

Adriana de Verneuil: Memorias de un olvido

Isabelle Tauzin Castellanos

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Francia

Adriana de Verneuil, viuda de Manuel González Prada, publicó en 1947 un libro titulado *Mi Manuel*. Se trata de un extenso volumen de casi quinientas páginas, que ha sido completamente olvidado por la crítica. Sin embargo, intentaré mostrar que se trata de un texto muy interesante, no sólo desde el punto de vista de la información sobre el ideólogo peruano, como ha sido considerado hasta hoy. También es una obra muy original escrita por una mujer. De la biografía de un prohombre, espacio en el que fue confinado, vamos a pasar a la lectura de una autobiografía femenina.

En un primer momento analizaré el pacto de escritura, es decir a qué obstáculos se enfrentó la novel autora y en qué contexto salió del silencio. Más adelante, señalaré qué escritores influyeron en la redacción de *Mi Manuel*. Después de recordar las fuentes de este relato testimonial, me dedicaré a analizar los primeros capítulos, poniendo de relieve los aportes simbólicos y la vinculación con un género, la literatura femenina.

1. El pacto de escritura y la recepción de *Mi Manuel*

El título *Mi Manuel* desorienta a los adalides de la literatura feminista. En efecto, anuncia una simple biografía de González Prada, una biografía masculina, autorizada por la convivencia e intimidad entre los cónyuges. Hay que ir más allá de esta primera impresión y abrir el libro. *Mi Manuel* viene a ser una tardía respuesta a la obra de referencia, *Don Manuel*, editada en 1930 por Luis Alberto Sánchez con una dedicatoria respetuosa pero de doble filo que condena al silencio a la homenajead, a “doña Adriana de Verneuil de González Prada, la animadora”.

Anteriores trabajos, especialmente el establecimiento de una cronología, me han conducido a descubrir invenciones en la biografía del ilustre historiador de la literatura peruana. Más de una vez Luis Alberto Sánchez noveló la realidad a su antojo¹, lo que explica el antagonismo con la biografía de Adriana.

Mi Manuel da un rotundo mentís al antiguo *Don Manuel* escrito por Sánchez en 1930. Sobre el título, escogido por Adriana, Sánchez comentó mucho después:

1 Véase Ricardo Silva-Santisteban. “Manuel González Prada y Paul Verlaine” en: Isabelle Tauzin Castellanos. *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*. Lima: IFEA, 2006.

Doña Adriana, con su desenfrenado amor a su esposo y su irreprimible sentido posesivo del mismo, no vaciló en aceptar la sugestión: “Mi Manuel” era un título exacto, bello y polémico².

Así, treinta años después de la muerte de la escritora, el célebre escritor insinuaba haber sido el inventor del título.

Al contrario, la voz de Adriana se hace oír con fuerza en la advertencia de *Mi Manuel*. La autora reivindica de entrada la autenticidad del testimonio:

A ruegos de mi hijo escribí este libro de los recuerdos de mi vida. Sólo acepté hacerlo con la condición de titularlo *Mi Manuel*, pues el doctor Sánchez habiendo escrito *Don Manuel* me pareció justo recalcar la posesión de lo mío, al expresar junto con el cariño los hechos que presencié en los treinta años de mi vida conyugal.

Y continúa:

En su libro Luis Alberto Sánchez luce todo su talento de narrador al escribir lo que él oyera o le contaran. Lo mío es simplemente la verdad vivida por mí misma y descrita con toda sencillez. (González Prada, 1947: s.p.).

La presencia de un yo desde las primeras líneas convierte la biografía anunciada por el título en autobiografía, un género tan escasamente practicado por las mujeres en el Perú como en el resto del continente. Al asumir la escritura, la autora indica dos cosas: su obra fue hecha por encargo y no resultó de una iniciativa personal; hallamos en esta declaración preliminar la misma modestia que en otras biógrafas del siglo XIX, como la condesa de Merlín, cuya “voz narrativa escindida [ofrece] un contradiscurso que debe ser leído entre líneas” (Arambel-Guiñazú, 2001:107).

Adriana de Verneuil firma su libro Adriana de González Prada, negando una identidad que las leyes peruanas no le quitaban a diferencia del Código Civil francés. En este trabajo, para facilitar la lectura y evitar las confusiones con Manuel González Prada, llamaré Verneuil a la autora pese a la firma elegida.

Si bien renuncia formalmente a una parte de su identidad, probablemente para que se venda el libro al público interesado por Manuel González Prada, la escritora enfatiza la autenticidad de esta biografía, recalcando su particular postura de testigo ocular, más informada, por tanto, que algún autor de segunda mano. En medio del libro, reaparece otra frase de reivindicación:

Así era “Mi Manuel” que nadie conoció mejor que yo, en esos treinta años de vida conyugal. (González Prada, 1947: 343).

Una nota a pie de página prueba además la relectura cuidadosa del manuscrito cuando Adriana cita a una autoridad intelectual del siglo XX, al mexicano Leopoldo Zea cuyo “atinado y justo juicio sobre Manuel” (*ibid.*) elogia después de haberle recibido en Lima.

La edición de *Mi Manuel* se hizo contra la voluntad de Luis Alberto Sánchez, sorteando probables censuras de quien anhelaba mantenerse como el heredero espiritual de González

2 Véase Luis Alberto Sánchez. *Nuestras vidas son los ríos... Historia y leyenda de los González Prada*. Lima: UNMSM, 1977, 333.

Prada y discrepaba con Raúl Porras Barrenechea, director de la colección Cultura Antártica. A juicio de Sánchez, *Mi Manuel* fue un verdadero desastre “extemporáneo” ocurrido precisamente cuando había de celebrarse el primer centenario del nacimiento de González Prada; el libro “recoge con exceso resentimientos personales de doña Adriana, a causa de las campañas que sufrió don Manuel”, declara Sánchez (1977: 337).

