# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

## UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 16, 2003
## SERIE MONOGRÁFICA, Nº 6


# NARRADORAS HISPANOAMERICANAS DESDE LA INDEPENDENCIA A NUESTROS DÍAS

## *Edición de Carmen Alemany Bay*


Remedios MATAIX
La escritura (casi) invisible. Narradores hispanoamericanas del siglo XIX

Paco TOVAR
Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de amor*

Trinidad BARRERA
La narrativa femenina: balance de un siglo

Carmen ALEMANY BAY
Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces

Paola MADRID MOCTEZUMA
Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente

Margo GLANTZ
Vigencia de Nellie Campobello

Mónica RUIZ BAÑULS
Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñoz-Huberman

Teodosio FERNÁNDEZ
Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo

María BERMÚDEZ MARTÍNEZ
La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia

Eva Mª VALERO JUAN
El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal

María CABALLERO WANGÜEMERT
Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica

Beatriz ARACIL VARÓN
Margo Glantz: el rastro de la escritura



**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Área de
Literatura Española
de la Universidad
de Alicante

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito legal: A-537-1991

Preimpresión e impresión: Espagrafic

Reservados todos los derechos. No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

**Estos créditos pertenecen a la edición impresa de la obra**

Edición electrónica:

Espagrafic

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Carmen Alemany Bay

**Introducción**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Carmen Alemany Bay
**Introducción** ..... 5

# Introducción

Es un hecho cierto, aunque todavía hay quien le cueste asumirlo, que la revolución más importante de la última centuria ha sido la protagonizada por las mujeres en todos los ámbitos. En el narrativo, y en Hispanoamérica –que es lo que ahora nos compete–, el número de narradoras, de excelentes narradoras, es tan amplio que la crítica lo ha calificado como el «boom de la narrativa femenina hispanoamericana». Es cierto también que en las últimas décadas la narrativa femenina ha tenido un inusitado esplendor, lo que ha provocado que las más prestigiosas revistas de crítica literaria y los más destacados críticos se hayan dedicado a analizar este fenómeno literario con la seriedad conveniente. Más sorprendente aún es que, a través del análisis del citado fenómeno, la crítica ha tenido que retroceder no décadas sino más de un siglo para llegar a la conclusión que tras esta reciente manifestación literaria existían un número considerable de narradoras que desde el callado trabajo y una exce-

siva modestia, provocada muchas veces por las circunstancias sociales y culturales de las diferentes épocas, han hecho posible que la narrativa escrita por mujeres hoy no es sino el resultado de al menos dos siglos de continuada, aunque no siempre fluida, presencia.

Este número monográfico de *Anales* ha querido sumarse a los ya numerosos estudios sobre el tema, pero también ha pretendido que no se circunscribiese a una determinada época –siendo ésta la tendencia general– sino que, en la medida de lo posible, incluyese al mayor número de autoras desde comienzos del siglo XIX hasta los primeros años del XXI. Por esta razón, el número se abre con un artículo panorámico sobre las narradoras del XIX y sigue con otro sobre una de las escritoras más representativas de esa centuria: Gertrudis Gómez de Avellaneda. Lógicamente, el grueso corresponde al siglo XX, al que se da comienzo con un balance de las narradoras más significativas del pasado siglo y, casi complementario, es el de «Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces», en el que se pretende recoger el mayor número de narradoras y de las obras que ellas han publicado. Como ampliación de los anteriores, le sigue el trabajo de Paola Madrid Moctezuma que revisa la producción narrativa de uno de los países más

destacados por el número de narradoras y por la calidad de sus obras, México; de este país se estudian con más atención la obra de Nellie Campobello y una de las novelas de Angelina Muñiz-Huberman, *Morada interior*. De México nos vamos al sur, Argentina, con dos estudios de una de las autoras más notables, Silvina Ocampo, para continuar con otra narradora de esta misma época, pero de origen chileno, Mª Luisa Bombal. La tanda de artículos se cierra con una visión comparada entre Virgina Woolf y la puertorriqueña Rosario Ferré. El número se cierra con una entrevista a una de las narradoras más sobresalientes de las últimas décadas, la mexicana Margo Glantz.

La intención creo que ha sido buena, no sé si el resultado, porque este juicio depende ahora de los lectores. Lo que sí depende de mí es agradecer, y así lo hago desde estas páginas, a todas y a todos los que han colaborado en este número, también a las/los que reclamé su presencia en el volumen pero otras obligaciones lo impidieron y, sobre todo, a los/las que tendrían que estar y por olvido o ignorancia no han sido incluidas: siempre nos quedan segundas partes.

Carmen Alemany Bay

.

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Remedios Mataix

**La escritura (casi) invisible.**
**Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Remedios Mataix
**La escritura (casi) invisible.**
**Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX** ..... 5

1. Ángeles custodios de la Nación: Romanticismo, feminidad e imaginarios nacionales. ..... 16

2. Demasiado románticas para ser transgresoras; demasiado emancipadas para resultar tradicionales .... 47

3. Del Ángel del Hogar a la Obrera del Pensamiento: escritoras, realidad, ciencia y progreso..... 92

Bibliografía citada ..... 135

Notas ..... 146

# La escritura (casi) invisible. Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX

Remedios Mataix
Universidad de Alicante

El extraordinario florecimiento de la narrativa escrita por mujeres constituye todo un fenómeno en las letras hispanoamericanas recientes, sorprendente por su variedad, su riqueza y su enorme éxito editorial. Pero aún resulta más sorprendente el hecho de que, cuando se intenta trazar los orígenes de ese fenómeno o insertarlo en la historia literaria de la región a través de los textos canónicos dedicados a su estudio, pareciera surgir súbitamente, sin una tradición que lo sustente. La mayoría de los manuales de literatura, e incluso algunos estudios recientes sobre escritura femenina, olvidando otros nombres, saltan desde la deslumbrante figura colonial de Sor Juana Inés de la Cruz (pasando quizá por Gertrudis Gómez de Avellaneda como *rara avis* en

su contexto), hasta la huérfana consignación de la peruana Clorinda Matto de Turner –pese a que a ella se debe la primera «genealogía» de la literatura femenina hispanoamericana **(nota 1)**–, casi siempre en función de procesos narrativos del siglo XX; o bien, en los mejores casos, despachan rápidamente figuras femeninas que, sin embargo, inauguraron la tradición narrativa en sus respectivos países (es el caso de las argentinas Juana Manso y Juana Manuela Gorriti, de la hondureña Lucila Gamero, de la uruguaya Lola Larrosa) o contribuyeron significativamente a la evolución del género renovando los cánones vigentes (como la también peruana Mercedes Cabello, la boliviana Adela Zamudio o la chilena Rosario Orrego). Tal vez desde el punto de vista puramente artístico no todas esas autoras sean extraordinarias, pero sí merecerían figurar en los anales de las letras hispanoamericanas, no sólo como fundadoras de ese discurso femenino tan consistente, sino además como portavoces del *otro* imaginario hispanoamericano del XIX, otra mirada sobre la realidad, la política, la sociedad y sus conflictos, imprescindible para obtener una visión completa de unas décadas convulsas y decisivas en la historia de América.

Afortunadamente, la crítica de los últimos años ha llevado a cabo una importante labor de rescate en esa tradición *in-*

*visible* de autoras olvidadas por los estudiosos y obras casi imposibles de encontrar hoy, de la que emergen novelas sentimentales, histórico-políticas y sociales repletas de preocupaciones patrióticas, hondamente implicadas en el contexto al que pertenecieron, y, como los documentos de época permiten comprobar, protagonistas en muchos casos de los debates intelectuales de su tiempo; una narrativa que, aunque no siempre permita un enlace histórico ininterrumpido con la de nuestros días, da testimonio de los primeros pasos de una tradición fecunda, pasos vacilantes y torpes a veces, pero con el valor añadido de haberse realizado en circunstancias históricas cruciales, con escasos modelos previos y en una época y un entorno nada propicios y aun hostiles hacia las mujeres que osaban incursionar en un ámbito tradicionalmente reservado a los hombres: la novela. Porque leer y escribir poemas podía ser una gracia más del concepto vigente de feminidad en el siglo XIX, pero ser «escritora» (novelista, ensayista) era un desacato a los modelos sociales imperantes.

Todo ello admite, y hasta exige, una reevaluación de esas *desobedientes* **(nota 2)** decimonónicas que, enfrentadas a sociedades fuertemente normativas, desoyeron las pautas en que tradicionalmente se desarrollaba lo femenino para acometer su labor como escritoras muy conscientes de es-

tar contribuyendo al proceso de construcción de las nuevas sociedades poscoloniales al imaginarse a sí mismas en él, al reescribir la historia más allá de los tópicos y las conveniencias, o al debatir en sus obras las grandes cuestiones intelectuales del siglo, casi siempre a través de una compleja red de códigos genéricos, sociales, literarios y políticos que constituye quizá el mayor atractivo de esta narrativa. Presentaré de forma muy breve el contexto de esa producción a medida que abordo algunos ejemplos representativos **(nota 3)**, pues conviene subrayar que al surgimiento de la narrativa femenina hispanoamericana contribuye una muy significativa confluencia de factores –coordenadas de época y determinantes histórico-políticos regionales– que orientan su desarrollo y su evolución, y que, a mi juicio, deberían orientar también cualquier acercamiento a esta literatura, demasiado a menudo sometida a los riesgos que representan enfoques esencialistas de «lo femenino» que no llegan a determinar (algunos ni siquiera lo intentan) las causas de esa especificidad, porque quizá olvidan que el contexto de producción de un discurso condiciona a éste mucho más que su procedencia «sexual», dato casi intrascendente si no se enfoca en términos de diferencias *de género*; es decir: no como un dato natural inamovible, sino como construcción histórica y cultural; como «el conjunto de propiedades y funciones que una sociedad

atribuye a sus individuos en función del sexo al que pertenecen, no necesariamente de manera dicotómica, pero siempre de modo relacional» (Medina, 1997, 5). Porque lo que diferencia genéricamente los textos de estas escritoras no es la mera narración de «historias de mujeres», sino la creación de personajes, femeninos y masculinos, que, inmersos en situaciones emocionales, sociales y políticas específicas, se ven afectados de un modo particular en razón de su sexo. Las experiencias que viven o hacen vivir a sus personajes estas autoras, pues, ponen de relieve por primera vez en las letras hispanoamericanas una ideología de género, muy contextualizada, que teje complejas redes de significaciones en las que sexo, raza, posición social y situación política inciden en las nociones de individuo, sociedad y nación.

Y otro apunte preliminar más acerca de esa feminidad no esencialista con la que creo debe enfocarse el comentario literario: en numerosos estudios sobre literatura femenina la defensa de un punto de vista diferente, particular, atribuible a una diferencia biológica que trasciende las épocas y los códigos literarios, deriva en la supuesta existencia de algo así como una «mentalidad femenina» universal y sincrónica que generaría grados insólitos de complicidad entre sus representantes, convertidas en un grupo unísono y cerrado

que mostraría la paradoja de reproducir, en otros términos, la misma exclusión de que se considera víctima. La trayectoria que conforman las autoras que trataré no permite sostener ni esa presunta homogeneidad discursiva ni la consecuente «sororidad» femenina. En ella se advierte una polifonía que delata no sólo claras diferencias ideológicas entre las autoras (además de las estéticas), a menudo enmarcadas en las polémicas vertebradoras de la evolución intelectual del siglo, sino además, en muchos casos, una nítida evolución individual, no exenta de contradicciones internas, a través de la identificación sucesiva con diferentes códigos literarios, lo que indica elaboraciones en proceso constante e invita al análisis (mucho más fecundo) de situaciones concretas y contextualizadas.

Un ejemplo muy elocuente de ambas cosas se puede ofrecer a partir de *El Tesoro de los Incas*, leyenda novelada de una de las primeras escritoras hispanoamericanas, la argentina Juana Manuela Gorriti, publicada en 1852. La voz narrativa equipara en el texto el continente americano con la protagonista del relato, una joven indígena dibujada en la situación desventajosa que tenía efectivamente dentro del sistema colonial. El «tesoro» del título, el objeto codiciado, es tanto el cuerpo de Rosalía como el oro inca escondido en grutas

profundas, y el español figura como el expoliador de ambos, que alimenta los sentimientos de Rosalía sólo hasta la entrega de los dos y, una vez conseguidos, tortura y mata a la protagonista (*cfr.* Gorriti, 1865, 87-133). Si el relato se estructura sobre las dicotomías europeo-indígena, hombre-mujer, explotador-víctima, que fijan a la protagonista en posición de inferioridad, esa situación cambiará drásticamente en relatos posteriores de Gorriti y otras autoras argentinas, en los que, como veremos luego, las protagonistas no sólo luchan, con éxito variable, por modificar su situación, sino que operan en un espacio intermedio de aquellas antinomias que confunde y neutraliza el determinismo de las oposiciones, incluso de las derivadas de esa cláusula binaria –civilización y barbarie– que sostuvo el programa de modernidad instaurado por escritores y estadistas consagrados. Y treinta años después, Clorinda Matto de Turner tomará prestada la trama de aquel *El tesoro de los Incas* para ofrecer en *Hima-Sumac* (1884) una versión teatral de la misma leyenda, estrechamente relacionada con las crisis y los conflictos de los años 80 en Perú (*vid.* Berg, 1999): como un drama dentro del más amplio drama nacional donde urgía redefinir la identidad peruana mientras terminaba la Guerra del Pacífico y las fuerzas militares chilenas se retiraban de su humillante ocupación, en la obra de Clorinda Matto la Rosalía de Juana Manuela Gorriti se

transforma en Hima-Sumac, heroína de la resistencia indígena a la presencia invasora y represiva de los extranjeros, y prometida nada menos que del símbolo más famoso y notorio de la rebelión indígena, Túpac Amaru. Sobre el esquema básico que proporcionaba la leyenda colonial rescatada por Gorriti de «peruanos buenos contra forasteros malos», Matto celebraba ahora la resistencia autóctona a los invasores durante cuatro siglos, y unía la causa del Perú quechua a la de la nación peruana de fines del siglo XIX, encarnándolas en la figura de una mujer.

También la complejidad de esa confluencia de códigos de época, ideológicos, literarios y genéricos a que me he referido antes se hace patente desde la primera novela hispanoamericana escrita por una mujer: *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Por ser una de las autoras menos «invisibles» y más ampliamente estudiadas por la crítica –además de porque su biografía obliga a contextualizar su obra en una red internacional de significaciones en la que los imaginarios europeos se entrecruzan con los cubanos–, me refiero a ella sólo para subrayar que ya en la obra inaugural de la tradición narrativa femenina hispanoamericana se produce ese fenómeno. La prensa de la época reconoció en *Sab* los méritos que la definen como novela sentimental, cuando

su mayor originalidad reside en la crítica a la sociedad cubana de entonces y en sus argumentaciones claramente abolicionistas, medio siglo antes de que en Cuba se suprimiera la institución formal de la esclavitud. El drama sentimental –el amor imposible entre el esclavo y su ama– realza los abismos infranqueables de la desigualdad social y los abusos de que es objeto Sab a pesar de que su nobleza de espíritu y conciencia lo elevan por encima de sus dueños. Pero además Gómez de Avellaneda ofrecía la primicia de relacionar la situación del esclavo con el destino decimonónico adjudicado a la mujer: a pesar de las diferencias económicas y sociales, ambos sufren opresión y falta de representatividad pública derivadas de la imposición de leyes injustas y costumbres discriminatorias. Lo formulaba así:

> ¡Oh, las mujeres! Pobres y ciegas víctimas. Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otro guía que su corazón ignorante y crédulo, eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad; pero la mujer, cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: ¡en la tumba! (Gómez de Avellaneda, 1841:88).

Esa alianza temática, que según parece respondía a una estrategia que facilitara la circulación de la novela (la espinosa vertiente antiesclavista quedaría convenientemente velada por una romántica atracción extraconyugal), lo que hizo fue duplicar su «peligrosidad» y *Sab* fue prohibida en Cuba por las autoridades coloniales españolas, finalmente, por las dos razones, e incluso parece que se aceptaba más fácilmente exponer ideas abolicionistas que cuestionar la desigualdad de derechos en la institución matrimonial (*cfr.* Pastor, 2002). Aunque su segunda novela, *Dos mujeres* (1842), no abandona el tema y profundiza en la función de la mujer dentro del matrimonio (los dos modelos femeninos protagonistas desmienten el ideal de la felicidad doméstica establecida a costa del sacrificio o la frustración de la mujer), la audacia de estos planteamientos marcaba un inicio avanzado en la narrativa femenina hispanoamericana, cuyo probable desarrollo posterior quedará trunco: la autora, quizá en un acto de autocensura, eliminó estas novelas de la edición de sus *Obras completas* de 1865, y eso, unido al silenciamiento impuesto sobre *Sab* que dificultó mucho su difusión en América, explica en parte la imposibilidad de una trayectoria fluida en el desarrollo de líneas temáticas similares en la novela escrita por autoras residentes en el continente americano. Ni siquiera Virginia Felisa Auber (1825-1897), célebre discípula

habanera de Gómez de Avellaneda y asidua colaboradora de su revista *Álbum cubano de lo bueno y lo bello* (1860-1861), puede considerarse continuadora de la vehemente lucha contra los convencionalismos de su maestra: sus novelas históricas, sentimentales y de costumbres –*Un aria de Bellini* (1843), *Un casamiento original* (1844), *El castillo de la loca* (1844), *Mauricio* (1845), *Úrsula* (1846), *Una venganza* (1850), *Una habanera* (1851), *Perseverancia* (1853) y *Otros tiempos* (1856)– revelan la huella de cierto compromiso romántico con el entorno, pero sólo en *Ambarina. Historia doméstica cubana* (1858) entra en el conflicto racial que se recrudece en la Cuba de los años cuarenta, y lo hace a través del secreto mestizaje de la protagonista, desde una perspectiva moralizadora, un temple tolerante y un espíritu conciliador.

No olvidemos que los planteamientos de Gómez de Avellaneda, que ejerció la escritura en España, si bien revelan audacia, encontraban apoyo en la mucho mejor cimentada tradición literaria femenina europea. La hispanoamericana tardaría aún en asentarse y en la mayoría de los países lo haría con la práctica de un Romanticismo sentimental o historicista, pero mucho menos combativo, abrazado incluso en fechas muy tardías.

## 1. Ángeles custodios de la Nación: Romanticismo, feminidad e imaginarios nacionales.

Si, como es sabido, la novela, como tal género literario, hizo una aparición tardía en Hispanoamérica, en 1816 con *El Periquillo Sarniento*, una vez concluido el dominio colonial que prohibió la imaginación, la mayoría de las novelas hispanoamericanas escritas por mujeres se hicieron esperar todavía unos treinta años más. Esa circunstancia propició que en casi todas ellas se hiciera muy visible la confluencia (que sin duda funciona como estímulo para su nacimiento) entre los códigos literarios del Romanticismo, los ecos que en América Latina tuvo el incipiente discurso feminista y las exigencias de la conformación de los estados nacionales surgidos tras los procesos de independencia.

En esa coyuntura se plantea la necesidad de crear nuevos símbolos y un «imaginario nacional» en el que poder reconocerse y con el que dotar a cada país de un proyecto cultural y político que se ajustara a los cronómetros occidentales y, a la vez, defendiera la expresión de lo autóctono en algunas de sus formas; un Estado, en suma, gestado desde la revolución anticolonial, que permitió a la clase privilegiada criolla dictar leyes, imponer una política educacional y difundir una ideología destinada a articular los valores que permitirían lograr

una patria deseable. En ese proceso colabora de una manera central la producción literaria del siglo: se requiere de la literatura esa función ancilar y el servicio a los ideales de libertad, civilización y progreso como pilares fundamentales del proyecto nacional en formación. La novela y el periódico son las dos formas de imaginación que proveyeron de recursos para la representación y difusión de esas «naciones imaginadas», según el término acuñado por Benedict Anderson (Anderson, 1993, 23-25), y en ambas le cupo a la mujer un lugar fundamental, a pesar de que la independencia política no conllevó prácticamente ningún avance en cuanto a su papel social: los Códigos civiles republicanos congelaron las formas impuestas consuetudinariamente por la sociedad patriarcal que venía de la Colonia (*cfr*.Vitale,2001,1-8), y la mayoría de las mujeres, ideologizadas por el sistema, reproducían las actitudes y papeles asignados por el nuevo patriarcado liberal o conservador, aunque demandaran respeto por su función social y proclamaran la necesidad de fomentar la educación femenina, que no se contradecía con sus obligaciones hogareñas. Buena parte de la literatura de la época incluía ese mensaje prescriptivo. La mujer debía ser la guardiana del hogar, santuario básico de la sociedad criolla deseada: blanca en lo racial, moderna en lo ideológico, antitradicional –en el sentido de superación de lo colonial– y burguesa en lo social.

Por la educación la mujer se integraba en la vida nacional, pero a la vez, como sintetizó en un eterno dicho la peruana Carolina Freyre, su papel social era el de «Ángel del Hogar», guardiana de lo privado burgués donde el hombre encontraría el remanso a su lucha en el terreno de lo público.

A juzgar por testimonios de toda índole, de la mujer hispanoamericana del XIX se esperaba exactamente eso. En general se la consideraba representante del «Bello sexo», galante apreciación procedente del imaginario masculino que incluía además supuestas virtudes morales, pero que obedecía a un paradigma de debilidad y perfección sujeto a un patrón de comportamientos muy estricto, por el que esa belleza y esas virtudes adjudicadas tan arbitrariamente implicaban múltiples restricciones. Entre otras, someter la experiencia vital de sus portadoras a la autoridad de sus padres, hermanos varones, confesor o esposo, cerrarles las puertas del estudio, vetarles actividades de carácter público o, como mucho, tolerarles el desarrollo de un yo lírico, más adecuado para la expresión de su «peculiar subjetividad». Coherentes con ese modelo, en las primeras décadas tras la Independencia, proliferan las revistas y manuales para mujeres en los que la preocupación por el papel femenino en las comunidades nacionales traducía una rígida separación entre las esferas de actividad –el

dominio masculino se identificaba con la pública y el femenino con la privada– que prescribía para la mujer la obligación de ser «buena Madre, tierna Esposa y virtuosa Ciudadana», como resumía la revista argentina *La Aljaba* ya en 1830, haciéndose eco del saber convencional sobre «el hogar virtuoso», concebido como el reducto de todas las virtudes donde los niños recibirían de sus madres lecciones de moral, honor y patriotismo, porque «¡Ésta es la fama póstuma que debe ambicionar una muger [sic] completa!» (cit. en Masiello,1997,78-79).

A pesar de la revalorización de la educación femenina que tiene lugar desde mediados del siglo y que dio lugar no sólo a la elaboración de planes de estudios específicos y a la fundación de Escuelas Normales para niñas, sino también al surgimiento de revistas dirigidas y escritas por mujeres, de clubes literarios donde se debatían los problemas de la época con una considerable presencia femenina, y de «veladas literarias» organizadas por las señoras de la burguesía –algunas de ellas serían anfitrionas célebres, como Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla o Soledad Acosta–, la educación femenina que esa sociedad fomentaba estaba más en concordancia con el estereotipo hogareño de las mujeres como

custodios invisibles de la nación que con la aceptación de su incursión en la cultura, en la *res publica* en general.

Incluso el eje de comportamientos propuesto por el discurso progresista de la época, que pregonaba el derecho de la mujer a recibir formación y educación superior, se sustentaba fundamentalmente en el deseo de contrarrestrar ciertas «carencias» de la naturaleza femenina, o en el de conseguir, a través de una preparación más sistemática, que las mujeres afrontaran con mayor responsabilidad sus papeles históricos de hijas, esposas y madres. El más influyente de todos esos discursos, el de Domingo Faustino Sarmiento –quien desde muy joven mantuvo una intervención activa en la educación femenina–, sienta las bases sobre la cuestión hacia mediados del siglo en textos como *La educación de la mujer* (1841), *La mujer y la civilización* (1841) o *Educación común* (1851) como parte del impulso programático del autor orientado a dar respuesta a los grandes interrogantes del proyecto nacional, pero, como es lógico suponer, sin llegar a traspasar los umbrales de su tiempo y su lugar: Sarmiento escribe sobre la mujer como «problema» que el estado y las instituciones deben resolver, no como sujeto de su propio discurso, y, aunque la retórica combativa de su prosa, por ejemplo, formula sentencias tan avanzadas como «Puede juzgarse el grado

de civilización de un pueblo por la posición social de las mujeres» o afirma compromisos programáticos como «nos proponemos la reivindicación de los derechos que al cultivo serio de la inteligencia tiene el sexo débil», revela su propia ambivalencia sobre el tema al referirse a la mujer como «el sexo débil» (Sarmiento, 2002, 184-185). Sus propuestas se basan en la convicción de que lo masculino y lo femenino son universos complementarios pero estrictamente separados, y la autoridad y el peso de la historia recaen en el primero: los hombres dictan y ejecutan las leyes; las mujeres modelan las costumbres. Urge educar a la mujer porque a ella compete la reproducción, tanto en su sentido biológico más evidente como en su sentido cultural-doméstico: bien nutrida en su capacidad racional, podrá instalarse en el ámbito privado para apoyar desde allí a su esposo en «la vida civilizada» y para educar hijos capaces de gozar de la libertad como ciudadanos productivos. Como ha subrayado Diana Sorensen, el pensamiento de Sarmiento «articula la definición del cuerpo político en función de la jerarquización de la diferencia sexual (...) En su construcción de la ciudadanía la mujer educada se construye a partir de la escuela como un instrumento civilizador que eleva las costumbres desde el recinto doméstico» (Sorensen, 2002, XLV).

Esa imagen circuló de manera muy activa durante todo el siglo y dio lugar a un consistente mito de domesticidad destinado a mantener intactos los aspectos institucionalizados de la relación entre géneros, en un marco de referencia en el que el matrimonio, la maternidad y lo doméstico eran la piedra angular del discurso moral de la burguesía en ascenso y desempeñaban un papel simbólico muy significativo en los programas de desarrollo nacional: la familia era concebida como microcosmos del Estado y la unidad familiar fue invocada como reducto de los valores nacionales por realistas o republicanos, liberales o conservadores, pues servía para representar la estabilidad de una América normalizada. Tal vez el punto donde mejor se notaba la prescripción burguesa criolla sobre el género femenino era en la lucha por lograr que las mujeres aprendieran a querer criar a sus hijos. Contra la práctica común de contratar nodrizas o «amas» que incluso amamantaban a los niños, a mediados del siglo se alzó un discurso prescriptivo, que Linda Kerber ha definido como «Discurso de la Maternidad republicana», que establecía la misión patriótica de las mujeres en asegurar la virtud de la nación a través de su ventaja biológica como madres, lo que se inscribió en los textos nacionalistas también como una forma de protección ante la expansión de los pueblos indígenas y «otros» indeseables: «Gobernar es poblar» (*cfr.* Ker-

ber,1986,265-288). Con prescripciones como ésas, el discurso patriótico oficial empezaría a reclamar la complicidad de las mujeres: el modelo continental de ciudadanía dependía de la población femenina para su continuidad en la historia.

El Romanticismo literario que, como se sabe, colabora en América con el proyecto fundacional republicano, sirvió también, según algunos estudiosos, para apuntalar ese patriarcado social, remozándolo por fuera con el ropaje de la conquista amorosa: se necesitaba buscar una forma de consenso en el matrimonio con el fin de reafirmar la célula básica de la sociedad burguesa, y «con la apología del amor que conducía a través de la ensoñación al altar matrimonial –comenta Luis Vitale–, la mujer fue inducida a creer que había terminado la época del matrimonio convenido y que se inauguraba un nuevo período en el que la elección de la pareja sería por amor, aunque en los hechos la ideología patriarcal de la sociedad condicionaba las relaciones entre los «enamorados», ya sea por intereses económicos endogámicos en los estratos de la alta burguesía o por conveniencia social y comodidad cotidiana de los hombres de la pequeña burguesía para asegurar la reproducción de la fuerza de trabajo» (Vitale, 2001,6). No obstante, como consecuencia más sensible para la narrativa femenina romántica puede señalarse el

hecho de que, de esos discursos de la feminidad republicana tan arraigados, derivarían, por una parte, las asociaciones imaginarias mujer-patria y familia-nación como estructura alegórica básica recurrente en los textos, y, por otra, unas premisas de época sobre el ejercicio de la literatura, también muy sólidas: de acuerdo con la estricta separación entre las esferas de actividad masculina y femenina, la mujer debía hacerse perdonar el *pecado* de intrusión en lo público a través de la escritura, demostrando que ese ejercicio respondía a unas motivaciones didácticas, moralistas, dirigidas a asentar a sus congéneres en el modelo patriarcal convencional. En suma: la escritora debía escribir «como mujer», es decir, sobre lo doméstico, lo maternal, lo íntimo, lo amoroso, y no «como hombre», o sea, sobre cuestiones públicas, históricas, filosóficas, políticas.

Hubo, no obstante, notables desacatos a ésa y otras normas. La primera generación de escritoras argentinas ofrece ejemplos brillantes de ello:

La investigadora Cristina Iglesia, en su prólogo a *El ajuar de la patria: Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, observa que «sin duda la mayor audacia de la Gorriti consiste en postularse como *escritora patriota* y narrar desde allí la leyenda nacional. Escribe sobre ‘cuestiones de hombres’ y,

al hacerlo, entabla con los escritores una disputa. Toda su obra puede leerse como la voluntad de sostener este desafío» (Iglesia, 1993, 4). Famosa por sus tertulias literarias convocadas en Lima y Buenos Aires y por sus más de setenta novelas, memorias, biografías y colecciones de cuentos, Juana Manuela Gorriti todavía representa una figura ejemplar de liberación femenina y como tal ha sido objeto de varias biografías noveladas contemporáneas: las más recientes de las que tengo noticia, *Juanamanuela, mucha mujer* de Martha Mercader (1980) y *En las nieves rosadas del Ande* de Joaquín Aguirre Lavayen (1991). Porque Juana Manuela fue realmente un personaje; parece que nació rebelde y que prosiguió el camino de desafío a las convenciones durante toda su vida, lo que amenaza con convertirla en eso, un personaje, en perjuicio de su propia obra. Los recuerdos literarios no olvidan tampoco la admiración que despertó entre los hombres más destacados de su generación (Bartolomé Mitre, Ricardo Palma, Torres Caicedo), ni su matrimonio con el general Manuel Isidoro Belzú, presidente boliviano entre 1848 y 1865, y el triángulo amoroso que presuntamente protagonizó con él y con el que fuera también presidente de Bolivia, José Ballivián (intimidades que los manuales de historia, clásicos y contemporáneos, constatan como estímulo de la lucha pública y las guerras intestinas que se sucedieron

desde 1847 y ensangrentaron casi diez años la historia de Bolivia). Pero más que en su agitada biografía, es en los significados que en ese contexto adquiere la práctica literaria de Gorriti donde se perfila y debate el papel de la mujer en las nuevas sociedades poscoloniales, en su caso, por parte de uno de los testigos privilegiados de ese proceso, pues su vida abarcó intensamente casi todo el siglo XIX y en su obra convergen la épica patria, la escritura memorialística, la ficción y la biografía de personajes de la densidad histórica de Rosas, Güemes, Mitre o Camila O'Gorman.

Nació en Salta en 1818, cuando las guerras de independencia y sus protagonistas (algunos de su propia familia) eran todavía una referencia palpable, y murió en Buenos Aires en 1892, cuando el proyecto cosmopolita de la generación del 80 hacía sentir sus efectos contradictorios en el país. Entre ambas fechas, vivió (y escribió) las consecuencias de las luchas entre unitarios y federales, la suerte compleja de estar cerca del poder en esa América violenta, un exilio prolongado que también convertiría en frecuente motivo literario y la fama; es decir: la gama completa de las posibilidades del siglo XIX en esa parte del mundo. Su familia era una de la más representativas de la Argentina de la época. Hija de un amigo y socio político de Martín Güemes, hermana de la esposa

del general Manuel de Puch, otro líder regional, sobrina del popular guerrillero Pachi Gorriti y de otro patriota y hombre de letras, el sacerdote Juan Ignacio Gorriti, Juana Manuela vivió muy de cerca algunos de los episodios políticos más importantes de la fundación republicana. Durante la guerra civil argentina (1828-1835) su familia se adhirió a la causa unitaria y, tras la derrota frente a los ejércitos federales comandados por Facundo Quiroga, se vio obligada a emigrar a Bolivia, donde la autora conoció al militar del ejército boliviano Isidoro Belzú, con quien se casó a los quince años en 1833 y cuyo carácter «despótico y brutal» (Glavé, 1996,3) marcó los actos más destacados de su vida y su obra. Con él recorrió el territorio boliviano y con él se trasladó a Perú en 1843, cuando fue desterrado por conspirar contra el gobierno. *La Quena*, la primera de sus muchas novelas, artículos y cuentos, fue publicada por entregas allí, en *La Revista de Lima* en 1845. Pero en 1848 Belzú volvió a Bolivia ya solo, para encabezar el golpe militar que derrocó al presidente Velasco, gobernar como dictador hasta 1850 y como presidente constitucional hasta 1855; Juana Manuela decidió quedarse en Lima con sus hijas. Para mantenerse abrió un colegio para señoritas y siguió escribiendo y publicando prolíficamente en revistas peruanas. Sus novelas por entregas fueron reproducidas en muchos diarios y revistas de Chile, Colombia, Ecuador, Ar-

gentina (después de la caída de Rosas) e incluso de Madrid y París, antes de aparecer recopiladas en los dos volúmenes de *Sueños y realidades* que fueron publicados en Buenos Aires en 1865.

Aunque nunca se reconcilió con su esposo y, que se sepa, no tuvieron contacto directo en veinte años desde su separación, cuando ese mismo año, 1865, le comunicaron el asesinato de Belzú por quien sería su sucesor, Mariano Melgarejo, Gorriti actuó como viuda ejemplar: exigió que le entregaran el cuerpo, organizó en La Paz un velatorio multitudinario y encabezó el movimiento popular boliviano que exigía venganza por su muerte hasta que la obligaron a salir del país. Pero, a la vez, escribió una biografía de Belzú, publicada luego en *Panoramas de la vida* (1876), en la que, a modo de reproche póstumo, «ejercita el contraste entre la nobleza (de ella) frente al abandono (de él), entre el cumplimiento de su misión de esposa y viuda, y el incumplimiento del esposo» (Mizraje, 1995:2). Volvió a establecerse en Lima y, cuando los españoles sitiaron Callao en 1866, Juana Manuela se convirtió en una heroína de la resistencia peruana hasta el punto de que le fue concedida la condecoración más importante otorgada por el gobierno peruano al valor militar: la Estrella del 2 de Mayo. Mientras, siguió publicando novelas cortas y ensayos,

dirigió con Carolina Freyre *El Álbum* (1874-1875) y fundó *La Alborada de Lima* con el poeta ecuatoriano Numa Pompilio Llona en 1874.

El año siguiente la escritora viajó a Buenos Aires para solucionar cuestiones hereditarias y la oportunidad le sirvió para pronunciar un célebre discurso enmarcado en las polémicas educacionales del momento, donde reafirmó su opción por una educación americanista y se mostró contraria a que los padres permitieran el entonces frecuente viaje de los hijos a Europa para educarse, pues ello suponía el sacrificio de lo que llamó «los sagrados vínculos que unen al hombre con la familia y con el país natal» (Osorio y Jaramillo, 1997,135). Allí terminó *Peregrinaciones de una alma triste* (1876), su novela más extensa, que narra el periplo de una mujer por los diversos países hispanoamericanos que ella conoció. Pero regresó a Lima ese mismo año, donde fue recibida con entusiastas ceremonias y volvió a abrir su escuela y su salón literario, que entre 1876 y 1877 fue el centro de la actividad literaria del Romanticismo peruano. Allí se reunían narradores como Ricardo Palma, Clorinda Matto y Mercedes Cabello, entre otras personalidades culturales, y se presentaban los escritores que llegaban a Lima: las actas de esas veladas,

que se publicaron en 1892, ofrecen un fascinante panorama de la intensa vida intelectual de la época.

Siempre anhelante de cambio y aventura, en 1884 dejó definitivamente el país que eligió como segunda patria para instalarse en Buenos Aires. Allí fundó el periódico *La Alborada Argentina*, donde publicó elocuentes artículos sobre la capacidad y los derechos a la educación de las mujeres –Josefina Pelliza, Eduarda Mansilla y muchas otras escritoras se unirían a ella en esta exploración del nuevo papel de la mujer en la vida pública nacional–, y allí publicó *El mundo de los recuerdos* (1886), otra colección de cuentos, leyendas, artículos y memorias, y su último texto de ficción, *Oasis en la vida* (1888): la historia de un autor de folletines que gracias a una póliza de seguros logra la estabilidad económica que le permite seguir escribiendo; una novela que, según algunos críticos, sería también un ambiguo homenaje al mecenazgo del incipiente capitalismo: el texto está dedicado «A La Buenos Aires», la Compañía de Seguros que patrocinó la edición para regalarla a sus clientes (Fletcher,1994,236).

Sus siguientes libros fueron *La tierra natal* (1889), *Cocina ecléctica* (1890), un conjunto de semblanzas de personajes célebres de Argentina, Bolivia y Perú titulada *Perfiles* (1892) y una nueva serie de memorias que serían publicadas pós-

tumamente bajo el título de *Lo íntimo* en 1893. El primero constituye un homenaje a Salta, su ciudad natal, a través de un relato de viaje donde al itinerario espacial se suma una dimensión temporal que altera el género y permite a la autora añadir a la detallada geografía anécdotas históricas, memorias personales y relatos fantásticos. Muy interesante es también el inclasificable *Cocina ecléctica*, que recoge unas doscientas cincuenta recetas de cocina que sus amigas sudamericanas, escritoras y no, le enviaron a su solicitud. El texto aparece introducido por un prólogo donde la autora (¿irónicamente?) se culpa por haberse dedicado a la literatura, por lo que ofrece como descargo un libro dedicado a «la ciencia más conveniente a la mujer»:

> El hogar es el santuario doméstico; su ara es el fogón; su sacerdotisa y guardián natural, la mujer. Ella, sólo ella, sabe inventar esas cosas exquisitas que hacen de la mesa un encanto y que dictaron a Brantôme el consejo dado a la princesa, que le preguntaba cómo haría para sujetar a su esposo al lado suyo: -Asidlo por la boca. Yo, ¡ay! nunca pensé en tamaña verdad. Ávida de otras regiones, arrojéme a los libros, y viví en Homero, en Plutarco, en Virgilio, y en toda esa pléyade de la antigüedad, y después en Corneille, Racine; y más tarde, aún, en Châteaubriand, Hugo, Lamartine (...) Mis amigas, a quienes, arrepentida, me confesaba, no admitieron mi *mea culpa* sino a condición de hacerlo público en un libro. Y, tan buenas y misericordiosas como bellas, hanme dado para ello

> preciosos materiales, enriqueciéndolos más, todavía, con la gracia encantadora de su palabra (Gorriti, 1890, 2).

En ese original recorrido geográfico-gastronómico-literario, las recetas del libro funcionan como bandera de cada nacionalidad, como excusa para las narraciones que las acompañan y, como afirma María Gabriela Mizraje, también como metáfora metaliteraria: «La *cocina* literaria de Juana Manuela Gorriti es, en efecto, ecléctica. Si las recetas recorren una geografía heterodoxa y proceden de diferentes manos, el circuito de tradiciones y apuestas que cruzan las decisiones literarias de Gorriti reconoce, por lo menos, las filiaciones indígena y española, lo gauchesco y lo norteamericano, los gustos de París, de Italia, de Alemania (...). Juana Manuela no ignora a Poe ni a George Sand, a La Rochefoucald ni al canto quichua [sic], a José Hernández, a Ricardo Palma o a Emile Zola. Mujer de su tiempo, intelectual al día del circuito posible por estos puertos del Atlántico, dedica, difunde, alude y construye tales cruces. Supo de más de un secreto literario. Estuvo entrenada en crítica, en arte, en historia. Supo de las encrucijadas políticas y las determinaciones económicas: no fue una escritora inocente; careció del candor que en cambio sí tenían muchas de las mujeres asistentes a sus tertulias» (Mizraje, 1995,8).

La originalidad de Juana Manuela Gorriti, pues, no consiste sólo en la producción de una inmensa cantidad de relatos cuyo interés perdura hoy, sino precisamente en ese cruce entre «lo público» y «lo doméstico» que, frente a la rígida separación vigente en la época, demuestra la permeabilidad constante entre ambos dominios de la experiencia y permite esa fusión entre la autobiografía, la ficción y la Historia que está en la base de sus narraciones: en su escritura se conjugan la vida de una mujer del siglo XIX y las historias de tres países, Argentina, Bolivia y Perú, por lo que su producción literaria constituye una pieza imprescindible, de la que ni la historia argentina, ni la boliviana, ni la peruana pueden prescindir, para conocer las primeras imágenes de las literaturas nacionales.

Sus primeros trabajos abordan ya dos cuestiones fundamentales al respecto: por una parte, trazan un paralelismo entre la discordia familiar y los conflictos sociales bajo el régimen de Juan Manuel de Rosas, reformulando el conflicto entre civilización y barbarie como una lucha dentro de la famila; por otra, elaboran ficciones en las que sus inquietudes sobre la raza, el género y las diferencias sociales dibujan cruces culturales por los que las mujeres aliadas con los indios se oponen a los sectores dominantes en la sociedad criolla. Mu-

chos de sus textos instalan esa temática a través de relatos sentimentales, como en la novela *La Quena. Leyenda peruana* (1848), que inicia la trayectoria de la autora y la historia de la novela argentina. Publicada en la *Revista de Lima*, es una novela de corte indianista que, a partir del amor fatal entre Rosa y Hernán, narra la historia de este hijo mestizo de una princesa inca, lo que permite a Gorriti abrir reflexiones acerca de la Patria, la Nación, el pasado y el destino de América. La trágica historia –que Ricardo Palma usaría luego en «El manchay-puito», una de sus famosas *Tradiciones*, en homenaje a la que calificó en sus memorias como «la más bella novela que se ha escrito en la América Latina después de *María*, de Jorge Isaacs» (*vid.* Glavé, 1996, 6)–, sitúa el grueso de su trama en el Perú colonial y en la vida del niño nacido de la unión entre la noble inca María Atahualpa y un capitán español, que crece con su madre en el pueblo indio hasta que su padre lo secuestra y lo lleva a Madrid. Entre numerosas intrigas y digresiones, el relato cruza tres narraciones: la de la india María Atahualpa, la del mestizo Hernán, el hijo, y la de una esclava negra, Francisca, que narra su propio desarraigo entre las líneas de la historia de amor en la que actúa como alcahueta. Las similitudes de la peripecia de Hernán con la historia de los primeros mestizos, entre los que el Inca Garcilaso se intuye como prototipo, son evidentes. Pero mientras

Garcilaso abraza la cultura hispana y busca con afán incorporarse a ella para, desde ella, legitimar la cultura del Incario, Hernán termina regresando clandestinamente al Perú para recibir el emblema de último sucesor del imperio derrotado: un rey subterráneo que amenaza con vengar la violación originaria, convenientemente endulzado por la trama de su amor infortunado hacia Rosa que cierra líricamente la novela. El último capítulo describe cómo el esqueleto de la amada (asesinada por su prometido español, celoso de Hernán) se transforma en una melodiosa quena que «...con [sus] gemidos repite eternamente durante el silencio de las noches, en lo hondo de nuestros valles y en las plazas de nuestras ciudades la voz del instrumento que se consagró a su dolor, y al que los hijos del Perú dieron el nombre de *quena*, palabra que en la quechua antigua significa: *pena de amor*» (Gorriti, 1865, 66). Era, sin embargo, un discurso muy atrevido dentro del modelo romántico que fue considerado «una pieza inmoralísima» por algunos sectores de la comunidad letrada (Glavé, 1996, 7), mientras por otros, como hemos visto, era ampliamente elogiado. Francine Masiello entiende que la metamorfosis de Rosa supone una opción ideológica favorable a la cultura indígena: «Oponiéndose a la crueldad del español, su cuerpo se convierte en un instrumento de la expresión indígena y se alía con la cultura inca en una persistente me-

lodía de protesta (...) De este modo, Gorriti une a la mujer y a los indios en un contraprograma que no sólo choca con los modelos europeizantes que defendieron esos pensadores argentinos [de la generación del 37], sino que, más importante aún, abre la posibilidad de representar una hibridación de los modelos culturales en sus textos (Masiello, 1997, 64 y 67). En cualquier caso, *La Quena* iniciaba un discurso romántico que parecía escapar del que contribuyó a consolidar la ideología que exaltara la ciudad, la raza blanca y el modelo europeo o norteamericano como modelos de «civilización» republicana, y –aunque diluído en la reinterpretación indianista de la historia y la consecuente idealización del Incario– incorporaba tímidamente al indio como el protagonista reivindicativo que reaparecería en otros textos de Gorriti (como *Si haces mal no esperes bien* de 1861) y de otras narradoras posteriores, preparando el camino hacia el Indigenismo.

