchero. Immaginari nazionali e processi di fondazione nella narrativa cubana* e *Immagine, mito e storia. El reino de este mundo di Alejo Carpentier* (2011).

**María del Carmen Simón Palmer** es profesora de investigación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Es autora y editora, entre otros libros, de *Rosario de Acuña. Rienzi el Tribuno. El Padre Juan. Teatro* (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico* (1991), *Arenal y Lázaro. La admiración por una mujer de talento (1889-1895)* (2002), *Escritoras españolas del siglo XX* (2006).

**Alberto E. Sosa Cabanas** es estudiante de cuarto año de la carrera de Letras en la Universidad de la Habana. Comparte intereses con el estudio de la literatura cubana y la italiana y actualmente trabaja en su tesis de licenciatura.

**Gianni Turchetta** es catedrático de Literatura Italiana Contemporánea en la Università degli Studi di Milano y es autor de libros como *Dino Campana. Biografia di un poeta* (2003) y *Critica, letteratura e società. Percorsi antologici* (2003). Entre sus ensayos más recientes: *Il sound del parlato e l'inettitudine del sottoproletario: sui Racconti romani di Moravia* (2008).

**Catharina Vallejo**, holandesa de nacimiento, es profesora de estudios hispánicos en la Concordia University en Montreal. Se enfoca en los estudios de género sobre todo del caribe hispánico. Ha publicado numerosos artículos y ensayos sobre escritoras como Soledad Acosta de Samper, Mercedes Matamoros, Virginia Elena Ortea y Salomé Ureña.

**Nicoletta Vallorani** es profesora auxiliar de Cultura Inglesa en la Università degli Studi di Milano. Autora de numerosos ensayos, como *Gli occhi e la voce. J. Conrad, Heart of Darkness: dal romanzo allo schermo* (2000) y *Geografie londinesi. Saggi sul romanzo inglese contemporaneo* (2003), es también narradora. Ha publicado, entre otros, *Visto dal cielo* (Einaudi, 2004), *Cordelia* (Flaccovio Editore, 2006), *Lapponi e criceti* (2010).

**Yolanda Wood**, cubana, es profesora de arte general y directora del Centro de Estudios del Caribe de la Casa de Las Américas. Su último ensayo se titula *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad* (2012).

**Delia Alma Zamorano Rojas** es profesora-investigadora de tiempo completo en la Universidad Panamericana, México. Ha publicado en revistas especializadas en cine y cultura. Concluyó sus estudios de doctorado con la investigación *La Postmodernidad en el cine: Temas y géneros* y actualmente realiza investigaciones sobre *Leyendas y tradiciones orales en el cine mexicano*.



## TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim  
*Vieillir selon Flaubert*

| 2 |

Simone Cattaneo  
*La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.*  
*Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada*

| 3 |

Oleg Rumyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)  
*The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History*

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)  
*Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent, Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)  
*Provence and the British Imagination*

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)  
*Tabucchi o del Novecento*