La verdad es que Verneuil no admite determinadas críticas sobre el contenido de su obra; asume plenamente lo escrito como realidad vivida. En cambio, con la humildad conveniente a un escritor novel y la modestia esperada de una mujer, prevé la crítica hacia torpezas de estilo y se disculpa de antemano:

Mi hijo me prometió corregir mi libro: muerto él, estuve por suprimirlo; pero hoy lo publico como me lo aconsejan muchos [...] aunque no sea expresado en buen castellano por ser yo francesa y estar cargada de años. (González Prada, 1947: “Advertencia”, sp).

En el fondo, no se justifica tal modestia de alumna sumisa ya que las incorrecciones y los galicismos son escasos en un volumen muy grueso. Enfrascada en la recuperación del pasado, Verneuil tampoco se preocupó por pergeñar un destinatario ideal. *Mi Manuel* es un libro hecho por encargo, cuyo público había de ser conformado por los discípulos del ideólogo. Pero al hilo de la inspiración se fue convirtiendo en la historia de dos vidas.

La amplitud de *Mi Manuel* es el resultado de toda una construcción narrativa repartida en 43 capítulos, que permite considerar a Adriana de Verneuil como escritora de pleno derecho, autora de un texto único escrito a los setenta años. Las dos terceras partes del libro (c. 1-26) rememoran la juventud de la autora, su casamiento y viaje a Europa. Luego se impone la lucha política. A partir de los “años de combate” (c. 28) surgen los rencores y viene la nostalgia de la vida feliz apartada del mundanal ruido. En el último tercio del libro, la narración de las vivencias íntimas pierde importancia.

Una nota al final termina enunciando el pacto de escritura. Indica cuánto hubo de durar la redacción del manuscrito, aproximadamente dos años, o sea un tiempo bastante largo como para que madurara el proyecto literario:

Empezado a escribir en New York, enero de 1938, veinte años después de la muerte de Manuel; concluido a fines de diciembre de 1940 (Verneuil, 1947: 464).

Mi Manuel germinó en tierra lejana, en un ambiente cosmopolita, como confluencia de tres idiomas, el castellano, el francés y el inglés. Después de esa fecha de cierre surgen las preguntas. Entendemos que 1940 resulta ser una datación simbólica porque el texto fue corregido por Adriana después, lo cual se deduce del comentario alusivo al suicidio de Alfredo González Prada, quien se arrojó de un rascacielos de Nueva York en 1943:

¡Colmo de los colmos! [Sánchez] Hasta le reprocha a su querido amigo Alfredo haber publicado las obras inéditas de su padre, a lo que éste dedicó los últimos doce años de su vida, siendo como lo reconocen todos la más admirable prueba de amor filial (*Ibid*, 382).

La emoción de la autora se transparenta en la cita. Cuestiona la recuperación ímproba de Ventura García Calderón, quien editó parte de la obra poética de González Prada sin pedir permiso y censuró acremente al pensador “que mejor no hubiese nacido”. Adriana de Verneuil retoca *Mi Manuel* actualizándolo y quebrantando a veces la unidad de tono. Es el caso de esa

brusca intromisión:

[La] juventud recién hoy pretende seguir sus huellas en la persona de Víctor Raúl Haya de la Torre, joven estudiante que fue presentado a Manuel en la Biblioteca, como dice Luis Alberto Sánchez en su *Don Manuel* (*Ibid*, 309).

La doble mención de Haya de la Torre y Sánchez resulta inesperada en el contexto del capítulo dedicado al año 1898. El homenaje interpolado habría de agradar a los lectores apristas. En cambio, el vapuleo a otros figurones de la vida política hubiera sido suprimido por Sánchez si hubiera podido. En la biografía que publicó treinta años después de la muerte de Verneuil, condenó “los violentos ataques a Gamarra, a Ventura García Calderón, al poeta José Gálvez (entonces presidente del Senado y vicepresidente de la República)...”. (Sánchez, 1977: 337, también 331).

Sánchez se adjudica el papel de consejero literario, convenciendo a la escritora desesperada por la muerte de su hijo y obsesionada por el suicidio, de que terminara sus memorias y escribiera una copia de su manuscrito:

Adriana había concluido de redactar sus memorias, cuidadosamente a mano, con esa letra perfilada y ancha de ex alumna de Belén. [...] Argumenté: “[...] Es necesario tener otra copia de sus memorias: ¡Hágalo usted!” No discutió mucho aunque puso el gesto duro. Recomenzó el terrible trabajo de copiar más de quinientas páginas grandes, a mano. (*Ibid*, 328).

Acabado el manuscrito en 1944, la escritora regresó a Lima, se liberó de su mentor y llegó a publicar sus memorias en 1947. Murió el 22 de setiembre de 1948. Así salvó *Mi Manuel* de una revisión *post mortem*, que hubiera corregido su versión de la realidad y proporcionado otra historia.

2. La influencia de autores peruanos y extranjeros

No existe texto alguno nacido de la nada, puro fruto de la inspiración de su autor. Las lecturas anteriores orientan consciente o inconscientemente la escritura. Algunas serán citadas, otras no asomarán y sólo serán intuitas por los lectores con tal que compartan el mismo mundo literario que el escritor. Conocer el hipotexto no es un mero trabajo de erudición sino que permite descubrir los mecanismos del proceso de la creación literaria. Estas certidumbres guían mi análisis.