La autora utiliza a menudo los elementos de ese conflicto central en el siglo, Civilización y Barbarie, para desplegar otros rasgos de la misma dicotomía. En su obra abundan las páginas que subvierten la imagen convencional de la unidad familiar como modelo para la estabilidad política y la convierten en una proyección de esa antítesis llevada al extremo: en relatos como *El guante negro* (1852), *El lucero*

*del manantial* (1860), *La novia del muerto* (1861) o *El pozo del Yocci* (1872), «conmovedores melodramas de locura y muerte cargados de presagios sobrenaturales y símbolos que subrayan los horrores de la guerra» (Marting, 1990, 237), las familias y los amantes son cruelmente divididos por las guerras fratricidas o por sus simpatías con la causa Unitaria o Federal. Los federales, de manera coherente con la ideología de la autora, son degradados por sus actos de barbarie, pero los unitarios rara vez escapan ilesos de sus críticas y son las mujeres las que rectifican los fracasos y atrocidades de la política partidista. Es el caso de *La hija del mazorquero* (1862), un relato apenas encubierto sobre Manuela Rosas, en que la joven ayuda a las víctimas del régimen de su padre mientras él se comporta como un tirano sanguinario. En este sentido, la autora no estaba lejos de sus colegas masculinos de generación –José Mármol, Esteban Echeverría–, que también utilizaron la imagen de Manuela para denunciar la dictadura de Rosas y para resaltar en esa parte femenina del rosismo una posibilidad de reeducación hacia la libertad: oprimida por su padre y rodeada de elementos criminales, Manuela no puede desplegar sus *cualidades femeninas* que, de acuerdo con el ideal unitario de feminidad, la llevarían a defender la justicia y la responsabilidad cívica (*vid.* Mármol, 1850). Pero en manos de Gorriti, la inteligencia afable y la sensibilidad

de la mujer se convierten en una forma de resistencia y oposición al Estado que desafía, incluso, el orden familiar: «Las mujeres de Gorriti –resume Francine Masiello– confunden los discursos unitarios y federales, desbaratan los conflictos regionales y urbanos, se identifican invariablemente con las preocupaciones por los indios, actúan como mediadoras en la confrontación entre los grupos dominantes y los oprimidos, y socavan la autoridad de la cultura impresa a fin de insertar una alternativa feminista en el campo del conocimiento y en la historia nacional» (Masiello, 1997, 68).

En otro de sus textos más significativos desde ese punto de vista, *Una ojeada a la patria* (1865), la autora intenta reconstruir la historia de su tierra desde el exilio y se niega a interpretar el momento de la independencia como un nuevo comienzo por sí solo, sin que abra la posibilidad de una «descolonización» en las relaciones sociales, lo que aparece como verdadero imperativo histórico (*cfr.* Gorriti, 1865, 109-115). Sin embargo, ese proyecto del personaje-narradora se reconoce aún frágil, vulnerable y «clandestino»: la protagonista está sola, enferma, y debe ocultar su identidad, disfrazándose de hombre, para poder ingresar –física y metafóricamente– en la patria. Como he comentado ya, ejemplos como esa tímida propuesta revolucionaria de Juana Manuela Gorriti

demuestran que, aun en el caso de las mujeres más emancipadas, los textos literarios permanecieron muy marcados por los ideologemas femeninos dominantes en el Romanticismo aunque, en general, operaran con dispositivos mucho más porosos a las reivindicaciones étnicas y genéricas que los textos escritos por los hombres del liberalismo.

Muy poco tiempo después, otra argentina, Juana Manso de Noronha (1819-1875) será ya una adelantada de la prédica feminista. Si pensamos que, históricamente, la conciencia feminista nace en el XIX –y ésta es la otra gran confluencia en la génesis de la narrativa femenina hispanoamericana a la que me he referido antes–, no resulta extraño que ya estas primeras narradoras manifiesten tímida o explícitamente la conciencia de pertenecer a un grupo subordinado, y la de saber que esa subordinación no está determinada por la naturaleza, sino dictada por la sociedad y por leyes injustas. La influencia del movimiento feminista europeo y norteamericano llegó a América Latina antes de lo que se supone, incluso en algunos aspectos las mujeres latinoamericanas se anticiparon a sus congéneres de otros continentes **(nota 4)**. Es el caso de Juana Manso, ferviente unitaria que debe exiliarse en Brasil y Montevideo durante el gobierno de Rosas y una de las figuras más interesantes entre las intelectuales del

siglo XIX. En 1850 fundó en Brasil el primer periódico feminista latinoamericano, *O Jornal das Senhoras*, que desde su primer número expuso sin dobleces su objetivo de luchar por la emancipación de las mujeres para hacerlas conquistar «el pleno goce de todos sus derechos, que el brutal egoísmo de los hombres les roba al considerarlas como de su propiedad» (cit. en Vitale, 2000,24). Desde esa convicción emprendería la resistencia a la tiranía, insertando entre sus críticas al rígido sistema ideológico que no lograba integrar a las mujeres una vehemente denuncia de la política del régimen **(nota 5)**.

En 1853, tras el derrocamiento de Rosas, regresó a Buenos Aires, donde emprendió una destacada carrera en el Magisterio respaldada por Sarmiento, y allí dio a conocer otro periódico, *Álbum de señoritas* (1854), cuyo número inaugural incluye un artículo titulado «Emancipación de la mujer», que refleja bien la filosofía del periódico y el pensamiento de la autora:

> La sociedad es el hombre: sólo él ha escrito las leyes de los pueblos, sus códigos; por consiguiente, ha reservado toda la supremacía para sí. El círculo que traza en derredor de la muger [sic] es estrecho, inultraspasable (...) ¿Por qué se condena su inteligencia a la noche densa y perpetua de la ignorancia? ¿Por qué se ahoga en su corazón desde los más tiernos años la conciencia de su individualismo, de su dignidad como ser que piensa, que siente,

> repitiéndole: «no te perteneces a ti misma, eres cosa y no mujer»? ¿Por qué reducirla a la mujer al estado de la hembra cuya única misión es perpetuar la raza? (cit. en Arambel-Guiñazú y Martin, 2001, 61).

Al mismo tiempo, en las afirmaciones editoriales del *Álbum* afloraba un programa nacionalista romántico formulado en términos igualmente tajantes que, contra la imitación servil de los modelos europeos, proclamaba la superioridad americana basada en la sublime originalidad de su naturaleza:

> El elemento americano dominará exclusivamente los artículos literarios. Dejaremos la Europa y sus tradiciones seculares, y cuando viagemos [sic], será para admirar la robusta naturaleza, los gérmenes imponderables de la riqueza de nuestro continente: y no perderemos nada. Allá el pensamiento del hombre y el polvo de mil generaciones, aquí el pensamiento de Dios, puro, grandioso y primitivo, que no es posible contemplar sin sentirse conmovido (*ibidem*, 162).

Ese marcado idealismo vinculado a la naturaleza americana se ha entendido como contrapunto femenino a algunos de los discursos de identidad elaborados por los escritores de la Generación del 37, creadores de lo que se ha llamado «ficciones regidoras» en el establecimiento de ideologías que influyen directamente en la práctica política. Si Domingo Faustino Sarmiento o Esteban Echeverría, entre otros defensores del

pensamiento positivista y europeizante, veían en la Naturaleza americana (el *locus* vinculado a la barbarie) un obstáculo para el deseado proceso de civilización, Juana Manso entraría en el debate defendiendo «una posición intermedia que le permite conciliar las diferencias entre dos compatriotas. Por un lado, comparte con Sarmiento, en cuyo gobierno colabora, la fe en la civilización de la barbarie a través de la educación; por otra, apoya a Alberdi con sus ideas americanistas de rechazo a modelos extranjeros que no se adaptan a las necesidades americanas» (*vid.* Arambel-Guiñazú y Martin, 2001, 60-63). Pero pronto ese equilibrio se vería superado por la combatividad feminista de la autora, que sufrió el rechazo por parte de la Iglesia Católica, de los sectores conservadores y hasta de las casas editoriales argentinas tras publicar en el *Álbum de señoritas* proclamas como ésta: «La Iglesia lo que ha hecho es remachar nuestras cadenas por la dirección espiritual que nos coloca entre dos dueños: el del alma, que lo es nuestro confesor y del cuerpo que lo es el marido» (cit. *ibidem*, 61). Su amigo Sarmiento intentó «domesticarla» pero no pudo, y Juana Manso mantuvo sus principios hasta el extremo de que, cuando falleció, a su cuerpo se le negó la entrada al cementerio de la Capital, entre otras cosas, por no haber aceptado los últimos sacramentos de manos de un sacerdote católico.

La misma vehemencia demostró en su obra narrativa, que transcribió vivamente la discordia entre las diferentes ideologías comprometidas en la fundación y ejecución del proyecto nacional. Su novela *Los misterios del Plata. Episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846* fue publicada como folletín, primero en Brasil (en 1850) en el *Jornal das Senhoras*; luego, en 1867, en el semanario *El inválido argentino* y, por último, en forma de libro en 1899, y es una de las primeras denuncias al régimen de Rosas que aparece en forma de novela. Los «misterios» del título, a pesar de sus resonancias, no se refieren a intriga alguna en la ciudad cosmopolita, sino a la época de la tiranía, que envuelve a los sujetos políticos, y hasta el matrimonio y el amor, en una nube de oscuridad. En el prólogo de la novela, Manso aclara que «No es mi propósito imitar *Los misterios de París* de Eugenio Sué (...) Mi país, sus costumbres, sus acontecimientos políticos y todos los dramas espantosos de que sirve de teatro ha ya tantos años, son misterios negros como el abismo, casi increíbles en esta época, y es necesario que salgan a la luz de la verdad para que el crimen no pueda llevar por más tiempo la máscara de la virtud; para que el verdugo y las víctimas sean reconocidos y para que el hombre tigre conocido hoy con el nombre de Juan Manuel de Rosas ocupe su verdadero puesto en la historia contemporánea: el de un tirano atroz

y sanguinario tan hipócrita como infame» (Manso, 1846, 2). Por eso los acontecimientos no se narran directamente, sino mediante un «misterioso» sistema de dobles sentidos que concentra esas oposiciones entre oscuridad y luz, tiranía y democracia, alrededor de una discusión sobre el matrimonio que confirma ese uso alegórico que señalábamos antes y convierte la célula familiar en sinécdoque de la nación. Mediante esa estrategia, *Los misterios del Plata* contrapone dos ideologías, dos representaciones de la patria simbolizadas por las dos familias protagonistas: la familia Avellaneda y la «familia federal». A la autoridad masculina y vertical del *Pater Familias* dictatorial representada por Juan Manuel de Rosas, se opondría la autoridad femenina, horizontal y democrática de la familia Avellaneda –«la armonía pacífica, la santa poesía del hogar doméstico, el todo que representa y caracteriza las gentes de vida laboriosa y tranquila, de conciencia pura y alma virtuosa»–, desmembrada por el tirano y su familia (la real y la política), dibujada en la novela como representante de «la barbarie, el salvajismo, el retroceso de toda idea de civilización» (Manso, 1846,104-105).

Codificados entre esa estructura aparecen los elementos primordiales del pensamiento de la autora, no sólo sobre la condición de la mujer en la república, sino también sobre

otros temas que le apasionan y le preocupan: la naturaleza americana, la construcción de modelos nacionales, la situación del indígena, del gaucho, del inmigrante, la defensa de la igualdad de derechos de todas las razas –que será el tema central de su siguiente novela, *La familia del Comendador* (1854)– y, sobre todo, la política nacional, aspecto sobre el que la autora insiste mediante el uso frecuente de notas al pie que alteran la apariencia formal de la novela, le permiten el diálogo con el lector y subvierten el carácter ficticio de la trama ofreciendo la identificación real de los personajes, tal vez para reforzar esa verdad histórica anunciada en el prólogo que la narración federal no proporcionaba. De hecho, por la vehemencia de su retórica antirrosista, la obra ha sido caracterizada como un texto político, panfletario incluso, en el que la crítica ha detectado deficiencias y «fracasos» programáticos (*vid.* Zuccotti, 1995). Entre ellos, la construcción de una historia familiar con su discurso y sus personajes estereotipados racial, sexual, económica, política o religiosamente, o la peripecia argumental, que permite a su protagonista femenina, Adelaida de Avellaneda (identificada en nota con Antonia Maza de Alsina, esposa de un famoso unitario), no sólo encabezar lo que Manso llama «campaña de resistencia» a la dictadura, sino nada menos que convencer a los militares con su apasionada elocuencia para que liberen a su esposo

y los demás presos unitarios, que escapan de las cárceles de Rosas hacia Montevideo.

El romance familiar se desarrolla en el marco escénico de una naturaleza sublime que se hace eco de las ideas expuestas por la autora en el *Álbum de señoritas* y que, por su trascendencia en los discursos de identidad, ha permitido interpretar las exaltadas descripciones paisajísticas de Manso en el marco de una doble y antitética concepción del paisaje en la novela hispanoamericana del liberalismo: el romanticismo «masculino» parecería excluir «lo sublime», que quedaría circunscrito a la esfera de lo femenino, como lo bello, lo instintivo o lo acogedor (*cfr.*Arambel-Guiñazú y Martin, 2001, 162-164). En la misma línea, Francine Masiello propone que la lectura de *Los misterios del Plata* como un texto complementario de *Amalia* de José Mármol no sólo revela las estrategias de los unitarios en su organización del discurso ficcional, sino también en los nacientes debates sobre las mujeres: «A diferencia de Mármol, que en el final de su novela sacrificaba la unidad de la pareja casada por una asociación entre hombres, Manso sigue un curso de acción narrativa que exige un compromiso marital de igualdad. La pareja antirrosista y su hijo son el foco de la acción narrativa. Cuando Avellaneda, el héroe, es capturado, Adelaida, su mu-

jer, que no sostiene el orden doméstico ni usa su casa como un espacio de seguridad, como ocurre con la Amalia de Mármol, participa de los debates políticos y acepta los riesgos de la vida pública (...) De este modo, mientras se ocupa de las crecientes hostilidades contra los ciudadanos durante los años del régimen rosista, *Los misterios del Plata* revisa asimismo el éxito y el fracaso del matrimonio como institución» (Masiello, 1997, 95-96). Por supuesto, tal fracaso recae en la domesticidad autoritaria, amoral y feroz de la casa presidencial representada en la novela por Manuela, la hija de Rosas, que aparece retratada tan perversa como su padre y carente de las virtudes femeninas que, como hemos visto antes, tanto José Mármol como Juana Manuela Gorriti le atribuían en sus ficciones como una esperanza para la regeneración. Para Juana Manso ninguna solidaridad de género atenuaba la barbarie federal.

## 2. Demasiado románticas para ser transgresoras; demasiado emancipadas para resultar tradicionales

Una confluencia también problemática aunque mucho menos rebelde entre Romanticismo y discursos de la feminidad republicana se hace particularmente evidente en la obra de otras tres pioneras nacionales: las colombianas Josefa Ace-

vedo de Gómez y Soledad Acosta de Samper, y la boliviana Lindaura Anzoátegui de Campero.

La poeta, narradora y ensayista colombiana Josefa Acevedo (1803-1861), que ya en su *Tratado de economía doméstica* publicado en 1848 se quejaba del desprecio que manifestaban los hombres frente a la inteligencia de las mujeres, es la primera escritora de la Colombia independiente, y la que rompió el prolongado silencio femenino del período colonial durante el que sólo una voz, la de la Madre Francisca Josefa de Castillo, tuvo eco en la literatura nacional. Josefa Acevedo perteneció a una de las familias de mayor cultura e importancia local, entre cuyos ascendientes se citan conquistadores, encomenderos y funcionarios del gobierno colonial, de entre los cuales surgió un grupo de activos independentistas, como su célebre padre, el prócer de la Independencia José Acevedo y Gómez, bautizado «El Tribuno del Pueblo» tras su muerte en una región selvática del sur de Colombia cuando intentaba escapar de la reconquista española. Tales circunstancias y otras relacionadas con su cercanía a la vida cultural y política de la nueva República resultante de la disolución de la Gran Colombia de Bolívar, influyeron sin duda en su temprana e insistente inclinación hacia las letras: su esposo fue colaborador cercano de los gobiernos liberales de Fran-

cisco de Paula Santander (1832-1837) y José Hilario López (1849-1855), que propiciaron importantes reformas culturales, el acceso de la mujer a la educación, la publicación de periódicos o la difusión de ideas democráticas. Esos avances se constituirían en temas ineludibles de la obra de la autora, tanto en verso –*Poesías de una granadina* (1853), *Oráculo de las flores y de las frutas con doce respuestas en verso* (1857)– como en la prosa de sus biografías (sobre su padre, su esposo o su primo, el escritor Luis Vargas Tejada), la de sus *Cuadros nacionales* escritos a la manera de los *Episodios* de Galdós, o la de su autobiografía, redactada poco antes de su muerte «para reconocer mis obras e impedir que se me atribuyan otras o se me nieguen éstas» (cit. en Martínez Carreño, 2000, 3). Para la novela, la autora los aborda dentro de las coordenadas románticas del amor filial, la pasión amorosa, la moral social, la historia y las costumbres nacionales, como puede comprobarse en *Angelina*, *El soldado*, *El pobre Braulio*, *Valerio el calavera*, *La caridad cristiana*, *Mis recuerdos de Tibacuy*, *El amor conyugal* o *La vida de un hombre*, «narraciones que ilustran con precisión y amenidad trozos de la vida de diversos personajes colombianos, unos célebres, otros olvidados o ficticios, y abunda en la descripción crítica de las costumbres de la Santafé colonial» (Martínez Carreño, 2000,5), que fueron recopiladas después en el volumen *Cua-*

*dros de la vida privada de algunos granadinos copiados del natural para instrucción y divertimento de los curiosos* (1861). Según el estudio de Flor Rodríguez-Arenas, los relatos de Acevedo responden al modelo de las típicas novelas de costumbres de la época, con escenas pletóricas de detalles que sólo incluirían una muy velada crítica social: en *Angelina*, por ejemplo, la mujer casada soporta una vida de anonimato, esclavitud y servicio, igual que los miembros de las clases menos privilegiadas en *El soldado* o *El pobre Braulio* (*vid.* Jaramillo, Robledo y Rodríguez-Arenas, 1991,126 y ss.) .

Al parecer, la vida campestre en la hacienda El Chocho, en Fusagasugá, donde vivió retirada la autora durante once años dedicada a la administración del hogar, inspiró la publicación de su *Tratado de economía doméstica para el uso de las madres de familia* (1848) y su *Ensayo sobre los deberes de los casados* (del que sólo se conserva la quinta edición, de 1857), en conjunto, toda una guía de comportamiento acorde con ese discurso de la feminidad republicana del que hemos hablado, compatible por lo visto con la circunstancia de que nuestra autora viviera separada de su esposo durante más de veinte años, o quizá consecuencia de ello. En el *Tratado*, Josefa Acevedo divide el tema en tres capítulos: «Economía del tiempo», «Economía del dinero» y «Economía de joyas,

vestidos, muebles y provisiones», y en el *Ensayo* propone una serie de consejos dirigidos a los esposos que revelan las virtudes que deben cultivarse para lograr la armonía conyugal, pero en ambos casos desarrolla su argumentación mediante una introducción teórica a la que sigue un episodio novelado que ilustra sobre las consecuencias que se derivan de atender o no los preceptos expuestos, lo que constituye una interesantísima muestra de la ideología de género vigente en la época, además de ser un reflejo, según algunos críticos, de cierta reacción generacional de rechazo frente a la agresiva intolerancia anticatólica de los líderes liberales, a la que responderían también relatos de la autora como *Triunfo de la generosidad sobre el fanatismo político* o su curioso *Catecismo Republicano* (¿1849?): «Es un hecho comprobable que las hijas de próceres anticatólicos y las mujeres nacidas en las familias masónicas más radicales de este período fueron, sin excepción, católicas y firmes defensoras del sacramento del matrimonio», apunta Carlos Vidales, aunque en el caso de nuestra escritora estaríamos ante una vertiente liberal del catolicismo que obedecería más a «una reacción humanista contra la intolerancia antirreligiosa y una manera de ejercer la libertad de conciencia que esos próceres predicaban pero no siempre respetaban» (Vidales, 2001, 4-5).

Casi en la misma proporción que «los brotes de su ingenio de ardiente patriotismo» visibles en su obra poética y narrativa, Lindaura Anzoátegui de Campero (1846-1898) ha pasado a la historia de la glorias nacionales bolivianas como modelo de feminidad decimonónica, cuyas «elevadas cualidades de dama de gran mundo», como recuerda el volumen *Bolivianas ilustres* (1919), sirvieron de mucho a la actuación y prestigio de su esposo, el General Narciso Campero, Presidente boliviano entre 1880 y 1884, «contribuyendo ella, discreta y activa, en la esfera propia de su sexo y posición, al éxito de los patrióticos designios de aquél», especialmente «en aquel angustioso periodo en que, frente a las imposiciones del vencedor [en la Guerra del Pacífico], las disensiones intestinas, lo exhausto del Erario y el amparo de los heridos y prisioneros, se precisaban abnegados esfuerzos para el resurgimiento de Bolivia» (Urquidi,1919, 85-86). Entre los brotes que ese ingenio patriótico brindó a la literatura estuvieron relatos costumbristas como *Cómo se vive en mi pueblo* (1890), novelas sentimentales escritas hacia 1876 como *Madre* (publicada en 1891), *Una mujer nerviosa* (en 1892) y *Cuidado con los celos* (en 1893), y dos novelas históricas que han despertado el interés de la crítica reciente por su carácter modélico en cuanto a las prácticas de lo que se ha llamado «novela histórica femenina tradicional» (*cfr.* Torres-Pou, 2002, 7-29): *Hua-*

*Ilparrimachi* (1894) y *Don Manuel Ascencio Padilla*, terminada poco antes de la muerte de la autora en 1898 pero inédita hasta 1976. Ambas ambientadas en diferentes episodios de la lucha guerrillera de la Independencia capitaneada por los esposos Padilla, recrean las imágenes de dos héroes populares bolivianos, uno indígena, el joven poeta de estirpe real Huallparrimachi que fue adoptado por los Padilla y colaboró en su lucha contra los realistas, y el otro criollo, el caudillo Manuel Ascensio Padilla, que supo unir a campesinos quechuas, mestizos y criollos en la lucha por la independencia de su país. Pero a pesar de la elección del nombre de esos héroes como título, las novelas de Lindaura Anzoátegui casi nada se ocupan de esos personajes para insistir, en cambio, en la historia de la mujer que tuvieron detrás: «La figura masculina en el título aseguraba la atención del público, y si esa figura era un héroe patrio, también la condescendencia de la crítica –apunta Joan Torres-Pou–; consecuentemente, Huallparrimachi y Padilla, los supuestos personajes centrales, no son más que una excusa para hablar de la heroína patria que luchó con ellos, los sobrevivió y murió en el olvido» (Torres-Pou, 2002, 12). Se trata de Juana Azurduy, la mítica luchadora de la guerrilla independentista de Bolivia que inspiraría también a Juana Manuela Gorriti un relato en *La tierra natal* (1889).

Esposa de Manuel Ascensio Padilla, Juana Azurduy luchó al lado de su marido y sus cinco hijos («Los guerrilleros Padilla») en la turbulenta época de las campañas militares contra el dominio español que llevaron a cabo rebeldes de distintos pueblos del Alto Perú en luchas heroicas, desiguales y tenaces. Juana participó en todas las campañas desde 1802 y en 1816, ya viuda, siguió sola los combates –que las diversas facciones ya habían empezado a transformar de guerra liberadora frente al poder colonial a guerra civil entre caudillos y grupos de poder–, hasta que tuvo que abandonar el territorio altoperuano y refugiarse en Salta, donde Martín Güemes había reducido a los realistas. Allí recibió el título de Teniente Coronela de la Independencia, fue conocida popularmente como «Ilustre Amazona de la Patria» y consiguió medallas, homenajes y promesas que nunca redundaron en reconocimiento social, apoyo económico o prestigio político; en palabras de Lindaura Anzoátegui: «Como si esas coronas no bastasen a su gloria, la patria se encargó de darle la del martirio, dejándola vivir pobre, oscura y olvidada hasta que murió en la indigencia en 1861» (cit. en Torres-Pou, 2002, 17). Sus relatos intentan resarcir a Juana Azurduy exactamente de esa cruel paradoja, devolviéndole el protagonismo histórico que le negó la Historia oficial escrita por los hombres: la autora la convierte en símbolo patrio de abnegación

y heroísmo, en personaje eje de su recreación histórica en torno al cual giran todos los acontecimientos y personajes, y en incorruptible defensora de una «guerra justa», moral, desprovista de crueldades innecesarias y movida por un patriotismo maternal: «¡Que el móvil de nuestras acciones sea sólo el amor a este hermoso suelo, para poderlo ofrecer algún día libre y feliz a nuestros hijos!». Por último, como no podía ser de otro modo, la autora completa el relato de los heroísmos de Juana Azurduy perfilándola como esposa y madre ejemplar, aunque para ello fuera necesario alterar la Historia: entre las cualidades de la Amazona de la Patria parece que la devoción maternal no fue precisamente la más destacada, pero Lindaura Azoátegui prefiere cerrar su relato subrayando que «Si la fase heroica de la vida de esta mujer extraordinaria la hace brillar como un astro en nuestra historia patria, no es menos digna de consignarse la que se relaciona con sus virtudes delicadamente femeninas en el seno del hogar, que le dan igual derecho a nuestra admiración y a nuestro cariño. Así es como se levanta Juana Azurduy de Padilla, sobre el pedestal de la mujer heroica por la cabeza y adorable por el corazón» (*ibidem*, 13-14). Esa reescritura de la Historia, tan propia, por otra parte, de la novela romántica hispanoamericana en general, en la escrita por mujeres se hace aún más evidente pues, traten el tema que traten, lo que explícita o

implícitamente proponen sus obras es una versión de los acontecimientos en la que las figuras femeninas asumen un protagonismo u ostentan unas características que no tienen o que son irrelevantes en la historia oficial, como un intento de autodefinición que, además de en las novelas de Lindaura Anzoátegui, resulta evidente en los textos históricos de otras autoras de la época **(nota 6)**, y que, como explica Esther Forgas Berdet, responde a las tensiones que la escritora decimonónica experimentaba al componer sus obras en un ámbito político-literario casi exclusivamente masculino: «La literatura escrita por mujeres deviene en la época especular, de ahí su peligro. Debían escribir y escribirse, pero escribirse *inscribiéndose* como prototipos en el modelo social que perpetuaban. Sabían que no se las iba a juzgar únicamente por lo que decían sus textos, sino, sobre todo, por lo que estos textos decían de ellas» (Forgas, 2000, 1).

En la vertiente contraria se sitúan las biografías y novelas históricas de Soledad Acosta de Samper (1833-1903), la escritora colombiana más significativa del siglo XIX y una de las más prolíficas de América Latina, que no dejó de escribir durante sesenta de sus setenta y nueve años de vida. Esencialmente didácticas y orientadas a difundir el ideario católico junto a una versión decorosa y canónica de la historia hispanoameri-

cana, su acercamiento a la Historia, incluso en los casos más «literarios» –como *Una familia patriota* (1885), *Los piratas de Cartagena* (1886) o *Una holandesa en América* (1888)– correspondía al ideario de la llamada «Regeneración» colombiana iniciada por Rafael Núñez en 1880, que desarrolló una política abiertamente conservadora que diera marcha atrás en el proceso de laicización del Estado llevado a cabo por los liberales, quienes intentaron enfrentarse a ella, sin éxito, con tres levantamientos sucesivos, el último de los cuales –la llamada Guerra de los Mil Días (1899-1902)– sería aprovechado por los Estados Unidos para instigar la secesión de Panamá que se consumó en 1903. En este convulso contexto se desarrolla la obra de una autora que, aunque aparece como marginal en la historia de la literatura colombiana, que pocas veces la menciona y no la ha reeditado sistemáticamente, escribió de todo, sin interrupción y sin limitaciones de géneros: periodismo, crónicas de viaje, narrativa, cuadros de costumbres, crítica literaria, teatro, traducciones y ensayos. Dirigió y en ocasiones redactó casi en su totalidad periódicos y revistas como *La Mujer* (1878-1881), *La Familia. Lecturas para el Hogar* (1884-1885), *El Domingo de la Familia Cristiana* (1889-1890), *El Domingo* (1898-1899) y *Lecturas para el Hogar* (1905-1906), donde convivían los consejos sobre moda, costumbres o moral cristiana con la antropología, la

historia, la ciencia médica y hasta la proclama política, con la que Soledad Acosta se pronunciaría sobre la pérdida de Panamá, movilizando a la opinión pública en defensa de la soberanía nacional y contra la mezquindad del gobierno y la rapacidad de la potencia norteamericana.

En su extensa y variada producción narrativa abundan las novelas sentimentales –*Dolores* (1867), *Teresa la limeña* (1868), *El corazón de la mujer* (1869), *Laura* (1870) y *Constancia* (1871)– que, en general, afianzan el ideal femenino del Ángel del Hogar y resuelven con él la contradicción entre la revalorización del sentimiento y la individualidad propios del Romanticismo y la norma que relacionaba la feminidad con la falta de deseo. Sus personajes dulces, tiernos, frágiles e incapaces de sobreponerse al destino, o bien sumisos y resignados al sufrimiento pero, en cualquier caso, sólo capaces de amar sublime e incondicionalmente, carecen, como observa Montserrat Ordóñez, de cualquier otra forma de deseo, ambición, rebeldía, interés o aspiración personal, y reflejan la opinión de la autora, que (aunque consideraba indispensable revisar la concepción que limitaba la educación femenina) llegó a afirmar: «La única misión de la mujer es la de mujer casada» (*vid.* Ordóñez, 1988, 20-22).

Pero a medida que pasan los años su voz romántica se inclina más hacia el ensayo, donde parece reformular sus ideas anteriores. Ese método es evidente en uno de sus libros más interesantes, *La mujer en la sociedad moderna* (1895), reelaboración de muchos de sus artículos publicados años atrás, ahora convertidos en homenaje a las mujeres que la autora considera modelo de realización personal y de aporte al desarrollo de la humanidad, en un volumen que, además, marca un hito inaugural en el ensayo sobre género en América Latina. Especialmente interesante resulta el capítulo titulado «Misión de la escritora en Hispanoamérica», publicado originalmente en *Colombia Ilustrada* en 1889 y que con ligeras variaciones ocupa un lugar preferente en el libro de 1895. Cuando Soledad Acosta escribe ese texto, su relación con otras escritoras hispanoamericanas (Juana Manuela Gorriti y Mercedes Cabello, especialmente) le había demostrado que escribir era ya un proyecto colectivo, por lo que el texto responde al interés por formular una Poética que pudiera servir de orientación común a esa reciente incorporación de la mujer a las letras continentales. Vale la pena detenerse en él.

Como si no recordara la estricta domesticidad que había prescrito en sus novelas sentimentales, la autora exalta ahora la misión de la mujer como «agente de la revolución

moral» a través de su presencia pública como escritora, aunque, eso sí, respetando los rígidos estereotipos de género que su época establecía y que reservaban a los hombres la responsabilidad de la política: «Mientras la parte masculina de la sociedad se ocupa de la política, que rehace las leyes, atiende al progreso material de estas repúblicas y ordena la vida social, ¿no sería muy bello que la parte femenina se ocupara en crear una nueva literatura?» (Acosta de Samper, 1895, 5).

Sus intereses moralizantes, educativos e históricos la llevan a imaginar esa nueva literatura, desde luego no como el «Arte», parnasiano o decadentista, que empezaba a discutirse en la Colombia de Fin de Siglo, sino como un «apostolado» que condujera a la mejora de la sociedad y el adelanto de la nación, pues «Nuestros países empiezan a formarse; es preciso que, como el árbol pequeño que puede enderezarse o torcerse, nuestras costumbres crezcan derechas y bien formadas, y para ello necesitan alimentos intelectuales sanos e higiénicos» (*ibidem*, 6). Esa literatura soñada ha de ser «Una literatura *sui generis*, americana en sus descripciones, americana en sus tendencias, doctrinal, civilizadora, provechosa para el alma; una literatura tan hermosa y tan pura que sus obras pudieran figurar en todos los salones de

los países donde se habla la lengua de Cervantes (...) y, al mismo tiempo, fueran nuevas y originales como los países en donde hubiesen nacido». Finalmente, esa literatura debe evitar reflejar «las malas costumbres importadas a nuestras sociedades por la corrompida civilización europea», y, por supuesto, el modelo naturalista, «pues, digan lo que quieran los literatos de nuevo cuño, la novela no debe ser solamente la descripción exacta de lo que sucede en la vida real entre gentes de mala ley: la novela puede interesar *a pesar de* ser moral y debe pintar la existencia humana y al mismo tiempo lo ideal, lo que debería ser, lo que podrían ser los hombres y las mujeres si obraran bien» (*ibidem*, 5; el subrayado es de la autora).

Sus propuestas atribuyen a la mujer la responsabilidad en el proceso civilizador por el que aboga, en tanto que gestadora (madre) y modeladora (maestra) de las generaciones futuras, lo que, como sabemos, coincide con las ideas «canónicas» sobre la feminidad que circulaban en la época. Lo nuevo es la enfática defensa del traslado de esa misión de lo privado a lo público a través de la figura de la escritora:

> Una vez que la carrera de escritora está abierta y pueden las mujeres abrazarla sin inconveniente, todas las que se sientan llamadas a ello deberían fijarse en una cosa: en el bien que pueden hacer con su pluma. Si Dios les ha dado cualidades intelectuales, apro-

> véchense de ello para empujar a su modo el carro de la civilización (...) No pintemos vicios ajenos, sino cualidades propias de nuestro suelo. No en vano el Altísimo ha prodigado en América todos los dones de la naturaleza más bella del mundo para que desdeñemos describirla; no nos ha puesto Dios en estos países nuevos que trabajan en formarse para que no estudiemos su historia y sus costumbres y de ellas saquemos enseñanzas provechosas (*ibidem*).

A esa poética respondería la práctica literaria de la mayoría de las escritoras hispanoamericanas de su siglo, pues la dilatada presencia del Romanticismo en América Latina, que tiene consecuencias decisivas en el proceso literario general, determina especialmente, como estamos viendo, la trayectoria de la narrativa escrita por mujeres. La lentitud con la que sus códigos abandonan la escena literaria le permitió metamorfosearse y adaptarse a situaciones histórico-culturales que ya reclamaban otros moldes literarios, por lo que aun en fechas que hacen difícil hablar de escritoras representantes de esa tendencia, la costumbre del sentimentalismo, la seducción por el pasado y su reconstrucción histórica, y la omnipresente idealización de todo (personajes, paisaje, atmósfera, lenguaje, situaciones) siguen ejerciendo su seducción de modo tan obstinado que en países como México, Honduras y República Dominicana, muy a finales del XIX, todavía define los primeros ejemplos de la novela escrita por mujeres, como

define la obra de la primera narradora uruguaya, Lola Larrosa de Ansaldo (1859-1895), cuyas novelas *Suspiros del corazón* (1878), *Las obras de misericordia* (1882), *¡Hija mía!* (1888), *El lujo* (1889) y *Los esposos* (1895) –de las que la mayoría se ha perdido– serían típicos ejemplos de las numerosas ficciones sentimentales populares producidas hasta esa última fecha, e incluso después **(nota 7)**.

En Honduras, Lucila Gamero de Medina (1873-1964) no sólo es la pionera de la novela femenina, sino la piedra fundacional de la novelística en el país. Así lo prueban *Amalia Montiel* (1892), *Adriana y Margarita* (1893), *Páginas del corazón* (1897) y *Blanca Olmedo* (1903?), a las que seguirían *Betina* (1941), *Aída* (1948), *Amor exótico* (1954), *La secretaria* (1954) y *El dolor de amar* (1955). Pese a que la autora conoció de cerca otras corrientes literarias (Realismo y Modernismo especialmente) todas ellas responden a esquemas románticos, tanto en su visión del mundo como en los conflictos que proponen, en los que, sin obviar problemáticas sociales, predomina claramente la línea sentimental.

Aunque de mayor importancia histórica que literaria, *Amelia Montiel* constituye el primer esbozo novelístico de la literatura hondureña. La obra se publicó por entregas en la revista *La Juventud Hondureña* en 1892, y su historia ofrecía una

versión nacional del trágico conflicto sentimental entre Montescos y Capuletos: dos jóvenes criollos, Amelia y Carlos, se aman profundamente pero su amor encuentra el obstáculo pertinaz del odio histórico que se profesan sus respectivas familias. Como han destacado sus estudiosos, la ingenuidad en el planteamiento, lo inverosímil de algunas acciones y el esquematismo y simpleza en la caracterización de los personajes revelan una mano inexperta aún en la aplicación de las técnicas narrativas a la intención moralizante de la autora, deseosa de que el relato sirviera de moraleja para las jóvenes lectoras (*cfr.* Umaña, 2001, 1-3). Mínima es también la novedad en *Adriana y Margarita* (1893) y *Páginas del corazón* (1897), que siguen explorando los tópicos sentimentales más conocidos y los aspectos retóricos usuales en el relato romántico, y cuyas páginas más significativas literariamente son aquéllas en las que Honduras, visualizada como la patria amada de las protagonistas, alcanza su primera expresión en la novelística hondureña. La heterodoxia de Lucila Gamero sólo se revelará en *Blanca Olmedo* (1903), donde la crítica ha destacado los rasgos anticonvencionales y escandalosos que la autora imprimió a su narración y que despertaron la animadversión de un amplio sector social de la época (*vid*. Umaña, 2001, 8-12): entre los más polémicos, la irreductible libertad de la protagonista, su mensaje anticlerical y su atre-

vido cuestionamiento del celibato a través del cura Sandino que, aunque culpable del infortunio de Blanca (es el sacerdote nada menos quien intriga y calumnia para impedir su feliz relación amorosa, resentido porque la joven rechazó sus requerimientos sexuales), en esencia no es más que la víctima de una ley religiosa arbitraria e inhumana que le obliga a luchar contra un impulso natural. En relación con ese problema, la autora despliega también no menos audaces ideas contra la hipocresía y el fanatismo religiosos, o sobre las limitaciones de la institución católica del matrimonio, también a través de otro sacerdote, el padre Bonilla (por cierto, apartado de sus funciones pastorales por disposición de la jerarquía eclesiástica), defensor del amor libre, las leyes naturales y la tolerancia en materia religiosa. También se ha señalado en *Blanca Olmedo* la presencia de una fuerte crítica al sistema de administración de justicia y al aparato estatal corrupto: partiendo de su supuesta fecha de composición en 1900, Maureen S. Shea destaca la dimensión «visionaria» de Lucila Gamero, capaz de percibir e interpretar el tinglado económico-político de su época y ofrecer un relato alegórico de las fuerzas sociales en conflicto: «Blanca, Adela, Gustavo y otros jóvenes personajes representan el idealismo liberal de la clase privilegiada a fines del siglo diecinueve, frente a las fuerzas viejas, caducas y oscurantistas del pasado, retra-

tadas en la novela por los agentes de la justicia, la Iglesia y la burguesía adinerada» (en Román-Lagunas, 2000, 40 y ss.).

*Madre culpable*, publicada en 1893 por Amelia Francasci (seudónimo de Amelia Francisca Marchena de Leyba, 1850-1941), fue la primera novela dominicana escrita por una mujer y, aunque parece que su acusado sentimentalismo recibió muy buena acogida por parte del público, la ambigua opinión que la novela y su autora merecían en el ámbito intelectual dominicano de la época queda manifiesta en estas líneas escritas por Ramona Ureña a Pedro Henríquez Ureña en 1897: «Debió ser empresa ardua para ti leer *Madre culpable*. Tú, que no lees novelas aunque sean de Verne, que tanto instruyen, meterte entre tantos desmayos y suspiros. Aunque parece que la leíste con gusto pues no te pareció muy mala. Te envío, según tu deseo, el otro parto de su neurosis» (cit. en Torres-Bou,2002,37). Ese otro «parto» de la autora sería *Duelos del corazón* (1901), a la que seguirían *Francisca Martinoff, drama íntimo* (1901) y los cuentos de *Cierzo en primavera* (1902), acompañados por el volumen de memorias *Recuerdos e impresiones. Historia de una novela* (1901), escrito por Francasci con el propósito de «convencer al público, que iba a recibir la segunda edición de *Madre culpable*, de que ésta era una historia tomada de la vida real, como se

consideraba que eran las obras del realismo decimonónico, y no un melodrama, como las novelas sentimentales que se escribían para el entretenimiento de las señoras (...) Eso le permitía distanciar su obra de los géneros considerados exclusivamente femeninos, y exigir para sí el prestigio que creía que injustamente se le negaba» (*ibidem*, 35).

Aunque la autora colaboró desde muy joven en las prestigiosas revistas dominicanas *La Cuna de América*, *Revista Literaria y Científica* o *Panfilia*, y escribió también para la sección «Los Lunes del Listín» del periódico *Listín Diario*, su pasión por el folletín y la literatura rosa –especialmente los de Pérez de Escrich, de ahí que sus obras se desarrollen en escenarios extranjeros como Madrid o La Habana, que Francasci nunca visitó– impidió que sus escritos tuvieran el tono comprometido y el interés político y social que caracterizó la producción de la mayoría de los escritores dominicanos de la segunda mitad del siglo XIX, naturalmente afectados por un período de intensa inestabilidad en que la nueva República, ya independiente de Haití tras una ocupación de veintidós años, sufrió continuas luchas intestinas, conspiraciones regionales y tendencias caudillistas confrontadas al naciente liberalismo romántico, numerosos golpes de Estado con constantes oscilaciones de gobierno entre corrientes anexio-

nistas y autonomistas, nuevas amenazas de invasión haitiana, ocupaciones del país por otras potencias extranjeras (España, Estados Unidos), y graves problemas económicos. Pese a esas carencias, Amelia Francasci tiene el valor histórico de ser la primera mujer dominicana en cultivar y publicar novelas y ensayos explícitamente marcados, como hemos visto, por esa «tensión» característica en las escritoras decimonónicas, por la que escribir «como mujer» le fue censurado como «desmayos y suspiros» o «parto de su neurosis», y escribir «como hombre», a pesar de los poderosos estímulos que ofrecía el contexto, podría haber sido también repudiado como un atentado contra los valores esenciales de la feminidad republicana.

En México ocurrió algo similar. Su tradición narrativa femenina arranca a finales de siglo ajena a las turbulencias políticas del entorno y todavía muy marcada por las coordenadas del Romanticismo sentimental. No obstante haber sido la cuna de la novela hispanoamericana, carece por completo de narradoras durante las ocho primeras décadas del siglo XIX (*cfr.* Pasternac, Domenella y Gutiérrez, 1997). Abundaban las poetas y hubo varias autoras que escribieron teatro, como Esther Tapia de Castellanos (1842-1897) o Isabel Ángela Prieto de Landázuri (1833-1876), ambas admiradísimas en

su tiempo. Pero la novela brilló por su ausencia hasta 1886, y podría decirse que la espera se prolongó hasta largo tiempo después de esa fecha, porque sólo dos novelas más se publicaron en el país hasta la aparición, ya en en el siglo XX, de *El espejo de Amarilis. Novela de costumbres mexicanas* (1902) de Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), que ha merecido reediciones y estudios muy recientes (Domenella y Gutiérrez, 2002).

En realidad, la primera novelista mexicana es y no es a la vez patrimonio nacional. María Amparo Ruiz de Burton (1832-1895), una destacada intelectual de su tiempo perteneciente a una aristocrática familia de Loreto, en la Baja California, fue no sólo la primera narradora de lo que ocurrió (y le ocurrió) en el norte de México tras el Tratado de Guadalupe Hidalgo y la ocupación estadounidense, sino además la primera en denunciar abiertamente la corrupción política y la discriminación racial, de género y de clase que existía en esa región, con una acusada «lealtad» mexicana y desde su doble desplazamiento –como mujer y como hispana– hacia la periferia del espacio social. En sus novelas *Who Would Have Thought It?* (1872) y *The Squatter and The Don* (1885), verdaderos textos-encrucijada que mezclan lenguas, géneros y tendencias literarias, tematiza la guerra civil, la ocupación y

los conflictos de identidad de los *californios*, y emprende una valiente desmitificación de los tópicos relacionados con la modernización, el progreso y las proclamas democráticas de Washington que revela una extraordinaria comprensión de la política expansionista que se ocultaba tras la Doctrina Monroe, todo ello con el papel asignado a la mujer en la sociedad del XIX como telón de fondo, lo que ha despertado el interés de la crítica reciente, que ha rescatado a la autora como fundadora de la literatura femenina hispana en los Estados Unidos (*vid.*Aranda, 2000) y como temprano ejemplo de una narrativa opuesta a la reconfortante «Novela del hogar» triunfante entonces en la sociedad estadounidense a través de *Little Women* (1868) de Louisa May Alcott y sus derivaciones (*vid.*Torres-Pou, 2002, 55-73) .

Pero en las antípodas de esa novelística «comprometida» de Ruiz de Burton se sitúan las obras de Refugio Barragán de Toscano (1843-1916), la verdadera iniciadora de la novela en México, que publica en Guadalajara en 1886 *La hija del bandido o Los subterráneos del Nevado*. Maestra, madre, esposa y ferviente católica, doña Refugio escribió poesía, drama y una novela más: *Premio del bien y castigo del mal*, que publicó en 1894 en Ciudad Guzmán. Ambas son folletines de discutible valor literario, pero, de nuevo, hay que reconocer

a la autora el mérito histórico de haber sido la primera mujer mexicana que publicó novelas en el país. A María Nestora Téllez Rendón (1828-1890) se debe el siguiente eslabón: *Staurofila*, en sus días una muy célebre novela-parábola de una autora que llegó a recibir una condecoración de Maximiliano de Habsburgo, en la que se simbolizan los amores de Jesucristo con el alma devota, publicada en Querétaro en 1890. Aunque ahora sepultada en el olvido, fue también muy admirada en su momento como periodista y narradora María Enriqueta Camarillo de Pereyra (1872-1968), la primera escritora profesional de México. Dedicada por entero a producir su obra literaria, publicó en 1895 su primer cuento, *El maestro Floriani*, en la renombrada *Revista Azul*, importante órgano de difusión del Modernismo en México, aunque sus otros ocho volúmenes de cuentos y sus tres novelas *Mirlitón* (1918), *Jirón del mundo* (1919) y *El secreto* (1922) se publicaron en España –donde la autora se estableció tras la Revolución de 1910 y hasta su muerte–, de acuerdo con el modelo realista español, con prosa sencilla y castiza y argumentos moralizantes, atributos de su producción que suelen ser anotados por la crítica reciente como sus principales flaquezas literarias, entre las que estarían también los fuertes determinantes católicos, el espíritu sumiso y la ignorancia supina de sus personajes femeninos, que se han considerado «ca-

racterísticos del estereotipo femenino burgués del porfiriato que tanto se fomentó en las mujeres de fin de siglo» (Robles, 1990, 65), pero que, según parece, recibieron elogios más entusiastas de, por ejemplo, Gabriela Mistral, quien admiraba en nuestra novelista precisamente el recogimiento, la melancolía, la «falta de mundanería», la sencillez y la ternura de sus protagonistas, hasta llegar a afirmar «Yo querría haber sido una mujer así» (cit.en García Barragán, 2000, 25).

No obstante la persistencia de códigos como ésos, que podían cumplir una función redundante con la ideología patriarcal conservadora, por entre las fisuras de los escritos y las prácticas sociales de algunas escritoras se fueron colando resquicios de prédica por los derechos de la mujer que transgredían el estrecho papel que la sociedad le asignaba. El mismo discurso de la maternidad republicana, por ejemplo, fue usado para abrirle nuevos espacios en la gestión nacional. En este sentido, Argentina ofrece dos ejemplos paradigmáticos: desde posturas ideológicas dispares, las escritoras Rosa Guerra (¿?-1864) y Eduarda Mansilla (1834-1892) reflexionan en sus obras sobre su lugar en la vida doméstica, la vida política, la educación y la literatura con esa orientación y ese objetivo común.

En 1860, las dos coinciden en publicar dos novelas históricas de muy diferente factura, pero sobre el mismo asunto, con el mismo título, *Lucía Miranda*, y con el interés común de reescribir la historia del personaje homónimo, el significado de cuya participación en la conquista de América juzgan pertinente en el contexto ideológico de su época.

Como es sabido, de uno de los episodios de *La Argentina manuscrita* (1612) de Ruy Díaz de Guzmán que mejor condensa buena parte de las tensiones que atravesaron el proceso de conquista y colonización, arranca la historia de Lucía Miranda, una española que provoca la «pasión desordenada» en uno de los caciques indios tras haber llegado al Río de la Plata en 1530 junto a su marido, Sebastián Hurtado, como integrante de la expedición al mando de Sebastián Gaboto que fundara el fuerte de Sancti Spiritus. La pasión salvaje del cacique Mangoré desencadena la destrucción del fuerte y el asesinato de los españoles que lo ocupan, con el objeto de secuestrar a Lucía. Pero Mangoré muere en la lucha y es su hermano Ziripó quien la toma cautiva para obligarla a ser su mujer y, tiempo después, ejecutarla en la hoguera al descubrir que Lucía no le ama y que mantiene entrevistas secretas con su esposo Sebastián.

La coincidencia entre las dos autoras en escoger este personaje delata un interés fundado en algo más que el atractivo de la historia de la cautiva que había tenido ya, por otra parte, numerosas reescrituras en géneros muy diferentes (crónica, teatro, poesía) desde el siglo XVII; de ahí que esta primera emergencia del relato en los años posteriores a la caída de Juan Manuel de Rosas, cuando Argentina emprende la reconstrucción de la nación y las mitologías nacionales, se haya relacionado con el fin de esa dictadura fuertemente patriarcal y con el afán de las autoras por participar en el proceso creando ficciones que contribuyeran al nuevo imaginario nacional: «Alejada en el tiempo, el personaje de Lucía Miranda tiene la ventaja de escapar de las luchas partidistas entre federales y unitarios, de ahí que pueda considerarse que estas novelas narran la transición entre los textos antidictatoriales como *Facundo*, *Los misterios del Plata*, *Amalia* o *El matadero*, y los de la Generación del 80, que tienen intereses más amplios» (Arambel-Guiñazú y Martin,2001,166). Así, las obras de Rosa Guerra y Eduarda Mansilla, que comparten el interés por el análisis social y el desarrollo de nuevas posibilidades políticas que constituyen el cuerpo del discurso oficial postrosista, comparten también el cuestionamiento de los valores y los modelos sociales vigentes que ofrecen un escaso reconocimiento a la mujer. Y, aunque esa comunidad

de intereses no implica soluciones narrativas idénticas ni coincidencias ideológicas –mientras Rosa Guerra mantiene filiación con el pensamiento político unitario, Eduarda Mansilla responde a un ideario más conservador–, la célebre cautiva Lucía Miranda es en manos de las dos un instrumento idóneo para modificar o completar el discurso oficial «masculino» con la forja de potentes figuras femeninas míticas, con valor fundacional y modélico. Las palabras que Rosa Guerra dirige a su personaje en el prólogo de su novela parecen confirmar ese interés: «¡Pobre Lucía! Después de más de tres siglos, la lectura de tus desgracias en estas mismas comarcas donde fue consumado tu martirio hace derramar lágrimas a todos cuantos las leen y, ¡cosa singular!, dos mujeres de estas regiones, sin tratarse, sin comunicarse sus ideas, herida en lo más vivo su imaginación por tus desgracias, toman tan tierno y doloroso argumento para basar cada una su novela» (Guerra,1860,3). Ese énfasis sobre el hecho de que son dos mujeres quienes reescriben a la vez la historia de Lucía Miranda delata el valor del personaje como instrumento que pudiera ofrecer una feminidad ejemplar para las lectoras del momento. Porque la Lucía de Rosa Guerra es, sin duda, un personaje muy «moderno», una mujer inteligente, madura, culta, que decide su destino, ejerce una independencia de su esposo insólita en la época y exige, por tanto, la creación de

un tipo literario femenino diferente a los que hasta entonces habían codificado la feminidad romántica. Advierte la autora:

> No era la Miranda una de esas heroínas pertenecientes a todos los poetas y novelistas, herencia común de cuantos plagian la belleza, molde donde todo el que escribe novelas o hace versos vacía sus divinidades. No tenía quince años, no era linda ni blanquísima, ni tenía color de rosa, ni labios de coral, ni dientes de perlas, ni ojos color de cielo, ni cabellos de ángel, ni sus divinos ojos estaban siempre contemplando el firmamento, ni menos se alimentaba de suspiros y lágrimas (...) En todo el brillo y fuerza de la edad, en toda la plenitud de la hermosura, en toda la elegancia de las formas, no tenía la edad de las heroínas favoritas de los poetas, no era una niña Lucía. Tenía treinta años (Guerra,1860,6).

Parece evidente que la escritora buscaba un personaje más complejo que mostrara nuevas posibilidades de la feminidad y, aunque la novela no logra emanciparse totalmente del modelo del que disiente, muy arraigado, el esfuerzo desemboca en la creación de un personaje femenino ambivalente, cuyas cualidades morales, que conservan un alto grado de idealización romántica, lo convierten en mártir de la conquista y modelo de devoción conyugal, pero a la vez permiten una contralectura de la historia que adquiere un valor contestatario en relación con las «ficciones nacionales» de los textos canónicos del Romanticismo.

Precisamente la tensión constante entre civilización y barbarie será el trasfondo principal de la novela. La autora aprovecha la historia de Lucía Miranda, no sólo para afirmar esa nueva feminidad dentro de los ejemplos patrióticos, sino también para proyectar la duda sobre los métodos que perseguían el triunfo de la causa de la civilización sobre el 'otro' bárbaro, reescribiendo un episodio mítico que funcionaba en su contexto como condensador de todos los desplazamientos necesarios para reinstalar una justificación de la conquista. Porque, si una de las explicaciones para el llamativo resurgimiento del mito de Lucía Miranda en la Argentina del siglo XIX es su conveniencia para reforzar, con el peso de la historia, la idea del salvajismo indígena como amenaza al proyecto civilizador, blanco y burgués de expansión territorial que culminará con la Campaña del Desierto de 1879 (*cfr.* Iglesia y Schvartzman,1987,41) **(nota 8)**, en la versión del mito que ofrece Rosa Guerra, ni el cacique de los Timbúes es tan bárbaro –«reunía en su persona toda la arrogancia de su raza, las bellas prendas de un caballero y un corazón educado, y, cultivado su espíritu por el trato de los españoles, había adquirido casi todas sus maneras y fino arte de agradar» (Guerra,1860,6)– ni su pasión tan desordenada: Mangora [sic] se enamora inevitablemente de una Lucía irresistible que combina la gracia, la sabiduría y la compasión en su labor de

educadora, que inspira en él los sentimientos más nobles y hasta su conversión al catolicismo, para la que Lucía misma realiza los ritos bautismales. El amor del cacique brota a partir de la seducción que implica todo ejercicio de enseñanza y aprendizaje, por lo que la responsabilidad de la tragedia en la novela no recae en los impulsos de una presunta barbarie innata en el salvaje, sino en la intensa pasión amorosa que lo consume y que llega a arrebatarlo por los celos, un supuesto mucho más universal.

En cuanto al modelo de feminidad que ofrece la novela, es interesante señalar que, aunque la protagonista actúa de acuerdo con su papel de cónyuge modelo y practicante de los principios de la caridad cristiana, abandona el dominio privado reservado a la actividad de las mujeres para colocarse en primer plano de la escena pública y hasta pronunciar discursos ante su audiencia indígena. Ocupa en la campaña un puesto diplomático clave: encargada de disminuir las distancias entre indios y españoles, entabla el diálogo entre los dos grupos y, en el proceso, cumple el papel de conquistadora con igual eficacia o más que el guerrero; de hecho, a través de sus tareas de educadora y catequista, y con el poder eficaz de su elocuencia, realiza lo que los conquistadores españoles no lograron: seducir al Otro. Claro que cuando describe a

Mangora la belleza del amor conyugal, su historia es tan convincente que excita en exceso la imaginación del indio, lo que genera malentendidos que desatan la guerra y el caos, a la vez que, según algunos críticos, «señalan el choque cultural entre los indígenas y los colonizadores europeos, mostrando los puntos de incomunicación y la imposición de un discurso dominante sobre las culturas de minorías que profundizan la incomprensión entre colonos y nativos»; con ello Rosa Guerra «se solidariza con el indio e inicia una discusión acerca de los defectos de la colonización en América que apunta a la oposición entre civilización y barbarie y a las diferencias entre cultura oral y escrita, que en la novela aparecen mediadas por la presencia de Lucía» (Masiello,1997,54). Lo cierto es que, fiel a los preceptos de la novela sentimental, la autora presenta a los indios como una raza cuya inocencia natural fue mancillada –era «gente mansa, dócil, accesible a la amistad y sensible al dulce placer de la vida» (Guerra,1860,17)–, y protesta contra la empresa colonial, no por la presencia de los españoles en América, sino porque éstos carecían de un plan humanizador y educativo para los nativos capaz de seducirlos y de manejar debidamente la heterogeneidad propia del cruce de mensajes culturales. La versión utópica que esta Miranda da de la europeización respeta al Otro indígena y postula la necesidad de una mayor integración social a través

del tipo de magisterio que Lucía ejerce, entendido, no como la imposición forzada de lengua, creencias y costumbres, sino como un proceso de persuasión, mucho más eficaz; una propuesta que, sin duda, sigue descansando sobre la antítesis formulada por Sarmiento, pero en términos más sutiles y no como disyuntiva excluyente. Cuando los protagonistas terminan quemados en la hoguera, el narrador omnisciente especula sobre el trágico desenlace: «Es de presumir que si la causa de la humanidad hubiera entrado directamente en el proyecto de estas empresas, hubieran sido [sic] menos desgraciadas» (Guerra,1860,82). *Lucía Miranda* aprovecha el momento histórico del encuentro entre culturas para hacer una revisión crítica de la historia que, a la vez que acusa lo que *no* tuvo lugar en la realidad, propone por alegoría una «feminización» de la nación: al señalar el origen de la falta de comprensión entre las dos culturas, se sugiere que una sociedad en la que los poderosos y los marginados (el blanco y el indígena, o el hombre y la mujer) vivieran en armonía podría haber sido posible con un mayor protagonismo de la «humanidad» y de esos valores que la sociedad tradicional de su tiempo consideraba femeninos: intuición, persuasión, sociabilidad. Con ello comprobamos, de paso, cómo la cuestión de los géneros se articula también sobre la dialéctica fundamental civilización *vs* barbarie, que tanto impregna la

ideología de la época. Aquí civilizar es educar convenientemente, con ese tipo de formación que permita potenciar la complementariedad entre las facultades que la época atribuye de manera específica a cada sexo: sentimiento para la mujer, «la parte sensible de la humanidad»; razón para el hombre, «la parte pensadora». La segunda novela de Rosa Guerra, *Julia o la educación* (1862), lo confirmaría.

La *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla es también una clara manifestación del deseo de la autora por reconocerse en la voz femenina de la Historia. Mucho más extensa que la de Rosa Guerra, la novela comienza en los años anteriores al viaje de Lucía a América, y las complejas redes de digresiones que teje la autora para proporcionar el trasfondo histórico de sus personajes llevan al lector a conocer las intrigas de la Corte de Valladolid y la corona española en Nápoles, o a recorrer espacios arquitectónicos cuidadosamente dibujados; casas, palacios y salones europeos que constituyen el marco de civilización, elegancia y buen gusto del desarrollo espiritual de su protagonista, y que sirven de contraste a la geografía desestructurada y bárbara del Nuevo Mundo que domina en la segunda mitad del libro. Esa modalidad narrativa de desviaciones, ramificaciones y excesos que nos apartan del relato central es también un rasgo característico

de la protagonista de la novela –cuya interminable obsesión por leer, discutir, inventar y narrar historias será origen de los malentendidos que desatan su tragedia entre los indios–, e incluso caracteriza a la propia autora: conviene recordar que Eduarda Mansilla fue la iniciadora en Argentina de una cuentística infantil orientada a establecer un canon que el país pudiera llamar suyo, un proyecto que la autora decía emprender «para vivir en la memoria de los niños argentinos» y «para reemplazar lo «azul» y lo «rosado» de los cuentos franceses con la fantasía criolla» (cit. en Arambel-Guiñazú y Martin, 2001,145), y que el entonces presidente Domingo Faustino Sarmiento saludó con entusiasmo como acto patriótico de «creación de un género útil y bello» que es «nuestro» y abría una nueva senda en la evolución de la literatura nacional (*vid.* Sosa de Newton, 1995,91-93).

Como la autora con esos *Cuentos* publicados en 1880, su Lucía Miranda encarna, sobre todo, a la perfecta mujer educadora republicana que reúne todas las buenas cualidades femeninas y que, expandiendo su función privada de civilizadora de la familia –recordemos la «misión de la escritora» según Soledad Acosta de Samper–, cobra una función pública que no atenta contra las costumbres ni la moral. También aquí la pareja Lucía-Sebastián forma un matrimonio modélico

en el que reinan el amor y la cooperación, otro ejemplo sobre el que fundar una tradición; pero, además, esta Lucía exquisitamente educada a la europea, que se adapta a la rudeza del Nuevo Mundo y se integra sin dificultades entre los Timbúes, se hace eco de las ideas de su autora e intenta instruir a las mujeres de la tribu en costumbres refinadas, cuestiones de protocolo social, prudencia conyugal y buena educación de los hijos, en un proyecto que se diría destinado a contagiar el sentimiento de maternidad republicana decimonónico a las mujeres indias a las que se dirige, pero que los hombres hacen fracasar. Porque a diferencia de Rosa Guerra, que describe a la población india como humanizada, receptiva y fundamentalmente amable, Eduarda Mansilla se desliza un poco más hacia la constatación de la barbarie indígena. Esa toma de postura de la autora se explicaría tanto por su devoción hacia un proyecto de Estado en formación en el que algunos miembros de su propia familia participaron en las campañas de «limpieza» contra los indios, como por el deseo de ser reconocida por los intelectuales destacados de la época, de modo que la autora utilizaría a su heroína como un vehículo para entrar públicamente en el debate político al que ya asistía en privado: perteneciente a una de las más encumbradas familias porteñas y sobrina preferida de Juan Manuel de Rosas, cuya tiranía y crueldad ya habían quedado

proverbialmente impresas en la literatura rioplatense, la autora, a pesar de estar casada con un diplomático unitario de prestigio, sabe que su nombre figura en la lista negra de la historia. En tal contexto, «establecer que su discurso no es el de una «salvaje», sino el de alguien altamente «civilizado», constituye una defensa frente a los ataques de Sarmiento, Echeverría, Mármol y otros, para quienes federalismo y barbarie eran sinónimos absolutos» (Masiello,1997,58) **(nota 9)**. No obstante, el planteamiento se complica en la novela, porque, aunque es verdad que esa estructura binaria funciona como un principio de orden que distribuye los elementos del texto en pares opositivos (oposición que se ve reforzada por la dualidad espacial entre las dos partes del relato, que identifica inequívocamente la pertenencia de la autora al espacio civilizado), la dicotomía civilización-barbarie funciona sólo como premisa inicial que permite colocar al Otro en una posición reconocible dentro del imaginario compartido en la época, pero pronto cede paso a un retrato más complejo de la identidad femenina que parece suturar la disyuntiva. La novela de Mansilla relativiza la oposición entre los términos de ese complejo mapa literario-ideológico al derivarlos hacia la línea fronteriza de la dualidad europeo/indígena que Lucía, intermediaria, simboliza, para explorar una zona donde los límites se vuelven difusos y se confunden **(nota 10)**: «Resulta

difícil determinar quién es el «Otro» de Lucía Miranda, ya que ésta se define como europea y como mujer. Como europea y participante en la empresa conquistadora podría oponerse al indígena, pero, como mujer, toma posición frente al europeo y se acerca a la mujer americana, con la que comparte muchas características. Esta segunda alternativa disloca la otredad anterior en beneficio de un acercamiento entre mujeres que traspasa las barreras culturales y políticas con vínculos de solidaridad humana y solidaridad de género» (Arambel-Guiñazú y Martin, 2001,93). Aunque conviene no exagerar el valor feminista del texto, no parece casual que en esta *Lucía Miranda* los bárbaros sean *los* indígenas (no las mujeres de la tribu, mucho más permeables a las enseñanzas de Lucía) e incluso los violentos colonos españoles, en cuyas disputas con los indios la protagonista actúa como mediadora: al hallar elementos bárbaros en el seno de la civilización y elementos civilizados en la barbarie, los componentes que funcionan como eje de identidad de cada uno de los polos, a partir de la oposición con el otro, encuentran un fondo común que, además, parece apuntar una imaginería sexuada que equipara lo femenino con lo civilizado y lo masculino con lo bárbaro. Esa misma estrategia continúa en *El médico de San Luis* (1860), la segunda novela de la autora, y convertiría a la última, *Pablo ou la vie dans les Pampas* –publicada primero en París, en

francés (1869) y luego, traducida, en Buenos Aires (1870)–, en una ajustada réplica al *Facundo* de Sarmiento que parece debatir con el autor a través de una versión «feminizada» de la figura del gaucho, punto clave del imaginario sarmientino de lo bárbaro. La novela está estructurada como un viaje por la pampa en el que el ingenio cosmopolita de Eduarda Mansilla actúa como guía que explica, denuncia, corrige y analiza el carácter de los argentinos, así como la geografía, la política y la sociedad nacionales. Rituales, jerga, hábitos locales, tipos autóctonos y un detallado informe sobre el trabajo de los gauchos se mezclan en la narración con las peripecias de los personajes protagonistas (Pablo, su madre y su amante, que representan modelos opuestos de feminidad) hasta constituir todo un manual de costumbres que, por un lado, proporciona conocimiento al público europeo desinformado y, por otro, despliega el sentido común político de la autora ante los lectores argentinos que ignoran o conocen mal lo suyo. Lo resume María Rosa Lojo:

> La amistad con Sarmiento, quien creyó desde el principio en el talento de Eduarda y elogió ampliamente su obra, no impide que ella discuta sus ideas, hasta tal punto que *Pablo ou la vie dans les Pampas* puede ser considerado una suerte de «anti Facundo», obra con la que comparte, por otro lado, varios rasgos. Así, pretende también dar una imagen de la vida argentina rural, en con-

traste con la ciudad. Se propone «traducir» o «explicar» para los extranjeros el mundo criollo. Y da un paso más allá que Sarmiento: lo hace en francés. Esto se explica porque en esa época Eduarda vive efectivamente en Francia, pero también por una necesidad de legitimación cultural (que pasa por su país de procedencia, por su género y por su filiación política familiar): el afán, acaso, de demostrar que una mujer, argentina y sobrina del «bárbaro» Rosas puede escribir para los franceses, y tan bien como ellos. Mantiene ciertas oposiciones sarmientinas: ciudad/campaña, bárbaros/ilustrados, federales/unitarios, pero a partir de allí las discute y las desarma. Eduarda cuida bien de destacar que la verdadera «barbarie» –la que condena a las mujeres al desconocimiento del mundo y de sí mismas; la que envía a los varones a la crueldad de una guerra fratricida– no es una cuestión de partido, sino una práctica social argentina que comprende tanto a federales como a unitarios, a Rosas como a sus enemigos (...) En cuanto a su sistema de represalias mutuas los dos bandos actúan exactamente igual: se parecen demasiado el uno al otro. Por otra parte, ni los gauchos son tan bárbaros como se los ha descrito, ni los ciudadanos tan cultos. La «civilización» aparece más como una expresión de deseo que como una realidad, y, cuando se la quiere imponer como proyecto de vida foráneo, genera, desde arriba, su propia «barbarie» inicua y homicida. Los gauchos, oprimidos por los «civilizadores», enrolados a la fuerza en los ejércitos, maltratados, padecen injustamente (...) Pero la mayor audacia de Eduarda consiste en señalarles (a los franceses para quienes escribe en primer término) que los europeos también han sido bárbaros, hasta extremos jamás al-

> canzados por los gauchos vernáculos, y que lo son todavía: los ya numerosos inmigrantes europeos llegan al país huyendo de males que en Argentina se desconocen (Lojo,2003,3).

Esas dualidades, que ya problematizaba *Lucía Miranda,* amplían sus coordenadas en *El médico de San Luis* (1860) hasta desplegar un nuevo análisis de las parejas lo europeo/lo autóctono, la ciudad/el campo y lo público/lo privado que permite a la autora desarrollar en detalle su ideología, esta vez a partir de una lectura simbólica del matrimonio y la educación femenina. A lo largo de veintiocho capítulos con títulos tan elocuentes como «La sociedad reposa en la familia», «Modesta felicidad» o «La felicidad pública depende de la felicidad privada», el médico protagonista, James Wilson, inmigrante inglés y protestante casado con una argentina católica, narra en primera persona sus experiencias en el seno de una familia que une ambas tradiciones, la sajona y la criolla, en una hacienda de la provincia de San Luis. El texto puede considerarse una novela de costumbres, aunque idealizadas: la autora observa una sociedad en la que los personajes corrigen los males de la nación desde el ámbito doméstico y la novela redunda en los puntos básicos del ideario republicano sobre esos lazos entre familia y nación, afirmando los beneficios del hogar tanto para las mujeres como para el Estado moderno, en tanto que lugar inaugural de todas las reformas

sociales, de conducta y de moral pública. Pero la novela es también un «manual» para el manejo de ese hogar alegoría de la nación, y por eso, sorprendentemente, tal historia no está narrada por una mujer: «Al utilizar la voz masculina del *pater familias*, adecuada a las expresiones de poder convencionales en el hogar, Mansilla recurre a un lenguaje de autoridad que se les niega a las mujeres en el mundo de las letras, una especie de poder sustitutivo para compensar el silencio que se les asigna tradicionalmente (...) Y vale la pena subrayar que este patriarca es inglés. En la perspectiva de la autora, su diferencia cultural respecto de la tradición argentina le permite mostrar un inusual respeto por las mujeres, en especial en cuestiones de educación y autonomía» (Masiello,1991,100-101).

En esa estrategia, sin duda reforzada por la publicación de la obra bajo el seudónimo masculino 'Daniel', la condición de «hombre civilizado» del protagonista-portavoz de la autora otorga autoridad también a los comentarios y críticas que se dirigen, sobre todo, al proyecto liberal-positivista de fundamentar planes y prácticas de gobierno nacional en modelos extranjeros que no tienen relación con la situación americana:

> ¿Cómo es posible aplicar teorías gubernativas hechas para sociedades que han llegado al más alto grado de civilización, a pueblos que ni siquiera tienen idea de sus deberes? [...] Júntense los hombres inteligentes y racionales, los hombres de corazón, en su ciudad, en su provincia, dedíquenle sus esfuerzos y sacrifíquense por ella, ya se llame San Luis, Córdoba o Buenos Aires [...] Nada de impaciencia y sobre todo nada de intolerancia soberbia y orgullosa; practiquen las virtudes que quieren enseñar al pueblo, educándolo, con el ejemplo, con la tolerancia (Mansilla, 1860,59).

Y, como en lo relativo a la política, Mansilla critica por boca de Wilson el error de fundamentar la educación en modelos extranjeros dudosamente útiles aplicados a lo autóctono: la cultura libresca sin una aplicación válida conduce al joven a sentirse desubicado en su medio (es el caso de Amancio, personaje que ilustra en la novela exactamente ese punto); y las jóvenes, «educadas para muñecas» pero sin grandes posibilidades en el medio americano, sólo encuentran la frustración. En párrafos con sorprendentes resonancias martianas, dice el médico:

> Llénanse la cabeza los muchachos de teorías inaplicables al país en que viven, persuádense al salir del colegio de que están en Londres o París y de que la máquina del edificio social no espera ya para funcionar sino el ligero impulso que ellos van a darle, y el error es tanto mayor, cuanto que los inconvenientes del europeo son aquí facilidades y viceversa; resultando confusión por la manía

> de querer aplicar remedio opuesto al mal de que adolecen (*ibidem*, 28).

De nuevo aparece esa alegoría genérica que en la narrativa de Mansilla equipara lo femenino con lo civilizado y lo masculino con lo bárbaro: mientras que el modelo educativo propuesto por la autora es la formación que Wilson y doña Fulgencia imparten a sus hijas (hablan inglés, tocan el arpa y poseen una buena biblioteca seleccionada por el padre, pero también dedican su tiempo a las tareas domésticas y encuentran en ellas satisfacción), el hijo varón, que sólo ha aprendido a leer y a escribir, se convierte en seguidor de uno de los caudillos locales, cuya existencia y poder de atracción sobre las masas se explican en la novela, no por una inclinación genética o ambiental, sino como consecuencia de una formación insuficiente en los que resultan seducidos. La novela incluso se permite la siguiente teoría acerca de la «civilización» innata en la mujer:

> La mujer es generalmente muy superior al hombre (...) Tienen una rapidez de comprensión notable y sobre todo una extraordinaria facilidad para asimilarse, si puede así decirse, todo lo bueno, todo lo nuevo que ven o escuchan. De aquí proviene la influencia singular de la mujer, en todas las ocasiones y circunstancias (...) Muchas veces me ha lastimado ver una raza inteligente y fuerte, encaminarse por un sendero extraviado, que ha de llevarles a la anarquía

> social mas completa, y, reflexionando profundamente sobre un mal cada día creciente, he comprendido que el único medio de remediarlo sería robustecer la autoridad maternal como punto de partida (Mansilla, 1860,26-27).

La cita no requiere mucha explicación: según Mansilla, la mujer está destinada a reconducir la anarquía social a través de la instrucción en la paz del hogar, unidad terapéutica que debe reforzarse porque puede combatir los males de la barbarie y otras enfermedades del Estado –representadas en la novela por hombres inmorales, violentos, con tendencia al exceso, ignorantes o irresponsables– y devolverle la salud. Ya fuera por convicción política o por razones autobiográficas, la novelística de la autora, lejos de anunciar el colapso de la unión entre los polos opuestos que configuran el imaginario de la época (como sí insinuaron otros títulos, masculinos y femeninos), defiende una familia-nación «feminizada» como el lugar donde los conflictos nacionales podían ser resueltos.

## 3. Del *Ángel del Hogar* a la *Obrera del Pensamiento*: escritoras, realidad, ciencia y progreso

Si los cuadros de la vida familiar de las autoras que hemos visto hasta ahora llenaban las páginas de sus novelas domésticas mostrando la realidad como los lectores burgueses querían verla, pronto hubo representaciones del hogar como

lugar de confusión e incipiente descontento. Algunos de estos textos, abiertamente políticos, sirven de instrumento al ingreso de sus autoras en el debate público; otros enfocan sus críticas hacia el tedio de la domesticidad y la denuncia de las injusticias patriarcales. Planteamientos tan avanzados como ésos defendieron también influyentes intelectuales de la época, como Eugenio María de Hostos. En sus célebres discursos *Educación científica de la mujer*, pronunciados en la Academia de Bellas Letras de Santiago de Chile en 1873 y publicados en la *Revista Sudamericana* ese mismo año, señalaba la «estupidez de prescindir en el manejo del poder social de la mitad del género humano» y defendía la obligación de devolver a la mujer la responsabilidad «ante sí misma, ante el hogar y ante la sociedad» que debe tener todo ser humano: transformarse a sí mismo y ayudar a los demás a cambiar «de hombre-bestia a hombre-ángel» (*cfr.* Hostos, 1873). Con esos «ante sí misma» y «ante la sociedad» –punto clave que diferenciaba el pensamiento hostosiano del de la mayoría de sus contemporáneos, que, si aceptaban la educación femenina, lo hacían para mejorar el papel de madre y esposa– las propuestas de Hostos desataron vehementes réplicas entre las mentalidades más tradicionales de Chile (*vid.* Pérez Ruiz, 1993, 8), pero serían difundidas con entusiasmo por Mercedes Cabello de Carbonera en Perú, a

través de sus ensayos *Influencia de la mujer en la civilización moderna* (1874) y *Perfeccionamiento de la educación y de la condición social de la mujer* (1876), abogando por la emancipación femenina en nombre del progreso social y el adelanto de la nación, en términos similares a los del positivista puertorriqueño y con planteamientos tremendamente audaces para la Lima de su época, en la que faltaban veinte años todavía para que el pensamiento de Manuel González Prada empezara a pronunciarse en los ensayos de *Páginas libres* (1894) a favor de la pareja hombre-mujer como unidad social igualitaria y contra la «esclavitud patriarcal, canónica y civil que sufre la mujer en el mundo latino» (*vid.* González Prada, 1976, 237-245).

Sería interesante estudiar las diferentes modulaciones, más o menos progresistas, que ese discurso ideológico alcanzó en diferentes momentos y según en qué países en los escritores de la época, porque también en Chile, a pesar del escándalo de la Academia ante el discurso de Hostos en 1873, tuvieron un eco notable las nuevas ideas positivistas sobre la autodeterminación de la mujer. Ese mismo año Rosario Orrego de Uribe (1830-1899), una de las primeras luchadoras chilenas por los derechos femeninos, funda, dirige y redacta la *Revista de Valparaíso* y pronuncia su discurso de ingreso en la Aca-

demia de Santiago como Socia Honoraria (distinción que por primera vez se concedía a una mujer) respaldada por José Victorino Lastarria.

Con el único antecedente de Rosario Ortiz en el periodismo femenino y sin competencia alguna hasta 1896, cuando Mercedes Ibáñez de Medina fundó en Santiago la *Revista Ilustrada*, Rosario Orrego de Uribe puede ser considerada la primera mujer de letras en Chile y una adelantada en la literatura de su tiempo, aunque todo parece indicar que ha pasado a los anales de la historia más por ser la madre de un héroe sobreviviente de la batalla de Iquique que por su actividad literaria, completamente olvidada por la crítica chilena desde que José Toribio Medina la mencionara en su volumen *La literatura femenina en Chile* de 1923, hasta este mismo año, 2003, en que la editorial Cuarto Propio ha reeditado su primera novela, *Alberto el jugador*.

Publicada en 1860, *Alberto el jugador* es un primer ejemplo de ese temprano realismo chileno que convive con la dilatada presencia del Romanticismo a la que me he referido antes, y del que siempre se ha considerado fundador al contemporáneo de la autora Alberto Blest Gana. Como él, pero antes que él, Rosario Orrego es paradigma del novelista en cuya obra se opera la transición de uno a otro estilo: es una romántica

que describe el mundo que tiene ante sí de acuerdo con los moldes realistas, y una realista que urde intrigas con sabor romántico.

Por más que sea discontinua y cronológicamente borrosa, la transición al Realismo es un cambio de dirección lo suficientemente trascendental en las letras hispanoamericanas (reafirmó la importancia del género narrativo como instrumento ideal para retratar las peculiaridades y conflictos, visibles u ocultos, que definían la identidad de esos países) como para haber propiciado una revalorización crítica de las novelas de Rosario Orrego, en las que se apuntan ya las consecuencias decisivas de ese cambio. Constituyen, ellas también, una «comedia humana chilena» similar a la que elaborara Blest Gana (Fernández, 1998, 19): un ciclo narrativo que conjuga la intriga amorosa, el contexto histórico y la actitud de un realista social, para mostrar cómo los acontecimientos históricos atraviesan los destinos individuales y abordar los conflictos entre liberales y conservadores vividos por el país en los años cincuenta. Esa historia nacional sirve de fondo para un ejercicio de la ficción innovador, sobre todo, por la confianza de la autora en el *poder* que tiene la representación literaria de la realidad circundante para ejercer la crítica de los males de la sociedad y, con frecuencia, ofrecer formulaciones para

resolverlos. Esto último –el acento puesto en lo colectivo, no en lo individual, subjetivo o íntimo– es el rasgo que quizá cifra mejor esa transición hacia el Realismo en las novelas de Rosario Orrego, pues en ellas la minuciosa atención a los mecanismos del mundo social y el afán moralizante rivalizan en protagonismo con los conflictos sentimentales hasta apuntar incluso dos de los temas que el Naturalismo hispanoamericano hará suyos con frecuencia: el peso fatal de la herencia biológica y el compulsivo afán de lucro que domina tanto a pobres como a ricos, de donde surge el motivo del juego, central en *Alberto el jugador*, que introduce el elemento del azar en un ambiente estratificado y dominado por el determinismo social. La novela, ambientada en el marco de la burguesía santiaguina de mediados del XIX, muestra las tensiones de la sociedad chilena que enfrentaba entonces a los sectores aristocráticos y a los nuevos ricos, por un lado, y a la clase alta y al «medio pelo» por otro. Fue publicada primero en 1860 en la *Revista del Pacífico* (con el subtítulo «Novela que parece historia», bajo el seudónimo «Una madre») y al año siguiente como libro (Löfquist, 1998, 6), y causó gran revuelo entre los lectores por su retrato despiadado de los vicios de una sociedad corrupta por la especulación y el juego, que denotaba el fin de la imagen filantrópica de la aristocracia chilena tradicional. Narra la historia de Alberto, un

«nuevo rico» sin escrúpulos de baja procedencia social, que a través de su casa de juegos logra atraer a altos miembros de la aristocracia criolla que, a su merced, serán capaces de apostar no sólo fortunas, sino también a sus hijas y esposas, y se verán extorsionados e involucrados en sus planes para lograr la venganza contra quienes jamás lo aceptaron en su exclusivo círculo social. La principal víctima de esa red de intrigas será Carmela, una elegante y digna mujer casada con uno de sus compañeros de juego, sobre la que Rosario Orrego opera una idealización de la feminidad quizá todavía de signo romántico: los hombres, ambiciosos y entregados a sus vanidades o a sus vicios, son presa fácil de los maquiavélicos planes de Alberto; las mujeres en cambio, sometidas a la autoridad masculina y relegadas a desempeñar un papel decorativo pero con gran fortaleza moral, son quienes desafían y logran vencer al villano.

En la misma línea de costumbrismo crítico-social se sitúa la siguiente novela de la autora, *Los busca-vidas* , publicada en la *Revista de Sud-América* en 1862 y en la *Revista de Valparaíso* en 1873 (Löfquist, 1996, 8), pero *Teresa*. *Episodio de la época de la Independencia*, publicada también en la *Revista de Valparaíso* en 1874, presenta mayor interés. En ella el afán de la autora por tratar los entresijos de la sociedad, cuya

complejidad parece interesarle más que la del corazón humano, desemboca en lo que se ha considerado una subversión del canon de la ficción histórica producida en su tiempo, que desempeñaba, como sabemos, una función simbólica muy importante: instituir una lectura del proceso a través del que una sociedad se convierte en una nación. Como ha analizado María Eugenia Brito en su estudio «Homogeneidades y diferencias. La novela chilena de fines del siglo XIX y principios del siglo XX», si ese canon se establece a partir de una tensión entre amor y patriotismo «que en la mayoría de las novelas chilenas elabora proyectos de conciliación nacional a través de uniones amorosas que superan las fronteras tradicionales de raza, clase o creencias, y concibe el matrimonio como institución que cimenta una situación social» –sería el caso de *Martín Rivas*–, el conflicto amoroso en *Teresa* de Rosario Orrego ofrece «la lectura de la fragilidad histórica del concepto de nación» (Brito, 2001, 7 y 15).

La autora sitúa su obra, no por azar, en el año 1830, momento de plena discusión política en el interior de una nación dividida entre Criollos y Realistas, pero, según he podido entender, para rebatir alegóricamente ciertos paradigmas simbólicos de su tiempo: esos conflictos funcionarían como metáfora de otros conflictos más cercanamente vividos por ella, entre

conservadores y liberales. Con esa estrategia, *Teresa* desmiente, por una parte, la posibilidad de desplazamiento entre los grupos de poder que permiten las alianzas matrimoniales movidas por interés (sea económico, social o patriótico), y lo hace «con la inversión de los presupuestos pasión erótica/pasión patriótica: aquí la máxima erótica está puesta en la Patria». La decisión de la protagonista de no casarse con su novio (realista), al que ama, avala su adscripción rotunda al grupo de los criollos, descartando la posibilidad de intercambio político-cultural entre los dos grupos antagónicos: «Lo que estructura a la protagonista, lo que estructura el texto de Orrego, es la primacía del amor a la patria (en ciernes) por sobre la pareja» (*ibidem,* 10). Con ello la autora ofrece a su protagonista un espacio alternativo al concedido comúnmente a las mujeres en la llamada «ficción fundacional»: ella no está al margen de la Historia ni excluida de las grandes decisiones que constituyen la nación como proyecto. Transita activamente por la ciudad, incluso entra en la cárcel, es capaz de discutir con firmeza con su hermano, Luis, o con su novio, Jenaro, sobre los asuntos políticos que la unen al primero tanto como la separan del segundo, y a este último, que defiende la imposibilidad de que una mujer pueda albergar una pasión política más poderosa que la erótica, Teresa le responde con su decisión inclaudicable de abandonarle. Por

eso, la lectura política del amor en *Teresa* es también más compleja. La traición de su amado –Jenaro le oculta cuál es su verdadera militancia ideológica– es el gran significante que desarma la creencia de Teresa en idearios firmes tanto sobre una Patria sólida como sobre el Amor como territorio sagrado y objetivo último de la mujer: la palabra dada se incumple, los valores no son firmes y, por lo tanto, los compromisos que se jura realizar, a pesar de la retórica del amor hasta la muerte (a la patria o a la mujer), tampoco lo son. «Poniendo en diálogo esta novela con la de su contemporáneo Alberto Blest Gana –concluye María Eugenia Brito–, *Teresa* deconstruye a *Martín Rivas*, no sólo por la conciencia de género que aparece en la novela de Orrego, sino también por la aparición de una nación más expuesta y más frágil, que, justamente, la relación amorosa de una mujer, sea con el novio o con el hermano, hace ver (...) El proyecto de la patria libre, laica, independiente estaba siendo gestionado por sujetos frágiles en que el discurso no va unido a la práctica. La novela proclama el desencuentro en el interior de una nación fracturada y escindida, en la que un fuerte intercambio entre los grupos hace temblar el frágil discurso cultural de la retórica patriótica: la patria puede ser abandonada por dinero; los ideales, por una conversación con un amigo poderoso» (Brito, 2001, 15-16).