Adriana de Verneuil no recalcó la primacía de ningún libro. En cambio, señaló que hizo de secretaria de Manuel González Prada desde que se casó en setiembre de 1887. Se dedicó a aquella labor con el mayor esmero y la “mejor letra”(González Prada, 1947: 134). La influencia de la escritura pradiana, probable consecuencia del simple acto de copiar, resulta difícil de separar del contenido de *Mi Manuel*, dedicado a homenajear al pensador. La imitación en el estilo sólo se transparenta en la vehemencia de unos pocos recuerdos, como en momentos de reintegrar la vida política en 1898, cuando González Prada ha de batirse en duelo: entonces es una de las pocas ocasiones en que se interpolan citas, sacadas del discurso de Matavilela sobre la Unión Nacional. Al acordarse del peligro, Adriana arremete en *Mi Manuel* contra “todos los tiranuelos [dispuestos a] amordazar a los escritores suprimiendo la libertad de escribir, clausurando periódicos”. (González Prada, *ibid*: 315).

Por otro lado, es interesante detectar la influencia de Adriana en la obra de González Prada, influencia que ella proclama en algunas ocasiones como para la redacción de la conferencia “Las esclavas de la iglesia”³ o la edición primigenia de *Minúsculas*. Intuyo también el influjo de Verneuil en “Notas acerca del idioma” donde el escritor alude repetidas veces, a la experiencia de tener un hijo pequeño, que se convierte en el centro de las atenciones maternas⁴.

Las referencias a fuentes literarias se reconcentran en dos capítulos de la segunda parte de *Mi Manuel*, en el 28 titulado “Años de combate”, y el 30 “José Santos Chocano”. Esta frecuencia repentina delata que se trata de unos capítulos singulares en la composición del libro. Adriana señala que discrepa con el escritor francés Ernest Renan, sobre qué pasado se ha de recordar a la hora de escribir:

Aunque Renan en el prólogo de su libro *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* dice que “sólo se debe escribir lo que se ha amado. El olvido y el silencio [deben ser] el castigo impuesto a lo feo y vulgar que se ha encontrado en el paseo de la vida”, no puedo yo dejar de recordar esas “cosas feas” siendo desgraciadamente las que más abundan en la vida, sobre todo las que hieren y dejan más huellas entre los recuerdos. (319).

Lo negro domina de momento la mente de la escritora. La reconstrucción del pasado pretende ser objetiva, sin concesiones al qué dirán, a la inversa de la idealización que se espera de las plumas femeninas obligadas a amenizar la realidad para conformarse con la imagen de frivolidad que define las mujeres. De la alusión a Renan, deduzco que fue una lectura compartida entre los esposos pues González Prada dedicó varios artículos al exegeta historiador del cristianismo a cuyas clases asistió en París. Otra mención es muy fugaz: se trata de José Santos Chocano, acusado de publicar “un libro tergiversando frases de Manuel, aplicándolas a su caso y en su defensa” (González Prada, 1947: 345). Pero Adriana no alude a Chocano como autor de *Memorias. Las mil y una aventuras* publicadas en 1940.

En cambio remite profusamente a la francesa Germaine de Staël, cuya novela titulada *Delphine* (1802) cuenta los amores infelices de la heroína epónima y hace la apología del divorcio. Verneuil tiene entre manos *Delphine* en momentos de escribir y definir qué es la dicha para una mujer; la cita:

“La mayor felicidad para una mujer es casarse con un hombre a quien ella respete tanto como ame, le sea superior por su inteligencia, por su carácter y que en todo decida para ella. [...] Desgraciada la mujer casada teniendo que dirigir ella misma su vida, encubrir

3 Isabelle Tauzin Castellanos, “De la educación de las mujeres a la emancipación femenina...”, Scarlett O’Phelan y Margarita Zegarra. *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América latine siglos XVIII-XXI*, 2006: 634-650.

4 Las variantes entre las versiones de “Notas acerca del idioma” son las que me permiten afirmar tal influjo, por ejemplo cuando escribe: “Hay en Alemania (como en las naciones protestantes) una poesía familiar i discreta donde sentimos el gorjeo del niño, el perfume de la esposa o el chisporroteo del hogar [...]. Nuestros poetas, al imitar el Arte de ser abuelo, i cantar al niño producen versos afeminados, pueriles i ñoños, una verdadera poesía de pañal i meconio”. Expresiones como “la cuna de la madre”, “el hogar doméstico”, “mamadero” son alusiones relevantes de la vida cotidiana que aparecen agregadas en los interlineados. Véase “Crítica genética de Notas acerca del idioma”...en Isabelle Tauzin Castellanos, *Manuel González Prada: escritor de dos mundos*, 2006.

los defectos, las pequeñeces de su marido, librarse de ellos y soportar todo el peso de la existencia”. (González Prada, 1947: 355).

La reproducción exacta de las palabras de Staël revela la conformidad de Verneuil con tal parecer. Adriana se identifica con aquel ideal que confunde felicidad, inteligencia y sumisión. Recordemos de paso que Staël no forma parte del canon de la literatura francesa; por ser mujer, ha quedado rezagada en comparación con otros escritores de iguales méritos estéticos.

Staël y Balzac son fuentes a las que se refiere la escritora en dos oportunidades, otorgándoles especial importancia en su reflexión sobre el matrimonio y la condición de la mujer. La romántica francesa es todo un modelo mientras que Verneuil discrepa totalmente del autor de una *Fisiología del casamiento*:

[Balzac] asegura que “para saber la opinión de un hombre, no hay sino saber la de su mujer, siendo diametralmente opuestas”. Por lo pronto, con nosotros se equivocó totalmente Monsieur de Balzac. (González Prada, 1947: 394).

El tema de la conducta de la mujer casada ya había sido motivo de una cita sumamente precisa al novelista francés, Balzac. Éste justificaba el encierro de la mujer en casa; viene la referencia justo cuando la autora evoca los primeros tiempos de su casamiento de la autora:

“Une femme heureuse par le coeur ne va pas dans le monde”⁵...ha dicho Balzac y repite Joseph Trugneau en su libro *Madame de Staël*, página 39, línea 23. (González Prada, 1947: 143).