Si, como sabemos, el espacio de la mujer en el XIX era el doméstico, y su principal discurso patriótico era el amoroso, *Teresa* desmiente también esos postulados con su propuesta de hacer a la mujer sujeto político activo. La protagonista elige los riesgos de quedar fuera de la estructura social que acarrea la soltería al rechazar no sólo al hombre que ama, sino también la única opción posible para la mujer de su época, el espacio privado en que reina como Ángel del Hogar, esposa y madre, tal vez porque esa ficción romántica se le revela ya a la autora en su dimensión correcta: como construcción del sistema patriarcal que avala la seguridad de la mujer a condición de que se subordine. La novela supera así el gran discurso con el que es producido el sujeto femenino en la literatura decimonónica, el del amor, y convierte a su protagonista en líder de la lucha criolla; un *tipo* femenino que, por otra parte, «va a ser discontinuado en toda la novelística escrita tanto por hombres como por mujeres en Chile, con la sola excepción de Mariano Latorre y Marta Brunet. Y no sólo va a ser discontinuado, sino prácticamente borrado de la literatura: el proyecto moderno, el proyecto de la cultura letrada no lo admitió» (*ibidem*, 16).

Dentro del panorama hispanoamericano del último tercio del siglo XIX Perú sobresale como uno de los centros en que se

desarrolla más brillantemente la narrativa escrita por mujeres. Una notable presencia de novelistas aparece en lo que Luis Miguel Glavé llama la Generación de 1837-1851(Glavé, 1996, 14), y Clorinda Matto, la de «verdaderas heroínas que luchan día a día, hora tras hora, para producir el libro, el folleto, el periódico, encarnados en el ideal del progreso femenino» (Matto, 1895, 7). Antes, entre las románticas de 1821-1836 se cuenta sólo con Flora Tristán, tangencial en el tejido social peruano, con Juana Manuela Lazo de Eléspuru, poeta y dramaturga, y con Rosa Mercedes Riglos de Orbegoso como «dama de sociedad que participó de las veladas literarias de la señora Gorriti, organizó reuniones similares y escribió con el seudónimo de 'Beatriz' en *El Correo del Perú*, *El Perú Ilustrado* y otras publicaciones» (Glavé, 1996, 14).

Todas ellas vivieron tiempos duros: tanto los conflictos marítimos entre España, Perú y Chile (1864-1871) como la Guerra del Pacífico (1879-1883) contribuyeron a arrancarlas de la ilusión del paraíso doméstico y a hacerlas protagonizar la apertura de nuevos espacios literarios y de opinión en una sociedad que se aferraba aún a formas de vida y de pensamiento muy tradicionales.

El magisterio de la periodista y educadora Elvira García y García, o de la pensadora Manuela Ureta, admiradora de

las ideas de Saint-Simon y fundadora en 1865 del periódico político *El Restaurador*, sin duda obró saludablemente en el medio social peruano como antecedente de la aparición, en mayo de 1874 y casi simultáneamente, de *La Alborada de Lima*, famoso semanario que se convertiría en portavoz de las Veladas limeñas de Juana Manuela Gorriti, y *El Álbum, Revista Semanal para el Bello Sexo*, que se fundó en Perú y continuó en Bolivia. Las directoras fueron Juana Manuela Gorriti y Carolina Freyre de Jaimes, madre del poeta Ricardo Jaimes Freyre pero escritora ella también, reconocida dramaturga –*María de Vellido* (1878), *Blanca de Silva* (1879)–, autora de las novelas breves *Un amor desgraciado* (1885), *El regalo de bodas* (1887) y *Memorias de una reclusa* (1888), y la segunda mujer que recibió (en 1874) el honor de integrarse al selecto y prestigioso centro de producción ideológica que fue el Club Literario de Lima (la primera había sido Juana Manuela Gorriti). Ése fue el punto culminante de un proceso que los intelectuales románticos y civilistas proclamaron como «milagrosa transformación de la mujer que se ha cumplido en el Perú» (*cfr.* Glavé, 1996, 15).

Por todo ello era previsible que *El Álbum* se convirtiera en uno de los principales canales de expresión de las expectativas e inquietudes de un conjunto de mujeres que buscaban un

reconocimiento en ese mundo intelectual predominantemente masculino, entre ellas notables ensayistas como Manuela Villarán de Plasencia, Juana Rosa de Amézaga, Manuela Márquez, Leonor Sauri o Mercedes Eléspuru, y narradoras como Teresa González de Fanning, Mercedes Cabello de Carbonera o la propia Clorinda Matto de Turner.

Los artículos, ensayos y narraciones de estas autoras son portadores de claros elementos ideológicos que revelan las ideas circulantes en la época y permiten identificar como tendencia dominante la corriente de pensamiento positivista, que en sus reflexiones aparece como el instrumento idóneo, no sólo para acompañar a los países hispanoamericanos en el proceso de incorporación al concierto de las naciones avanzadas, sino muy especialmente para propiciar una participación activa y pública de la mujer en las prácticas de modernización y en los asuntos de estado. Pero esa utopía de progreso en manos de alguna mujer no dejó de causar, como veremos luego, encendidas polémicas y agrios desencuentros intelectuales.

Quizá la excepción más llamativa en ese panorama progresista la constituye Lastenia Larriva de Llona (1848-1994), directora de *El Tesoro del Hogar*, revista femenina católica que fundara en Quito en 1887 y autora de las novelas *Oro*

*y escoria*, *Oro y oropel* y *Luz*, cuyas fechas no he podido precisar. Esposa del escritor ecuatoriano Numa Pompilio Llona, lamenta como él la degradación de los valores aristocrático-coloniales, y su obra revela un conservadurismo en el contenido que, ligado a una retórica típicamente romántica, da como resultado tramas sentimentales que constatan una cerrada defensa de las buenas costumbres y de la moral cristiana, además de traducir la pugna de la vieja oligarquía con las nuevas capas sociales que se asoman en la obra de otras autoras coetáneas. Idénticos principios sostuvieron sus últimas obras *Psicología de la mujer* (1919) y *Cuentos* (1919), así como su dirección de la revista *La Mujer Peruana*, que se le confió en 1916 y cuyo primer número resumía claramente la filosofía de la autora: «Preciso es que [la mujer] aúne a aquellas virtudes y aquellas gracias naturales, las dotes de la inteligencia cultivada y de la ilustración sana y, por sana, provechosa para sí y para los suyos (...) Pero la mujer debe ser siempre mujer. NO, no acompañan nuestros votos a las mujeres en la antipática cruzada que han emprendido para conquistar los derechos a una independencia y una libertad mal entendidas y de las que probablemente no sabrán qué hacer una vez adquiridas...» (cit. en Minardi, 2002, 2).

Amalia Puga (1876-1953) fue también novelista de severas ideas morales y una de las más distinguidas escritoras de su tiempo. En 1887 fue incorporada al Círculo Literario y en 1891 al Ateneo de Lima, pese a que el realismo crítico que se impuso en los últimos años del siglo no influyera en su narrativa, que se mantuvo dentro de un romanticismo epigonal «de sensibilidad dulzona e imaginación débil» (Minardi, 2002, 3) con leves toques de realismo regionalista, incluso hasta su última novela, *El voto* (1923) y sus cuentos de *El jabón de hiel* (1949).

En el extremo opuesto se sitúa la científica positivista Margarita Práxedes Muñoz (1848-1910?), la primera mujer que obtuvo en San Marcos el grado universitario de Psiquiatría Médica. Se estableció en Chile en 1885 huyendo de la estrechez del medio y de un marido violento, y allí publicó su novela sociológica *La evolución de Paulina* (1893) que, de acuerdo con las convicciones positivistas de la autora, «intentaba revelar el anacronismo de la Iglesia católica en una era de realidades científicas» (Denegri, 1996, 37). Posteriormente se traslada a Buenos Aires, donde se incorpora a la logia masónica femenina «8 de Marzo de 1895» de gran trascendencia para el desarrollo del feminismo en Argentina, y colabora en *El Búcaro Americano* que dirige allí Clorinda Matto entre 1895 y

1909, y que, desde los objetivos expuestos en su primer editorial, *Bautismo*, se inscribirá entre los grupos liberales y positivistas de la época: «Búcaro Americano, como su nombre deja comprender, recogerá toda la flora literaria exuberante hoy en América para ofrecerla a sus lectoras. Pero no es la literatura nuestro único objetivo; hay algo más trascendente en el fondo de nuestros ideales: la educación de la mujer en el rol que le depara el movimiento del progreso universal para que pueda cumplir satisfactoriamente los deberes que esa misma corriente evolutiva le señala» (cit.en Hintze, 2002, 2). Daniel Omar de Lucía ha estudiado ampliamente la labor desarrollada por esta pensadora peruana, y destaca su papel como fundadora de *La Revista Positiva*, principal órgano de difusión de las ideas de Comte entre los círculos positivistas sudamericanos (De Lucía, 2002).

La más veterana de esa generación de autoras «reivindicativas» fue la prolífica Teresa González de Fanning (1836-1918), quien, con casi ochenta años, todavía presentara al I Congreso Femenino Internacional de Buenos Aires (1910) una combativa ponencia reclamando la derogación de leyes «que penan de distinta manera según el sexo, como la del adulterio» (*vid.* Portugal, 1991, 8). Autora de numerosas novelas sentimentales e históricas de trasunto autobiográfico

que fueron muy célebres en su tiempo –*Regina*, *La Viudad. Episodio Novelesco, El Comandante Espinar,La Cita en el Cielo, Refugito, Estela, Isaccito, El Doctor Albino, Indómita* y *Roque Moreno*, algunas recopiladas luego en el volumen *Lucecita* (1890)–, quedó viuda de un héroe de la guerra con Chile en 1881, cuando el país se hallaba convulsionado por la ocupación, que incendió su casa de Chorrillos, y su reacción fue patriótica: decidió luchar en la devastada ciudad incorporándose al grupo de señoras que se encargaron de reunir armas y víveres para las tropas que resistían a las órdenes del General Cáceres, primero, y luego como educadora y directora de un colegio para señoritas que muy pronto adquirió prestigio debido a su orientación pedagógica, dirigida a lograr una formación integral de la mujer para que pudiera enfrentarse adecuadamente a la vida moderna. González de Fanning publicó también numerosas obras de carácter pedagógico en *El Comercio*, *El Correo del Perú*, *El Perú Ilustrado*, *La Alborada* y *El Seminario del Pacífico*, participó en las veladas literarias de Gorriti y compartió con *Sacrificio y recompensa* de Mercedes Cabello de Carbonera el primer premio del Concurso Internacional de Literatura del Ateneo de Lima en 1886 por su novela *Ambición y Abnegación*. El éxito «oficial» de las novelas de esta escritora, orientadas hacia ciertas reivindicaciones feministas pero estrictamente

románticas todavía –algo que ya empezaba a ser considerado obsoleto por la vanguardia intelectual–, ha sido explicado por Luis Miguel Glavé por su tratamiento de la cuestión racial acorde con la visión que se mantenía hegemónica entre la comunidad letrada: «Los personajes de color desempeñaban en estas narraciones un papel amenazante, corruptor; eran los portadores de valores que la ideología de los modernizantes quería desterrar. Los actores centrales de las narraciones, la elite criolla, e incluso las mujeres, aparecen amenazadas por los miembros de una cultura diferente, otra, subordinada, popular (...) Los negros aparecían poseídos por deseos sexuales destructivos; lo bajo sexual se hace otro bajo en la fijación racial» (Glavé, 1996, 19).

El mismo mecanismo se encuentra en obras de Juana Manuela Gorriti como *El ángel caído* (1862), donde los esclavos negros acaban siendo destructores malignos movidos por una sed de venganza que supera a las emociones más nobles: la escritora que abrió las puertas a una visión más integradora de lo nacional, introduciendo la reivindicación cultural y social del indio en relatos como *La quena* o *Si haces mal no esperes bien*, era también parte de ese contradictorio entramado de relaciones de raza, clase y género que revela otras aristas del discurso femenino de la época, nada homogéneo, como

comentábamos al principio **(nota 11)**. En él conviven esos gestos xenófobos hacia el negro con otros muy atrevidos de reivindicación de lo indígena que fueron la antesala de la primera obra indigenista, escrita también por una mujer, *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto. Es el caso de un artículo publicado en *La Alborada* en 1875 por una autora olvidada, la cuzqueña Ángela Enríquez, y titulado «El indio» que, según Efraín Kristal, arremete contra la opresión de los indios por parte de un sistema feudal corrupto «con una exégesis más sistemática y cuidadosa de la cuestión indígena que cualquier artículo escrito por Manuel González Prada» (Kristal, 1991, 22).

De todas las escritoras mencionadas hasta ahora, el nombre mejor conocido hoy, por sobradas razones, es el de Clorinda Matto de Turner. No voy a detenerme en ella, porque ya ha sido suficientemente estudiada, pero de entre las autoras de su generación que ella misma destacó en *Las obreras del pensamiento*, Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909), figura tanto o más conocida en su tiempo por la práctica de una escritura de marcado valor ideológico, merece más atención. Las dos escritoras coincidieron en su «coronación» literaria en las veladas de Juana Manuela Gorriti, en un ideario similar y afín al de los miembros del Círculo Literario encabe-

zado por Manuel González Prada, y en una concepción de la novela como instrumento para la denuncia social, una describiendo el ambiente serrano y la otra la vida limeña, pero ambas con polémica y escándalo cuando añadieron un tinte anticlerical a su discurso. También ambas tuvieron que sufrir las desproporcionadas reacciones que generó su «osadía», que desbordaron el ámbito artístico y las obligaron a sufrir ataques personales diversos, la excomunión de la Iglesia Católica y el exilio, por haber afectado a algunos intereses hasta entonces intocables; no poca cosa a la hora de evaluar los efectos causados por la literatura.

Cuando publicó su primera novela, Mercedes Cabello de Carbonera era ya una conocida periodista que desde diversos medios escritos de Montevideo, Buenos Aires, Bogotá y Lima elevaba la voz de protesta para denunciar los problemas de su época, para defender la educación laica, los principios científicos y el ideal de progreso, y para atacar sin contemplaciones todo aquello que propiciara el confinamiento de la mujer a un apartado secundario. Era una auténtica librepensadora, algo así como el correlato femenino de Manuel González Prada, cuyos ensayos le habían ganado también cierto reconocimiento intelectual. Ya en 1874 había publicado en *El Correo del Perú* «Influencia de la mujer en la

civilización moderna»; en 1886 la Municipalidad de Lima le otorgó la Medalla de Oro por su *Influencia de las Bellas Artes en el Progreso moral y material de los pueblos*, y *La Novela Moderna*, su último y más importante ensayo, ganó el primer premio, Rosa de Oro, en el Concurso Hispanoamericano de la Academia Literaria de Buenos Aires en 1892. La autora se distingue en el panorama literario del siglo, sobre todo, por una obra innovadora que abarca ese registro doble de novelas y ensayos sobre teoría literaria que entablan entre sí un diálogo esclarecedor: los ensayos despliegan ideologías y trazan coordenadas que sitúan las novelas en el mapa de la literatura de la época y prescriben el modo de lectura apropiado para ellas. Ese contrapunto complementario entre ensayo y novela –algo nuevo en la escritura femenina– articula un discurso crítico-literario que puede considerarse un valioso resumen intelectual de su tiempo, pues recordemos que la autora pertenece a la generación que vive la quiebra estético-filosófica entre Romanticismo y Naturalismo (ruptura que en Perú coincide con otra, histórica y más brutal: la Guerra del Pacífico): son románticas sus tres primeras novelas, pero las más polémicas *Blanca Sol* (1888) y *El conspirador* (1892) pueden leerse ya como realistas-sociales, mientras *Las consecuencias* (1889), reescritura de una novela an-

terior, participa de una estética doble y marca la transición entre ambas corrientes.

La insistencia y prolijidad con que Mercedes Cabello clarifica sus ideas en artículos y ensayos refleja también una urgencia especial por explicarse y expresar los motivos y propósitos que mueven su ficción. Y es comprensible, porque, como otros textos decimonónicos escritos por mujeres, más expuestas a la censura que sus colegas masculinos, los suyos sufrieron una lectura crítica personalizada que recayó directamente sobre la autora. Sus novelas se volvieron contra ella y la reacción furibunda de los lectores –que se vieron reflejados en sus textos– se tradujo en agresiva campaña en contra de la autora, por lo que esa práctica innovadora de complementar con textos teóricos las novelas resulta también de la necesidad de defenderse y de justificar la audacia de su producción: iniciar el realismo en Perú por la vía de la crítica social y la «novela experimental» cuando desde las páginas de *El Perú Ilustrado* (1889) se prevenía contra esa corriente literaria acusándola de «atentar contra los sagrados principios de la religión cristiana» y de encaminar a los pueblos «a su depravación, a su embrutecimiento y a su completa ruina» (cit.en Peluffo, 2002, 41).

Como muchos de sus contemporáneos influidos por el positivismo, Cabello adjudica a la literatura la misión de fomentar la regeneración moral de la sociedad, como expuso ya en su primer ensayo literario, *Importancia de la literatura* (1876), asegurando que las naciones americanas, aún en plena formación, se beneficiarían con el desarrollo de una literatura nacional que acrecentara su grado de civilización. Pero, pese a esa poderosa influencia intelectual, la autora conserva, también como la mayoría de sus contemporáneos, una gran dosis de idealismo mezclada con los postulados positivistas. En su estudio de mayor envergadura, *La novela moderna* (1891), declara que la elección de una estética depende más de las necesidades de la sociedad que de un gusto personal, pues «No es cierto que el arte sea sólo un medio recreativo (...) La literatura está subordinada a causas más graves y más profundas, unidas íntimamente al movimiento social y político, que a su vez obedece a las ideas filosóficas que predominan en el mundo». Y reflexionando sobre cuál sea la novela adecuada a su tiempo, plantea la necesidad de conocer a fondo las nuevas teorías europeas, que se debe «adaptar y no copiar» a la sociedad hispanoamericana, y, de acuerdo con eso, elabora una teoría que define «ecléctica», distanciada tanto de los excesos del Romanticismo –«soñador fantástico y deficiente» porque describe ambientes y situaciones

ideales, alejados de la sociedad real– como de los del Naturalismo, «lujurioso, obsceno y repugnante», al que acusa de «estetizar el mal» y caer por diversos caminos en los mismos defectos románticos: «Sus tipos, si bien son verdaderos, no pertenecen a lo natural y corriente, sino a lo singular y raro». El escritor debe mostrar el mundo real, para que la novela pueda cumplir su «función edificante»; sus personajes deben ser tipos sociales representativos, con las cualidades y debilidades que corresponden al Hombre, «ese ser complejo –dice la ensayista– compuesto de grandeza y miseria, de instintos y sentimientos, de cuerpo y alma» (Cabello de Carbonera, 1948, 36-38) .

Interesa subrayar esa opinión ambivalente que Cabello vierte sobre el Naturalismo canónico, porque la piedra del escándalo en su trayectoria fue justamente la forma en que la autora adapta y peruaniza el método experimental científico propagado por Emile Zola y Claude Bernard, traduciendo al contexto peruano finisecular los tópicos más candentes y polémicos del naturalismo europeo. Como ha destacado recientemente Ana Peluffo, «Prostitución, adulterio, alcoholismo, degeneración social, todos esos topoi que producen un efecto de shock en las novelas de Zola y de Cambaceres, aparecen en Blanca Sol sin ser encubiertos o endulzados *su-*

*ficientemente* por medio de una retórica sentimental. ¿Podía una mujer a fines del siglo XIX presentar conductas patológicas que ya eran motivo de escándalo cuando eran tratadas por hombres, sin perder su respetabilidad?» (Peluffo, 2002, 42). Mercedes Cabello no pudo. Y tampoco pudo evitar que la crítica haya seguido considerándola iniciadora del Naturalismo zoliano en Perú, aunque sintiera más afinidades con el realismo social de Balzac. Incluso su voluntario eclecticismo –que adolece de oscilaciones pendulares entre sentimentalismo y cientificismo, espiritualismo y positivismo o, en sus propios términos, entre cuerpo y alma– se ha entendido, creo que erróneamente, como un residuo de «esa conciencia colectiva femenina todavía aferrada a los valores tradicionales del Catolicismo, no obstante la influencia del Darwinismo y el Positivismo» (Guerra Cunningham, 1987, 27). Es algo poco verosímil en el caso de la escritora peruana, radicalmente anticlerical, cuya opción intelectual podría relacionarse más con ese eclecticismo «idealista-práctico» característico del pensamiento de finales de siglo: no es imposible ver a Blanca Sol, su personaje más polémico, como personificación de esos «ruines tiempos» que el Fin de Siglo relacionaba con el materialismo y la deshumanización que el positivismo había alentado. De hecho, en su ensayo *El positivismo moderno* (1879), Cabello vinculaba el positivismo «que todo lo reduce

al oro» con la búsqueda obsesiva de dinero y posición social y –aún peor en su opinión– el método científico con la extinción de la sensibilidad: «Al contacto helado de esa metálica mano, hasta la poesía ha plegado sus nítidas y delicadas alas». Para contrarrestar esos males, en *La mujer y la doctrina materialista* (1877) apelaba a una figura femenina incorporada a las ciencias capaz de combatir lo que para ella eran los aspectos alienantes del pensamiento filosófico positivista, especialmente la negación del espíritu: «Creemos que la mujer puede entrar en el terreno de las ciencias experimentales, sin ser jamás materialista. Su imaginación que tiende a idealizarlo todo, y su corazón que ama instintivamente lo bello y lo bueno, se lo impedirán» (cit.en Masiello, 1997, 129-130). Coincidiendo con las propuestas de algunos de los primeros modernistas, consideró siempre la necesidad de defender el progreso y el idealismo al mismo tiempo: «Seamos eclécticos –concluía en *La novela moderna*– y aceptemos de la escuela naturalista sólo aquello que sea adaptable al conocimiento del hombre y la sociedad»; el arte podrá ser así «humanista, filosófico, analítico, democrático y progresista» (Cabello de Carbonera, 1948:46): toda una declaración de fe armónica en las posibilidades de reconciliación entre el arte la ciencia.

Su enfoque sociológico tenía como preocupaciones mayores la educación, la moral y la política, y, como marco contextual, la crisis peruana del momento: los desastres de la guerra del Pacífico, que apuntaban también a otra crisis interna, de carácter moral, cuyas consecuencias, siempre nefastas, responden a condicionamientos debidos a la herencia, a la educación recibida y a las costumbres. De ahí surgen los otros grandes temas que caracterizan notablemente sus novelas: las ideas feministas que la autora comparte con otras escritoras de la época pero que en ella adquieren valor de tesis, y –combinación peligrosa en un momento de acusado auge clerical en Perú (*cfr.*Delhom, 2000)– su rechazo del catolicismo, que también fue rotundo: propuso públicamente el reemplazo del pensamiento religioso por la ciencia en «La religión de la humanidad. Carta abierta al Señor O. Juan Enrique Lagarrigue», publicada en Lima en 1893 (*vid.* Guerra Cunningham, 1987, 25) y fue aún más allá en su discurso sobre «Educación de la mujer», publicado en *La Revista Masónica* (1895), en el que defendía que había que «descatolizar» a las ciudadanas para hacerlas ingresar en la corriente de progreso, lo que le valió la expulsión de Perú (*vid.* Hintze, 2002, 5).

Aunque en contraste con la valentía de sus ensayos, artículos y comentarios, tanto el contenido como el estilo de las primeras ficciones de Cabello pudieran parecer cautelosos, sus estereotipos femeninos representan también una protesta contra los postulados que el patriarcado peruano imponía a las mujeres a fines del siglo XIX: las protagonistas aparecen retratadas siempre como criaturas indefensas y sufridas o como heroínas caídas, pero en cualquier caso como víctimas condenadas por las restricciones de su condición femenina. En *Los amores de Hortencia* (1886), su primera novela, el matrimonio desgraciado, tema que será constante en la narrativa de Mercedes Cabello, dibuja a la heroína unida a un hombre frío e insensible cuya actitud, sumada al aburrimiento de la vida provinciana, la arroja en brazos de un amante más apasionado. El deshonrado marido intenta matar al amante, pero Hortencia se interpone entre ambos y es ella quien muere. El marido no es encarcelado, el amante huye con otra mujer y Hortencia es la única que pierde por no haberse sometido a las normas de la sociedad que Cabello critica y que castiga a la esposa adúltera, pero no al asesino. La trama cubano-peruana de la siguiente, *Sacrificio y recompensa* (1886), sigue los infortunios de dos amantes desgraciados cuyos amores se ven trágicamente interrumpidos por conflictos políticos independentistas, en una narra-

ción innegablemente romántica (en la que no faltan intrigas secretas, duelos, muertes, pérdida del honor, el convento como refugio para la heroína deshonrada, y –único caso en la narrativa de la autora– la retribución y felicidad final para los personajes centrales), aunque se introduzcan referencias científicas, explicaciones fisiológicas de la personalidad de los amantes y hasta pronunciamientos expresos de la simpatía de la autora por una guerra que liberara al pueblo cubano de la dominación española. Su siguiente novela, *Eleodora*, aparecida inicialmente en Madrid como folletín e impresa en 1887 por el Ateneo de Lima bajo el auspicio de Ricardo Palma, pues el texto de Cabello se basaba en el de «Amor de madre», una de las *Tradiciones* del autor, fue revisada más tarde y publicada en 1889 en una versión ampliada bajo el título de *Las consecuencias*, y aquí la autora se desvía definitivamente de su romanticismo anterior e inaugura su etapa más sobresaliente. La trama gira de nuevo alrededor del motivo del matrimonio desgraciado, pero ahora para revelar las fallas de la vida absurda y sobreprotegida de una muchacha joven, y, al mismo tiempo, ejercer una denuncia central sobre los peligros del juego en la sociedad acomodada limeña: el trágico fin de la protagonista es la *consecuencia* tanto de su mala formación como del vicio de su esposo; pero son la edu-

cación recibida y el ambiente que rodea al individuo lo que determina el trasfondo del comportamiento humano.

A partir de entonces, en las creaciones de Mercedes Cabello el protagonismo recaerá de lleno en cuestiones sociopolíticas. Los acontecimientos históricos recientes no fueron ajenos a ese cambio: entre 1879 y 1883 sobreviene la Guerra del Pacífico y entre la penosa herencia que dejó al Perú estuvo el recrudecimiento del conflicto entre la vieja aristocracia colonial y la nueva burguesía adinerada, por lo que en la derrota frente a Chile «había algo todavía peor que la desolación inmediata y la angustia económica privada y pública. Fue el sacudimiento más grande que el hombre peruano sintió en ese siglo» (Basadre, 2002, II, 135). Ante panorama tan desolador, la literatura deja de lado los efluvios idealistas del Romanticismo y abre paso a una nueva visión estética, más acorde con el momento y la situación de un país cuya reconstrucción nacional y moral se juzgaba inaplazable: el Realismo social.

Todo ese ambiente se reflejará especialmente en *Blanca Sol* (1888) y *El conspirador* (1892), donde los centros de atención de la autora son los males del país, sus causas y sus soluciones. *Blanca Sol* fue, junto con *Aves sin nido* de Clorinda Matto, uno de los primeros *best-sellers* del siglo XIX

peruano, y, sin embargo, lejos de otorgarle a su autora un lugar privilegiado en el mundo de las letras, el éxito la convirtió en blanco de todo tipo de ataques. La novela es un durísimo retrato de la vida de la alta sociedad limeña, especialmente crítico con las falsas apariencias y el marcado materialismo en que vivían las familias aristocráticas venidas a menos, que denuncia también el afán arribista y el oportunismo, a través de personajes que sólo parecen entender las relaciones personales como medio para impulsar las más bajas ambiciones: hombres guiados por el afán de figurar, la vanidad o el dinero, mujeres que aspiran a mejorar su posición social o a huir de sus estrecheces económicas, e individuos que no hacen amigos sino contactos. La novela resultó ya muy controvertida cuando apareció en *La Nación* en forma seriada, pero cuando se publicó como libro desató las furias de una escandalizada sociedad limeña. La protagonista, Blanca Sol, es un anti-modelo de virtud nacional. Al romper con el Romanticismo, Cabello también reniega del modelo de heroína romántica y desmiente uno por uno los atributos de esa feminidad que garantizaba la superioridad moral de la mujer. Coqueta, egoísta, hipócrita, frívola y educada sólo para adorar el dinero, Blanca Sol acumula hiperbólicamente todos los defectos que se quiere erradicar, como perfecta sinécdoque de la sociedad que se juzga. Sus intrigas le ganan las metas

perseguidas: al matrimonio por conveniencia siguen el ascenso social, la figuración pública y el acceso inmerecido del marido a puestos políticos de envergadura. Su contrapunto (gesto muy finisecular también) está en Josefina, joven costurera que, aunque perteneciente a la antigua aristocracia, ha caído en la miseria. Los buenos sentimientos y otras cualidades –frugalidad, laboriosidad, sacrificio– hacen de ella la «mujer regeneradora», bajo cuya influencia hasta el hombre libertino e inescrupuloso se transforma en marido ejemplar y en miembro útil de la sociedad. Pero a pesar esa polarización aparente entre ambos personajes, el texto no elimina sus complejidades y Blanca Sol combina cualidades contradictorias que la hacen tanto víctima como victimaria: como agente de la ambición y el lucro, sus actos no la diferencian de los hombres más maquiavélicos y, sin embargo, es la fidelidad a su esposo lo que cuestiona su círculo social. Esa acusación, falsa por cierto, causa su ostracismo. En una caída progresiva la heroína pasa de ser la señora mimada por la sociedad a ser despreciada, y la decadencia culmina en su recurso último a la prostitución como medio de supervivencia. Sola, desacreditada, expulsada de la aristocracia, sin haber recibido ninguna formación útil y ya sin nada que vender o empeñar, Blanca Sol reconoce que su único bien es su cuerpo, decide convertir su hogar de madre soltera en un burdel y, orgullosa

en su aflicción de ángel caído –«la virtud no es un potaje que puedo poner en la mesa para mis hijos»–, brinda por el comienzo de su nueva vida como prostituta. Sus clientes serán los mismos hombres poderosos que antes la despreciaron, con lo que el final de la novela oscila de nuevo entre fijar a Blanca Sol como víctima de la hipocresía social y los vicios del «país del oro», o presentarla como valiente vengadora anti-normativa. A diferencia de Zola en *Nana* o Clorinda Matto en *Herencia*, Cabello elige no matar a la prostituta para que ésta pueda vengarse de una sociedad inmoral, materialista y corrupta: «Si la sociedad la repudiaba (...), ella se vengaría, despreciando a esa sociedad y escarneciendo a la virtud y a la moral» (Cabello de Carbonera, 1888, 184).

Es fácil entender el escándalo que produjo esa explicación socio-cultural de los «pecados» de Blanca Sol entre los sectores conservadores y católicos de la comunidad nacional, pero, como consignó Juana Manuela Gorriti en *Lo íntimo* (1889), lo que resultaba aún más escandaloso en la novela de su amiga era que la degeneración, que el naturalismo canónico fijaba en una clase baja envilecida, aparecía aquí transferida a mujeres de clases altas **(nota 12)**: se denuncia en la novela que existen diferentes niveles de prostitución en la comunidad nacional, y que el matrimonio sin amor para as-

cender en la pirámide social es una de ellas, sólo que aceptada por una sociedad que cierra a la mujer todas las puertas excepto el matrimonio. La autora añadió en la segunda edición de la novela *Un prólogo que se ha hecho necesario*, donde se defiende de sus críticos explicando que el abordaje de esa temática se realiza siempre desde una perspectiva moral y aleccionadora, y desarrollando la metáfora naturalista de una sociedad enferma que precisa curación para establecer «los altísimos fines que la novela se propone en estas nuestras modernas sociedades» (Cabello de Carbonera, 1889, 3). Pero a pesar de la insistencia con que intentó explicarse, su siguiente novela, *El Conspirador. Autobiografía de un hombre público* (1892), sufrió una suerte parecida: los lectores discuten si se trata del retrato de Nicolás de Piérola o Manuel Ignacio de Vivanco, caudillos políticos de la época, cuando en rigor el protagonista es un personaje *tipo*, y la novela desata también una lluvia torrencial de agravios en contra de su autora.

Esa última novela de Mercedes Cabello, quizá el producto mejor logrado de su novelística, mereció varias reimpresiones y circuló por diversos países de América Latina antes de caer en un olvido inexplicable hasta su reciente reedición en Perú por Cavia Cobaya Editores (2002). Puede considerarse

la disección de un Rasputín profesional con la que doña Mercedes la emprendía ahora contra el militarismo, la corrupción estatal, los peligros del caudillismo y la atribución de cualidades casi mesiánicas a líderes políticos, áreas éstas tradicionalmente vetadas para la mujer. La novela está narrada en primera persona por el protagonista, el coronel Bello, que, encerrado en una celda, decide relatar sus idas y venidas por la política caciquil, en la que después de haber perdido repetidas campañas, medra tramando conspiraciones contra candidatos electos. La novela reconstruye así acontecimientos de su tiempo, incluyendo aquellos que llamaron a escándalo, y el conspirador no tiene reparos en considerarlos «una historia vulgar que con escasas excepciones se repite todos los días entre nosotros», atribuible a una influencia perniciosa del ambiente: «Me veía rodeado de hombres acaudalados llenos de prestigio y de buen crédito cuya historia, con puntos y comas, era la misma que yo me proponía seguir. ¿Cuándo la pobreza honrada se ha elevado debido a sus merecimientos?». Como antes había hecho Blanca Sol condenando un entorno sólo corregible cuando la mujer sea «menos hembra y más mujer», el conspirador culpa a su época, cuya herencia fatal es el espíritu subversivo y violento de sus predecesores, y la influencia perniciosa del clero y la milicia en el diario quehacer de la gente del pueblo. Así, ni él ni su amante Ofelia

pueden escapar de su destino. El medio lo condena a él a convertirse en conspirador y el fatum de Ofelia proviene de las leyes de la genética, pues la hija de una prostituta también habrá de serlo, aunque en su caso sea para poder costear las fianzas del hombre al que ama y Cabello ponga en la voz de esa mujer su discurso esperanzado de refundación política, personificando en ella la alegoría de «la Patria prostituida» por hombres sin escrúpulos: «Ofelia será la portadora de un nuevo mensaje para la política, o mejor dicho, del mensaje primigenio que los republicanos del siglo XIX, salvo excepciones, jamás metieron en su sangre. En ella toma vuelo la idea de la política, no como el simple arte de gobernar y dar leyes y decretos para la seguridad pública, sino «como una lucha noble, sublime, que defiende un ideal o un principio». No es casual que Cabello ponga en voz de una mujer ese discurso. Consecuente con el feminismo que ella abrazó, estaba convencida de la mayor nobleza de las mujeres y de su posición ontológicamente privilegiada para reformar el mundo» (Ruiz Zevallos, 2002, 2).

Ya desde el primer ensayo que presentó en el salón de Juana Gorriti, Cabello defendía ése su papel de escritora como proselitista de la reforma social, postura que fue ubicándola al lado de Manuel González Prada y la Liga de Librepensa-

dores, de la que llegó a ser integrante. Pero al mismo tiempo los ataques contra ella se hicieron cada vez más crueles, hasta que las reacciones a sus desafíos literarios fueron ya despiadadas. Tamayo Vargas se explaya sobre la «virulencia recalcitrante» con la que Ricardo Palma, Juan de Arona, Clemente Palma y Benjamín Cisneros trataron a la autora tras la publicación de *Blanca Sol* (Tamayo Vargas, 1940, 44) en un contexto de general hostilidad que no sólo señalaba su supuesta incompetencia literaria, sino que se desplazó desde la obra a la persona para enjuiciar a la autora como mujer, cuestionando su feminidad y refiriéndose a su «complejo varonil» como explicación de las conocidas infidelidades de su esposo. Finalmente, desde algunos diarios, llegó a ser anatemizada como «la Loca». Para defenderse de esa loca y de su valentía en describir las lacras sociales y los latrocinios de la política, no para curar su mal, sugerían encerrarla en el manicomio, donde efectivamente pasó los últimos años de su vida. «...Y la primera gran novelista peruana se ve aislada, atenida a sus propios medios, sin el amparo que posiblemente le hubiera prestado, de hallarse en Perú, González Prada, entonces en Europa; entregada a las pasiones fratricidas de las facciones entonces en pugna, a tanto llega su angustia que pierde la razón y tiene que ser recluida en el Manicomio del Cercado...» (Sánchez, 1951, 208), no porque tuviera

ideas desconectadas con la realidad: el diagnóstico médico fue parálisis general progresiva, un eufemismo tras el que se escondía otro mal, la sífilis que le contagiara su marido durante su infeliz matrimonio.

Pero no sólo fueron los críticos quienes se distanciaron de doña Mercedes: también le opusieron serios reparos las escritoras coetáneas. La colombiana Soledad Acosta de Samper, que admira la formación cultural de su colega peruana y su dominio de la prosa, la critica fuertemente por desviarse de lo que, recordemos, ella considera la «Misión de la escritora hispanoamericana», «saludable, brillantísima, si todas las que han recibido de Dios el don de escribir para el público se propusieran ante todo hacer conocer su país ya en la historia, ya en la naturaleza fisica, ya en las costumbres originales, y abandonaran los senderos de la novela llamada social ó de estudios de las costumbres pervertidas» (Acosta de Samper, 1895, 2). Más agresivos fueron los comentarios de su compatriota Lastenia Larriva de Llona, quien, desde el acusado conservadurismo de su revista *El Tesoro del Hogar*, intentó desacreditar públicamente a una autora que, según su opinión, se había entregado a una práctica literaria perniciosa, apoyándose en la autoridad moral que le daba a ella aquel discurso de la maternidad republicana del que hemos

hablado antes: «La razón [de esa toma de postura] es muy obvia: la señora de Carbonera ha tenido la gran desgracia de no tener hijos. Yo tengo la hermosa dicha de ser madre», concluía (cit.en Peluffo, 2002, 52).

Incluso Juana Manuela Gorriti, que durante su larga estancia en Lima había ejercido el papel de «madre literaria» de Mercedes Cabello, lejos de brindarle el apoyo esperado, elige distanciarse ideológicamente de una discípula a quien culpa en *Lo íntimo* de haber provocado un escándalo al haber desoído sus consejos de «lisonjear, mentir, derramar miel por todas partes» y presentar los vicios nacionales convenientemente camuflados bajo una retórica sentimental:

> Tengo en mi poder la novela de mi querida Mercedes Cabello, *Blanca Sol*. Es indigna de la pluma de cualquier mujer, mucho más de una persona tan buena como ella. Es la exposición del mal sin que produzca ningún bien social. Al contrario, de este escándalo surgirán otros que dejen a mi amiga muy mal parada, sin que pueda quejarse, porque ella comenzó (...) No me canso de predicarle que el mal no debe pintarse con lodo sino con nieblas (Gorriti, 1889, 155).

Comentarios como éstos que recibió Mercedes Cabello demuestran lo falaz de ese paradigma de «sororidad» que cuestionábamos al principio, en el que se basan aún algunos estudios sobre literatura femenina. Caer en el error de consi-

derar a «las mujeres» como un grupo cuya identidad biológica les otorga una mentalidad colectiva homogénea, conduce a pensar erróneamente en una identidad literaria también común y en una conciencia solidaria que les permitiera defenderse mutuamente para trascender su situación de marginalidad. Porque esas críticas de Gorriti demuestran también otra cosa muy interesante: las escritoras decimonónicas eran plenamente conscientes de que no les estaba permitido incurrir en la misma franqueza que sus colegas masculinos. En otra entrada de *Lo íntimo* se refiere de nuevo a Mercedes Cabello. El comentario esta vez es el siguiente:

> Después de *Blanca Sol* yo le advertí que tuviera cuidado con las represalias. Un hombre puede decir cuanto le dicte la justicia: el chubasco que le devuelvan, caerá a sus pies sin herirlo. No así una mujer, a quien se puede herir de muerte con una palabra… aunque sea ésta una mentira (*ibidem*,170).

Parece claro. Si en la retórica «viril» de propaganda y ataque que promoviera Manuel González Prada, por ejemplo, se planteaba la necesidad de usar las palabras como látigos que fustiguen los males sociales, en las escritoras coetáneas, el uso de una retórica agresiva y directa era atentar contra la propia reputación y otras virtudes cruciales para el sujeto femenino de la época. Retratar y explicar la degeneración moral, económica y política sin «lisonjear, mentir, derramar

miel por todas partes» y sin ofrecer una regeneración final, no correspondía ni a la dimensión ejemplar imperativa en las narradoras decimonónicas ni al ideario del Romanticismo en su modalidad asociada al campo semántico de «lo femenino» (léase sentimental, doméstico, subjetivo, fantástico), que era la que se juzgaba adecuada para una mujer, mientras que la modalidad realista-naturalista (crítica, objetiva, política, científica) correspondía exclusivamente al hombre **(nota 13)**.

En ese contexto es notablemente significativo el desafío llevado a cabo por las novelas de Mercedes Cabello de Carbonera: la escritora esgrime la pluma como instrumento múltiple de ataque al poder político, religioso o militar, pero también como gesto desafiante hacia la moral, los tabúes sociales y los patrones de conducta que definían la feminidad incluso entre las normas de la comunidad letrada. Por ello, si algunos estudios e historias de la literatura conceden a Mercedes Cabello el mérito de ser la iniciadora de la novela naturalista en Perú, olvidan señalar el tremendo impacto de esa innovación en la institución literaria: sus novelas desafiaban la imposición tácita que demarcaba los temas y los modos de narrar según el género de quien escribiera, y eran ofensivas, no sólo por las tramas que desarrollaban, sino por el registro en que lo hacían. Con ello la autora peruana ingresaba deliberadamen-

te en un terreno escritural prohibido e infringía esos preceptos rígidos reguladores del decir y el pensar femeninos, por los que, como hemos visto, la escritora debía escribir «como mujer», lo que corría el riesgo de ser marginado como obra sin importancia (¿de ahí lo *invisible* de esta tradición narrativa femenina en los manuales canónicos?) , y no «como hombre», lo que podía ser igualmente censurado en ella, como de hecho lo fue, porque en el ejercicio de esa modalidad de escritura la mujer habría perdido atributos esenciales de su feminidad, estrictamente codificada.

Más de un siglo después, cierta herencia de esa antítesis entre discursos masculinos y femeninos, visible todavía en parte de la Crítica y la Historia Literarias, debería ceder paso a enfoques que, no obstante determinen su especificidad, superen la idea esencialista del texto como producción discursiva de un sujeto sexuado y, mediante su contextualización histórica y social, establezcan la importancia de la «literatura femenina» en el proceso cultural general. Cuando eso ocurra, será un buen síntoma de que la mujer, como sujeto social histórico, ha sido incorporada definitivamente al canon de nuestras bibliografías especializadas **(nota 14)**.

## Bibliografía citada

ACOSTA DE SAMPER, SOLEDAD, *Novelas y cuadros de la vida suramericana* (1869), ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, sobre la de Gante, Imprenta Vanderhaeghen, 1869.

– *Misión de la escritora en Hispanoamérica* (1895), en *Revista de Estudios Colombianos* núm. 5 (1988), págs. 3-6.

ANDERSON, Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, Mª Cristina y MARTIN, Claire Emilie, *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina en el siglo XIX*, Madrid, Iberoamericana, 2001. 2 vols.

ARANDA, José F., «María Amparo Ruiz de Burton», en Sharon M. Harris (ed.), *American Women Prose Writers 1870-1920*, Gale Publications, 2000, págs. 10-14.

BASADRE, Jorge, *La iniciación de la república: contribución al estudio de la evolución política y social del Perú*, (2ª ed.), Lima, Uiversidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2002. Edición digital en Biblioteca Virtual de la UNMSM (http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/Historia/Iniciacion_Republica.htm).

Berg, Mary, «Pasión y nación en *Hima-Sumac* de Clorinda Matto de Turner», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero*, Harvard University, 1999, disponible en red en http://www.fas.harvard.edu/~icop/maryberg.html.

Brito, María Eugenia, «Homogeneidades y diferencias. La novela chilena de fines del siglo XIX y principios del siglo XX: un texto escribible», en *Revista Chilena de Semiótica*, núm. 2 (2001), edición digital en http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/semiotica2.htm.

– «Los bordes del sistema: sujeto popular, sujeto femenino», en *Trilogía.* Revista digital de la Universidad Tecnológica Metropolitana, 2002 (http://www.utem.cl/trilogia/p_18_2.htm).

Cabello de Carbonera, Mercedes, *Blanca Sol. Novela social* (1889), ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (http://cervantesvirtual.com) sobre la de Lima, Carlos Prince, 1889.

– *La novela moderna* (1891), ed. de Augusto Tamayo Vargas, Lima, Ediciones Hora del Hombre, 1948.

DENEGRI, Francesca, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*, Lima, Ed. Flora Tristán, 1996.

DOMENELLA, Ana Rosa y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, «Laura Méndez de Cuenca. Escritora mexicana de la otra vuelta de siglo», *Arrabal. Revista de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, núm. 4 (2002), págs. 191-200.

FERNÁNDEZ, Teodosio, *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura*, Madrid, Akal, 1998.

FLETCHER, Lea (comp.), *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria Editora, 1994.

GARCÍA BARRAGÁN, Guadalupe, *Narrativa de autoras mexicanas (1900-1950)*, México, Universidad de Guadalajara, 2002.

GARCÍA PABÓN, Leonardo, *La Patria íntima. Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*, La Paz, Centro de Estudios Universitarios Superiores de la Universidad Mayor de San Simón, 1998.

GHO, Constanza, «Mansilla-Mansilla:centralidad y excentricidad en la construcción de identidades» (2002), en www.flatusvocis.com/letras/trabajosdestacados.

GLAVÉ, Luis Miguel, «Letras de mujer. Juana Manuela Gorriti y la imaginación nacional andina del Siglo XIX», en *Revista Fractal*, núm. 3 (1996), edición digital (http://www.fractal.com.mex/F3glave.html).

GORRITI, Juana Manuela, *Sueños y realidades. Obras Completas de la Señora Doña Juana manuela Gorriti publicadas bajo la dirección de Vicente G. Quesada*, Buenos Aires, Imprenta de Mayo, 1865.

– *Cocina ecléctica* (1890), edición digital de la Biblioteca Digital Argentina (www.biblioteca.clarin.ar) sobre la de Buenos Aires, Librairie Générale, 1890.

– *Lo íntimo* (1889), Salta, Fundación del Noroeste, 1948.

GUARDIA, Sara Beatriz, *Mujeres Peruanas. El otro lado de la historia*, Lima, Editorial Minerva, 2002.

GUERRA, Rosa, *Lucía Miranda* (1860), ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, sobre la de Buenos Aires, Imprenta Americana, 1860.

GUERRA-CUNNINGHAM, Mercedes, «Mercedes Cabello de Carbonera: estética de la moral y los desvíos no-disyuntivos de la virtud», en Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, núm. 26 (1987), págs. 25-41.

HINTZE, Gloria, «Pensadoras latinoamericanas en el proceso de integración: Clorinda Matto de Turner y *El Búcaro Americano*», en *Actas del V Encuentro del Corredor de las Ideas* (2002), Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Córdoba (Argentina), http://biblioteca.bib .unrc.edu.ar/ completos/corredor/CORREDEF/COMI-D/ HINTZEGL.HTM.

HOSTOS, Eugenio María de, *Educación científica de la mujer* (1873), en *Antología del ensayo hispánico*, http: //ensayo.rom.uga.edu/antologia.

IGLESIA, Cristina, y SCHVARTZMAN, Julio, *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista*, Buenos Aires, Catálogos,1987.

IGLESIA, Cristina (comp.), *El ajuar de la patria. Ensayos críticos sobre Juana Manuela Gorriti*, Buenos Aires, Feminaria, 1993.

JARAMILLO, Mª Mercedes y OSORIO, Betty (eds.), *Las Desobedientes. Mujeres de Nuestra América*,Santafé de Bogotá, Panamericana Editorial, 1997.

JARAMILLO, Mª Mercedes, ROBLEDO, Ángela Inés y RODRÍGUEZ-ARENAS, Flor María (eds.), *¿Y las mujeres? Ensayos sobre*

*literatura colombiana*, Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquia, 1991.

LÖFQUIST, Eva, «Bibliografía de la novela chilena 1843-1879», en *Revista Chilena de Literatura*, núm. 49 (1996), págs. 125-158. Edición digital en la web del Programa «Las letras chilenas 1810-1879» del Instituto Iberoamericano de la Universidad de Göteborg (http://www.hum.gu.se/ibero/Letras/Letras/Bibl.nov.html).

LOJO, María Rosa, «Con la transgresión en la sangre», La Nación, Buenos Aires, 8-01-2003. Versión didital disponible en la web del Centro de Documentación Mapuche (http://www.soc.uu.se/mapuche/ indgen/lanacion030108b.html).

MANSILLA, Eduarda, *Lucía Miranda. Novela Histórica* (1860), ed. digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, sobre la de Buenos Aires, Imprenta de Juan Alsina, 1882.

– *El médico de San Luis* (1860), edición digital de la Biblioteca Digital Argentina (www.biblioteca.clarin.ar) sobre la de Buenos Aires, Biblioteca Popular, 1879.

MANSO, Juana, *Los misterios del Plata. Episodios históricos sobre la época de Rosas* (1846), ed. digital de la Biblioteca

Virtual Miguel de Cervantes, 2000, sobre la de Buenos Aires, Casa Editora de Jesús Menéndez, 1936.

MÁRMOL, José, *Manuela Rosas* (1895), edición digital de la Biblioteca Digital Argentina (www.biblioteca.clarin.ar) sobre la de Buenos Aires, EAROA, 1917.

MARTÍNEZ CARREÑO, Aída, *Josefa Acevedo de Gómez* (2000), ed. digital de la Biblioteca Luis Ángel Arango (http://lablaa.org).

MARTING, Diane E. (comp.), *Escritoras de Hispanoamérica: una guía bio-bibliográfica*, México, Siglo XXI, 1990.

MASIELLO, Francine, *La mujer y el espacio público. El periodismo femenino en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires, Feminaria, 1994.

– *Entre civilización y barbarie. Mujeres, nación y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.

MATTO DE TURNER, Clorinda, *Las obreras del pensamiento en la América del Sud* [sic] (1895), ed. digital de Thomas Ward en la página web del Centro de Estudios sobre la Mujer en la Historia de América Latina (CEMHAL), Lima, 2000 (http://www.rcp.net.pe/Cemhal).

MEDINA, María Clara, «Comentarios críticos a algunas categorías históricas: sexo, género y clase», en *Anales del Instituto Iberoamericano de la Universidad de Göteborg*, núm.1, monográfico «Género, Poder, Etnicidad», 1998. Edición digital en http://www.hum.gu.se/ ibero/publikationer/anales.

MINARDI, Giovanna, «La narrativa femenina en el Perú del siglo XX», en *Literatura.* Revista Virtual de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, núm. 1 (2002), http://sisbib.unmsm.edu.pe/ bibvirtual/lperuana/Revista/ articulos.htm.

MIZRAJE, María Gabriela, «La escritura velada. Historia y autobiografía en Juana Manuela Gorriti», en *Actas del XIX Congreso de Latin American Studies Association (LASA)*, Washington, 1995, publicadas en la web http: //lanic.utexas.edu/proyect/lasa95.

ORDÓÑEZ, Montserrat (ed.), *Soledad Acosta de Samper, una nueva lectura*, Bogotá, Ediciones del Fondo Cultural Cafetero, 1988.

PASTERNAC, Nora, DOMENELLA, Ana Rosa y GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena (eds.), *Las voces olvidadas. Antología de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, PIEM-COLMEX, 1997.

PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Alicante, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2002.

PEIRÓ BARCO, José Vicente y RODRÍGUEZ ALCALÁ, Guido, *Narradoras paraguayas* (2000), ed. digital en J.V.Peiró (dir.), *Portal de Literatura paraguaya*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), 2001.

PELUFFO, Ana, «Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* núm. 55 (2002), págs.37-52.

PÉREZ RUIZ, Roberto, «Eugenio María de Hostos y la revaloración del papel de la mujer», *Atenea. Revista de la Universidad de Puerto Rico*, núm. 1-2 (1993), págs. 159-182.

PODERTI, Alicia, «La nación imaginada. Trayectos ideológicos y ficcionales en el espacio andino», en *Anales del Instituto Iberoamericano de la Universidad de Göteborg*, núm. 2, monográfico «Ciudadanía y Nación», 1999. Edición digital en http://www.hum.gu.se/ibero/publikationer/anales.

PORTUGAL, Ana María, «Las veladas literarias: feminismo del 800 en Perú» (1985), en *Revista Fempress Latinoa-*

*mericana*, monográfico *Precursoras del feminismo en América Latina* (1991), edición digital en fempress.cl/base/precursoras.htm.

Robles, Martha, *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, 2ª ed. ampliada, México, Ed. Diana, 1990.

Ruiz Zevallos, Augusto, «Mensajes del Conspirador», en *El Peruano*, edición digital, 2 de enero de 2003.

Sánchez, Luis Alberto, *La literatura peruana. Derrotero para una historia espiritual del Perú*, Paraguay, Guarania, 1951.

Sorensen, Diana, «Introducción» a *Domingo Faustino Sarmiento. Obras selectas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002, págs. XI-LXVII.

Tamayo Vargas, Augusto, *Perú en trance de novela. Ensayo crítico-biográfico sobre Mercedes Cabello de Carbonera*, Lima, Ediciones Baluarte, 1940.

Umaña, Helen, *Diccionario de escritores hondureños* (2001), edición digital en http:// www.hondurasliteraria.org/autores.

Urquidi, José Macedonio, *Bolivianas ilustres: heroínas, escritoras, artistas. Estudios biográficos y críticos*, La Paz, Arnó Hermanos, 1919. 2 vols.

VIDALES, Carlos, *Escritoras y periodistas colombianas en el siglo XIX* (2000), disponible en web del autor (http://home.swipnet.se/w-45951/carlos/mujeres.htm).

VITALE, Luis, *Clase, etnia y sexo en el régimen patriarcal del siglo XIX*, Edición digital en la Biblioteca Digital de la Universidad de Chile (http://www.sisib.uchile.cl/bdigital), 2000.

ZUCCOTTI, Liliana Patricia, «*Los misterios del Plata*, el fracaso de una escritura pública», *Revista Interamericana de Bibliografía*, núm. 3 (1995), págs. 381-390.

**1.** *Las obreras del pensamiento en la América del Sud* [sic], conferencia impartida en el Ateneo de Buenos Aires en 1895 como homenaje a sus antecesoras, «Porque ellas, más que la presente generación, tuvieron que sostener lucha tenaz por la causa de la ilustración de la mujer, pues lo que en Europa y América del Norte constituye una profesión honrosa y lucrativa, en América del Sur es casi un defecto» (*cfr.* Matto, 1895).

**2.** El término es de Mª Mercedes Jaramillo, en *Las Desobedientes. Mujeres de Nuestra América* (Jaramillo y Osorio,1997).

**3.** No pretendo en este trabajo profundizar en la nómina completa de autoras y novelas ilustres u olvidadas, en parte, por falta de espacio y, en parte también, por la inaccesibilidad de muchos títulos y la casi total inexistencia de documentación a que me he enfrentado en muchos casos.

**4.** Las chilenas, por ejemplo, aprovecharon que la Constitución no establecía explícitamente la prohibición del voto femenino, para ejercer sus derechos electorales en 1876, fechas en las que empezaba a asomar el movimiento sufragista femenino europeo y norteamericano; y, aunque el epílogo de este episodio fue una reforma introducida por la Ley de 1884 que negó de un modo expreso el voto a las mujeres, el proceso era ya irreversible.

**5.** En Argentina, los años de la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1842-1852) –un momento en que las restricciones sobre las mujeres fueron especialmente severas– constituyeron el punto de partida para la discusión sobre la «feminidad republicana» en la literatura escrita por mujeres. Hasta la hermana del dictador, Mercedes Rosas de Ri-

vera (1810-1870), puso en tela de juicio el rígido conservadurismo de la sociedad de entonces en una de sus novelas, *María de Montiel*, un texto escrito probablemente en la década de los 40 pero no publicado hasta 1861. Pese a lo poco que se conoce de su vida literaria (más allá del retrato satírico que aparece de ella en *Amalia*, donde José Mármol se burla despiadadamente de sus veleidades de escritora), en esa novela coincidiría con su colega unitaria e ilustraría «las limitaciones de una sociedad atrasada que ofrece pocas opciones para las mujeres modernas, silenciadas, excluidas de la esfera pública y obligadas a consolidar su identidad a través del matrimonio o la reclusión en un convento» (*vid.* Masiello, 1997, 93-95).

**6.** Por ejemplo, la subversiva *Historia de una mujer* (1849) que ofreció la dominicana Manuela Aybar estrechando los lazos entre su propia historia y los hechos de la historia nacional, los no menos controvertidos *Apuntes* (1888) de su compatriota Rosa Duarte sobre la historia de Santo Domingo y de su hermano, el prócer de la Independencia Juan Pablo Duarte, o las *Páginas del Ecuador* (1890) de la ecuatoriana Marietta de Veintimilla, que también desataron en su país ardientes polémicas por irrumpir en el medio «masculino» de la política y la historia patrias transgrediendo los límites de lo doméstico y maternal propio de la mujer.

**7.** Es el caso de la narrativa femenina en Paraguay, especialmente llamativo en cuanto a esa persistencia del Romanticismo: la primera novela paraguaya escrita por una mujer, Don Inca de Ercilia López de Blomberg (escrita hacia 1920, aunque inédita hasta 1965, cuando se publicó en Buenos Aires), todavía responde al modelo clásico de fo-

lletín, y los personajes femeninos conforman un universo de heroínas anónimas de la historia, ocultas siempre tras las figuras masculinas, redundante con el discurso decimonónico de la feminidad. Y esos personajes femeninos idealizados, ángeles custodios de la nación y modelos románticos de virtud, patriotismo, ética y defensa de los seres queridos, reaparecerán incluso en fechas tan tardías como la de los relatos de *Tradiciones del hogar* (1921) o la de la novela *Huerta de odios* (1944), ambos de la siguiente narradora paraguaya de que se tiene noticia, Teresa Lamas Carísimo de Rodríguez Alcalá (*vid.* Peiró y Rodríguez Alcalá, 2000).

**8.** Como se recordará, dentro de una línea argumental sumamente productiva que recorre desde el siglo XVII hasta el XX, en el XIX, Juan Cruz Varela, José Hernández, Esteban Echeverría, Lucio Mansilla y Leopoldo Lugones reescribieron el mito de la cautiva con ese valor apodíctico.

**9.** En su reciente novela *Una mujer de fin de siglo* (1999), la escritora argentina María Rosa Lojo recrea la agitada biografía de Eduarda Mansilla y las múltiples paradojas de esta mujer siempre a caballo entre dos mundos, que escribe ficción en español y francés, compone música, viaja por el mundo, se interna en la pampa argentina y defiende el matrimonio católico a la vez que desoye los convencionalismos de su tiempo y mantiene arriesgadas aventuras amorosas. Lojo dibuja a la escritora atormentada por esos conflictos creativos y marcada por las consecuencias que su actitud y sus ambiciones literarias causaron en su entorno.

**10.** Y esa posición «fronteriza» podría considerarse también un aire de familia: como se recordará, el hermano de la autora, Lucio Victorio Mansilla, uno de los escritores más destacados de la Generación del 80, con *Una excursión a los indios ranqueles* (1871) instaló otra mirada literaria sobre el mundo aborigen, que cruzaba la frontera dibujada por la opinión sobre el desierto de la clase oligárquica y suponía, ante todo, el cruce de una frontera interior, para situarse «del lado de la barbarie». De ello derivaría la posición paradójica que ocupan los dos Mansilla en su contexto, como centro y representantes del imaginario oligárquico y, a la vez, como sujetos excéntricos, diferentes, voluntariamente desplazados. Véase Constanza Gho, «Mansilla-Mansilla: centralidad y excentricidad en la construcción de identidades» (Gho, 2002).

**11.** Francine Masiello entiende estas ambigüedades de Gorriti como una proyección más de su experiencia personal alrededor de la dicotomía entre lo público y lo privado que marcó su vida: «Su experiencia de marginalidad [como mujer] se expresaba a través de la alianza con los marginales, pero su personalidad pública, en la que ella se veía a sí misma como parte de una elite liberal poderosa, le permitía percibir a los marginales como una amenaza para la sociedad criolla» (Masiello, 1997, 74).

**12.** «Apalea al mundo entero, con más valor aún que Zola: no se detiene en las bajas esferas; se sube a las etéreas, y la emprende a palos con los astros. ¡Qué levantamiento de faldas a las señoronas de las sociedades piadosas!» (Gorriti, 1889, 170).

**13.** Todavía en 1913 la boliviana Adela Zamudio (1854-1928), hasta entonces aclamada como poeta y cuentista, sufriría un rechazo similar al publicar su novela *Íntimas*, subversiva de esos supuestos que aún ordenaban estrictamente la producción literaria en la Bolivia de principios del siglo XX (Véase Leonardo García Pabón, 1998).

**14.** Sobre este (por ahora) desideratum, véase el «estado de la cuestión» planteado por la historiadora argentina María Clara Medina en su ensayo *Comentarios críticos a algunas categorías históricas: sexo, género y clase* (Medina, 1998).

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Paco Tovar

# Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de amor*

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Paco Tovar
**Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de amor*** ..... 5

Desvelar historias ..... 7

Juego de cartas ..... 13

Trampas de oficio ..... 28

Bibliografía ..... 29

Notas ..... 32

# Estrategias de seducción en un artificio epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Diario de amor*

Paco Tovar
Universitat de Lleida

Porque la mujer era hermosa, de grande estatura, de esculturales contornos, de bien moldeados brazos, de cabeza coronada de abundantes rizos y gallardamente colocada sobre los hombros. Su voz era dulce, femenil; sus movimientos lánguidos y mesurados y la acción de sus manos delicada y flexible; pero la mirada firme de sus serenos ojos azules, su escritura briosamente tendida sobre el papel, y los pensamientos varoniles de los vigorosos versos con que se reveló su ingenio, revelaban algo viril y fuerte en el espíritu encerrado dentro de aquella voluptuosa encarnación mujeril. Nada había de áspero, de anguloso, de masculino, en fin, en aquel cuerpo de mujer, y de mujer atractiva, ni coloración subida en la piel, ni espesura excesiva en las cejas, ni bozo que sombreara su fresca boca, ni brusquedad de maneras; era una mujer. Pero lo era, sin

> duda, por error de la naturaleza, que había metido por distracción un alma de hombre en aquella envoltura femenina.

Así describe José Zorrilla a Gertudis Gómez de Avellaneda, evocándola como protagonista de una escena social que, fechada en 1841, tuvo lugar en los salones madrileños del palacio de Villamediana (Zorrilla 1944, pág. 2051) **(nota 1)**. La hermosura del modelo es atendida como se merece; tampoco se ignoran su fortaleza de carácter, los elegantes rasgos de su caligrafía y la evidencia de su talento literario. El conjunto respeta ciertos cánones estéticos, aunque subvierte las convenciones aplicadas por entonces a lo femenino y da noticias de un personaje capaz de manejar trucos de amigo, estrategias de mujer, quiebros de escritor y hasta perfiles de amante. Todos esos detalles pueden confirmarse leyendo las obras de la Avellaneda y, en mayor grado, dentro de sus páginas autobiográficas y en las piezas de un epistolario amoroso que descubren *las más íntimas reconditeces de su atribulada alma*; también son

> una muestra elocuente de su personalísimo modo de decir, que mediante transiciones rápidas, casi violentas en ocasiones, pasa de uno a otro estados anímicos ante sí misma y para sus destinatarios (González 1983, pág. 282). **(nota 2)**

## Desvelar historias

> Hay en Tula una evidente inclinación a la belleza masculina; una marcada facultad para percibirla y para enamorarse rápidamente; acaso también para olvidar después y transformar el amor en amistad, en relación fraterna; es decir, en superar la desesperanza. Esto es lo que la sociedad de su época no comprendió. Mirándola con la lente de la vulgaridad, no supo descubrir el tesoro de generosidad de su alma; su inclinación al amor veraz, instantáneo, ardiente, acaso fugaz. Cualidades muy femeninas en una hija de las Antillas.

Basta contemplar el itinerario vital de Gertrudis Gómez de Avellaneda para descubrir el valor de sus peripecias sentimentales, propias de una ficción novelesca, enumeradas por sus biógrafos y comentaristas **(nota 3)**. Son datos para la historia que Ignacio Cepeda no fue la única relación sentimental de Gertrudis Gómez de Avellaneda, pero sí la de más largo alcance, conservando de la escritora unas cartas de amor, fechadas entre 1839 y 1854, suficientemente explícitas. Muerto Cepeda en 1906, ya nonagenario, su viuda, doña María de Córdoba y Govantes, habría de encontrar entre los papeles del difunto esos originales, junto a un cuadernillo autobiográfico de la Avellaneda, material éste que habría de confiar inmediatamente al editor de los textos, Lorenzo Cruz de Fuentes, publicándose las piezas un año más tarde. Doña María

se hizo cargo de los gastos ocasionados en la impresión de los textos, controlando el número y destino de los ejemplares; Lorenzo Cruz de Fuentes sólo tuvo que copiar las hojas, sin violentar el estilo de la autora, ordenarlas cronológicamente, añadir una serie de anotaciones y acompañar todo ello de una necrológica, ofreciendo en última instancia no una simple aportación documental útil para biógrafos, investigadores y curiosos, sino un *Diario de amor*, artificio literario de corte novelesco, talante romántico e íntimo desarrollo **(nota 4)**.

Redactadas por la Avellaneda en 1938, las breves notas del cuadernillo autobiográfico habrán de utilizarse por Cruz de Fuentes al modo de prólogo en *Diario de amor*, iniciando así éste con un acto expiatorio de la misma autora, previo a una correspondencia perfilada en sucesivas etapas. El tratamiento de respeto empleado por Gertrudis Gómez de Avellaneda en la composición íntegra del discurso no esconde su deseo de aproximarse al interlocutor ausente, reclamando complicidades, imponiendo condiciones y llevando a cabo un voluntario acto de sinceridad:

> Es preciso ocuparme de usted; se lo he ofrecido; y, pues no puedo dormir esta noche, quiero escribir: de usted me ocupo al escribir de mí, pues solo por usted consentiría hacerlo.

> La confesión, que la supersticiosa y tímida conciencia arranca a mi alma arrepentida a los pies de un ministro del cielo, no fue nunca más sincera, más franca, que la que yo estoy dispuesta a hacer a usted. Después de leer este cuadernillo, me conocerá usted tan bien, o acaso mejor que a sí mismo. Pero exijo dos cosas. Primera: que el fuego devore este papel inmediatamente que sea leído. Segundo: que nadie más que usted tenga noticias de que ha existido (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 19-29) **(nota 5).**

Superada esas consideraciones previas, comienzan los detalles de una vida expuesta sin aparentes reservas. En forma ordenada van dosificándose cuadros familiares, rasgos de carácter juvenil, primeras lecturas, relaciones de amistad, breves noviazgos, compromisos de matrimonio, fugas de una boda inminente, itinerarios de viaje, momentos de nostalgia, decepciones y hasta chispas de soberbia, manifestando así que habla un alma *superior a intereses de la especie*, abrumada por un entrañable *instinto de superioridad*:

> Éstas fueron, ¡oh Cepeda!, éstas las primeras lecciones que me dio el mundo. Esto encontré, cuando inocente, pura, confiada, buscaba amor, amistad, virtudes y placeres: ¡inconstancia!, ¡perfidia!, ¡sórdido interés!, ¡envidia! Crimen, crimen nada más […] ¿Puedo tener ilusiones?... Pero vivo como si las tuviera, porque el mundo, amigo mío, venga realmente el desprecio que se le hace. Es preciso aparentar vida en la frente, aun cuando se lleve muerte en el corazón.

> ¡Cepeda!, ¡querido Cepeda! ¿Será cierto que usted siente cuán poco valen este mundo y sus corrompidos placeres? ¿No será usted otra nueva decepción para mí? ¿Quién me garantiza su sinceridad? (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 35)

El yo imprecativo e interrogativo es un recurso dominante, manejado en clave de humildad por la condición femenina del remitente; también un guiño de la autora con el propósito de identificarse ante Cepeda, balbuceando desconfianzas, comprometiéndolo en una historia común y suplicándole una respuesta de semejante cuño emotivo. Ese juego testimonial, regido por un personaje que deposita sus contrapuntos en la figura del otro, incluye al hilo de sus diferentes registros las claves que permiten interpretar los sentimientos de Gertrudis Gómez de Avellaneda, cifrados estos en su dimensión estética:

> ¡Cepeda!,¡cuánto me engañaba!... ¿Dónde existe el hombre que pueda llenar los votos de esta sensibilidad tan fogosa como delicada? ¡En vano he buscado nueve años! ¿En vano! ¿He encontrado hombres!, hombres todos parecidos entre sí; ninguno ante el cual pudiere yo postrarme con respeto y decirle con entusiasmo: «Tú serás mi Dios sobre la tierra, tú el dueño absoluto de esta alma apasionada». Mis afecciones han sido por esta causa débiles y pasajeras; yo buscaba un bien que no encontraba y que acaso no existe sobre la tierra. Ahora ya no la busco, no la espero, no la

> deseo; por eso estoy más tranquila (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 26).

Frente a una realidad concreta se duele una mujer impulsiva que, dañada en su inocencia, declara buscar un alma gemela sin haberla encontrado en su camino. La escritora hurga de algún modo en la conciencia del *otro*, acusando las fallas del género masculino, convirtiéndolo en interlocutor secreto de sus reproches y cuestionando idolatrías, dando curso a una experiencia personal de alcance religioso en la que intervienen fuerzas extrañas y caprichosos aires. Triunfos y derrotas, precauciones y gestos de orgullo, citas y fugas, sirven a Gertrudis Gómez de Avellaneda para desvelar con sosiego a un *amante amigo* que, orientados ambos hacia la muerte y aparentemente dichosa ella entre la multitud, la vida sólo es un espectáculo repleto de sorpresas.

Esas notas de talante autobiográfico, que la misma Gertrudis Gómez de Avellaneda se plantea guardar y hasta destruir ya concluidas, deberán quemarse por el destinatario una vez leídas si la escritora decidiera ponerlas en sus manos. En cualquier caso, expresan una despedida melancólica, no eluden sumisiones, reclaman el oportuno aprecio y anuncian una relación epistolar difícil de mantener. La postdata del cuaderno es una discreta invitación a encontrarse los dos,

insinuando entre líneas que la posible cita no atañe tanto al destino de las hojas redactadas como al deseo de avivar otra vez antiguas querencias y mantener juntos nuevos ejercicios de seducción:

> Nada más me resta que decir, caro Cepeda; ahora recuerde usted mis condiciones. Este [manuscrito] será reducido a cenizas tan luego sea leído, y nadie más que usted en el mundo sabrá que ha existido.
>
> Adiós; no sé cuándo nos veremos y podré dar a usted este cuadernillo.
>
> Acaso con él voy a disminuir la estimación con que usted me favorece y a debilitar su amistad. ¡No importa! ¿Debo sentir el dar a usted armas para combatir una amistad que acaso conviene a ambos deje de existir? Yo seré siempre *amiga* de usted aun cuando no exista *amistad* entre nosotros. Es decir, le estimaré a usted aun cuando cese de manifestárselo.
>
> He leído ésta y casi siento la necesidad de quemarla. Prescindiendo de lo mal coordinada, mal escrita, etcétera, ¿debo dársela a usted? No lo sé; acaso no. Ciertamente no tengo de qué avergonzarme delante de Dios, ni delante de los hombres. Mi alma y mi conducta han sido igualmente puras. Pero tantas vacilaciones, tantas ligerezas, tanta inconstancia, ¿no deben hacer concebir a aquel a quien se las confieso un concepto muy desventajoso de mi corazón y mi carácter?

> No sé, pues, qué hacer; lo guardaré y seguiré, para darlo o quemarlo, el impulso de mi corazón cuando vea a usted por primera vez (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 49-50).

## Juego de cartas

> Los amoríos comenzaron en 1838; tímidos balbuceos hacia *La Peregrina*, nombre que usaba por pseudónimo Gertrudis. Pero el amor de Cepeda era frío, soso, incapaz de despertar cataratas de pasión. Era el *quiero y no me atrevo*. Y en una hora de desvelo y melancolía, a la una de la noche, *La Peregrina*, escribe su primera carta, en verso por añadidura, el 13 de julio de 1839. Cesa, pues, la autobiografía y empieza el epistolario amoroso.

Así describe José Mª Castro y Calvo el cambio de rumbo en la escritura íntima cursada por Gertrudis Gómez de Avellaneda en los tiempos de su relación con Ignacio Cepeda (Castro y Calvo 1974, pág. 48). Aquellas notas de carácter autobiográfico redactadas en apenas cuatro jornadas inician un juego de cartas manejado en forma conveniente a propósito de una ficción verosímil **(nota 6)**. Las piezas epistolares utilizadas en la estructura definitiva del libro no traicionan el sensualismo, la carga sentimental, los detalles de estilo y la sugerente apariencia descubiertos en los apuntes que sirven de prólogo al volumen, todo ello planteado ahora en una suerte de escritura dedicada expresamente a *él sólo*, único *compañero de Desilusión*, aclarándole enseguida la natura-

leza del artificio poemático: *Ya ve usted por esta composición qué pensamientos me inspira. Atienda usted a los versos no a las ideas*. La estrategia de signo amoroso acuñadas por la mujer comienzan de nuevo, ampliándose al compás un epistolario que modula en forma conveniente un yo dispuesto a negar credos, empeñado en sobrevivir con sus fantasmas, manejado con inteligencia y organizado desde una perspectiva literaria:

> Usted me habla de amistad, y no ha mucho que sintió a usted el amor. Yo no creo en una ni en otro. Busco en emociones pasajeras, en afectos ligeros, un objeto en que distraer mis devoradores pensamientos, y me siento así menos atormentada; porque inconstante a mis gustos, cansome fácilmente de todo, y los afectos ligeros, que apenas me ligan, no me privan del derecho de seguir el instinto de mi alma, que codicia libertad. Alguna vez deseo hallar sobre esta tierra un corazón melancólico, ardiente, ambicioso como el mío; compartir con él mis goces y dolores y darle este exceso de vida, que yo sola no puedo soportar. Pero más a menudo temo en mí esta facultad de padecer, y presiento que mi amor vehemente suscitaría en mi pecho tempestades que trastornaría acaso mi razón y mi vida. Además, ¿llenaría aún el amor el abismo de mi alma? Todo lo he probado y todo lo desecho: ¡amor y amistad!, ¿qué puedo, pues, ofrecer a usted, querido mío? ¡la compasión de un corazón atormentado!... y mis versos para distraerle un momento de ocupaciones graves (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 54) **(nota 7)**.

Las doce cartas que suceden a ese primer tanteo emocional de Avellaneda, todavía situado en las zonas de una relación ambigua, muestran cómo evolucionan los sentimientos de la mujer durante la etapa sevillana de un ejercicio amoroso, a veces reprimido, nominando a Cepeda con una tercera persona verbal; por momentos franco, reconociéndolo mediante un tú amistoso; siempre repleto de sugerencias, moduladas en clave familiar, digresiones sociales, acentos políticos, consideraciones estéticas e íntimos acordes, todo ello para descubrir que solo él importa, con él desea sintonizar, a él debe respeto y por él se debate consigo misma:

> Es preciso que te diga que te quiero aún más que a ningún hombre he querido, y que si el destino ha ordenado que no te vuelva a ver más conservaré de ti una tierna e imborrable memoria.
>
> ¿Y usted, mi tierno amigo, qué hace?... Cuando se pasee usted por los campos a la claridad de la luna, cuando escuche el murmullo de un arrollo, el soplo ligero de la brisa, el canto de un ruiseñor, cuando perciba el aroma de las flores…, entonces piense usted en su amiga; porque todos esos objetos son tiernos y melancólicos como mi corazón. ¡Perdón!, no he olvidado nuestro convenio, y contendré la pluma.
>
> …ya ve usted que evito un lenguaje que usted llama de la imaginación y que yo diría del corazón; usted le juzga peligroso y le destierra de nuestras cartas. Yo suscribo a su formidable sentencia; pero

> ¿qué temes tú, amigo mío?, ¿qué peligro quieres evitar?¿Acaso oyendo y empleando el idioma del corazón temerás no poder impedirle adelantarse demasiado?, ¿temerás sentir o inspirar un sentimiento más vivo que el de la amistad? […]. Yo he meditado mucho en estos días sobre la naturaleza de estos sentimientos y, te lo juro, ese examen me ha tranquilizado. Yo perdería mucho si tú dejases de ser amigo para ser mi amante. ¡Amantes!... (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 57-58 y 60-61).

Ella sufre una *cáfila de aduladores*, pero ya no la divierten con sus *necios galanteos*; comprende las precauciones del hombre, acosado por *una clase de mujeres que degradan la dignidad de su sexo*; y expone ante los ojos de Cepeda un alma desinteresada, ofreciéndosela voluntariamente a cuerpo limpio:

> Me temes, Cepeda, no lo niegues, temes que me posesione yo de tu corazón, temes los lazos de hierro que pudieran ser consecuencia de tu amor por mí, y crees evitar algo acogiéndote a la sagrada sombra de la amistad. ¡Oh!, eres un niño, si tal crees; ¡cuánto te engañas, querido, cuánto, si crees que la amistad señalaría límites que el corazón respetara! ¿Qué importa el nombre de los sentimientos? ¿Dejan de ser los mismos? Lo que debe tranquilizarte no es eso, sino saber que no hallas en mí un enemigo de tu libertad, y que por mi propio interés cuidaré de no dar a tu corazón más vehementes afectos que los que hoy abrigue (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 62-63).

La entrega incondicional de *Tula* se acompaña de contrapuntos posesivos: le irrita del amigo que imponga los días que han de citarse, estableciendo caprichosamente las pautas de los encuentros; mantiene con *estoicismo heroico* una relación a veces cuestionada; declara ser *víctima débil e indefensa en las garras de hierro de una pasión desconocida, inmensa y cruel*; y admite no haber experimentado antes los celos que han despertado en ella un ser a quien rinde ahora idolatría y tiembla *ver profanado*:

> Yo nunca he sido celosa, nunca, pero era porque no amaba. Porque a ti, a ti estaba reservado hacerme conocer esta pasión única, que yo me engañé alguna vez creyendo sentir por otro, y a ti que amo tanto estaba reservado también hacerme celosa. Pero ¿no comprendes tú mis celos?... ¿No sabes tú lo que eres a mis ojos? Rodeado estás para mí de una atmósfera de…, ¿de qué diré? ¡De santidad!
>
> Pero aun cuando sea una debilidad de mi corazón este sentimiento, hágame él menos sublime, hágame más vulgar, yo no puedo vencerlo. Yo seré sublime en amarte, y esto me basta (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 77-78).

Hasta en los pozos de tristeza distribuidos en la escritura sevillana del epistolario acuñado por Gertrudis Gómez de Avellaneda se decantan reflejos alegres, manifestando el hondo calado de las tensiones que, sinceras en lo que atañe a los

impulsos trágicos del amor, forman parte de un espectáculo singular interpretado a flor de piel:

> Yo te amo, te adoro, y sin embargo –¡el cielo me es testigo!– nunca he sentido mi alma tan llena y satisfecha. Si se exceptúa el disgusto de verte tan de tarde en tarde y de cavilar en esos amores que tuviste, y acaso tienes aún, si se exceptúa eso, nada me agita y soy feliz. Desde el momento en que me dijiste que me amabas y yo te abrí mi corazón, desde aquel momento, que tanto había temido, cesaron todos mis sobresaltos, todas mis vacilaciones. Me sentí feliz y lo soy cada día más. No, yo no deseo más, yo renuncio a toda otra felicidad […]. No, yo quiero que me ames con extremo, con vehemencia, como yo te amo; pero no quiero que tu amor difiera del mío […]. Yo quiero tu corazón sin compromisos de ninguna especie. Soy libre y lo eres tú; libres debemos ser ambos siempre… (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 78-79).

Todavía en Sevilla, Gertrudis escribe a Cepeda otras seis cartas donde afirma ser *demasiado franca* en no esconder un sentimiento amoroso tan fuerte como el día en que se lo brindara con mayor intensidad, pero ha decidido romper cualquier otro vínculo imprudente forjado entre sus corazones. Anuncia, pues, una despedida que merece oportunas explicaciones, porque trata de evitar en adelante situaciones embarazosas, mostrando en última instancia los restos del propio naufragio:

> En la separación, acaso eterna a que pronto nos veremos condenados, será para mí un consuelo recibir algunas cartas de usted y dirigirle las mías; pero es preciso para que esta correspondencia esté exenta de inconvenientes determinar su naturaleza, amigo mío. Nuestras cartas serán las de dos amigos, no amigos como lo hemos sido en algún tiempo, porque aquella amistad era una dulce ilusión; la de ahora será más sólida porque no será hija del sentimiento, que antecede al amor, seralo, sí, de aquel que sobrevive a él y que se funda precisamente sobre sus desengaños.
>
> Yo nací para tener mi mundo en un corazón que me amara…, no lo he conseguido y permanezco peregrina en medio de la tierra, aislada en medio de la creación (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 81-82 y 91) **(nota 8)**.

Interpretado al pie de la letra, el mensaje confirma el propósito de la escritora en romper con Ignacio Cepeda y, paradójicamente, no trata de suspender la correspondencia. Responde así a la frialdad que le demuestra su amante, poco dado efusiones y menos inclinado a comprometerse; también justifica ella misma el haber decidido abandonar Sevilla en favor de su carrera literaria. En cualquier caso, Gertrudis Gómez de Avellaneda defiende ante Ignacio, bajo palabra, una querencia puesta en duda sin motivo:

> ¡Busco yo la opinión pública con preferencia a los más dulces afectos!... ¡Los más dulces afectos!... ¿Es usted quién lo dice?... Usted, a quién mi corazón los ha prodigado, usted, que era mi único uni-

> verso y por quién yo hubiera sacrificado no solamente los inconstantes y frívolos elogios del mundo, sino también todo aquello que no era usted… ¿Usted dice que yo aprecio más que los afectos el sufragio del mundo?... ¡Ah!, no sé si es ésta la sola vez que habla usted lo que no siente (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 92).

El resto el epistolario que Lorenzo Cruz de Fuentes ordena con dimensiones románticas en *Diario de amor*, vuelve a pulsar, desde Madrid, unas cuerdas no gastadas; sólo enmohecidas. Inicialmente, las piezas son un tanteo de circunstancias, reducido preferentemente a comentarios familiares, notas de carácter social, gustos literarios y menciones a la propia escritura. Pasado el tiempo, emprenden tácticas de aproximación, dando paso a ciertos halagos, velados reproches, comentarios sentimentales y hábiles insinuaciones:

> Con tus apariencias y fama de sincero eres a veces un poquito mentiroso, y muchas sobrado sagaz y astuto. ¿Me lisonjeas en tu carta para que envueltas en dulzura trague las mentirillas que me envías y no eche a ver la sutileza de *ciertas explicaciones*?
>
> Bien; yo soy la criatura más fácil de engañar, o por lo menos de darse por engañada. Hago por creer todo aquello que me halaga, y no hay para mi estómago manjar indigesto con tal que me lo den con azúcar.
>
> Apenas vuelvo de mi paseo tomo la pluma para ti, aunque nada puedo decirte que no sepas. A pesar de tus quejas te creo profun-

> damente convencido de lo mucho que te quiero. Pero me supones distraída en lo que llamas mi gloria; me supones perdida en una inmensidad de goces; das por cierto que soy feliz, y he aquí por qué no quisiera escribirte
>
> […]
>
> Abrumada con el peso de una vida tan llena de todo, excepto de felicidad; resistiendo con trabajo a la necesidad de dejarla; buscando lo que desprecio, sin esperanzas de hallar lo que ansío; adulada por un lado, destrozada por otro; lastimada de continuo por esas punzadas de alfiler con que se venga la envidiosa turba de mujeres envilecidas por la esclavitud social; tropezando sin cesar en mi camino con las bajezas, con las miserias humanas; cansada, aburrida, incensada y mordida sin cesar…, he aquí un bosquejo de mi existencia, que tan fausta y brillante te finges.
>
> ¿Con que piensas en casarte?... No te lo censuro, ni lo apruebo
>
> […]
>
> Yo no me he casado, ni me casaré nunca; pero no es por un fanatismo de libertad, como algunos suponen. Creo que no temblaría por ligarme para toda la vida, si hallase un hombre capaz de inspirarme una estimación tal, que garantizase la duración de mi afecto (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 94-95 y 97-98).

Con mayor firmeza, debilitado Cepeda y obligado a jugar sin máscaras, estrecharán en su día el cerco, usando estrategias femeninas e invadiendo una plaza difícil:

…he examinado mi corazón y creo que pasada la terrible excitación de anoche, en medio de la cual lanzó a mis labios un grito de pasión, creo, digo, que en efecto se ha calmado. Si no lo hubieras excitado tanto, si respetándolo más hubieras gozado de lo que él te daba sin precipitarlo en una región peligrosa, creo que acaso le hubieras hecho mayor mal que el que hoy siente. Anoche he visto *al hombre*; mi corazón le amó, sin embargo; hoy se ha dado cuenta de todo aquello y me parece que, libre de la emoción *física* que entonces le turbaba, ha comprendido que *un hombre* siempre es *un hombre*, y que para él es poco temible siempre que, como lo has hecho, se apresure a arrojar el ropaje de *ángel* con que se le presentaba.