Otros nombres de autores peruanos y franceses asoman en la narración pero no corresponden a influencias temáticas ni estilísticas en la redacción de *Mi Manuel*. En cambio, creo que se puede plantear la hipótesis de un influjo de los episodios trágico-cómicos de la condesa de Segur, aquella aristócrata franco-rusa autora de numerosas novelas infantiles, entre otras el best seller *Las desgracias de Sofía* (1864), en algo parecidas a las desventuras de Adriana niña.

En resumidas cuentas, la redacción de *Mi Manuel* se aparta de cualquier modelo literario. La vida propia, los recuerdos de intensas emociones, desdichas y tiempos felices son los que inspiran a la escritora y hacen de este libro una obra sin par.

3. La vuelta a los orígenes

Según queda sobreentendido en el título *Mi Manuel*, el libro había de dedicarse al célebre ideólogo. Pero no fue así. Más que la biografía anunciada, el texto es una autobiografía. El punto de vista es interno y está asumido por una primera persona de identidad inconfundible desde las líneas de advertencia. Adriana es así a la vez narradora y protagonista. El libro subvierte la historia oficial al dar la primacía a la historia personal. Legitima el espacio doméstico marginado y lo revalora como complementario de la esfera pública donde actúa el hombre político⁶.

5 “Una mujer feliz no va por el mundo”, traducción mía.

6 Adelaida López de Martínez, “Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico”. Roland Forgues. *Mujer, creación y problemas de identidad en América latina*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999, p. 270.

Los ocho primeros capítulos van a rememorar la infancia y adolescencia de Adriana hasta la muerte del padre. Un epígrafe en francés encabeza el primer capítulo y viene justificado por las líneas iniciales:

Desde muy lejos vuelven a mi mente las palabras de esta vieja romanza francesa y tan bien se asimilan a mis recuerdos que repito las estrofas como si fuera el eco de mi propio pensar. (González Prada, 1947: 8).

Cuatro versos sacados de una canción popular cerrarán también ese capítulo. Todo un trabajo de organización narrativa se deduce del marco inaugural. Adriana recuerda primero la casa de su infancia en las afueras de París antes que prorrumiera el tumulto de la guerra franco-prusiana. Brinda un sinfín de imágenes, retratando el verde paraíso de la niñez: la recolección de frutas, los baños en la acequia, los paseos... Una anécdota divertida muestra a la chiquilla fumando a escondidas. Pero otra, el asesinato de toda una familia, clausura el capítulo y permite situar los primeros sucesos antes de 1870.

La narradora presenta a sus padres, destacando la figura de su madre con “un carácter enérgico que generalmente las mujeres no tenemos motivos de ejercer” (González Prada, 1947: 10-11). El casamiento de los padres fue motivado por el amor, a pesar de circunstancias adversas. El paradigma de la pasión romántica se ve doblemente exaltado al insistir Adriana en que su madre se casó con un novio hemipléjico:

[Mi padre] quiso anular su compromiso; pero no lo consintió mi madre y se realizó un matrimonio de amor: se sacrificó ella, en pasar su vida al lado de un hombre enfermo, porque lo amaba, con ese gran amor que une las almas más que los cuerpos. (González Prada, 1947: 7).

La escritora ensalza el modelo del casamiento por amor, anticipando los vínculos sentimentales que idealizará nuevamente en la representación de su unión con Manuel González Prada. Asimismo condena los casamientos de conveniencia conformes a la tradición de la familia González de Prada. Reitera el tema de la fuerza del amor con la historia interpolada de un cura del pueblo:

Era muy romántica la historia de nuestro cura y se me hace simpático recordarla. Siendo aún estudiante, estaba de novio con una muchacha de su pueblo, a la que quería desde siempre y su compromiso para casarse era para cuando terminara sus estudios. Concluidos éstos y regresando a su pueblo, vio desde lejos en la plaza de la iglesia que entraba a ella un entierro. Al preguntar a quién enterraban le contestaron justamente el nombre de su novia. Sin decir palabra y volteando simplemente la brida del caballo en que venía montado, regresó a la ciudad de donde venía, yendo directamente al seminario, a pedir lo aceptasen para el servicio de Dios. (González Prada, 1947: 13-14).

Esta micro-biografía engarzada en la autobiografía se parece a un cuento por su brevedad y eficacia. Su aparición participa de la heterogeneidad del libro en que alternan reminiscencias y atinadas reflexiones.

Acordándose de abuelos y tíos, perfilando toda una genealogía de aristócratas e intelectuales franceses, parientes abogados y médicos conocidos, aludiendo a obreros y criados, Verneuil asienta indirectamente su identidad, auto-valora lo propio y se distingue de la familia

González de Prada cuyo rancio abolengo enfatizó Sánchez en su *Don Manuel*. La de Adriana también fue una familia noble y de tan antiguo linaje como la de Manuel.

La autobiografía coteja diferentes épocas y reúne experiencias similares. La escritora, a la vez narradora y protagonista, rememora cómo al regresar a Francia, después de veinte años de ausencia, tuvo ganas de relacionarse con sus familiares e incorporarse a la alta sociedad parisiense frecuentada por sus primos pero se sometió a la negativa de Manuel, avergonzado por ser un don nadie en la capital francesa. La joven esposa descartó la nostalgia que la invadió a causa de esta desvinculación dramática:

Me dio pena no darme a reconocer y reintegrarme a mi familia que yo había dejado desde chica; sin embargo comprendí la razón de Manuel, pues las gentes, aun de la propia familia, se llevan mucho de las apariencias. (González Prada, 1947: 220).