¿Sabes tú lo que es *un hombre* a mis ojos?... Un hombre, que no es más para mí que un hombre, ora tome el nombre de amante, ora el de amigo, profana entrambos nombres y me parece indigno de ellos. El amor y la amistad, tal cual yo las considero, son otra cosa muy diferente de lo que ofrece el hombre material. ¿Eres tú capaz de comprender el sentimiento?... Lo creía ayer, y lo dudo ahora.

Yo no quiero ni tu amor ni tu amistad, si no puedes darme uno y otra tan grande y tan noble como yo los necesito, y dale el nombre que quieras; el nombre no mudará su ser. El amor que yo puedo aceptar de ti no es más que una amistad exclusiva, profunda, ardiente; y la amistad que puede existir entre un hombre y una mujer de nuestra edad, no será sino un amor disfrazado. Yo no cuestionaré, pues, el nombre; meditaré en el sentimiento, ya venga con una careta, ya sin ella (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 114).

Capítulo destacado merecen la presencia de Sabater y Tassara en las cartas madrileñas de la escritora, huellas sentimentales que, distintas entre sí, modulan sus lecturas en clave útil. Pedro Sabater acude a la cita de Gertrudis en calidad de esposo digno de memoria y para otorgarle dignidad de viuda, sin menguar estrechas relaciones con el hombre que ahora ocupa en los afectos de la mujer un lugar preferente:

> Anoche hemos hablado mucho de mi marido y te he dicho que una de sus cualidades, no la más apreciable en él, era su talento profundo y luminoso.
>
> Quiero que conozcas lo posible al hombre que fue mi esposo y que era digno de ser tu amigo; me parece que puede existir estimación aún cuando ya no exista quien la inspira, y yo deseo tu estimación no solamente para mí, sino para todo lo que me toca, para todo lo que vive en mis recuerdos (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 106).

Gabriel García de Tassara es primero un discreto interés femenino; después, liviana confesión, sujeto de temores y reactivo de amantes:

> Una persona desea, por motivos personales que sería largo de explicar, saber cómo se llama el padre de Gabriel García de Tassara, sevillano que reside en ésta. Si puedes averiguarlo, sin que medie sospeche el motivo por que lo haces, te estimaré que me lo digas

> […]. Estas averiguaciones no son, ni pueden ser, en perjuicio de tal; no media otro interés que *el del corazón*.
>
> Ese joven, es decir, el sujeto de quien te demandé informes, no trata apenas a mi familia, y por lo que respecta a mí puedo asegurarte que creo haber concluida para siempre la amistad que le tuve […]. Es para mí un ente nulo. […] Te repito, sí, que *no es cosa de matrimonio*.
>
> Dijiste que deseabas hablar de mí con Tassara. Escucha: yo no temo que hables de mí con Tassara, porque yo te he dicho más de lo que por él puedas saber […]. He sido su amiga y si él es un caballero, como creo, no puede hablarte mal de mí, por orgullo al menos. Si no es un caballero, si me tiene mala voluntad, te dirá que soy de carácter voluble, inconsecuente, ligero, que no tengo corazón, que he querido hacer con él *una comedia*, etcétera…
>
> …¿tienes celos?... Si tal creyera…, no sé: sería infeliz; pero tendría placer, doloroso placer. De *ex profeso* te hablaba de él esta noche; me extendía, ponderaba de intento; es la única vez que he visto en tu cara la expresión de la pasión; y esta confesión, que ahora te hago, te explicará por qué después he estado más cariñosa contigo. Sí; cuando te hablaba de T. me pareció que tenías celos, que me amabas; todo lo que dijiste no bastó en destruir en mí la impresión de aquella idea (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 96-97, 108 y 110) **(nota 9)**.

Todas las piezas circulan por la mesa de ambos, pero ahora se han cambiado algunos papeles: cuando él farolea sin ligar

manos, ella juega con triunfos, arriesgándose a perder con un tramposo que todavía puede ganar sus bazas, pero sabe que juega con una loca y no debe excitarla en su orgullo si quiere mantenerla dócil:

> Te veré mañana y siempre que quieras. Tu presencia me es grata. Eres para mí algo tan dulce y melancólico como un recuerdo, aunque no me des nada que se asemeje a la esperanza. Te veré y estaré contenta y serena; pero, después de la extensión y franqueza con te he hablado en esta enorme carta, bien comprenderás que si hubiese de tener otra noche como la de ayer, me sería forzoso renunciar al placer de verte. Yo no me creo fuerte; no busco los peligros segura de victoria. Me conozco y huyo, sin avergonzarme de huir.
>
> Yo no sé, te lo confieso, si te amo; sé, sí, que te quiero más que a ninguno de los hombres que conozco, y que tu aprecio es para mí una necesidad.
>
> ¿Por qué, pues, hemos de recelar anticipadamente ni empeñarnos en ver combates en nuestras propias aprensiones? Acaso nuestra imaginación va más lejos que nuestro corazón, y esto es un mal, porque puede engendrar ese peligro que sueña. ¡Oh! Y no tendríamos disculpa, porque no tenemos el delirio de amor, que es lo único que justifica extraviando (Gómez de Avellaneda 1981, págs. 115-117).

Mejor es poner las cosas en su sitio y disfrutar los dos una relación apasionada entre amigos. Nuevos engaños a quién no

es una cualquiera romperán definitivamente *lazos antiguos y nuevos: ¡todos!:*

> Yo no soy ni monja ni casada; tú no eres tampoco esclavo de ningún juramento que te haga un crimen del amor; por consiguiente, amando y siendo amado, yo no concibo que nadie pueda huir, a menos que el objeto que ama no sea tan indigno que a toda costa quiera salvarse de sus redes.
>
> […]
>
> Tú no eres ya mi amigo; eres mi amante, el amante a quien adoro, a quien he entregado toda mi alma, toda mi existencia; si tú huyes después de esto, bastante causa es para que yo muera de dolor y vergüenza, pero no para envilecerme hasta el punto de seguir contigo, como si tal cosa. Para no sentirme herida hasta el fondo del alma e incapaz de volver a sostener tu mirada, sería preciso que yo fuese una mujer perdida, que con nada obliga, ni se obliga (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 128-129).**(nota 10)**

Las cinco últimas piezas empleadas por Lorenzo Cruz de Fuentes para componer a su manera un verdadero juego de cartas muestran el fracaso de la autora. Ella no pudo evitar la fuga de Ignacio, exigiéndole a cambio de la separación aplicar un protocolo de respeto, que *Tula* solicita menos riguroso para equilibrar daños y no lamentar pérdidas:

> …quisiera deberte un favor, y es que me dejes tus cartas y me devuelvas las mías; es decir, las que te he escrito desde que estás

> en Madrid. Han sido un episodio extraño en nuestra amistad, y me darás un placer en devolverme esas páginas intrusas, que te disgustaban por ser largas. No dudo que te deberé este obsequio, que sabré apreciar debidamente, y si exiges que lo pague dándote tus cartas lo haré, aunque con disgusto (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 131).

Gertrudis nunca recuperará ese epistolario; sí cumplirá una promesa: no expresarle a Cepeda, sino en otro idioma o en quiebros alusivos, que lo amará eternamente. Sola, desde cualquier lugar de destierro, *sin poner esperanzas en cosa alguna de este mundo*, y en francés con acentos románticos, dirá siempre que le guarda un lugar de privilegio en su corazón. Esos impulsos tendrán versión española, en clave divina y sentimientos humanos:

> …me pone miedo la idea de la absoluta soledad; no puedo aislarme de mí misma y esto me intimida, porque creo que separarme de todo y llevar mi propio pensamiento es entregarme desarmada a mi mayor y más fuerte enemigo […]. El caso es, amigo mío, que tú vives y padeces, y yo, pobre alma poética metida entre lodazales, yo no vivo ni padezco ya sino en mis instantes de delirio; mi vida habitual es la inercia, la postración, la ausencia de toda sensación poderosa (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 138).

## Trampas de oficio

No existe lazo ya: todo está roto:
Plúgole al cielo así: ¡bendito sea!
Amargo cáliz con placer agoto:
Mi alma reposa al fin: nada desea.

¡Vive dichoso tú! Si en algún día
Ves este adiós que te dirijo eterno,
Sabe que aún tienes en el alma mía
Generoso perdón, cariño tierno.
(G.G.A., “A él”)

No importa quién ha de responder a esos versos **(nota 11)**; cuenta el sentimiento de la mujer que decidió escribirlos, identificándose con ellos y dando noticias del pensamiento que los inspiraron. Estas cuestiones deberían plantearse cuando se trata de interpretar los apuntes autobiográficos y el epistolario sentimental que, cifrados por Gertrudis Gómez de Avellaneda, tienen como primera intención seducir con recursos de oficio a Ignacio Cepeda; utilizadas por Lorenzo Cruz de Fuentes, esas mismas piezas, componen un *Diario de amor*, sincero artificio romántico a la manera establecida por el *Werter* de Goethe. Las posibles coincidencias no son gratuitas: los dos relatos poseen fondo biográfico, desarrollan una historia emotiva, forjan sus propias reglas de estilo, cui-

dan el aspecto formal, tienen mucho de aventura, decantan una tragedia íntima y alcanzan dimensiones simbólicas. Los desacuerdos entre ambos libros tampoco faltan: el protagonista de Gertrudis no es un yo masculino, sino femenino; uno y otra se debaten en su espacio; cada final se orienta hacia el suicidio y la separación definitiva, respectivamente; y la trama se urde a criterio de un solo autor en *Werter*, manipulando el *Diario de amor* un editor con atributos censores.

Puestos a jugar con los originales de Gertrudis Gómez de Avellaneda, no es un despropósito reconocer las estrategias utilizadas por una mujer para seducir de corazón, al pie de la letra y con estilo suficiente, a un hombre concreto; espiando la tarea de Lorenzo Cruz de Fuentes, puede contemplarse una verdadera ficción de compleja estructura y resultados espectaculares. En cualquier caso, una y otra actuaciones logran crear *un discurso en el que no es objeto, sino sujeto frente a otro sujeto estableciendo una comunicación recíproca entre ambos* (Pastor 2002, pág. 53).

## Bibliografía

Castro Calvo, José María, 1974. “Estudio preliminar. La vida y la obra”, en *Obras de Gómez de Avellaneda*, vol I, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas.

Cotarelo y Mori, Emilio, 1830. *La Avellaneda y sus obras,* Madrid, Tipografía de Archivos.

Cruz de Fuentes, Lorenzo, 1907. *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas, con un prólogo y una necrológica*, Huelva, Imprenta de Miguel de Mora.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 1981. *Diario de amor*, "Autobiografía", La Habana, Editorial Letras Cubanas. Prólogo y notas de Bernardo Calleja.

González, Maritze, 1983. *Perfil histórico de las letras cubanas. Desde los orígenes hasta 1898*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.

Menéndez Bejarano, M., 1925. *Tassara: nueva biografía crítica*, Madrid.

Pastor, Brígida, 2002. *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: identidad femenina y otredad*, Alicante, Cuadernos de América sin Nombre.

Priego Fernández del Campo, José, 1975. *Gertrudis Gómez de Avellaneda. Cartas inéditas existentes en el Museo del Ejército*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

ZORRILLA, José, 1944. *Recuerdos del tiempo viejo*, en *Obras Completas*, vol. II, Valladolid, Librería Santorén. Edición a cargo de Narciso Alonso Cortés.

**1.** El texto original de estas memorias se publicó en Madrid, en 1881. Cuenta Zorrilla que identificó a la Avellaneda después de haber leído en público el borrador de un poema suyo en los salones del Liceo Artístico y Literario; también se vanagloria de haber servido a la escritora como introductor en los círculos sociales y literarios más relevantes de la capital. Silencia que fue Juan Nicasio Gallego, también admirador de la escritora y figura intelectual de la época, quien le suplicó que se hiciera cargo de la lectura. Por ese tiempo, Gertrudis Gómez de Avellaneda era conocida en Madrid por su seudónimo literario: *La Peregrina*; esgrimía otro más íntimo: *Tula*; y García de Tassara preferirá identificarla en sus poemas como *Laura*, evocando al ideal femenino de Petrarca. El verdadero introductor de la escritora en los cenáculos intelectuales madrileños fue Alberto Lista, mediante una carta de recomendación a sus amigos de la capital; frecuentó las reuniones que los jueves tenían lugar en el Liceo; y entre sus múltiples relaciones también puden citarse los nombres de Manuel Quintana, Espronceda, Bretón, Hartzenbuch, Gil de Zárate, Campoamor, Mesonero Romanos y Carolina Coronado. Emilio Cotarelo Mori también describe a Gertrudis Gómez de Avellaneda, aclarando previamente que su esbozo parte de una pintura que la representa, fechada en 1839 y contemplada en la casa del duque de T'Serclaes –quizás se refiera al cuadro de Federico Madrazo, conservado en el Museo Lázaro Galdiano–. No obstante, el retrato que nos ofrece Cotarelo se ajusta mejor a los perfiles trazados por Zorrilla, salvo en el color de los ojos, y forma parte de un imaginario común que se repite apenas modificado:

Era de buena estatura, y más bien alta; admirablemente modelado su cuerpo, que no había aún deformado la abundancia de carnes; tenía

gracia y elegancia naturales para andar y en estado de reposo. La cabeza, bien proporcionada y airosa, estaba firmemente puesta sobre los hombros, lo que no le impedía moverla con suprema distinción y flexibilidad; su pelo era castaño oscuro y abundante; su frente, lisa; sus ojos, negros, grandes, rasgados, brillantes y de una expresión tan viva y transparente que deslumbraba al que se detenía a contemplarlos; su nariz y boca eran perfectas; blancos dientes y barbilla redondeada, con que terminaba felizmente el óvalo, de suave curva, de su rostro. El color era blanco, y la voz dulce, que ella misma modulaba como una gran actriz, hasta hacerla conmovedora (Cotarelo y Mori 1830).

**2.** La redacción del volumen se debe a Maritze González; la opinión acuerda con Salvador Arias.

**3.** La cita del apartado ilustra el gusto de Gertrudis Gómez de Avellaneda por la belleza masculina y el tipo de relaciones que, según Castro Calvo (1974, págs. 36-37) mantuvo con los hombres que transitaron por su vida. Podría cuestionarse la visión moral del crítico y la forma en que identifica el carácter de la escritora y el origen de sus cualidades. Ella misma confiesa no recordar  el nombre de su primer pretendiente cubano, aunque reconoce que era atractivo y de buena familia; el segundo, también isleño y más sensible e instruido que el anterior, Francisco Loynaz, apellido relevante con raíces en Camagüey. Ya en España, admite su compromiso con Francisco Ricafort, dos noviazgos de menor importancia en Constantina y una relación de poca envergadura, en Sevilla, con Antonio Méndez Vigo. No es un secreto que mantuvo historias de amor con Ignacio Cepeda, con Ga-

briel García de Tassara y con Antonio Romero Ortiz. Tampoco se ignora que contrajo matrimonio con Pedro Sabater, muerto a los pocos meses de la boda, y con Domingo Verdugo, que la dejó nuevamente viuda. No cabe duda que tuvo numerosos admiradores y fue asediada por otros tantos galanes, entre ellos Juan Nicasio Gallego, el mismo José Zorrilla y hasta Juan Valera.

**4.** Hasta la fecha se han publicado tres epistolarios amorosos de Gertrudis Gómez de Avellaneda: la correspondencia que nos ocupa, dirigida a Ignacio Cepeda y Alcalde (Cruz de Fuentes 1907); la remitida a García de Tassara (Menéndez Bejarano 1925); y la enviada a Romero Ortiz (Priego Fernández del Campo 1975). Licenciado en derecho por la Universidad Hispalense, Ignacio Cepeda fue alumno de Alberto Lista, consejero provincial de Sevilla (1843), diputado a Cortes (1866) y persona cualificada en tareas de política exterior nacional. Entre 1847 y 1853 viajó por oriente y Europa en misiones gubernamentales. Llegó a escribir un pequeño opúsculo sin importancia *(Roma por el estudiante del hombre*, Madrid, 1866). Cotarelo y Mori también describe al personaje, sujeto de familia conocida, buena talla y apostura; rostro si no hermoso, agradable y expresivo, por sus vivos y amorosos, aunque pequeños, ojos, y su boca, hermosa y dulce, y halagadora sonrisa. Era bien hablado, modesto, cortés y amable para todo el mundo; todas sus buenas prendas eran exteriores, porque internas tenía pocas, al menos de las brillantes y altruistas que suelen tener los jóvenes.

En lo intelectual era hombre sin imaginación, poco expresivo, aunque talentudo y amigo del saber; y en lo moral, egoísta, más que frío,

helado; amigo del dinero, metódico, buen administrador de bienes, temeroso de perderlos y deseoso de aumentarlos. Aunque sujeto a las comunes pasiones, sabía y podía dominarlas y someterlas a su conveniencia.

Era, en fin, un hombre terriblemente normal (Cotarelo y Mori 1930, pág. 66).

**5.** En adelante las citas del libro empleadas remiten a esta edición, basada en la primera de Lorenzo Cruz de Fuentes, actualizando su ortografía y modificando el capítulo de anotaciones. Cabe advertir que la identificación de los textos acuñada por Cruz de Fuentes, suficientemente explicativa, varía no sólo en la edición utilizada, sino en otras impresiones, conociéndose también como *Diario íntimo*.

**6.** De algún modo, Ignacio Cepeda supo reconocer el valor literario de las cartas, lo que justificaría el haberlas guardado en contra de los deseos manifestados en diversas ocasiones por *Tula*; quizás, doña María de Córdoba tenía noticia de los originales celosamente conservados por su esposo y decidiera confiarlos bajo su control a Lorenzo Cruz de Fuentes para su edición, llevando este a cabo la edición de los textos. Gertrudis Gómez de Avellaneda llegó a conocer la opinión de su amante respecto al epistolario y la tuvo en cuenta en lo que atañe a publicar esas piezas, revisado previamente su estilo y algunos detalles de contenido:

Respecto a lo que me consultas sobre mis cartas, sólo puedo responderte que no recuerdo exactamente lo que contienen. Ignoro si hay en esas cartas confidenciales cosas que puedan interesar al público, o si las hay de tal naturaleza, que deban ser reservadas. Cuando nos

veamos, hablaremos de eso y examinaremos dichos papeles (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 141).

**7.** Gertrudis Gómez de Avellaneda reclama el interés de Cepeda no por las ideas sino por las formas expresivas de la composición en verso que ha de servirle para iniciar una relación epistolar, detalle que viene a confirmar una preocupación estética de la escritora, compartiendo así recuerdos, melancolías, dolorosas experiencias y un destino esperanzador más allá de la vida, motivos suficientes para elaborar un verdadero artificio romántico :

Ni del amor la copa emponzoñada
libaremos sedientos de ventura:
la del dolor tomemos, y, apurada
entre los dos, partamos su amargura.

Del pesar la terrible simpatía
esa nos una y nuestro lazo sea,
y de la muerte a la región sombría
juntos el mundo descender nos vea.

Acaso en esa tumba
do juntos bajaremos,
un destello gocemos
de lumbre celestial.

Acaso un genio aguarda
nuestras almas dolientes

para abrirles las fuentes

del placer eternal.

(Gómez de Avellaneda 1981, pág. 53)

**8.** Las justificaciones, propósitos y hasta reproches van perfilándose al hilo de la escritura desarrollada en los textos mencionados –del XIV al XIX–, todos fechados entre abril y junio de 1840:

Y bien: por una ley eterna de la naturaleza, todo lo que tiene principio tiene crecimiento, plenitud, decadencia y fin. Yo no puedo esperar nunca sustraer esta ley al sentimiento que inspiraba, ni al que me animaba. Hasta preveía que una pasión que coloca al alma en una situación violenta no podía ser eterna, y que su misma actividad excesiva debía acelerar su destrucción.

He visto huir de tu corazón el amor y, si he llorado, no he osado quejarme. Es una desgracia para la cual estaba preparada. Siento yo misma entibiarse mi corazón progresivamente con la frialdad del tuyo, y preveo la destrucción de las últimas ilusiones; pero me resigno (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 84-85).

Adiós, amigo mío, crea usted que, al renunciar al derecho de dar a usted otro nombre más dulce, no han variado los sentimientos de aprecio y ternura con que será siempre su más amante hermana (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 89).

**9.** Las relaciones entre Gertrudis Gómez de Avellaneda y Tassara fueron algo más que una simple aventura, superando la tensión emotiva de fondo que dispensó a Cepeda. En cualquier caso, ya no las mante-

nía con  aquel cuando escribe al segundo los fragmentos epistolares citados, quizás porque son un recurso literario útil.

**10.** La decisión de separarse con motivo, se ampliará con mayor intensidad en adelante:

Te he dicho lo que debía y obro como lo ordena mi delicadeza. Te he dicho que, si te vas*, todo* queda roto, todo concluido entre nosotros de una manera absoluta, y en esto mi resolución es irrevocable, porque es necesaria. Yo te lo perdono todo, te dejo completamente libre para disponer de tu persona según tu antojo o conveniencia; te declaro que nada tiene que ver conmigo en lo sucesivo, ni como amante, ni como amigo, ni como mero conocido; porque yo todo lo renuncio hoy: tu amor y tu amistad y tu recuerdo; todo lo renuncio para que seas libre como lo necesitas y vivas tan tranquilo como apeteces. En esto, repito, es *imposible* que yo cambie de modo de pensar. Tu marcha es el golpe que todo lo rompe, y lo más que yo puedo hacer y tú puedes pedirme es que sufra ese golpe sin quejarme. Eso es lo que deseo hacer; ¡eso es lo que haré! (Gómez de Avellaneda 1981, pág. 130).

**11.** Compartiendo la opinión de Elena Catena, sea Ignacio Cepeda o se inclinen hacia Tassara, los versos mantienen su dolorosa, altiva y digna fuerza dramática.

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Trinidad Barrera

**La narrativa femenina: balance de un siglo**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Trinidad Barrera
**La narrativa femenina: balance de un siglo**..... 5

# La narrativa femenina: balance de un siglo

Trinidad Barrera
Universidad de Sevilla

Una ojeada a la producción literaria de las mujeres en América Latina desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX pone de relieve el peso de una educación católica y una pasividad, impuesta por el orden patriarcal, que se refleja a través de obsesiones o frustraciones, expresadas con frecuencia en una temática próxima a lo fantástico. Histeria, mito, magia o religión han estado asociadas a las mujeres en sus papeles de profetas, pitonisas, sacerdotisas o adivinas. La hechicería, la magia tentó, a finales del XIX, a Juana Manuela Gorriti, una de las pioneras del cuento fantástico en Argentina que en el siglo XX tiene su mejor exponente en Silvina Ocampo (1906-1993), la que fuera esposa de Adolfo Bioy Casares. Sus cuentos, publicados a partir de 1948, están entre los mejores exponentes del

género fantástico, en libros como *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) o *Cornelia frente al espejo* (1988), entre otros. Una dosis de perversidad les confiere un toque muy personal dentro de lo fantástico cotidiano. A la misma generación pertenece la chilena María Luisa Bombal (1910-1980), que con una obra muy reducida, dos novelas breves, *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938) y cinco relatos, expresa cabalmente las fronteras entre lo real y lo fantástico y contrapone la frágil espiritualidad de cierto mundo femenino, dominado por el sueño y la magia, a la brutalidad de carácter telúrico del universo masculino. Las mujeres de sus obras parten de una inicial situación de relegamiento y sojuzjamiento y muestran una instintiva comunicación con la naturaleza, los prodigios y lo onírico. Entre 1933 y 1940 vivió en Buenos Aires y allí trabó amistad con el grupo en torno a «Sur» y conoció a Borges.

Algo anterior es la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936) que, perteneciente a la generación de Rómulo Gallegos, abre en la década del 20 un espacio de renovación en la narrativa de su país. Autora de cuentos y de dos novelas, *Ifigenia* (1924) y *Memorias de Mamá Blanca* (1929), sobresale, por un lado, la postura adoptada en cuanto a la crítica

a la educación y a la situación de la mujer de su época a la que redefine su papel pero, por otro lado y como contraste, su obra habría que colocarla entre aquellos textos que se resisten a adaptarse a los nuevos tiempos de industrialización y urbanización y se refugian nostálgicamente en un pasado feudal idealizado.

El número de mujeres escritoras ha crecido en las últimas décadas del siglo por varios motivos, entre ellos la toma de conciencia del fracaso revolucionario que ilusionó en los sesenta y setenta, el cambio de actores sociales con el auge de los movimientos feministas y, también, el gradual ascenso de la mujer a esferas reservadas a los hombres hasta entonces. Gradualmente los rasgos llamados postmodernos, tales como la fragmentación, la ausencia de trascendencia, el minimalismo, la búsqueda de la descentralización cultural, se van advirtiendo en sus obras, creándose así nuevas líneas de trabajo que exploran, en buena parte de sus casos, las zonas fronterizas donde cabe desde la cultura popular al testimonio. No se puede olvidar la especial situación de América Latina en cuanto a la falta de homogeneidad en la situación socio-cultural de la mujer ya sea por influjo de sus particulares raíces ligadas a la raza (indígena, africana, oriental, etc.) o a los fenómenos de inmigración (lo que se advierte

especialmente en el cono sur). En otras ocasiones son sus procedencias económicas las determinantes o su condición rural o urbana, pues no es lo mismo la situación de la que parte la portorriqueña Rosario Ferré que la de la guatemalteca Rigoberta Menchú.

En este panorama, complejo de entrada y donde el feminismo es un tipo de movimiento social más entre otros, emergen progresivamente diversas escritoras que desgranan en sus novelas una temática acorde con la realidad y el momento en que viven con una osadía de lenguaje hasta entonces poco frecuente. En primer lugar habría que citar a la mexicana Rosario Castellanos (1925-1974). Su nombre se ha asociado sin más al indigenismo tardío del que destierra la visión paternalista que caracterizaba su tratamiento, en sus espléndidas novelas *Balún-Canán* (1957) y *Oficio de tinieblas* (1962), pero no se ha matizado bastante su comprometida postura no sólo con el indígena sino con la mujer, a la que explora en el espacio doméstico. Se convierte así en pionera de las revisiones culturales, de las reformulaciones de mitos y de las redefiniciones del papel de la mujer en el espacio social. Su tesis de Licenciatura trató «Sobre cultura femenina» y fue el comienzo de unas largas reflexiones sobre el tema que, además de plasmarse en sus novelas y en su poesía, lo hace en

textos ensayísticos como *El uso de la palabra* (1975) o *Mujer que sabe latín* (1979).

De su misma generación es Elena Poniatowska (1933) que adquirió fama con su adscripción a la escritura del testimonio (aunque también es autora de novelas más convencionales), modalidad que tendrá posteriormente dos grandes ejemplos en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Guatemala, 1983) o en *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (Bolivia, 1977), recogido por Moema Viezzer, y que cuenta la historia de la mujer de un minero del estaño. Tanto en el caso de Rigoberta como en el de Domitila se trataría de un feminismo que nace de la solidaridad con los hombres en su resistencia a las condiciones de vida infrahumana. Ambos son relatos de una gran sencillez.

Mayor elaboración presenta la novela de Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (1969). Se trata de una biografía, del testimonio de Jesusa Palancares, una mujer trabajadora, fuerte y resistente, que peleó en la Revolución y que perteneció a la clase más desprotegida del país. Una historia llena de calor humano, narrada sin dramatismos ni matizaciones ideológicas pero que deja al desnudo la cruda realidad. Con posterioridad y dentro de la escritura del testimonio publicará

también *La noche de Tlatelolco* (1970) y *Nada, nadie* (1987). En el año 2000 ganó el Premio Alfaguara de novela.

Quizás sea Centroamérica, por sus luchas guerrilleras y su incorporación de la mujer a la lucha del pueblo, donde se da mayor número de relatos adscritos a lo testimonial. Lo testimonial ligado al mensaje político, a la protesta y a la propaganda, se advierte en la novela de la salvadoreña Nidia Díaz, *Nunca estuve sola* (1988), la historia de una guerrillera contada en primera persona, o *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en la lucha* (1983) de la también salvadoreña Claribel Alegría (1924) que cuenta la historia de otra guerrillera, Ana María Castillo Rivas, en la novela «Eugenia», a través del testimonio de varias personas. También el testimonio en mezcla con la ficción se da en *La mujer habitada* (1988) de la nicaragüense y también poeta Gioconda Belli (1948).

La línea mágico-realista que tanto practicaron los novelistas a lo largo del siglo encuentra un nuevo impulso a partir de comienzos de los ochenta con la narrativa de la chilena Isabel Allende (1942). Su novela *La casa de los espíritus* (1982) ha llegado a alcanzar en algunos países una fama y popularidad superior a la obtenida por las obras de los grandes maestros de realismo mágico. Lo fantástico asociado al lado oculto de la realidad, a lo específicamente americano o a los recuerdos

de niñez. En esta primera novela reconstruye la vida de una familia durante setenta años, hasta la caída de la Unidad Popular. En sus primeras novelas las protagonistas indiscutibles son las mujeres para ver, a través de ellas, el amor, la subversión o la escritura. Escritora prolífica, ha practicado registros que, pasando por lo autobiográfico, su novela *Paula* (1994), recala frecuentemente en los espacios mágicos de la realidad con la perspectiva de la mujer como centro en medio de acontecimientos que la superan. *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987), *Cuentos de Eva Luna* (1990) o *El plan infinito* (1991), son algunas de sus obras. Quizás esta última se aleje de los espacios habituales en su narrativa para hacer un análisis de la sociedad norteamericana y de los chicanos en aquel país. Su narrativa ha ido haciendo cada vez más concesiones al gran público, como ocurre en *Hija de la fortuna* (1999).

El filón de lo mágicorrealista llevó a la fama a la mexicana Laura Esquivel (1950) en su *Como agua para chocolate* (1989), popularizada primero en el cine, aunque en México es sin dudas Ángeles Mastretta (1949) la novelista más leída dentro y fuera de sus fronteras. En 1985 alcanzó inusitada fama con su primera novela, *Arráncame la vida*, desde entonces la crítica ha derrochado páginas en alabanza de una

escritura sugerente y cómplice, particularmente con el sexo femenino, denunciadora de parámetros distintivos de un discurso que se sabe diferente y periférico y que ha puesto especial énfasis en lo mágico, lo poético, lo sensorial, en contraposición de las representaciones simbólicas de la racionalidad dominante.

En 1991 publica *Mujeres de ojos grandes*, relatos protagonizados por mujeres singulares y excepcionales, y en 1996 vio la luz su segunda novela, *Mal de amores*, que tiene mucho que ver con aquélla, aunque su forma narrativa haya rehusado de entrada a privilegios de captación. *Arráncame la vida* estaba escrita en primera persona, su protagonista Catalina describe el mundo que le rodea pero sobre todo su mundo, su particular visión de la vida que va descubriendo al mismo tiempo que a sí misma y sus posibilidades infinitas como mujer reprimida por tantos y tantos códigos sociales, familiares, nacionales, etc. *Mal de amores*, por el contrario, está escrita en tercera persona, por una narradora anónima que dispone a su antojo los hilos de la trama, las vidas de los personajes y sus más recónditos deseos y pasiones. No se produce así esa identificación del yo que propiciaba Catalina, muy al revés el tono confesional es abandonado por su autora que opta por recluirse en el mundo de la fábula, de la ficción, de

la imaginación narrativa, con claros tintes maravillosos que hacen el resultado final más cercano a la utopía vital que al modelo social vigente. Un aspecto fundamental en el discurso femenino es el dominio de la voz, pues mientras que en novelas donde los personajes femeninos cumplen funciones determinantes en el desarrollo de los acontecimientos, la narración se hace por una tercera persona un tanto neutra; en aquellas otras donde la protagonista es espectadora, ésta se venga mediante su voz.

En esta novela, como en la anterior y como en tantas novelas mexicanas contemporáneas, se ha elegido como telón y tiempo histórico la Revolución Mexicana. Bien es sabido que la Revolución no ciñó su influjo al momento temporal de la fase armada, ni Agustín Yáñez fue el último novelista en tratar el tema. Esta novela se abre prácticamente con el casamiento de Diego Sauri y Josefa Veytia en 1874 –aunque se alude a la segunda mitad del siglo XIX como la época en que nació Diego, en una isla yucateca– y se llevan los datos hasta 1963, aunque sólo como información de la doble vida de Emilia. Realmente el tiempo de la novela se corresponde con la época prerrevolucionaria y con la fase armada de la Revolución, es decir con el despertar de una nueva conciencia y nuevas ilusiones que se ven defraudadas poco a poco,

entre 1874 y 1920, año en que la Cámara de Diputados declara presidente al general Álvaro Obregón.

Mastretta se une así a una serie de novelistas que asumen el tema de la Revolución mexicana para desmitificar el discurso y la historia oficial y rescatar una memoria que dicho discurso estaba tratando de abolir. En este sentido habría que trazar una línea que parte de Nellie Campobello con *Cartucho* (1931), pasa por Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963), Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío* (1969) y llega hasta ella.

*Mal de amores*, reproduce dos tendencias, una, la que prolonga el ciclo de la novela de la Revolución en cuanto a la malla tupida de ilusiones y desencantos que van progresivamente surgiendo y muriendo a lo largo de un proceso tan confuso como doloroso. La otra tendencia es heredera del «boom» narrativo, reproductora de los códigos actualizados de la novela romántica, del folletín rosa, del mundo mágico y maravilloso del continente.

Mexicana también, aunque narradora muy diferente a la anterior es Margo Glantz (1930), reciente finalista del Premio Herralde de Novela con *El rastro* (2002). Esta obra es una metáfora desgarrada de la vida en torno al corazón como máquina del cuerpo, como reloj humano del tiempo y órgano

del deseo. El tema del cuerpo venía obsesionándola desde relatos anteriores, como los que integran *Zona de derrumbe* (2001). El amor, en su lucha entre carne y espíritu y al mismo tiempo tatuaje del cuerpo había sido centro medular de su novela *Apariciones* (1996). Entre sus primeras novelas merece ser citada *Las genealogías*, Premio Magda Donato en 1982. Su narrativa se completa con una importante obra crítica que se ha ocupado con sagacidad de variados temas y autores y muy especialmente de Sor Juana Inés de la Cruz entre otras.

En la otra punta del Continente, Argentina, Luisa Valenzuela (1938) ejemplifica una escritura y una actitud marcada por la tensión. Los gobiernos dictatoriales que conoció el país entre 1966 y 1983, originaron una radicalización en el discurso de esta escritora, hija de la también escritora Luisa Mercedes Levinson, perteneciente a la generación de las Ocampo. Su primera novela, *Hay que sonreir* (1966) es todavía convencional en sus técnicas aunque trasluzca el papel de la mujer como ser oprimido sexualmente frente al egoísmo del hombre. Pronto circulará por los vericuetos del cuestionamiento del lenguaje y de la denuncia, a partir de los cuentos de *Aquí pasan cosas raras* (1975) se hará evidente su postura. Entre sus obras más famosas está la colección de cuentos *Cambio*

*de armas* (1982), donde se incluye el que da título al volumen, su relato o novela breve más famosa, y las novelas *Cola de lagartija* (1983) y *Novela negra con argentinos* (1990).

En «Cambio de armas» trata el tema de la opresión de la mujer por el hombre paralelamente a la opresión de su país por los gobiernos militares. Como siempre en sus obras su discurso está marcado por la ambigüedad que se intuye como forma de superar el maniqueísmo, de no caer en simplificaciones al uso. El tema de las dictaduras sigue obsesionándole y vuelve a aparecer en *Cola de lagartija* y en *Novela negra con argentinos* para, en último término, poner de relieve que la realidad es incognoscible, los comportamientos humanos inexplicables y el lenguaje siempre ambiguo. De entre sus últimas novelas, *Realidad nacional desde la cama* (1990) está inspirada en su regreso al país después de diez años de ausencia y es una reflexión sobre la dificultad del cambio de mentalidad en una nación.

El experimentalismo lingüístico y la temática represiva que circula continuamente por su escritura la acerca a la chilena Diamela Eltit (1943), aunque ésta lleva más lejos aún la deconstrucción. Su novela más famosa es *Lumpérica* (1983). En ésta y en las siguientes, *Por la patria* (1986) y *El cuarto mundo* (1988), predomina una mirada desestructurada so-

bre el mundo, ya sea la categoría de género o los vínculos familiares. Un mundo de desolación que nos recuerda al de Donoso en determinados momentos pero con una apuesta lingüística más osada y con una práctica rupturista que en determinados momentos roza la ilegibilidad. Tanto Valenzuela como Eltit pertenecen a una generación de mujeres que insisten, a través de su escritura, en las relaciones entre escritura y cuerpo, entre lenguaje y deseo, trasladando a las propias experimentaciones narrativas el anhelo liberador de una sexualidad reprimida por circunstancias diversas.

La escritura de Eltit estaría en las antípodas de la de otra chilena de su generación, Marcela Serrano (1951), instalada en la actualidad en México. Autora de varias novelas desde *Nosotras que nos queremos tanto* (1991) a *Nuestra Señora de la Soledad* (1999), pasando por *Para que no me olvides* (1993), *Antigua vida mía* (1995) y *El albergue de las mujeres tristes* (1998). Todas ellas, de una escritura sencilla y de un lenguaje directo, son herederas del «postboom» e indagan en la sicología femenina y en las diferencias de comportamiento entre hombres y mujeres, con referencias directas a la problemática de la mujer actual, incorporada al mercado laboral como los hombres, y al amor como motor de la vida.

Más próxima a la escritura de Serrano o Mastretta, aunque con distinta trayectoria, estaría otra escritora contemporánea, la puertorriqueña Rosario Ferré (1938). Escritora del «postboom», es en estos momentos una de las voces más importantes de la narrativa de Puerto Rico, una narrativa que tiene en René Marqués (1919-1979), perteneciente a la generación del cuarenta, un punto de referencia obligado, junto a otro novelista más joven Luis Rafael Sánchez (1936) que con *La guaracha del Macho Camacho* (1976) ha alcanzado notable éxito corroborado más tarde con *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988). Sánchez es un fiel exponente del manejo del humor en la literatura y de la utilización de la cultura popular que caracterizó también la narrativa de Manuel Puig o Mastretta.

Rosario Ferré, de la misma generación que Sánchez, comienza a escribir en los setenta como coeditora de la revista «Zona de carga y descarga». Preocupada por cuestiones relativas a la mujer, ha practicado también otros géneros literarios, poesía, ensayo, biografías. Su escritura está marcada por la nostalgia, la ironía y el fino humor con la que aborda el ambiente de la clase alta a la que ella misma pertenece. Sobresale en su producción la novela corta *Maldito amor* (1988), algunos cuentos *y La casa de la laguna* (1995), su

mejor obra. Esta última muestra, con procedimientos cercanos a lo autobiográfico y a las memorias, la historia de una saga familiar que es al mismo tiempo una revisión de los problemas del Puerto Rico actual, desde la mítica fecha del 98. En esta novela, como en las de Mastretta, prima el punto de vista de la mujer, Isabel Monfort, que cuenta su particular visión de la historia en oposición al modo tradicional masculino. Quintín, su marido, irrumpe en la historia para intentar contar su versión. Juego de incertidumbres que pone de relieve la imposibilidad de alcanzar la verdad única, y donde lo personal juega también un importante papel que se advierte incluso en la opción lingüística.

La uruguaya Cristina Peri Rossi (1941) es una de las personalidades literarias más interesantes de la narrativa. Vive exilada en España desde 1972. También poeta de hondo calado, su talento narrativo comienza a destacar en *Los museos abandonados* (1968) publicado en Montevideo. Después vendrían *El libro de mis primos* (1969), *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988) y *La última noche de Dostoiesky* (1992). Practica también el cuento y uno de sus últimos libros es *Desastres íntimos* (1997). Exploradora de las pulsaciones ocultas del deseo, de los sueños indescifrables, de los delirios, en ella el deseo y la escritura forman

una tupida malla no ajena al planteamiento de cuestiones inquietantes por insólitas o inimaginables que dan un toque fantástico a algunas de sus creaciones.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Carmen Alemany Bay

# Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Carmen Alemany Bay
**Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces** ..... 6

Argentina ..... 7

Uruguay ..... 17

Paraguay ..... 21

Chile ..... 26

Bolivia ..... 32

Perú ..... 34

Ecuador ..... 37

Colombia ..... 41

Venezuela ..... 43

Panamá ..... 48

Costa Rica ..... 51

Nicaragua ..... 54

El Salvador ..... 56

Honduras ..... 57

Guatemala ..... 59

México ..... 61

Cuba ..... 78

Puerto Rico ..... 85

República Dominicana ..... 87

Bibliografía ..... 91

# Muestrario de narradoras hispanoamericanas del siglo XX: mucho ruido y muchas nueces

Carmen Alemany Bay
Universidad de Alicante

El presente trabajo nace de la necesidad de trazar un muestrario lo más abarcador posible, aunque –por las limitaciones de espacio- no exhaustivo. De todos es sabido la gran importancia que la narrativa femenina hispanoamericana ha tenido en las últimas décadas del siglo XX; sin embargo, son muchas las narradoras que desde comienzos de siglo han contribuido a que la narrativa escrita por mujeres en nuestros días sea lo que es. Por ello hemos creído conveniente (aunque somos conscientes de que aún faltan algunas autoras) que sus nombres y sus obras aparezcan en este artículo que además pretende ser una guía o un inventario.

El itinerario que se ha seguido es de sur a norte y, dentro de cada país, las autoras aparecen ordenadas por fecha de na-

cimiento. Por el extraordinario número de autoras y de obras sólo en algunos casos se hacen breves comentarios sobre sus escritos, y no se han incluido obras de narración infantil porque excedía los objetivos del artículo.

Creemos que era necesario un inventario como éste para tener una visión panorámica de lo que han producido las narradoras en el pasado siglo. Esperemos que esta concentración de nombres y obras sirva para dar la dimensión que merecen las narradoras hispanoamericanas y alentar futuras investigaciones de género.

## Argentina

Es Argentina un país que, por tradición, las narradoras hay tenido un lugar de preferencia si lo comparamos con otros países hispanoamericanos. El balance de esta centuria es realmente positivo y de una continuidad sobresaliente.

La narrativa argentina escrita por mujeres se abre con la voz de María Luisa Carnelli (1898-1987) quien en 1933 publicó *¡Quiero trabajo!*, novela vanguardista que aboga por la protesta social, con clara orientación feminista, a través de monólogos interiores, efectos visuales como el collage y con un lenguaje repleto de repeticiones, hiatos, frases sin verbo; le seguirá Luisa Sofovich (1905-1970) con *Historia de*

*ciervos* (1945) y *El ramo* (1943) y a ésta la también poeta Norah Lange (1906-1972), musa del ultraísmo y activista de la vanguardia argentina, quien destaca por la agudeza psicológica en novelas como *Voz de la vida* (1927), *45 días y 30 marineros* (1933), *Cuadernos de la infancia* (1937), *Discurso* (1942), *Antes que mueran* (1944), *Personas en la sala* (1950) y *Los dos retratos* (1956), obras en las que está viva la nota autobiográfica y creadora. Pero, sin duda, la autora más destacada de los años cincuenta y sesenta será Silvina Ocampo (1906-1993), hermana menor de Victoria Ocampo, y también partícipe del círculo de *Sur*. Fue esposa de Bioy Casares y junto con él y Borges publicaron la famosa *Antología de la literatura fantástica* (1946). Su obra es una rememoración de lo fantástico unido a la crueldad, al humor y con vías de escape hacia lo desconocido. Sus cuentos fueron reunidos en *Viaje olvidado* (1937), *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *El pecado mortal* (1966), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia ante el espejo* (1988), y en todos ellos recrea atmósferas costumbristas con comportamientos transgresores de las normas sociales.

Luisa Mercedes Levinson (1914), madre de la también narradora Luisa Valenzuela, es la autora del libro de cuentos

*La pálida rosa de Sobo* (1959) y novelista en *La casa de los Felipes* (1951), en donde habla de la desintegración de una familia aristocrática en decadencia. Junto a ella, Silvina Bullrich (1915-1990) ha sido una de las escritoras más prolíficas de su país como lo demuestran los siguientes títulos: *Calles de Buenos Aires* (1939), *La redoma del primer ángel* (1943), *Tercera visión* (1944), *Historia de un silencio* (1949), *Bodas de cristal* (1952), *El hechicero* (1961), *Un momento muy largo* (1961), *Los burgueses* (1964) –novela contada en primera persona en donde la mezquindad del espíritu parece el tema principal y utiliza complejos modos narrativos para crear interiorización; le siguen *Los salvadores de la patria* (1965), *Historias inmorales* (1965), *La creciente* (1967), *Carta a una joven cuentista* (1968), *Mañana digo basta* (1968), *Los pasajeros del jardín* (1971), *Los monstruos sagrados* (1971), *Su excelencia envió un informe* (1974), *Escándalo bancario* (1980), *Después del escándalo* (1981), *La mujer postergada* (1982), *La bicicleta* (1983) y *A qué hora murió el enfermo* (1984). Syria Poletti (1919), de origen italiano, publicó en 1962 una novela autobiográfica, *Gente conmigo*; a la que le seguirán cuentos de vigorosa fantasía como *Línea de fuego* (1964), y otras novelas como *Historias en rojo* (1969), *Extraño oficio* (1977) –aguda exploración del oficio de vivir- y *Taller de imaginería* (1977). Iverna Codina (1918), de origen chi-

leno, se manifiesta como autora comprometida en *Siempre amanece* (1954), *La luna ha muerto* (1955), *Detrás del grito* (1962) –historia de las migraciones chilenas al sur de Mendoza–, *La enlutada* (1966) –cuentos centrados en ejemplos de miseria y heroísmo–, *Los guerrileros* (1968) –de amargo y crudo realismo es un documento de apasionada participación de las guerrillas del norte argentino fomentadas por el castrismo y el ejemplo del Che Guevara; le seguirán *La noche de las barricadas* (1971) y los cuentos de *La cruz negra* y *Los días y la sangre* (1977).

Beatriz Guido (1924-1988) trata los problemas de la adolescencia, el drama del sexo, la familia, el poder y la sociedad adentrándose en la historia nacional contemporánea en *La casa del ángel* (1955), que trata de las reacciones de la adolescencia a través de una primera persona, mujer, excesivamente romántica; le siguen *La caída* (1956), *Fin de fiesta* (1958) –retrato logrado aunque desalentador de la persistencia del caudillismo contada a través de cuatro primos que maduran en la casa de su abuelo–, *El incendio y las vísperas* (1964), *Escándalo y sociedades* (1970), *Piedra libre* (1976) y *La invitación* (1979). Martha Mercader (1926) comienza con *Fuga* (1977) y le seguirán otras obras en las que trata de las guerras civiles del siglo XIX: *Juanamanuela, mucha mujer*

(1980) y *Belisario en son de guerra* (1984); de otro cariz es la novela autobiográfica *Para ser una mujer* (1992) y con ese mismo tono está escrita su novela anterior, *Solamente ella* (1981), que lleva por subtítulo «Ser mujer en Buenos Aires, pavada de proyecto» y un año después publicará *La chuña de los huevos de oro*. Griselda Gambaro (1928), reconocida autora teatral, mezcla en sus novelas la autobiografía con la formación femenina: *Madrigal en ciudad* (1965), *Nada que ver con otra historia* (1974) y *Ganarse la muerte* (1976).

Angélica Gorodischer (1928), considerada como una de las que mejor cultivan la literatura fantástica, ha publicado: *Cuentos con soldados* (1965), *Las pelucas* (1969), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Casta luna electrónica* (1977), *Trafalgar* (1979), *Mala noche y parir hembra* (1983) y *Las Repúblicas* (1991); ha cultivado la ciencia ficción, con un sesgo feminista, en *Opus dos* (1968) y *Kalpa imperial* (1983), a las que hay que añadir otros títulos en los que pasa continuamente de la realidad a la irrealidad como en *Floreros de alabastro, alfombras de Bokhara* (1985), *Jugo de mango* (1988), *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993), *Técnicas de supervivencia* (1994) y *La noche del inocente* (1996). Marta Lynch (1929-1985) demostró su preocupación por la realidad de su país y es autora de textos como *La alfombra roja* (1962), en el que

hace un estudio psicológico de lo que les ocurre a varias personas durante una campaña electoral, y de otros títulos como *Al vencedor* (1965), *La señora Ordóñez* (1968), *El cruce del río* (1972), *Un árbol lleno de manzanas* (1976), del mismo año *Los dedos de la mano*, *La penúltima versión de Colorada Villanueva* (1978), *Toda la función* (1982) e *Informe bajo llave* (1983). María Esther de Miguel (1929-2003) es autora de una abundante producción: *La hora undécima* (1961), *Calamares en su tinta* (1968), *Pueblamérica* (1973), *Espejos y daguerrotipos* (1978), *Jaque a Paysandú* (1983), *La amante del restaurador* (1993), *Las batallas secretas de Belgramo* (1995), *El general, el pintor y la dama* (1996), *Violentos jardines de América* (1998) y *Un dandy en la corte del rey Alfonso* (1998) y los siguientes libros de cuentos: *Los que comimos a Solís* (1965), *Dos para arriba, uno para abajo* (1986) y *En el otro lado del tablero* (1987).

Marta Traba (1930-1983) se dio a conocer con *Las ceremonias del verano* (1966); le siguieron *Los laberintos insolados* (1967), *Pasó así* (1968), *La jugada del sexto día* (1979), *Conversación al sur* (1984), *De la noche a la mañana* (1986), *En cualquier lugar* (1984) y *Casa sin fin* (1987). En el mismo año nació Elvira Orphée, autora de una amplia obra narrativa: *Dos veranos* (1956), *Uno* (1961), *Aire tan dulce* (1966), *En el fon-*

*do* (1969), *Su demonio preferido* (1973), *La última conquista de El Ángel* (1977), *La muerte y los desencuentros* (1989) y *Ciego del cielo* (1991). Sara Gallardo (1931-1988) en *Enero* (1958) refleja el drama de una joven embrazada en el mundo rural; en este mundo recreará obras como *Pantalones azules* (1963), *Los galgos, los galgos* (1968), *Eizejuaz* (1973) y los cuentos de *El país del humo* (1977). Teresa Caballero (1932) en 1970 publicó *9 cuentos y una invitación*, *La telaraña* (1976) y *Ósmosis* (1988); además de dos novelas, *La réplica* (1983) y *El cuarto hostil* (1995). Alicia Steimberg (1933) publicó en 1971 *Músicos y relojeros*; le seguirán *La loca 101* (1973), *Su espíritu inocente* (1981), *Como todas las mañanas* (1983), *El árbol de la ciencia* (1986), *Amatista* (1989), *El mundo no es de polenta* (1991), *Cuando digo Magdalena* (1992) y *Vidas y vueltas* (1999). Hebe Uhart (1936), escritora de género fantástico, es autora de relatos como: *Diós, San Pedro y las almas* (1962), *Eli, Eli, lamma sabacthani* (1963), *La gente de la casa rosa* (1970), *La elevación de Maruja* (1973), *El budín esponjoso* (1977), *La luz de un nuevo día* (1983), *Memorias de un pigmeo* (1992); y además novelas como *Camilo asciende* (1987) y *Mudanzas* (1995).

Una de las escritoras más destacadas de este país es Luisa Valenzuela (1938), defensora de la mujer y profundamente

interesada por la situación política. El grueso de su obra se ha escrito al margen de la tradición literaria argentina, aunque como telón de fondo siempre está la historia de su país a través de la utilización de elementos míticos e históricos elaborados mediante la fantasía o la memoria. Hace una dura crítica a la sociedad burguesa con parodias de cultura popular como en *Hay que sonreír* (1966), protesta enérgica contra el comportamiento egoísta y machista de los hombres descrito en un ámbito de crueldad, soledad y sordidez. Le seguirán *Los heréticos* (1967) –duro ataque al catolicismo–, *El gato eficaz* (1972) –en donde se burla de la ideas y costumbres tradicionales asociadas al amor y al matrimonio–, *Aquí pasan cosas raras* (1976), *Como en la guerra* (1977), *Libro que no muerde* (1980), *Cambio de armas* (1982), *Donde viven las águilas* (1983) y, del mismo año, *Cola de lagartija,* que es una alegoría enigmática de la historia reciente de Argentina con técnicas de fragmentación y diversidad de narradores en un intento de aproximación a la realidad sin nexos lógicos; continuará con *Unas y otras sirenas* (1988), *Realidad nacional desde la cama* (1990), *Novela negra con argentinos* (1990) y *Simetrías* (1993); obras en las que también hay un acercamiento a la historia reciente de su país y reivindica la fuerza del amor en un mundo aterrador. Su meta literaria es encontrar un lenguaje femenino absoluto y la búsqueda de un

mundo en el que los ideales del amor, la justicia, la belleza y la razón existen.

Tununa Mercado (1939) destaca por sus cuentos *Celebrar a la mujer como una pascua* (1967), *Canon de alcoba* (1988) y su relato *En estado de memoria* (1990), *La letra de lo mínimo* (1994) y *La madriguera* (1996). En el mismo año nació Luisa Futoransky, además de una extensa obra poética, tiene tres obras narrativas: *Son cuentos chinos* (1983), *De Pe a Pa (De París a Pekín)* (1986) y *Urracas* (1992). Alicia Dujovne Ortiz (1940), poetisa y novelista, en 1995 editó *Eva Perón. La biografía*; con anterioridad había publicado dos biografías: *María Elena Walsh* (1982) y *Maradona soy yo* (1993), a las que le seguirán otras dos novelas: *El árbol de la gitana* (1997) y *Mireya* (1998). Vlady Kociancich (1941) editó *Coraje* en 1971; le seguirán *La octava maravilla* (1982), *Últimos días de William Shakespeare* (1984), *Abisinia* (1985), *Todos los caminos* (1990), *Bajos del temor* (1992), *El templo de las mujeres* (1996) y *Cuando leas esta carta* (1998). Liliana Heker (1943) es la autora de los cuentos *Los que vieron la zarza* (1966), *Acuario* (1972), *Un resplandor que se apagó en el mundo* (1977), *Las peras del mal* (1982) y *Los bordes de lo real* (1991); a los que se añaden las novelas: *Zona de chivaje* (1987) y *El fin de la historia* (1996). Nora Glickman (1944) ha

editado dos libros de cuentos: *Uno de sus Juanes* (1983) y *Mujeres, memorias, malogros* (1991); Alicia Diaconú (1945) publicó en 1981 *Enamorada del muro* y *El penúltimo viaje* (1989); Sylvia Iparraguirre (1947) es autora de *En el invierno de las ciudades* (1988), *Probables lluvias por la noche* (1993) y *El parque* (1996); Susana Silvestre (1950) empezó con la publicación de los cuentos *El espectáculo del mundo* (1982), *Si yo muero primero* (1991), *Mucho amor en inglés* (1994), *No te olvides de mí* (1995) y *Todos amamos el lenguaje del pueblo* (2002).

Reina Roffé (1951) publicó en 1973 *Llamado al Puf*; y otros títulos como *Monte de Venus* (1976) *La rompiente* (1987) y *El cielo dividido* (1996). Ana María Shúa (1951) ha cultivado la narrativa breve y la micro-narrativa privilegiando el uso del humor y entre sus relatos destacan *Los días de pesca* (1981), *La sueñera* (1984), *Viajando se conoce gente* (1988) y *Casa de geishas* (1992); entre sus novelas: *Soy paciente* (1980), *Los amores de Laurita* (1984) y *El libro de los recuerdos* (1994) –en ésta última recoge sus raíces judeo polacas y su inserción en la sociedad argentina–, pero hasta ahora su mejor novela ha sido *La muerte como efecto secundario* (1997) en donde se refleja el resentimiento, la desconfianza y el odio de un hijo hacia su padre, figura dominante y abusiva,

que le ha destrozado la vida. Alicia Kozameh (1953) publicó en los ochenta *Pasos bajo el agua* (1987) y *Patas de avestruz* (1988). María Rosa Lojo (1954) empezó con *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987); le seguirán *La pasión de las nómades* (1994) y *Una mujer de fin de siglo* (1999) y su libro de relatos *Marginales* (1986) y Matilde Sánchez (1958) con dos novelas: *La ingratitud* (1990) y *El Dock* (1993), y el libro de relatos *La canción de las ciudades*; en el 85 publicó un libro periodístico con Hebe Bonafini, *Historia de vida*.

De entre las jóvenes narradoras destacan Cristina Civale (1960), quien además de escritora es guionista y directora de cortometrajes; ha publicado una novela, *Chica fácil* (1995), y un libro de relatos, *Perra virtual* (1998). Patricia Suárez (1969), también periodista, ha publicado narraciones infantiles como *El caso del Sr. Bocángel* (1997) y *¿Uh?* (1998); además de la novela, *Aparte del principio de la realidad* (1998) y el libro de cuentos *Rata Paseandera* (1998).

## Uruguay

Una de las primeras narradoras uruguayas del siglo XX fue la reconocida poeta Juana de Ibarbourou (1892-1979) quien publicó los siguientes libros en prosa: *La rosa de los vientos* (1930) o *Estampas de la Biblia* (1934); le seguirá Clara Silva (1905) con *La sobreviviente* (1951), *El alma y los pe-*

*rros* (1962), *Aviso a la población* (1964) y *Habitación testigo* (1967). Más decisiva en cuanto a influencias posteriores ha sido Armonía Somers (1917) quien destacó por la libertad de los temas y el lenguaje en *La mujer desnuda* (1950); a los que añadimos sus libros de cuentos *El derrumbamiento* (1953) y *La calle del viento norte* (1963), y sus novelas *De miedo en miedo* (1967), *Un retrato para Dickens* (1969) y *Viaje al corazón del día* (1986), del mismo año es *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*; tres volúmenes recogen su narrativa breve: *Todos los cuentos* (1967), *Muerte por alacrán* (1978) y *La rebelión de la flor* (1988). El mundo de Somers, inmerso en la fantasía, muestra una contraimagen perversa y subversiva del mundo real con un estilo laberíntico y torturado; póstumamente se publicó su libro de cuentos *Hacedor de girasoles. Tríptico en amarillo para un hombre ciego* (1994).

Rolina Ipuche Riva (1922) es la autora de *El flanco del tiempo*; Matilde Bianqui (1928) editó en 1969 los cuentos de *Los tangos de Troilo*; María Inés Silva Vila (1929), revela sus dotes de narradora en *La mano de nieve* (1951) y en *Felicidad y otras tristezas* (1965); Silvia Lago (1932) se dio a conocer en 1962 con sus dos novelas *Trajano* y *Tan solos en el balneario*, le seguirá su volumen de cuentos *Detrás del rojo* (1967).

Cristina Peri Rossi (1941) es, sin duda, una de las narradoras uruguayas más conocidas internacionalmente. Su obra se ha caracterizado por su espíritu disidente, cuestionador, anticonformista y provocador. En el erotismo ve una de las formas de liberación del ser humano frente a las distintas formas que adopta la represión social y política. Junto al erotismo habla del exilio, de la soledad, de la alienación, de lo efímero del tiempo y de la continua pugna por recrear el lenguaje; por tanto, sus obras son alegorías de la identidad sexual y una crítica a los modelos prefijados que la sociedad impone. Comienza su trayectoria literaria con los cuentos de *Viviendo* (1963) y su novela *Los museos abandonados* (1968), en donde se manifiesta como una narradora mordaz que se adentra en la condición del hombre como víctima del poder, y aborda también el misterio de la individualidad y la identidad humanas; le seguirán *El libro de mis primos* (1969) y los volúmenes de cuentos *Indicios pánicos* (1970), *La tarde del dinosaurio* (1976) y *La rebelión de los niños* (1980). *La nave de los locos* (1984) es quizá una de sus mejores novelas; a la que se añaden otros títulos como *Una pasión prohibida* (1986), *Solitario de amor* (1988), *Cosmogonías* (1988), *Fantasías eróticas* (1991), *La última noche de Dostoievsky* (1992) y *Cosmo agonías* (1994). Después de *Desastres íntimos* (1997), su novela más reciente es la titulada *El amor es*

*una droga dura* (1999); a la que añadimos un libro de prosas de difícil clasificación como *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983). Su obra podría resumirse –además de lo dicho hasta ahora- como la investigación de la condición humana que indaga en la complicación interior del individuo y de la vida, así como la vulnerabilidad del hombre.

Isabel Pisano (1944) afamada periodista, es autora de una novela con fondo erótico, *Trilogía de perversos* (1995), que viene a sumarse a otras obras anteriores como *Cuentos para Adriano* (1977), *Los diabólicos de Blois* (1980), *Amar a un maldito* (1987), *Trilogía de perversos* (1995) y *El amado fantasma* (2002). Teresa Porzecanski (1945) plantea en sus relatos la dolorosa fragilidad del cuerpo humano y lo difícil que es mantener el equilibrio de la mente que debe regir funciones fisiológicas y ritmos constantes bajo la amenaza de la desarticulación como se puede comprobar en *El acertijo y otros cuentos* (1967), *Construcciones* (1979), *La respiración de la fragua* (1989) o *Nupcias en familia y otros cuentos* (1998). Ángela Hernández Núñez (1954), nacida en República dominicana y poeta, ha dado ha conocer dos libros de relatos, *Las mariposas no le temen a los cactus* (1985) y *Masticar una rosa* (1993).

## Paraguay

Asombrosamente este país, uno de los más olvidados por la crítica hispanoamericanista, ha tenido un número notable de narradoras que se ha visto acrecentado en las últimas décadas, al igual que en casi todos los países de habla hispana. Una de las primeras voces narrativas del siglo pasado fue Ercilia López de Blomberg (1865-1965), quien escribió en 1920 *Don Inca*, obra costumbrista publicada después de su muerte; le seguirá Teresa Lamas de Rodríguez Alcalá (1887-1976), autora de *Tradiciones del hogar* (1921 y 1928) y *La casa y su sombra* (1954). En la misma línea del costumbrismo destacará Concepción Leyes de Chaves (1889-1985), quien en 1941 edita su novela *Tava-í*, relato que podríamos calificar de folclorista, y *Elisa Lynch* (1957); entre el costumbrismo y la leyenda estará su libro *Río Lunado, mitos y costumbres del Paraguay* (1951) y, posteriormente, abordará el tema histórico con una biografía novelada, *Madama Lynch* (1957). De neo-romántica se podría clasificar a Teresa Lamas Caríssimo (1897-1975), quien publica en 1921 *Tradiciones del hogar*, a la que le sigue una segunda serie en 1928; más tarde editará *Huerta de odios* (1944) y *La casa y la sombra* (1955), siempre dentro del corte tradicional que veíamos en la obra de Ercilia López de Blomberg.

Nacida ya en el siglo XX, y de origen español, es Josefina Pla (1902-1999), una de las principales animadoras intelectuales de este país. En 1963 publicó sus cuentos *La mano en la tierra* (1963), relatos que podrían adscribirse al realismo crítico y que contrastan con el costumbrismo en boga por aquellos años; pasarán algunos años más hasta dar a conocer *El espejo y el canasto* (1981), *La pierna de Severina* (1983) y *La muralla robada* (1989). En colaboración con Ángel Pérez Pardella publicará la novela *Alguien muere en San Onofre de Guarumí* (1984) en la que se plasma la realidad urbana y rural de Paraguay. También en la década de los sesenta se dará a conocer Ana Iris Chaves de Ferreiro (1922-1993) con la novela *Crónica de una familia* (1966), en la que se siguen los modelos de las sagas europeas; después vendrá *Andresa Escobar* (1975) y varias colecciones de cuentos como *Fábulas modernas* (1983), *Retrato de nuestro amor* (1984) y *Crisantemos de color naranja* (1989), en los que introduce a la mujer como personaje crítico e irónico frente al hombre y a la sociedad. Maybell Lebrón (1923) combinará la denuncia política con la afirmación de la libertad de la mujer en sus relatos *Memoria sin tiempo* (1992); mientras que Ester Izaguirre (1924), residente en Argentina, tendrá muy presente en sus obras la cosmovisión paraguaya como lo demuestran sus cuentos *Yo soy el tiempo* (1973) o *Último domicilio cono-*

*cido* (1990), libro éste último en el que destaca su gran fuerza expresiva y una peculiar forma de denunciar la situación de la mujer. En la década de los treinta nacerá Lucy Mendonça de Spinzi (1932), autora de un libro en el que se describe con ironía ambientes populares, sórdidos o de refinado intelectualismo, *Tierra mansa y otros cuentos* (1987); se completa su obra con *Cuentos que no se cuentan* (1998), en los que denuncia las lacras de la sociedad.

La primera en abrirse a la nueva narrativa paraguaya será Neida de Mendoça (1933) con *Golpe de luz* (1983), en la que la protagonista, aunque la novela es muy autobiográfica, realiza un viaje introspectivo para descubrirse a sí misma; con posterioridad dará a conocer tres colecciones de cuentos: *Hacia el confín* (1986), *De polvo y de viento* (1988) y *Ora pro nobis* (1993). Dirma Pardo Carrugati (1934) publicará en 1992 el libro de relatos *La víspera y el día* y, en 1999, *Cuentos de tierra caliente*. Por otro lado, Sara Karlik (1935), autora propensa a lo psicológico, ha publicado hasta el momento seis libros de cuentos: *La oscuridad de afuera* (1987), en este mismo año *Entre ánimas y sueños*, *Demasiada historia* (1988), *Efectos especiales* (1989), *Preludio con fuga* (1992) y *Presentes anteriores* (1996); entre sus novelas destacamos *Los fantasmas no son como antes* (1989), *Juicio a la memo-*

*ria* (1991) y *Desde cierta distancia*, del mismo año. Margot Ayala de Michelagnoli (1935), en *Ramona Quebranto* (1989), optará por registrar el habla popular de los barrios marginales de Asunción. Le seguirá Raquel Saguier (1940) con la publicación de una novela de iniciación titulada *La niña que perdí en el circo* (1987) en la que se denuncia la situación opresiva en la que vive una mujer burguesa en una sociedad dominada por el hombre; en sus dos siguientes novelas, *La verdadera historia de Purificación* (1989) y *Esta zanja está ocupada* (1994), se pronunciará abiertamente contra la desigualdad de los patrones de conducta del hombre y la mujer y, en *La posta del placer* (1999), resaltará con ironía la doble moral de las sociedades tradicionales. Lita Pérez Cáceres (1940) protestará contra el orden establecido en *María Magdalena María* (1997); Yula Riquelme de Molinas (1941-2002) se dará a conocer con su novela *Puerta* (1994), perteneciente a la literatura fantástica, y cambiará al suspense en *Los gorriones de la siesta* (1996), obras a las que habría que añadir sus ficciones breves de *Bazar de cuentos* (1995) y *De barro somos* (1998).

Entre el ecologismo y la historia se mueve la obra de Renée Ferrer (1944), aunque en sus primeros libros, *La seca y otros cuentos* (1986), denuncia la realidad y, en otros, escribe para

un público infantil: *La mariposa azul y otros cuentos* (1987) y *Por el ojo de la cerradura* (1993); abordará el tema ecológico en *Desde el encendido corazón del monte* (1994) y la temática histórica la desarrollará en *Vagos sin tierra* (1998) y en *Los nudos del silencio* (1988) hablará de relaciones lésbicas como respuesta a la abusiva conducta masculina. Chiquita Barreto Burgos (1947), con humor y denuncia, y teniendo muy presente el erotismo publicará *Con pena y sin gloria* (1990) y *Con el alma en la piel* (1994). El tema ecológico, denunciando el peligro de la destrucción de la naturaleza, será tratado por Luisa Moreno (1949) en *Con ecos de monte y arena* (1992) y con elementos fantásticos compondrá su obra *El último pasajero y otros cuentos* (1997). Susana Riquelme de Bisso (1949) publicará sus cuentos *Entre la cumbre y el abismo* (1995) y Nila López (1954) editará en el 98 una serie de textos, *Madre, hija y espíritu santo*, impregnados de poesía; Delfina Acosta (1956), por su parte, empleará la ironía en su libro de cuentos *El viaje* (1994).

Entre las autoras más jóvenes, quienes en su mayoría frecuentan el género breve, destacamos a Milia Gayoso (1962), de prosa escueta y efectiva, que inicia su producción con *Ronda en las olas* (1990); le seguirá *Un sueño en la ventana* (1991), *El peldaño gris* (1994) y *Cuentos para tres mariposas*

(1996), obras en las que refleja la vida ciudadana y el desamparo que produce vivir en la urbe. Las hermanas Amanda (1955) y Mabel Pedrozo (1965) denunciarán la doble moral y la corrupción en un libro escrito conjuntamente, *Mujeres al teléfono* (1997); por su parte, Mabel Pedrozo es autora también de otros dos libros de relatos: *Debajo de la cama* (2000) y *Noche multiplicada* (2001). Dentro de este grupo está Margarita Prieto quien en su libro de cuentos *Tiempo de chivatos* (1998) describe el sabor popular del alma campesina.

**Chile**

Entre los países hispanoamericanos, Chile ha destacado por tener un notable número de narradoras y, además, por ser conocidas internacionalmente. De entre las primeras novelistas del XX destaca Inés Echeverría (1868-1949), quien escribió con el pseudónimo de Iris y publicó en 1905 *Hacia el oriente. Recuerdos de una peregrinación a tierra santa* (1905); cinco años después saldrán a la luz tres de sus obras: *Tierra virgen*, *Perfiles vagos* y *Hojas caídas*; a las que le seguirá *Hora de queda* (1918). Entre 1930 y 1943 editará los siguientes escritos históricos: *Cuando mi tierra fue moza o Amanecer*, *Cuando mi tierra nació o Atardecer* y *Cuando mi tierra era niña o Noche*; y en el 1937 publicará *Entre dos siglos*. Mariana Cox Stuven (1882-1914), conocida con el pseudónimo de

Shade, publicó *La vida íntima de Marie Goetz* en 1909 y, en el mismo año, *Un remordimiento. Recuerdos de juventud*.

Sin duda, la autora más destacada de comienzos de siglo es Marta Brunet (1901-1967), conocida como autora de narraciones infantiles; aunque también dedicó parte de su obra a textos para adultos como indican los siguientes títulos: *Montaña adentro* (1923), *Bestia dañina* (1925), *Aguas abajo* (1943), *Humo hacia el sur* (1946), *Raíz del sueño* (1949), *María Nadie* (1957) y *Amasijo* (1962); obras de un marcado carácter dramático acrecentado por inquietudes sicológicas y en las que sobresalen la descripción de ambientes rurales y ciudadanos. De esta misma época son otras autoras como Magdalena Petit, María Flora Yáñez, Marcela Paz y María Carolina Greel.

A Marta Brunet la superará María Luisa Bombal (1910-1980), quien desde la modernidad prestará atención al subconsciente femenino. Sus obras más importantes son *La última niebla* (1935), estudio de la insatisfacción amorosa que le lleva a adentrarse en los espacios del sueño y la fantasía para paliar deseos insatisfechos; *La amortajada* (1938), donde la protagonista, ya muerta, repasa su vida con aguda lucidez introduciéndose en la sensibilidad y la psicología de la mujer. En el

39 publicará *El árbol* y *Las islas nuevas*; en 1946, *La historia de María Griselda*, cuya edición definitiva será en 1976.

La dramaturga Isidora Aguirre (1919) incursiona en la novela con *Doy por vivido todo lo soñado* (1987) y *Carta a Roque Dalton* (1990); Mercedes Valdivieso (1924) comenzará su trayectoria con *La brecha* (1961) y le seguirán: *La tierra que les di* (1963), *Los ojos de Bambú* (1964), *La noche y un día* (1961) y la novela histórica *Maldita yo entre las mujeres* (1991); Margarita Aguirre (1927) es la autora de *Cuaderno de una muchacha muda* (1951) y *El huésped* (1958); Elena Gerther (1932) editará en 1958 *Islas en la ciudad* y continuará con *El encantamiento*, *Páramo salvaje*, *La mujer de sal*, *Después del destierro* y la trilogía compuesta por: *La derrota*, *Tiempo de villanos* y *El hueco de la guitarra*; Ágata Giglo (1936-1997) es la autora de *Mi pobre tercer deseo* (1990) y *Diario de una pasajera* (1997).

Sin lugar a dudas la autora más conocida y exitosa de Chile es Isabel Allende (1942) quien comenzó su trayectoria con algunos relatos infantiles y saltará a la fama con *La casa de los espíritus* (1982), novela en la que, desde el punto de vista de la mujer, combina el realismo mágico con elementos históricos, cuadros sociales y políticos, conflictos de clase, intriga amorosa, dramas domésticos, humor, fantasía. A esta

parábola de la decadencia de la vieja oligarquía chilena, simbolizada por los Trueba, le seguirán *De amor y de sombra* (1984), *Eva Luna* (1987) y *Los cuentos de Eva Luna* (1988) –melodramas sociales que conectan la literatura sentimental desde una propuesta feminista y el compromiso político mezclado con la protesta social, el amor, la subversión y la escritura. Un poco lejos de la temática habitual queda *El Plan infinito* (1991), novela biográfica en la que intenta conciliar la armonía étnica, los valores falsos dominantes en Estados Unidos y la búsqueda del amor; y un tono más autobiográfico se hará patente en *Paula* (1994), novela en la que se cuenta la historia de la enfermedad y muerte de la hija de la autora. Seguirá con *Afrodita: cuentos, recetas y otros afrodisíacos* (1998), *Hija de la fortuna* (1999) –novela de aventuras con melodrama, pasión y episodios eróticos–, *Retrato en sepia* (2001) y, en el 2003, su última entrega, *En el reino del dragón de oro*.

Entre dos autoras de renombre, Isabel Allende y Diamela Eltit, están Alejandra Basualto (1944), narradora de relatos en *La mujer de yeso* (1988), *Territorio exclusivo y otros cuentos* (1990) y *Desacato al bolero* (1994); Lucía Guerra (1944) con *Más allá de las máscaras* (1984), los cuentos de *Frutos extraños* (1991), *Muñeca brava* (1993), *La mujer fragmentada*

(1994), *Los dominios ocultos* (1998), *Más allá de las máscaras* (1997) y *Las noches de Carmen Miranda* (2002); Ana María del Río (1948) quien se dio a conocer en la narrativa con *Entreparéntesis* (1983), a la que le seguirán *Óxido de Carmen* (1986), *De golpe Amalia en el umbral* (1990), *Tiempo que ladra* (1991), *Siete días de la señora* (1993) y los cuentos de *Gato por liebre* (1995), *A tango abierto* (1996) y *La esfera del aire* (1998).

Diamela Eltit (1949) es la máxima representante en su país del experimentalismo que la autora fusiona con el feminismo y con la militancia política. Su primera novela fue *Lumpérica* (1983) y en la década de los ochenta publicará: *Por la patria* (1986) y *El cuarto mundo* (1988). Su narrativa tiene un fondo desconcertante ya que no trata de contar historias verosímiles, sino desautorizar los conceptos de personaje y de narrador. En su primera novela resalta la denuncia social y política y la relación entre los oprimidos y el poder, entendiendo a la mujer como uno de los sectores oprimidos de la sociedad; en cambio, en la segunda, desarrollará la brutalidad, la discriminación sexual, el desamparo, la traición, la falta de libertad y la degradación de los podres después de un período de esperanza con Salvador Allende; y en *El cuarto mundo* planteará una mirada desestructuradora de la pareja y de la fami-

lia y la puesta en cuestión de su validez. A las mencionadas le seguirán *El padre mío* (1989), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), *El infarto del alma* (1995), *Los trabajadores de la muerte* (1998) y *Mano de obra* (2002). En la primera de éstas se acerca al género testimonial a través de tres monólogos de un vagabundo con la finalidad de poner en evidencia la honda crisis del lenguaje; en *Vaca sagrada*, novela psicológica de tipo confesional, narra las experiencias de una mujer de clase trabajadora; en cambio, en *Los vigilantes,* una mujer escribirá cartas a su marido ausente. En definitiva, su obra es el reflejo de la desolación, la perversidad y la degradación en nuestra sociedad.

Marcela Serrano (1951) es otra de las escritoras más exitosas de la narrativa latinoamericana. En sus obras ha sabido encontrar una fórmula narrativa en la que se mezclan los problemas de la mujer y la situación política del país en los años sesenta; muestra de ello son las novelas *El albergue de las mujeres tristes* (1977), *Nosotras que nos queremos tanto* (1991), *Para que no me olvides* (1993), *Antigua vida mía* (1995), *Nuestra señora de la soledad* (1999) y *Lo que está en mi corazón* (2002). Diana Poblet (1954), aunque de origen argentino, reside en Chile desde hace años y ha publicado: *Sólo por hoy* (1997) y *Vivir a prueba* (2000); Pía Barros

(1956) es una de las más destacadas cuentistas en *Miedos transitorios: de a uno, de a dos, de a todos* (1985), *A horcajadas* (1990), *El tono menor del deseo* (1991) y *Signos bajo la piel* (1994); Sonia González Valdivieso (1958) es autora de los relatos *Tejer historias* (1986) y *Matar al marido es la consigna* (1993) y Lilian Elphick (1959) publicó en 1990 *La última canción de Maggie Alcázar*.

De entre las voces narrativas más jóvenes destacamos a Carolina Rivas (1961) con *Para amarte mejor* (1990); Flavia Radrigán (1964) con los relatos *Una rosa negra, negra* (1996); Andrea Maturana (1969) con el libro de relatos *(Des)Encuentros (Des)Esperados* (1992), la narración infantil *La isla de las langostas* (1997) y la novela *El daño* (1997) y Alejandra Costamagna (1970) con sus dos novelas *En voz baja* (1996) y *Ciudadano en Retiro* (1998), y el libro de relatos *Malas noches*.

**Bolivia**

Pocas son las narradoras bolivianas a lo largo de la última centuria, lo que viene a demostrar el acceso casi nulo de la mujer al mundo de la cultura. Entre las primeras destacamos a la también poeta Adela Zamudio (1854-1928) quien en 1913 publicó *Íntimas* y, póstumamente, se publicarán *Cuentos breves* (1943) y *Novelas cortas* (1947). Le seguirá

Yolanda Bedregal (1916-1999) con su novela *Bajo el oscuro sol* (1971) y el libro de relatos *Naufragio* (1977); también un libro de poemas y cuentos, *Escrito* (1994). Una obra más amplia es la de Gaby Vallejo Canedo (1941) quien en la década de los setenta publicó *Los vulnerables* (1973) e *¡Hijo de Opa!* (1976); posteriormente aparecerán títulos como *Juvenal Nina* (1981), *Detrás de los sueños* (1987), *En busca de los nuestros* (1987), *Mi primo es mi papá* (1989), *La sierpe empieza en cola* (1991) y *Encuentra tu ángel y tu demonio* (1998). También han colaborado con algunos relatos las poetas Rosario Quiroga de Urquieta (1948) y Marcela Gutiérrez (1954).

Una de las obras más conocidas y pertenecientes al relato testimonial es la escrita por Moema Viezzer con *Si me permiten hablar, testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977), en la que se relata la vida de una mujer que se convirtió en activista y denunció las duras condiciones en las que viven las mujeres de los mineros del estaño.

Una de las narradoras más jóvenes y de cierto renombre es Erika Bruzonic (1963) quien publicó en 1987 el libro de relatos *Ecos de guerra*, al que siguieron *Cegados por la luz* (1992) e *Historias inofensivas* (1996) y la novela *El color de la memoria* (1989).

**Perú**

La destacada trayectoria literaria del Perú parece que también ha tenido su incidencia en la narrativa escrita por mujeres que se evidencia en una sólida continuidad desde comienzos de la última centuria. Sin embargo, a diferencia de los narradores, sus obras no han tenido la dimensión internacional de estos.

Amalia Puga (1866-1963) es uno de los primeros nombres y su obra narrativa se centra en la década de los cincuenta en títulos como *El jabón de hiel* (1949), *La madre Espinach, vidente y profetisa* (1950) y *Los Barzuas* (1952); le seguirá Zoila Aurora Cáceres (1877-1954) con *La rosa muerta* (¿1914?), *Mujeres de ayer y hoy*, *Oasis de arte* y *Memorias de Breña*. Angélica Palma (1878-1935), será la autora de *Vencida* (1918), *Por senda propia* (1921), *Tiempos de patria vieja* (1926) y *La sombra alucinante* (1939); María Wiesse (1894-1964), quien nos ha ofrecido más títulos, su obra abarca diferentes décadas: *Croquis de viaje* (1923), *La huachafa* (1927), *Diario sin fechas* (1948), *Pequeñas historias* (1951), *Tríptico* (1953), *Linterna mágica* (1954) y *El pez de oro y otras historias absurdas* (1958). Blanca del Prado (1900) es la autora de *Caima* (1934) y Magda Portal (1901) destacará con *Ánima absorta* (1924), *El desfile de las miradas* (1926), *Costa*

*Sur* (1945), *La mujer nueva* (1933), *La trampa* (1953). Pilar Laña Santillana (¿1904?) nos ofrecerá tres obras: *Espirales* (1933), *Más allá de la trocha* (1943) y *En el valle de Huanchar* (1948); Mª Rosa Macedo (1909) publicará en 1941 *Rancho de caña*, a la que le seguirán *Paisaje y hombres de mi tierra* (1944), *Rastrojos* (1946) y *Hombres de tierra adentro* (1948) y Rosa Mª Larraburre (1924-1962) con *Río ancho* (1957) y *Dos cuentos* (1963). Esta notable trayectoria tendrá su continuidad en Lola Thorne (1930) y sus *Cuentos para Puch* (1952), *De lunes a viernes* (1961) y *Edad natural* (1965). La poeta Carmen Luz Berejano (1933) se dará a conocer como narradora en 1989 con *El cuarto de los trebejos*.

De todas las citadas hasta estos momentos la más destacada y conocida es Laura Riesco (1940), relatora del mundo imaginario en el espacio andino, concretamente, de la región minera de la Oroya donde nació y pasó su infancia. Comenzó con la publicación de su novela *El truco de lo ojos* (1978); después *Ximena de dos caminos* (1994), donde reconstruye el mundo de una niña que lucha por su identidad en un ambiente cerrado a través de la escritura de sus recuerdos.

De diferente calado es la obra de Carmen Ollé (1947) quien ha sido considerada la precursora de la literatura feminista en su país. En 1992 publicó *¿Por qué tanto ruido?*, novela-

diario, con visos poéticos, en la que da cuenta del proceso de toma de conciencia sobre la condición femenina. La violencia verbal y el tono exasperado e implacable seguirán en *Noches de adrenalina* (1981) y *Las dos caras del deseo* de 1994. En el mismo año que Ollé nació Mónica Buse, autora de *Carta al alcalde y otros relatos* (1988) y *Todos los derechos menos la libertad* (1992); le seguirá Mª Teresa Ruiz Rosas (1956) con *El desván* (1989) y *El copista* (1994); Pilar Dughi (1956) publicará en 1989 *La premeditación y el azar* y, en 1996, *Ave de la noche*. Aída Balta (1957) nos ofrecerá *Sodoma, Santos y Gomorra* (1986), *El legado de Caín* (1987) y *Tiempo de ópera* (1996) y Mariela Sala *Desde el exilio y otros cuentos* en 1988.

De entre las narradoras últimas destacamos a Patricia De Souza (1964) quien en 1994 publica *Cuando llegue la noche*, novela en la que aborda temas como la violencia, el desarraigo y la soledad; en el 98 llegará su segunda novela, *La mentira de un fauno*. Otros nombres de la narrativa peruana actual son los de Vilma Macedo Pérez con *Tiempo de redención* (1988), Gladys Rossel Huici con *Al ladrón se le olvidó la luna en la ventana* (1989), Zonia Cueto Gálvez con *Briznas andinas* (1990), Cecilia Grandino con *Con harta vergüenza*

(1990), Maruja Martínez con *Entre el amor y la furia* (1997) y Sylvia Miranda Lévano con *Memorias de Mamá* (1998).

## Ecuador

La narrativa ecuatoriana escrita por mujeres no tuvo muchas representantes a comienzos del siglo pasado; pero en las décadas de los ochenta y noventa, al igual que en los países con larga tradición en la escritura femenina, ha tenido un notable incremento que abre nuevas puertas al estudio de la narrativa ecuatoriana.

Una de las primeras narradoras fue Elysa Ayala González (1879-1956), quien publicó varios relatos en periódicos y en ellos se destaca la superación de los cuadros de costumbres imperantes en la época. Sin embargo, la autora más conocida será Mary Corylé (1901-1978), seudónimo de Mª Ramona Cordero y León, con sus relatos *La pancha* (1933), *Pobre Chapita* del mismo año, *Mundo pequeño* (1948) y *Gleba* (1952); le seguirá Nela Martínez (1914), autora de una novela con Joaquín Gallegos Lara, *Los granados* (1982), y varios relatos incluidos en antologías.

Tendremos que esperar bastantes años hasta que aparezcan nuevas voces de autoras nacidas en los años treinta y que publicarán a partir de los sesenta y sobre todo en los setenta.

Alicia Yáñez Cossío (1929) será una de las primeras con una amplísima obra narrativa desde los setenta hasta nuestros días: *Bruna Soroche y los Tíos* (1973), *Yo vendo unos ojos negros* (1979), *Más allá de las islas* (1980), *La cofradía del Mullo de la Virgen Pipona* (1985), *La casa del saxo placer* (1989), *El cristo feo* (1996), *Aprendiendo a morir* (1997), *Y amarle pude...* (2000); títulos de novelas a los que debemos añadir, hasta estos momentos, tres libros de relatos: *El beso y otras ficciones* (1974), *Retratos cubanos* (1998) y *El viaje de la abuela* (1999). Eugenia Vitieri (1930) publicó en 1969 *A noventa millas solamente* y *Las alcobas negras* en 1983; junto a tres libros de relatos: *El anillo y otros cuentos* (1955), *Doce cuentos* (1962) y *Los zapatos y los sueños* (1977). Lupe Rumazo (1935), ecuatoriana residente en Venezuela, editó un libro de relatos, *Sílabas de la tierra* (1964), y una obra singular en la que confluyen novela y elegía, epístola y diario: *Carta larga sin final* (1978), y en la que se cuenta una historia espiritual en la que vida y muerte interactúan continuamente en un discurso de gran calibre intelectual; le seguirá la novela *Peste blanca, peste negra* (1988). A Lupe Rumazo le seguirá Fabiola Solís de King (1936), autora de los relatos *Al otros lado del muro* (1978) y *Mundo aparte y otros mundos* (1983).