En compensación, reafirma de inmediato la felicidad en el seno de la familia que ha fundado y el orgullo de ser madre:

Contentos, alegres los tres, con nuestro muchacho ya de cuatro años, sano y fuerte, encantados de la vida; ricos de nuestro cariño, tesoro que nadie nos podía quitar. Íbamos a andar el mundo, libres, descansando donde se nos ocurriera, sin más itinerario que nuestro antojo y deseo del momento. (González Prada, 1947: 220).

En esta evocación de la infancia asoman algunas palabras francesas (“glisser”, “faire la quête”, “complainte”...), por cierto traducibles (“deslizar”, “pedir limosna”, “letanía”). Al conservarlas la autora intuye una mayor exactitud entre significante y significado. El sonido de las palabras se ajusta más al contenido que siente de forma subjetiva y exterioriza mediante el galicismo. Parece que el manuscrito no fue corregido por ningún corrector de pruebas; la puntuación y el uso de mayúsculas resultan erráticos, lo que se explica por la precariedad de la enseñanza femenina, y además la doble formación recibida por la autora que demuestra su dominio del castellano como si fuera su idioma materno.

Mi Manuel es un libro tan apasionante que resulta difícil seleccionar algunas etapas. La historia de la vida de Adriana nos presenta a una niña huérfana a los siete años pues su madre muere víctima de la enfermedad y de la guerra. Éste es el tema del segundo capítulo titulado “La guerra de 1870”, tan construido como el primero con una frase de apertura a modo de introducción (“La guerra iba a cambiar el rumbo de mi vida”, 17) y un cierre situado en otros tiempos, sesenta años más tarde, refiriendo otro regreso de Adriana, ya anciana, a su lugar nativo donde se encontró con una monja que la conociera muy niña.

Con la muerte de la madre, la narración entra en la temporalidad; el fin de la edad feliz de la infancia termina con una primera fecha que es la de aquella muerte, rememorada en el fondo como un nuevo y funesto nacimiento para Adriana.

Ahora bien, la narración sigue variada: alternan anécdotas graciosas y episodios dramáticos como cuando el hermano mayor, Alfredo, amenaza con una pistola inservible a los soldados alemanes que ocupan la casa. Un modelo literario entonces es citado en la persona del novelista realista Guy de Maupassant, autor de “inolvidables páginas de emocionante verdad” sobre el año terrible de 1870 (González Prada, 1947: 21). Es probable que Maupassant, como cronista de estilo ameno, influyera en la escritura de Adriana y fuera una lectura compartida entre los esposos ya que inspiró a Manuel González Prada.

El relato de la infancia y adolescencia sugiere la incapacidad paterna a encargarse de la joven Adriana. El padre no sólo es minusválido sino que además se muestra pésimo empresario. En la vorágine de la guerra no reacciona a tiempo y al final de la ocupación prusiana, se ve obligado a vender el fundo. Otro antihéroe es Alfredo de Verneuil, desvinculado de su hermana y casi ausente de la autobiografía. La escritora le echa la culpa de las tempranas desgracias de la familia; desobedeciendo a las órdenes maternas, entró en la Cruz Roja y contagió el tifus, contaminando luego a madre y hermana, de modo que éstas no sobrevivieron a la enfermedad. Termina el segundo capítulo con la muerte de la hermana mayor que hacía las veces de madre para Adriana. La narración pone de relieve el sentimiento de pesar experimentado por la niña de nueve años.

La ineptitud paterna se manifiesta nuevamente en el viaje que emprenden los sobrevivientes. Se trata de un viaje sin rumbo, primero a Inglaterra, adonde va Adriana al último momento, en lugar de quedarse con una tía. El nombre recibido por la autora es explicado entonces, como homenaje a la hija difunta de aquella tía. La muerte envuelve la representación de los primeros años de Adriana, con un padre “abrumado” por el “peso de la responsabilidad de todas las cargas indispensables a mi pequeña vida”. La narradora se acuerda de sí misma “llevada como un paquete que trasladan, sin siquiera consultar su propia voluntad”. (González Prada, 1947: 28).

El padre padece neurastenia; el hermano actúa de forma infantil, de modo que los viajeros se extravían, se pierden unos a otros y terminan por embarcarse para América, siguiendo a un peruano conocido al azar en un hotel inglés. De Nueva York viajan al Perú. Verneuil se emociona apenas rememora la exuberancia del trópico, “la verdadera selva de América en toda su naturalidad y esplendor” (González Prada, 1947: 39). La realidad que descubren los ojos infantiles parece coincidir con los libros y da lugar a una descripción maravillada de la viajera ante

esa fertilidad asombrosa, esos enjambres de enredaderas, abrazadas de los árboles alcanzando sus más altas ramas. Los famosos cocoteros con sus frutos inaccesibles, que sólo había visto en figuras. Y lo mejor de todas las realidades, recuerdo vivo de mis lecturas de viajes: naranjos y limoneros cubiertos de flores y frutos a la vez. [...] Y fue realidad lo soñado, pude palpar, hasta comer estas frutas tropicales tan provocativas. (González Prada, 1947: 39).

También evoca cómo a bordo sufría del descuido paterno, entregada a una monomanía del general Echenique (1808-1887), que se afanaba en peinarla y la hacía sufrir “el martirio” durante más de media hora todos los días.

La escritora se complace en la imagen de su cabellera, aquel “largo pelo rubio que llevaba suelto y [le] daba más debajo de las rodillas”. Más adelante retratará la misma afición de parte de Manuel González Prada peinándola día a día. Peinar a una mujer no es un gesto insignificante, sino que en él asoma la sensualidad y se esboza la caricia erótica, lindando con lo indecible. Además cabe observar la postura de dominación que implica tal acto, con la mujer sumisa al peine castigador. Recordar aquellos instantes equivale a resucitar un momento de mayor intimidad:

La primera ocupación de Manuel al levantarse era peinarme; fue su labor favorita desde el primer día de nuestro matrimonio [...]. Toda su vida, hasta el mismo día de su muerte cumplió en hacerlo. Me decía que yo nunca tendría canas, que no me las dejaría salir. No sé si por un milagro de amor las hipnotizó, lo cierto es que hoy a los 74 años, mi pelo conserva aun su color natural. (González Prada, 1947: 139).

La confidencia, ubicada mucho antes del final de las memorias, en el capítulo 11 -que cumple la función de deslindar dos etapas y evoca el casamiento de Adriana - revela el orgullo de la escritora por aquel adorno natural. En el pelo se plasma la hermosura femenina. La melena rubia y los ojos azules convierten a Adriana en la mujer ideal celebrada repetidas veces por Manuel González Prada en los poemas intimistas de *Adoración*⁷. El recuerdo de la cabellera es el primer momento de la narración en que la escritora da una información sobre su apariencia física, evitando las más de las veces describirse. La simbólica de la cabellera es universal. Llevar el cabello suelto simboliza la libertad de la mujer. Al recordar el colegio de Belén, Adriana evoca la obligación para las alumnas mayores de atarse el pelo con un moño, mientras que la tolerancia de que se benefició la forastera por su corta edad, despertó los celos y la convirtió en víctima inerte:

-¡Vean a la gringa con el pelo suelto!...gritó una y todas se avalancharon⁸ sobre mí, una de ellas tijera en mano para cortarme el pelo. Yo traté de huir i al sentir las cogirme la cabeza pegué de gritos, queriéndome defender: lucha inútil de una contra tantas... (González Prada, 1947: 50).

Años más tarde, como madre, se complace en la contemplación/identificación del largo cabello de su hijo, hasta que llega el momento de evitarle parecido ataque. El acto significa también reconocer la identidad propia de Alfredo, separando las tijeras a madre y a hijo de cabellos parecidos:

En efecto, vi con pena la implacable tijera cumplir su obra destructora y caer los largos cabellos. Mientras que yo apenada los juntaba para conservarlos, el muchacho encantado se reía, al verse aligerado de esa "toison d'or" que tanto le pesaba en los hombros. (González Prada, 1947: 322).

Al fin y al cabo, un detalle como el pelo no resulta nimio ni insignificante. La escritora se autorrepresenta gustosa y discretamente. El cabello diferencia a la niña, criada entre hombres, mujer en ciernes. La belleza del pelo, nada llamativa para un padre neurasténico, ha de ser disimulada, limitada al espacio doméstico para no atentar contra el honor femenino al que protege la mantilla, ese adorno limeño que encanta a la joven emigrante y con el que sueña taparse desde el arribo a Lima. (González Prada, 1947: 47).

7 Son varios los poemas de *Adoración* que describen a la amada, entre ellos "Cabellera": "Si el ídolo de mi alma/No fueran ya tus azulados ojos,/ Yo adoraría tus doradas trenzas,/Tu cabello sedoso.//Parece que a tu cuello/Devanan rubios y brillantes copos,/Que por tu frente manos invisibles/Deshebran hilos de oro."(González Prada, Manuel, 1989. Vol. 6, 311); también en el romance "Hija no fuiste de los rojos climas": "La altiva raza del ardiente franco/El oro puro a tus cabellos dio,/El azul a tus ojos, a tu frente,/El poderoso instinto creador" (p. 514), en Adriana: "Vivos, azules, penetrantes ojos;/Labios que manan néctar y ambrosía;/Rubio cabello, que, en pobladas ondas/Al breve soplo de las auras vibra." (517).

8 Adriana crea aquí un neologismo, superponiendo las palabras "abalanzar" y "avalancha".

El título de los capítulos no abarca todo el contenido de éstos. Remite al principio de la acción relatada, lo cual no significa un defecto en la organización narrativa sino una imposibilidad de decirlo todo en pocas palabras. Así es como el tercer capítulo, “Salida de París”, engloba el viaje trasatlántico y la segunda etapa hasta el Perú, y termina con la llegada a Lima. La narradora apunta esta fecha, 16 de octubre de 1875. Después de las dataciones de la muerte de la madre y la hermana (“esas dos ausencias, que en sí eran la vida de mi propia vida”, González Prada, 1947: 28), esta fecha viene a ser un hito en la existencia de Adriana. Significa el principio de una nueva identidad, o sea el nacimiento a una nueva vida.

“Llegada a Lima” justamente es el título del capítulo 4 que relata los usos y costumbres peruanos, las elecciones a balazos, las fiestas en casa de Meiggs, la explotación de los chinos, la vida en el colegio de Belén. La visión de Adriana es una visión de afuera; no participa del mundo que descubre y por tanto le llama la atención todo lo que no existe en Europa. Exterioriza las diferencias sociales y raciales en vez de callarlas. Dicho capítulo concluye narrando el primer encuentro con Manuel González Prada, el día del santo de éste, el 6 de enero de 1876. El encuentro con el prohombre no resulta el evento que el público lector esperara. Muy al contrario, en lugar de contar el flechazo y una historia color de rosa, la escritora emite irónicas dudas sobre sus primeros sentimientos:

Yo era entonces una chiquilla que aun no podía discernir las cosas del amor.

“Algo me dicen tus ojos,/Mas lo que dicen no sé” .

¡Tal vez adivinaron mis ojos lo que no supo descifrar mi inocente corazón! (González Prada, 1947: 57)

El lugar que le ha sido asignado por ser niña y forastera hace que Adriana escriba subvirtiendo la representación idílica de las relaciones sociales. Invitada a pasar el umbral de las casas de las amigas, niña blanca pero poco adinerada, con ingenuidad descubre lo que otros fingen no ver y medio siglo más tarde, Verneuil relata lo que nadie dijo. En el capítulo 5 “Belén: 1877-1878”, una anécdota burlesca rebaja del todo al general La Puerta, en aquel entonces primer vicepresidente de la república:

Poseía una llama como la que figura en el escudo de armas del Perú y acostumbraba llevarla en su coche, a pasear por las calles de Lima. Muy popular y simpático se hacía el maniático General, cuando se veía pasar, asomando por la portezuela el largo pescuezo y la fina cabeza de la llama, con sus grandes ojos curiosos y escudriñadores. A mí me encantaba por su originalidad. (González Prada, 1947: 60).

Además de reconstruir los sucesos del pasado, Adriana de Verneuil traza a la vez un autorretrato moral. La originalidad del general La Puerta coincide con el inconformismo de Adriana, niña sola entre dos hombres mayores, en una ciudad donde las familias son extensivas, incluyendo a sobrinos huérfanos, criados e hijos de éstos. La biografía enfatiza la fortaleza de ánimo de la niña sola en el espacio público de la ciudad en que se pasea libremente en tiempos de vacaciones. Comenta:

Creo que llamaba mucha la atención a las gentes de Lima, no pareciéndoles “decente” y teniendo muy “a mal” que una niña anduviese con dos perros. (González Prada, 1947: 76).

Pero, el resto del año, está encerrada en el colegio que el padre elige para sustituir a la casa con el fin de que las monjas reemplacen a la madre desaparecida. Allí Adriana sufre situaciones conflictivas y actos de violencia pero llega a enfrentarse a las alumnas que la hostilizan por cualquier pretexto. Aquellos momentos le han dejado hondas impresiones en que rememora con suma precisión los insultos y rechaza la pasividad de otras alumnas maltratadas:

Me parecían no tener sangre en las venas o no sentir el aguijón que me hería, igual como el caballo de raza, brinca apenas le toca la espuela del jinete. (61).

La reconstrucción de los lejanos años de la adolescencia es vívida. Está actualizada por la comparación inesperada con un caballo, animal simbólico de la masculinidad y por el idiotismo de pura cepa castellana “no tener sangre en las venas”. Verneuil no se contenta con narrar escuetamente los hechos sino que los representa de forma gráfica, a la medida de su apasionamiento. La imaginación y el dominio de los sentidos se sobreponen al discurso patriarcal de la razón desprovisto de imágenes.

La sensibilidad al contrario se transparenta en la descripción nostálgica del jardín de la infancia, aquel que Adriana fue autorizada a cultivar en el mismo colegio. La niña rebelde se civilizaba y se estaba transformando en angelito, futuro “ángel del hogar”, dedicado a la esfera doméstica:

Creo que se me suavizó el humor batallador, en medio de ese lenitivo ambiente de las flores, desdeñando a ratos contestar a mis camorristas compañeras. Hasta me hicieron Hija de María. (González Prada, 1947: 63).

Pero una alumna mal intencionada destrozó las plantas. Adriana se desesperó ante “tanta destrucción: todas [las flores] tumbadas, muertas ya, sin comprender el por qué de tanta perversidad” (González Prada, 1947: 72). La violencia fue dirigida contra ella por ser diferente y despreciar las coqueterías, objetos de devoción y demás adornos que llenaban las carpetas de sus condiscípulas.

Al contrario, la autora hace hincapié en que había inventado un objeto, unas “plumas mágicas” que anticipaban los estilógrafos. Después de más de medio siglo, aquellas plumas mágicas son legibles como signos de la vocación y proximidad al mundo de la escritura en que se convertiría la vida de Adriana, como esposa de un escritor y autora ella misma. Lo cual explica que se explaye en la descripción de su invento, orgullosa de su ingeniosidad, mientras las referencias a las labores de mano serán alusivas:

Esta invención mía consistía en hacer goma espesa a la que añadía polvos de anilina morada, luego le echaba una gota en la parte cóncava de cada pluma, dejándola secar. Después para usarla se mojaba simplemente en agua y escribía indefinidamente, sin tener que usar la tinta de la clase, que era pésima. Yo no hacía misterio de mi invención ni pensé nunca en sacar patente. (González Prada, 1947: 69-70).

Si nos atenemos a la división de los roles genéricos, tal invento representa una trasgresión, siendo las invenciones y la tecnología el dominio de los hombres mientras el bordado plasma la delicadeza femenina (“él leyendo, yo cosiendo”, González Prada, 1947: 139). Con tal

9 Véase la nota 1 en “Algo sobre el almidón y sus derivados”, Manuel González Prada. *El Tonel de Diógenes*, 1945: 115-116.

objeto además, Adriana compite con Manuel González Prada, dedicado a experimentos de laboratorio con plantas nativas⁹.

Finalmente, cada recuerdo se ha de leer como el resultado de una selección de la memoria. Después de pasar por el tamiz del olvido, es intelectualizado y viene a engarzarse en el telar de la autobiografía. En aquella labor de rescate, los motivos delineados son únicos pero no forman un conjunto desordenado sino que se armonizan y perennizan una sensibilidad acallada por la celebridad del cónyuge y sólo liberada en los umbrales de la muerte. Además de ser un testimonio sobre González Prada, *Mi Manuel* es el testamento literario de Verneuil.

La riqueza de *Mi Manuel* no puede agotarse en una decena de páginas. Se trata de una obra compleja, cuya polisemia merecería que se le dedicara todo un volumen. Muchos son los temas que debo dejar de lado por ceñirme a los límites de un ensayo.

La sensualidad de la escritora narradora apunta con el recuerdo de tímidas caricias y diálogos amorosos intercambiados con el “señor Prada¹⁰”. La realidad de los cuerpos se limita a la frontera de las manos, que se dejan estrechar o rehúyen. La escritora se echa la culpa a sí misma repetidas veces, insatisfecha por los titubeos de la relación amorosa que la lleva a casarse en 1887 después de dos años de noviazgo semiclandestino, con un hombre veinte años mayor que ella. Al casarse, halla un sitio en la sociedad peruana, aunque su legitimidad como esposa se vea cuestionada por la discreción dada a la ceremonia de la boda¹¹.

La omisión de la sexualidad¹², el silencio sobre la desfloración y los partos contrastan con la exaltación de la maternidad, el dolor de haber perdido a dos niños y la felicidad de salvar de la muerte al tercero. Cinco capítulos reconstruyen la vida de la pareja que Adriana forma en Lima con Manuel González Prada, sobreponiéndose a obstáculos y contratiempos. Luego viene la recordación del viaje a Europa, unos diez capítulos en que varían las relaciones en la pareja. Va cobrando importancia el niño nacido en Francia, vive feliz Adriana en su tierra mientras que en España observa cómo Manuel se siente a sus anchas y se las da de Don Juan. Con el regreso al Perú apunta la nostalgia y se acumulan los motivos de frustración ante el acoso de la política. Se acelera luego el tempo de la narración para abarcar la otra mitad de la vida de la pareja hasta la muerte del ideólogo, con la que termina *Mi Manuel*. Quedan sepultados en la página blanca los últimos treinta años de viudez de Adriana.

La autobiografía sin embargo es reveladora: descubre una doble personalidad: la tranquila Adriana se rebela ante el retraimiento que le impone el orden social con el pretexto de

10 Adriana ve primero en González Prada “el tío Manuel” (56) de sus amigas del colegio; también aparece como “el tío de Margarita” (98), “el señor Prada” (114), “el señor Manuel” (119), por fin “Manuel” después del casamiento (134).

11 “La ceremonia fue completamente clandestina” (132). El tema de un compromiso anterior de Manuel González Prada y de una hija natural del escritor fue ampliamente estudiado por Luis Alberto Sánchez (1977). Adriana no lo supo todo sobre la primera etapa de la vida de González Prada, pero ese silencio no ha de extrañar, pues se explica por la discreción que envuelve las precoces relaciones amorosas.

12 Al contrario Manuel González Prada exalta “la clandestina voluptuosidad de la Naturaleza” en “Las esclavas de la Iglesia” y el tema de la sensualidad femenina aparece como obsesivo en el ensayo póstumo titulado “Lima antigua”. Véase Isabelle Tauzin Castellanos, art. cit., en Scarlett O’Phelan y Margarita Zegarra, *obr.cit.*, págs. 635-650.

protegerla. Destaca cómo se resistió a entrar en el papel de la niña buena y sumisa. A la vez cuenta la necesidad de integrarse en una sociedad que le era completamente extraña. Hacerse monja o casarse fueron las únicas opciones que tuvo después de la muerte de su padre. Rememora que dudó entre ambas a tal punto que su confesor decidió por ella y le autorizó a desposarse con el hereje de González Prada. El amor origina el matrimonio, pero es un amor inseguro, hecho de enfrentamientos en la pareja, y con la familia del novio disconforme. La pareja se instaló en la casa de Adriana, aquella casita de la calle Puerta Falsa del Teatro, llena de flores y comparada con un nido, emblemática de la imagen de la mujer ideal cuya dependencia exaltó el recién casado en un discurso que parece haberse quedado grabado en la memoria de la escritora:

Me repetía por la milésima vez toda su dicha al estar juntos: “¡Tú, me decías a menudo, tú has nacido para mí! El Destino te hizo y te trajo a Lima para que fueras mía. Eres el complemento de mi vida, la que yo siempre esperaba y llegó a tiempo para ser únicamente mía!” (González Prada, 1947:136).

Al fin y al cabo, Verneuil echa mano de las “tretas del débil” para contar su vida. Acepta el lugar subalterno que la sociedad le asigna y convierte este coto vedado en espacio de libertad de donde enjuicia la sociedad peruana. A la Puerta Falsa del Teatro, con ese nombre de calle que parece haber sido elegido a propósito, acuden las visitas a rendir homenaje al escritor. Entre bastidores, o sirviendo refrescos, Adriana observa a todos. Años más tarde, resucita las mil voces oídas y censura a muchos hombres de pro. No se salvan las escasas intelectuales que visitaron a González Prada; quedan inmersas en el anonimato más absoluto, a la vez conocidas y negadas por el relato autobiográfico. Como “Scherezade criolla”, Adriana de Verneuil llega a representar su propia vida al plasmar la existencia de Manuel. Con la apariencia de la biografía, arroja una autobiografía que no aceptaría ningún editor en aquellos momentos en que no se admitía a la mujer como sujeto letrado y faltaba un par de años para la publicación de *El segundo sexo* de Beauvoir. Como lo he mostrado, Verneuil tomó la palabra y merece ser oída después de medio siglo de olvido.

Bibliografía

- ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina y MARTIN, Claire Emilie. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Madrid: Iberoamericana, 2001, t.1, 214 p.
- BASADRE, Jorge. *Introducción a las bases documentales*. Lima: Villanueva, 1971.
- CORBATTA, Jorgelina. *Feminismo y escritura femenina en Latinoamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- GONZÁLEZ PRADA DE, Adriana. *Mi Manuel*. Lima: Cultura Antártica, 1947.
- _____. *El Tonel de Diógenes*. México: Tezontle, 1945,
- _____. *Obras*. Lima: Petroperú, 1989.
- LAGOS POPE, María Inés. “Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica...”, en Sara Castro-Klarén, *Narrativa femenina en América latina. Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana, 2003, págs. 237-257.
- LÓPEZ DE MARTÍNEZ, Adelaida. “Feminismo y literatura en Latinoamérica: un balance histórico”, en Roland Forgues, *Mujer, creación y problemas de identidad en América latina*. Mérida: Universidad de los Andes, 1999.
- MIRAUX, Jean-Pierre. *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*. Paris : Armand Colin, 1996.