Como apuntábamos más arriba, entre mediados de los ochenta y la década de los noventa, un nutrido grupo de narradoras, nacidas a partir de los años cuarenta, adquirirán protagonismo en la narrativa ecuatoriana. Entre las primeras está Argentina Chiriboga (1940) que ha publicado dos novelas, *Bajo la piel de los tambores* (1991) y *Jonatás y Manuela* (1994); Ivón Zúñiga Paredes (1947) con el libro de relatos *Eslabón que une los tiempos* (1998); Gilda Holst (1952) con los cuentos de *Más sin nombre que nunca* (1989) y *Turba de signos* del mismo año y la novela *Dar con ella* (2001). Liliana Miraglia (1952) publicó en el 89 el libro de cuentos *La vida que parece* y *Un close up prolongado* (1996) y Libertad Regalado (1953), un libro de relatos, *Las palabras sumergidas* (1993). Denise Rosales (1954) cuenta con una sola novela, *Los vórtices del triángulo* (1994) y Jennie Carrasco Molina (1955) ha destacado como poeta pero en 1995 publicó un libro de cuentos: *La diosa en el espejo*. Rosalía Arteaga Serrano (1956), quien fue vicepresidenta y presidenta de la República entre 1996 y 1997, ha publicado dos novelas: *Gente* (1983) y *Jerónimo* (1999); Elsy Santillán Flor (1957) tres libros de relatos: *De mariposas, espejos y sueños* (1987), *De espantos y minucias* (1992) y *Furtivas vibraciones olvidadas* (1993) y Arminta Buenaño (1958) editó en 1985 los relatos *La mansión de los sueños* y *La otra piel* en 1992. En el mismo año que Buenaño

nació Mª Carmen Garcés (1958) quien editó en 1995 *Mírame a los ojos* y también del 58 es Natasha Salguero, autora de la novela *Azulinaciones* (1990). Mª Eugenia Paz y Miño (1959) ha publicados tres libros de relatos: *Siempre nunca* (1980), *Golpe a golpe* (1986) y *El uso de la nada* (1992); Martha Rodríguez (1959), *Nada más el futuro* (1997) y Livina Santos (1959) *Una noche frente al espejo* (1989).

La gran proliferación de narradoras hará que aparezca una nueva promoción, las nacidas en la década de los sesenta: Leonor Barquerizo Días Granados (1960) con *Solo quería entender* (1999), cuentos; Marcela Vintimilla Carrión (1961) con los relatos *Cualquier cosa me invento para ver* (1989); Carolina Andrade (1962) con los cuentos *Detrás de sí* (1994) y *De luto* (1998); Lucrecia Maldonado (1962) con *No es el amor quien muere*, relatos (1994) y *Mi sombra te ha de hacer falta* (1998); Viviana Cordero (1964) con las novelas *El paraíso de Ariana* (1994) y *El teatro de los monstruos* (1999); Ruth Patricia Rodríguez (1966) con tres libros de relatos: *Algo más que un sueño* (1988), *Desde el barro azul* –del mismo año- y *El balcón de los colores* (1994), y la novela, *Al filo de Clepsidra* (1996); Mª Gabriela Alemán (1968), tres libros de relatos: *En el país rosado* (1994), *Maldito corazón* (1996) y *Zoom*

(1997) y Yanna Hadatty (1969), *Que haceres postergados* (1998), cuentos.

**Colombia**

No son muchas las narradoras colombianas del siglo XX; sin embargo, destacan por su gran calidad en un país el que las referencias narrativas están copadas por los nombres de Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis y, más recientemente, Fernando Vallejo.

Uno de los primeros nombres de mujeres escritoras es el de Soledad Acosta Samper (1833-1913) quien a comienzos del siglo XX publicó sus dos únicas novelas: *Un chistoso de aldea* (1905) y *Justicia cumplida la de Dios venida* (1906); le seguirá, ya en pleno siglo XX, Elisa Mújica (1918-2001), autora de *Los dos tiempos* (1949), *Catalina* (1963) y *Bogotá en las nubes* (1984). Rocío Vélez Piedrahita (1926) publicó en 1962 *La tercera generación* y después vendrán títulos como *La cisterna* (1971) y *Terrateniente* (1986). Mª Helena Uribe Estrada (1928) editará en 1986 *Perfil en el tiempo*. Flor Romero de Nohra (1933) es la novelista de *3 Kilates 8 puntos* (1964), *Mi Capitán Fabián Sicachá* (1967), pero sobre todo destaca su obra *Triquitraques del Trópico* (1972) en la que denuncia la dolorosa realidad de su patria con elementos maravillosos, como lo hará posteriormente en *Los sueños del*

*poder* (1978). La destacada ensayista Helena Araújo (1934) es la autora de los relatos *La «M» de las moscas* (1970) y de *Fiesta en Teusaquillo* (1981), novela.

Sin duda, las narradoras más sobresalientes de Colombia son Albalucía Ángel (1939), Marvel Moreno (1939-1995) y Fanny Buitrago (1940). La primera publicó en 1972 *Dos veces Alicia*; le seguirán *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) y *Las andariegas* (1984). Marvel Moreno, quien en 1980 había publicado un libro de cuentos, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, seguirá con *En diciembre llegaban las brisas* (1987) en la que contará tres historias desde París –como ya lo hicieron en algunas novelas sus compatriotas Plinio Apuleyo Mendoza y Albalucía Ángel en los 70- en las que recuerda su juventud en Barranquilla. Esta voz narrativa –que en ningún momento es imparcial- denuncia, siempre desde el punto de vista de la mujer, que la imparcialidad es un falso supuesto del modo narrativo masculino. El lector siente que a través de esa voz anónima, que cuenta bellas historias de mujeres, habla una mujer real, la escritora, que no cesa en su empeño de acusación hacia la impasividad masculina. Por su parte, Fanny Buitrago (1940), muy vinculada también al teatro y a la literatura infantil, ha sido considerada como innovadora en *El hostigante verano de los*

*dioses* (1963), novela en la que cuenta la historia de unos jóvenes perdidos en su cotidianidad y en la que cada uno de ellos habla sobre los demás; en *Cola de zorro* (1970) describe un sentido particular de la familia y en *Los pañamanes* (1979) refleja el mundo de las convenciones tradicionales. A estos títulos se añaden los siguientes libros: *La otra gente* (1973), *Pasajeros de la noche* (1974), *Bahía sonora* (1975), *Los amores de Afrodita* (1983), *Los fusilados de ayer* (1987) y *Líbranos de todo mal* (1989).

**Venezuela**

Venezuela tendrá un excelente comienzo de siglo con la obra de Teresa de la Parra, con lo que serán muchas las mujeres que intentarán seguir su modelo; pero como nombre anterior habría que recordar a Virginia Gil Hermoso (1857-1913) quien desde la sensibilidad romántica publicó *Sacrificios* (1908), *Incurables* (1910) y *El recluta*, publicada en 1978 pero concebida en 1907.

Teresa de la Parra (1891-1936), con sólo dos obras, se hará un hueco insustituible en la historia de la literatura hispanoamericana. Su primera novela, *Ifigenia* (1924), fue publicada en París pero rápidamente se conoció en toda América; y en el 1929 editará *Memorias de Mamá Blanca*. La perspectiva que toma en estas novelas y los tonos narrativos no son

frecuentes en su época; ciertas notas criollistas se unen a crónicas familiares centradas en un mundo doméstico lleno de tensiones, secretos y frustraciones. En ambas aparecen elementos autobiográficos tratados con refinada emoción, intimidad y con gran elegancia formal. Más concretamente, en *Ifigenia*, tras la ficción autobiográfica, subyace un tono íntimo, lírico, a veces humorístico, con largas descripciones y cierta tendencia a la digresión, con el objetivo de denunciar a la sociedad que niega los derechos a la mujer. En su segunda novela, Parra hace revivir con mayor madurez artística el mundo de las mujeres de su país, una vida cotidiana llena de sacrificios y ternura, dolor y alegrías y con una visión del pasado idealizada que contrasta con la realidad del presente.

De Teresa de la Parra pasamos a Lucila Palacios (1902-1994), la autora de una extensísima obra narrativa entre las que se encuentran las siguientes novelas: *Los buzos* (1937), *Rebeldía* (1940), *La gran serpiente* (1943), *Tres palabras y una mujer* (1944), *El corcel de las crines albas* (1950), *Cubil* (1958), *Signos en el tiempo* (1959), *Tiempo de siega* (1960), *La piedra en el vacío* (1970), *Reducto de soledad* (1975), *Látigo* (1983) y *¡No! (Versión novelada sobre un personaje imprevisto)* (1989); y los siguientes libros de relatos: *Trozos de mi vida* (1942), *Mundo en miniatura* (1955), *Ayer violento*

(1965), *Cinco cuentos del sur* (1972) y *Cristal de aumento* (1982); a los que añadimos dos tomos de memorias, *El espejo rodante* (1985 y 1987).

Antonia Palacios (1904-1994) es quizá la mejor narradora venezolana después de Teresa de la Parra e, intelectualmente, estuvo muy próxima al círculo de Uslar Pietri y Otero Silva. Lo más destacado de sus narraciones es su primera novela, *Ana Isabel, una niña decente* (1949), narración intimista y evocativa de una Caracas patriarcal en crisis por el crecimiento urbano; le seguirán *Viaje al frailejón* (1955), *Crónica de las horas* (1964), *Los insulares* (1972), *Textos del desalojo* (1973), *Un día largo ya seguro* (1975), *Una plaza ocupando un lugar desconcertante* (1981), *Largo viento de memorias* (1989) y *Ese oscuro animal del sueño* (1991). La poetisa, dramaturga y ensayista Ida Gramcko (1924-1994) es autora también de algunos libros de relatos como *Los estetas, los mendigos y los héroes* (1970). A ella se unen los nombres de Antonieta Madrid (1939) con *No es tiempo para rosas rojas* (1974) y *Ojo de pez* (1990); Victoria De Stéfano (1940) quien ha publicado hasta el momento tres obras: *El desolvido* (1971), *La noche llama la noche* (1985) e *Historias de la marcha a pie* (1998); Mariela Arvelo (1942) con *Orasimí* (1982); Ana Teresa Torres (1944) con sus novelas *El exilio en el tiempo* (1990), *Doña*

*Inés contra el olvido* (1993), *Vagas desapariciones* (1995), *Malena de cinco mundos* (1997) y *Los últimos espectadores del acorazado Potemkin* (1999). En *Doña Inés contra el olvido* se cuenta la disputa que Doña Inés Villegas y Solórzano mantiene contra su paje y liberto, Juan del Rosario Villegas (hijo bastardo de su esposo), por la posesión de unas tierras en Curiepe; en el trasfondo se pone en entredicho la historia oficial.

Laura Antillano (1950) es otro de los nombres más relevantes de la narrativa de este país por novelas como *La muerte del monstruo-come-piedra* (1970), *Perfume de gardenia* (1980) y, dentro de la novela histórica, *Solitaria, Solidaria* (1990); también por relatos como *La bella época* (1968), *Un carro largo se llama tren* (1975), *Dime si dentro de ti no oyes tu corazón partir* (1983), *Cuentos de película* (1985), *La luna no es de pan-de-horno y otras historias* (1988) y *Tuna de mar* (1991). María Luisa Lazzaro (1950), poeta y ensayista, ha publicado *Habitantes de tiempo subterráneo* (1990) y *Tantos Juanes o la venganza de la sota* (1993); en este último libro convergen varios géneros que van desde la novela policíaca a la onírica, de la filosófica a la sentimental y lírica, teniendo como fin último la búsqueda de un destino. Milagros Mata Gil (1951) novela en *La casa en llamas* (1989), *Memorias de una*

*antigua primavera* (1989), *Mata el caracol* (1992) y *El diario íntimo de Francisca Malabar* (1995); aunque su primer libro publicado fueron los cuentos *Estación y otros relatos* (1986). Le sigue Iliana Gómez Berbesí (1951) con una amplia obra literaria: *Confidencias del cartabón* (1981), *Secuencias de un hilo perdido* (1982), *Extraños viandantes* (1990) y *Alto no respire* (2000). Silda Cordoliani (1953) editó en 1993 *Babilonia* y, en 1999, *La mujer por la ventana*. Cristina Policastro (1955) describe a unos personajes cuyas vidas se devanean entre lo cotidiano y la reflexión sobre la muerte en un clima que oscila entre lo fantástico y lo real en *La casa de las virtudes* (1992); en *Ojos de madera* (1994) habla de las relaciones sentimentales desde un punto de vista existencial; en 1998 publicará *Mujeres de un solo zarcillo*. Bárbara Piano (1956) es la autora del libro de relatos *El país de la primavera* (1987) y *El gusto del olvido* (1994); mientras que Stefania Mosca (1957) comparte su obra entre la novela y los relatos: *Seres cotidianos* (1990) y *Banales* (1994), relatos, y dos novelas, *La última cena* (1991) y *Mi pequeño mundo* (1996) y Rubi Guerra (1958) editó en 1990 *El mar invisible*. Entre las narradoras más jóvenes destaca Milagros Socorro (1960) con la novela testimonial *Una atmósfera de viaje* (1989), *Catia, tres voces* y *Alfonso `Chico´ Carrasquel con V en el pecho*, publicadas en 1994; a las que hay que añadir *Actos de salvajismo* (1999).

## Panamá

Graciela Rojas (1904) ha sido considerada la primera narradora panameña y en 1931 publicó el libro de cuentos infantiles *Terruñadas de lo chico*. Fuera ya de la narrativa infantil está Luisita Aguilera Patiño (1914) con *Leyendas panameñas* (1949), *Leyendas y tradiciones panameñas* (1952) y la novela histórica *El secreto de Antatura* (1953). De más relieve serán las obras de Rosa María Crespo de Britton (1936) con sus novelas: *El ataúd de uso* (1982), *El señor de las lluvias y el viento* (1984), *No pertenezco a este siglo* (1992), *Todas íbamos a ser reinas* (1997) y *Laberintos de orgullo* (2003); más los relatos de *Quién inventó el mambo* (1986), *La muerte tiene dos caras* (1987), *Semana de la mujer y otras calamidades* (1995), *No pertenezco a este siglo* (1992) y *La nariz invisible y otros cuentos* (2000). En su primera novela, *El ataúd de uso*, relata la historia de un cacique de pueblo y su miedo a morir sin tener un buen féretro: el narrador enfrenta los diferentes informantes y el antagonismo que se crea entre esas voces da lugar al humor y al chisme con un insólito final; en cambio, en *El señor de las lluvias y el viento* trata el tema del racismo en los años treinta en Estados Unidos: la novela es un *bildunsroman* en que cada uno de los personajes tiene una vida paralela a la de otros hasta que, llegado el momen-

to, sus vidas se relacionan. Isis Tejeira (1936) editó en 1982 *Sin fecha fija* y, en 1991, *Está linda la mar y otros cuentos*; en *Sin fecha fija* explora la formación del sujeto femenino en una sociedad patriarcal y opresora: la protagonista evoca mentalmente su vida desde la infancia hasta la madurez al quedar encerrada en un ascensor, historia que nos recuerda a *En este lugar sagrado* del chileno Poli Délano. Victoria Jiménez Veléz (1937) publicó en 1999 el libro de cuentos *La lágrima de Yoshua* (1999) y en el 2001 la novela *Los mosqueteros del sol* (2001); Griselda López (1938) es la autora de los relatos *Piel adentro* (1986) y *Sueño recurrente* (1989); Moravia Ochoa López (1939) tiene una amplia obra poética pero también se ha dedicado con intensidad al cuento como lo demuestran los siguientes títulos: *Yesca* (1961), *El espejo* (1968), *En la trampa y otras versiones inéditas* (1997) y *Juan Garzón se va a la guerra* (1992).

Una de las autoras más destacadas es, sin duda, Gloria Guardia (1940) con *Tiniebla blanca* (1961) y la novela *El último juego* (1977) en la que se funden hábilmente los materiales de la historia política panameña con los de la ficción. La obra es un largo monólogo interior en el que se perfilan acontecimientos y situaciones psíquicas por los que pasa el protagonista quien, cada vez más abrumado por el can-

sancio, llega al rechazo de la frenética sociedad urbana y de la política; le seguirán los relatos titulados *Cartas apócrifas* (1996) y *Libertad de llamas* (1999). La también poeta Bertalicia Peralta (1940) ha demostrado su habilidad en el cuento con *Largo in crescendo* (1967), *Barcarola y otras fantasía incorregibles* (1973) y *Puros cuentos* (1988). En el mismo año que Bertalicia Peralta nació Sonia Ritter de Fledderjohn quien publicó en 1993 *El cuento de Gabo*. La poeta, pintora y ensayista Julia Regales (1953) ha editado un libro de relatos: *El que tenga ojos...* (1975); Bessy Reina (1942), de origen cubano, ha publicado un solo libro de relatos *Ab Ovo* (1977); al igual que Delia Cortés (1948) con *Vivir del cuento* (2001); Giovanna Benedetti (1949) es la autora de los relatos *La lluvia sobre el fuego* (1982); Consuelo Tomás (1957) publicó en 1991 *Cuentos rotos* (1991) y en 1995 *Inauguración de la fe*. Maritza López Lasso (1957) ha publicado en España la novela *Ajustes de cuentas* (2002) y Yolanda J. Hackshaw (1958) editó en el 2000 dos libros de relatos, *Corazones en la pared* y *Las trampas de la escritura*.

Nacidas ya en los sesenta están Katia Malo (1961) quien publicó en 1997 el libro de relatos *Cruz alta/ cruz baja*; Jilma Noriega de Jurado la novela *Y cayó sobre nosotros el estruendo de la muerte* (2002); Mercedes Arias (1962) *Enlazando*

*Gallotes* (2002); Aida Judith González Catrellón (1962) dos libros de relatos: *Pájaro sin alas y otros cuentos* (1999) y *Espejismos* (2000); Rosa Marie Tapia (1947), en los dos últimos años, ha publicado cuatro novelas: *Caminos y encuentros* (2001), *Y era lo que nadie creía* (2001), *Travesías mágicas* (2002) y *La noche oscura* (2002). De destacar es la obra de Mirna Pierce, de origen panameño pero residente en EEUU, quien ha publicado *Lovers have no shame* (1982), *Panama Flame* (1984) y *Panama Glory* (1985).

## Costa Rica

Dentro de la narrativa centroamericana, la costarricense ha tenido una notable trayectoria y ha adquirido en los últimos años mucha más fuerza. Carmen Lyra (1889-1949) es una de las narradoras más destacadas de comienzos del siglo XX por *En una silla de ruedas* (1918) y, del mismo año, *Las fantasías de Juan Silvestre*, *Cuentos de mi tía Panchita* (1920), *El Barrio Cothuejo Fishy* (1923), *Siluetas de la maternal* (1929) y *Bananos y hombres* (1931). Luisa González (1899-1982) escribe en 1948 una primera versión de su novela *A ras del suelo* que fue reescrita y publicada en 1970. A finales de los años 40 Yolanda Oreamuno (1916-1956) publicó *La ruta de su evasión* (1949), que supuso una auténtica revelación por su rica problemática intimista y por su estilo: cuenta la ex-

periencia dolorosa de las relaciones humanas dotando a la novela de un introspectivismo casi existencialista; igualmente perfectos son sus relatos, reunidos póstumamente, en *Relatos escogidos* (1977). Julieta Pinto (1922) es hasta ahora una de las autoras más prolíficas de su país con títulos como *Cuentos de la tierra* (1963), *Si oyera el silencio* (1967), *La estación que sigue al verano* (1969), *Los marginados* (1970), *A la vuelta de la esquina* (1975), *El sermón de lo cotidiano* (1977), *David* (1979), del mismo año *El eco de los pasos*, *Abrir los ojos* (1982), *Entre el sol y la neblina* (1987), *Historias de Navidad* (1988), *Tierras de espejismo* (1993), *El despertar de Lázaro* (1994) y *El lenguaje de la lluvia* (2001). Rima Vallbona (1931) editó en 1981 *Cosecha de pecadores*; le seguirán *Mujeres y agonías* (1982), *Baraja de soledades* (1983) y *Las sombras que perseguimos*, del mismo año.

Carmen Naranjo (1931) es otras de las narradoras más destacadas como lo demuestran los siguientes títulos: *Los perros no ladran* (1950), *Memorias de un hombre palabra* (1968), *Camino a mediodía* (1968) y, sobre todo, *Diario de una multitud* (1974), *Ondina* (1983), *Nunca hubo alguna vez* (1984), *Sobrepunto* (1985), *Estancias y días* (1985), *El caso 117.720* (1987), *Otro rumbo para la rumba* (1989), *Ventanas y asombros* (1990), *Reposo por el niño Juan Manuel* (1991) y

*En partes* (1994). En sus cuentos de *Ondina* habla de la estética de la degradación con desenfado y humor en un texto en el que caben las estrategias de lo fantástico, la locura, lo escatológico y las pasiones sombrías; también *En Partes* pone de relieve el desaliento general del hombre ante el progreso tecnológico que le ha hecho retroceder a etapas remotas. Myriam Bustos (1933) publicó en 1984 *Que Dios protege a los malos*; a la que hay que añadir *Reiterándome* (1990) y *El regreso de O.R.* (1992) y Irma Prego (1933-2000), de origen nicaragüense, con *Mensajes al más allá* (1988) y *Agonice con elegancia* (1994).

Junto a Carmen Naranjo, Tatiana Lobo (1939) es otro nombre reseñable por sus obras *Tiempo de claveles* (1989), *Asalto al paraíso* (1992) y *Entre Dios y el diablo* (1993); Rosibel Morera (1948) editó en 1988 *Las resurrecciones y reencarnaciones de Lázaro Fuentes* e *Historias de un testigo interior*, en 1990; Edelmira González es autora de la novela *Mansión de mis amores* (1974) y Emilia Macaya (1950) de *La sombra en el espejo* (1986); le sigue Linda Berrón (1951) con sus relatos *La última seducción* (1989) y *La cigarra autista* (1992) y, una novela, *El expediente* (1989), y Alicia Miranda Hevia (1952) es autora de *San Isidro* (1980) y *La huella de abril* (1989). En el mismo año que Miranda Hevia nació Anacristina Rossi, au-

tora de *María la noche* (1985), *La loca de Gandoca* (1992) y *Situaciones conyugales* (1993); en la novela *La loca de Gandoca* se denuncia el racismo, la xenofobia, la degradación del medio ambiente y la tiranía en un documento en el que entran también los boleros y lo folletinesco. Dorelia Barahona (1959) se dio a conocer como narradora con la novela *De qué manera te olvido* (1989); a la que le seguirán *Noche de bodas* (1994) y una novela, *Retrato de mujer en terraza* (1995), ambientada en el trópico y en la que los personajes rezuman una honda filosofía de la vida.

Entre las autoras recientes destacamos los siguientes nombres: Elva Cleves Serrano, Sonia Morelos Solarte, Ishtar Yasin Gutiérrez, Mª Luisa Fernández Luthy y Vilma Loria Cortés. También los de otros nombres de narradoras recientes que compaginan la prosa con la poesía: Amalia Sollet Hernández, Virginia Zúñiga Tristán, Xinia Estrada Mena, María Montero Zeledón y Magda Zavala.

**Nicaragua**

En Nicaragua, la poesía ha sido el género literario más frecuentado quedando la narrativa relegada a un segundo lugar; y en el caso de la narrativa escrita por mujeres ésta no ha tenido el impacto de otros países hispanoamericanos. Entre los nombres más significativos destacamos el de Rosario Aguilar

(1938), autora de *Primavera sonámbula* (1964), *Quince barrotes de izquierda a derecha* (1965), *Rosa Sarmiento* (1968), *Aquel mar sin fondo ni playa* (1970), *El guerrillero* (1976), *Siete relatos sobre el amor y la guerra* (1986) y *La niña blanca y los pájaros sin pies* (1992); obras en las que el estilo oscila entre lo dramático y el intimismo, la indagación interior y la mezcla de realidad y de fantasía.

Sin embargo, será Gioconda Belli (1948), también reconocida poeta, la narradora más destacada que se dio a conocer con *La mujer habitada* (1988) y *Sofía de los presagios* (1990). En sus novelas lucha por la liberación de su país y la liberación de la mujer, combinando el lenguaje poético con sus reflexiones ideológicas. En la primera se juega con la doble temporalidad y con el solapamiento de la vida de dos mujeres, una contemporánea y otra proveniente de las leyendas indígenas; lo que le sirve para recuperar la ancestralidad de su pueblo. En la segunda, la autora sitúa la acción en un pueblo de brujos y otorga a lo mágico una mayor presencia. En 1996 publicará *Waslala: memorial del futuro*, que será otra versión de la utopía y en la que recreará los mitos fundadores de la civilización occidental a través de los ojos de su protagonista, Melisandra. Su última aportación es *El país bajo mi piel. Me-*

*morias de amor y guerra* (2001). Le sigue Mónica Zalaquett (1954) con *Tu fantasma, Julián* (1992).

**El Salvador**

La situación política de El Salvador, tan convulsa desde hace décadas, ha provocado que la literatura no tenga un desarrollo normalizado y, para el caso que nos interesa, la narrativa escrita por mujeres, es casi testimonial. La escritora más destacada es Claribel Alegría (1924), autora de *Tres cuentos* (1958), *Cenizas de Izalco* (1966) y *El detén* (1977); en colaboración con su marido Darwwin J. Flakoll editó *No me agarran viva: la mujer salvadoreña en la lucha* (1983) y *Para romper el silencio: resistencia y lucha en las cárceles salvadoreñas* (1984); le seguirán *Álbum familiar* (1982), *Pueblo de Dios y de Mandinga* (1985), *Despierta, mi bien, despierta* (1986), *Luisa en el país de la realidad* (1987) y *El túnel* (1992). El *Álbum familiar* se desarrolla en París: se recuerda la infancia y se destaca el mestizaje y la magia; el universo mágico convive con la masacre y los asesinatos políticos del dictador Somoza. En *Pueblo de Dios y de Mandinga*, situada en Baleares desde donde se recuerda la maravilla cotidiana de su país, convive lo diabólico con lo divino. De Claribel Alegría a Mercedes Durand Flores (1933-1999), también poeta, quien publicó en 1971 un libro de relatos titulado *Juego de*

*Oüija*; Carmen González Huguet (1950), más conocida como poeta, es la autora del libro de relatos *Mujeres* (1997); Jacinta Escudos (1961) es novelista en *Apuntes de una historia que no fue* (1987) y *El desencanto* (2001); de destacar son sus libros de relatos *Contra-corriente* y *Cuentos sucios*, así como sus narraciones *Felicidad doméstica y otras cosas aterradoras* (2002). Otros nombres que han aparecido en la narrativa más recientemente son los de Yolanda C. Martínez, autora de *Corazón ladino* (1967); Margarita Dalton, perteneciente a la llamada «Promoción Diógenes» y autora de *Larga sinfonía en d* (1968), y Claudia Hernández (1975) con narraciones que hablan sobre la guerra.

## Honduras

En Honduras se repite la misma situación que en el resto de países centroamericanos; pero a diferencia de aquellos en éste ha habido una continuidad desde comienzos de siglo. Entre las primeras representantes está Lucila Gamero de Medina (1873-1964) quien publicó a finales del siglo XIX, *Adriana Margarita* (1897); en 1903 la novela *Blanca de Olmedo* y, posteriormente, el libro de relatos *Betina* (1941), las novelas *Aída* (1948), *La secretaria* (1954) y *Amor exótico* (en el mismo año) para terminar con *El dolor de amar* (1955). Paca Navas de Miranda (1900-1976) publicó la novela regionalista

*Barro* (1951) y, unos años antes, Isabel Laínez de Weitnauer (1904-1982) publicó *Almas gemelas* (1948). La más conocida dentro y fuera de Honduras será Argentina Díaz Lozano (1910-1999) que alcanzó gran éxito en 1950 con su novela histórica *Mayapán*, con anterioridad había publicado *Luz en la senda* (1935) y *Peregrinaje* (1944); le seguirán otros títulos como *49 días en la vida de una mujer* (1956), *Y tenemos que vivir* (1961), *Mansión en la bruma* (1964), la novela histórica *Fuego en la ciudad* (1966), *Aquel año rojo* (1973), *Eran las doce... y de noche* (1976), *Ciudad errante* (1983), *Caoba y orquídeas* (1986) y *Ha llegado una mujer* (1991). Sus novelas son bastante tradicionales y de planteamiento romántico; pero también hay crítica social y preocupación por la problemática femenina que seguirán estando presentes en sus dos libros de relatos: *Perlas de mi rosario* (1930) y *Topacios* (1940). Herminia Cisneros (1926) editó el libro de relatos *Entrega de siete cuentos de viejos* en 1994 y una novela, *Tiempo de nacer... tiempo de morir*, en 1998. De Gipsy Silverthorne Turcios (1938-1990) su publicó póstumamente su novela inconclusa, *Ojos de los perros mudos* (1993), y Aída Castañeda de Sarmiento (1940) en *Tormenta* (1992) presentará una moraleja de estirpe bíblica y un poco alejada de la narrativa latinoamericana. Marta Susana Prieto (1944) escribe una narración a medio camino entre el cuento y la

novela, *Melodía de silencios* (1999); Mercy Lozano Dacarett (1958) publicará en 1994 una novela de tesis, *El despertar de la consciencia*; María Eugenia Ramos (1959) desvela los problemas del mundo de la mujer y de la pareja en *Una cierta nostalgia* (1998) y Rocío Tábora (1964) hace gala de lo poético en *Guardarropa* (1999).

## Guatemala

La narrativa guatemalteca escrita por mujeres es otra de las grandes desconocidas de América Latina; sin embargo en el 2001 se publicaron dos antologías de cuentos –*Mujeres que cuentan* (eds. Lucrecia Méndez de Penedo y Aída Toledo) y *Antología de cuentistas guatemaltecas* (ed. Willy O. Muñoz)- en las que se da una muestra de narradoras del siglo XX.

Angélica Acuña (1915), aunque destacó como poeta, también escribió *El llamado de la cumbre: prosas* en 1960. Blanca Luz Molina (1928-1985) publicó en la década de los 50 y 60 los libros de cuentos *Tierra vertical*, *Polvo de oro*, *Veinte cuentos y uno más* y *Azul cuarenta*; también las novelas *Sabor a justicia* y *Los brutos*. Leonor Paz y Paz (1932-2000), también poeta, publicó *18 cuentos cortos* (1955), *Lo que se calla*, *Como si fueran cuentos* (1978) y *Fantasía y realidad*; se suman las novelas *La mujer del pelo largo* (1967) y otra testimonial, *Adultos 3* (1996); más un libro de prosas: *Hojas*

*de abril*. Ana María Rodas (1937) publicó en 1996 el libro de relatos *Mariana en la Tigrera*; Norma García Mainieri (1940-1997), quien escribió con el seudónimo de Isabel Garma, editó *Cuentos de muerte y resurrección* y *El hoyito del perraje* (1994). Aída Toledo (1952) es la autora de *Pezóculos* y Ligia Escribá (1954) de *Cuentos* (1984) y *Las máquinas y yo*. La antropóloga Ruth Piedrasanta (1958) se dio a conocer en la narrativa con *Condición de paso*. Uno de los libros de más repercusión de la narrativa guatemalteca fue la obra testimonial *Me llamo Rigoberta Menchú, y así me nació la conciencia* (1983) del Premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú (1959), narración en la que cuenta las atrocidades que se cometieron contra el pueblo maya durante la década de los ochenta; en 1998, en colaboración con Dante Liano y Gianni Minà, dio a conocer *Rigoberta: la nieta de los mayas*.

Entre las más jóvenes están Gloria Hernández de López (1960); Mildred Hernández (1966) autora de *Orígenes* (1995) y *Diario de cuerpos* (1998); Thelma Patricia Cortez Bendfeldt (1967); Johanna Godoy (1968); Jessica Masaya Portocarrero (1972), quien publicó en el 2000 *Diosas Decadentes*; Regina José Galindo (1974); Lucía Escobar (1975); Brenda Morales (1977); Nancy Quiñonez (1977); Vanessa Toledo (1978);

Margarita Toruño; Paola Judith Herrera; Corina Bress y Angélica de la Vega.

**México**

Sin duda es México el país hispanoamericano en el que la narrativa escrita por mujeres es más relevante por su cantidad y calidad. Muestra de ello es el listado, incompleto, que presentamos a continuación.

Entre las primeras voces femeninas está Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) con la novela *Espejo de Amarilis* (1902) y sus relatos *Simplezas* (1910); le sigue Dolores Bolio (1872-1950) quien publicó en 1917, bajo el pseudónimo de Luis de Avellaneda, *Aroma tropical*, un libro de cuentos y leyendas; publicó en 1941 *La cruz del maya*, escritos en 1922, y otras tres novelas: *Una hoja del pasado* (1920), *Un solo amor. Confidencias de poeta* (1937) y *Wilfredo el Velloso* (1943). Bolio habla de hechos relativos a la historia y la sociedad mexicanas del siglo XIX; así como de la situación de subordinación de la mujer con notas sensualistas y eróticas. El mismo año que Bolio nació María Enriqueta Camarillo (1872-1968) quien dotó a su obra de rasgos románticos y modernistas y subrayó su conciencia de mujer independiente, aunque en ocasiones disfrazase su identidad femenina. Comenzó con *Las consecuencias de un sueño* (1902) y *Rumores de mi huerto* (1908);

continuará con novelas y libros de cuentos (algunos de ellos para público infantil, como su serie de seis libros, *Rosas de la infancia*): *Mirlitón, el compañero de Juan* (1918), *Jirón de mundo* (1919) y *El secreto* (1922), y los libros de cuentos *Sorpresa de la vida* (1921), *Entre el polvo de un castillo* (1924), *Cuentecillos de cristal* (1928) y *El arca de colores* (1929); termina sus publicaciones con *Llegará mañana* (1986).

Guadalupe Marín (1897-1981) fue muy conocida en su época y frecuentó círculos intelectuales de artistas como Diego Rivera –con quien estuvo casada–, Jorge Cuesta, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Carlos Pellicer (destacados poetas del grupo Contemporáneos). Sus novelas reflejan las características de la situación de las mujeres en los años cuarenta: *La única* (1938) y *Un día patrio* (1941). María Lombardo de Caso (1905-1964) en 1953 publica su libro de relatos *Muñecos de niebla* y más tarde sus novelas *Una luz en la otra orilla* (1959) y *La culebra tapó el río* (1962). Su obra se caracteriza por el estudio introspectivo de los personajes y por tratar la problemática indígena y las consecuencias del progreso. Cabría destacar aquí a Antonieta Rivas Mercado, aunque muy conocida como periodista, escribió también algunos cuentos en los que relata lo que vivió como mujer y su disconformidad con la sociedad retrógrada. A finales de

la década de los treinta, Julia Guzmán (1906-1977) publica su novela *Divorciadas* (1939), y ya en la década de los cuarenta, *Nuestros maridos* (1944), en la que presenta a la mujer en medio de su esfera doméstica, sometida al marido con golpes y abusos. Benita Galeana Lacunza (1907-1995), desde un discurso testimonial, nos ofreció sus memorias, *Benita* (1940), y el relato de *El peso mocho* (1979). Guadalupe («Pita») Amor (1917) publicó relatos, muy breves en su mayoría, con el título *Galería de títeres* (1957) y una novela, *Yo soy mi casa* (1959). Junto con ella Judith Martínez Ortega (1908-1985) quien reunió sus cuentos bajo el título de *La isla* (1938) y *Las jugadoras*, publicada muchos años después de ser escrita, en 1979, y en los que denuncia los silencios a los que está condenada la mujer.

Olvidada en el momento en que publicó sus obras, Nellie Campobello (1909) es una de las narradoras que actualmente está en el punto de mira de la crítica por la trascendencia que ha tenido en narradoras posteriores. En 1931 publicó un libro de relatos, *Cartucho*, y en 1938, una novela, *Las manos de mamá* (1938), en la que idealiza la importancia de la figura materna dentro de un contexto de la Revolución mexicana; no hay que olvidar sus *Apuntes sobre la vida de Francisco Villa* (1940) porque ofrece diversas facetas de la

Revolución mexicana en el norte del país. María Elvira Bermúdez (1912-1988) publicó en 1953 *Diferentes razones tiene la muerte*; a la que le seguirán *Alegoría presuntuosa* (1971), *Cuentos herejes* (1984), *Detente, sombra* (1984) y *Muerte a la zaga* (1985). Magdalena Mondragón (1913-1989) es autora de seis novelas, entre las que destacamos *Yo, como pobre...* (1944) y *Más allá existe la tierra* (1947) en las que demuestra un verdadero interés por los sectores marginados y la emigración de los campesinos a la gran ciudad con el consecuente abandono de la tierra y de las tradiciones. Junto a ella, Asunción Izquierdo de Albiñana (1913-1978) es autora de siete novelas escritas entre 1938 y 1979 en las que resalta las frustraciones de la vida y denuncia la sociedad enajenada: *Andreida (el tercer sexo)* (1938), *La selva encantada* (1945), un año después *Taetzani*, *La ciudad sobre el lago* (1949), *Los extraordinarios* (1961), *Majakagymoukeia* (1964) y *Cena de cenizas* (1979).

Josefina Vicens (1911-1988), con sólo dos novelas, *El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1962), es otra de las autoras que la crítica ha recuperado del olvido; a pesar de que la visión de la mujer en sus obras es bastante tópica: servidumbre y resignación, la sensibilidad dota a sus textos gran profundidad. Adriana García Roel (1916) publicó en 1943 *El*

*hombre de barro* y *Apuntes ribereños* en 1955 y en sus textos se presiente cierto hálito de culpabilidad por no haber roto la tradición del silencio femenino. Sara Iglesias (1917-1987) se dio a conocer con *El jagüey de las ruinas* (1944) y *Exilio* (1957) en la que presenta diversos aspectos de la situación de la mujer y Guadalupe Amor (1917), con dos novelas, *Yo soy mi casa* (1957) y *Galería de títeres* (1959). Guadalupe Dueñas (1920), desde lo fantástico, combina juegos con el tiempo y la introspección que la alejan de la realidad objetiva como vemos en sus libros de cuentos *Las ratas y otros cuentos* (1954), *Tiene la noche un árbol* (1959), *No moriré del todo* (1976), *Máscara para un ídolo* (1987) y *Antes del silencio* (1991).

Elena Garro (1920), eclipsada durante décadas por la importancia del que fuera su esposo Octavio Paz, es una narradora atenta a inquietos panoramas del individuo en su aspiración a la felicidad y con frecuencia utiliza elementos mágicos, lenguaje poético y trazas políticas en *Los recuerdos del porvenir* (1963) –con anterioridad había publicado *Un hogar sólido* (1958)- y en los cuentos de *La semana de colores* (1964); en sus restantes obras con tonos testimoniales, e incluso autobiográficos, analiza el universo femenino en relatos como *Andamos huyendo, Lola* (1980), *Testimonios sobre Mariana* (1981)

–donde narradores múltiples ofrecen versiones dispares del conflicto amoroso que vive la protagonista–, *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983), *Matarazo no llamó...* (1989) o su libro de memorias *Memorias de España 1937* (1993). También en los 90 se publicarán recopilaciones de la autora con algunos relatos inéditos: *Inés* (1993), *Busca mi esquela- Primer amor* (1995), *Un corazón en un bote de basura* (1996), *Un traje rojo para un duelo* (1996), *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997). Enma Dolujanoff (1922) ha destacado por tres obras: *Cuentos del desierto* (1959), *Adiós, Job* (1961) y *La calle de fuego* (1966); el primero de los libros mencionados es una novela indigenista; en cambio, sus otras novelas están más próximas a la temática de ciudad y a la importancia de la clase media urbana. Dolores Castro (1923) es autora de la novela *La ciudad y el viento* (1962).

Rosario Castellanos (1925-1974), poeta y narradora, ensayista y crítica, vincula sus obras a acontecimientos de su tierra, Chiapas. Fue una de las primeras en divulgar en su país las contribuciones del feminismo a través de sus lecturas de Simone de Beauvoir, Virginia Woolf y Simone Weil y de su tesis de grado *Sobre cultura femenina* (1950). Íntimamente autobiográfica se muestra en los relatos de *Los convidados de agosto* (1964) y en novelas como *Balún Canán* (1957)

y *Oficio de tinieblas* (1962). En la primera de estas últimas novelas evoca la infancia y el México de los grandes latifundios y la llegada de la Revolución; en *Oficio de tinieblas* la autora renueva la novela indigenista en una trama que se desarrolla en Chiapas entre los tzotziles y, aunque es esencialmente lineal, juega con retrospectivas entre los años 30 –tiempo de reformas revolucionarias- y otra rebelión ocurrida hace más de un siglo: el objetivo es mostrar la persistencia del problema indígena en el tiempo de Cárdenas, reflejar el mundo mítico y mágico de las comunidades indígenas y la reinterpretar el presente a través del pasado asemejando la realidad indígena a la realidad social de las mujeres. A los títulos apuntados habría que añadir otros dos libros de relatos: *Álbum de familia* (1971) y *Ciudad Real* (1974) y en 1997 se publica, póstumamente, *Rito de iniciación*.

Entre la ficción y el periodismo escribe Carmen Rosezweig (1926), autora del libro de relatos *El reloj* (1956) y la novela *Simone, el desierto* (1979) y *Recuento para el recuerdo*. En el ámbito de lo fantástico se mueve Amparo Dávila (1928) que combina rasgos kafkianos y cortazarianos en *Muerte en el bosque* (1985); del mismo cariz son sus libros de relatos *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977).

Inés Arredondo (1928-1989) nos dejó los siguientes libros de cuentos: *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979), *La sunamita y otros cuentos* (1981), *Opus 123* (1983) y *Los espejos* (1988); relatos en los que hace un fino análisis de personajes femeninos. A finales de los años 60, Luisa Josefina Hernández Lavalle (1928) escribió *La cabalgata* que fue publicada en 1988; el resto de su obra contiene muchos elementos teatrales porque también fue una destacada autora teatral, y entre sus novelas destacaremos *El lugar donde crece la hierba* (1959), *La plaza de Puerto Santo* (1961), *Los palacios desiertos* (1963), en el mismo año *La primera batalla*, *La cólera secreta* (1964), *La noche exquisita* (1965), *El valle que elegimos* (1965), *La memoria de Amadís* (1967), *Nostalgia de Troya* (1970), *Los trovadores* (1973), *Apostasía* (1978), *La fuentes ocultas* (1979), *Apocalipsis cum figuris* (1982) y, la última, *Almeida danzón* (1989).

Otros nombres de escritoras de medio siglo, citadas por José Luis Martínez en *Literatura Mexicana Siglo XX* son los de Teresa Farías de Issasi, Catalina D´Erzell, Tica McDonald, Rosa de Castaño, María Esther Nájera, Adela Palacios, Olivia Zúñiga, Carmen Rosenzweig y Raquel Banda Farfán.

Una nueva etapa, y muy fructífera, de la narrativa escrita por mujeres se inicia con la narradora y crítica Margo Glantz

(1930), autora que se anticipó en los ochenta a las principales líneas narrativas que hoy en día son las frecuentadas por las mejores narradoras latinoamericanas. De su obra, compuesta por novelas y relatos, apuntamos los siguientes títulos: *Las mil y una calorías, novela dietética* (1978), *Doscientas ballenas azules* (1979), *Las genealogías* (1981) –premio Magda Donato–, *No pronunciarás* (1982), *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984), *Síndrome de naufragios* (1984) –premio Xavier Villaurrutia–, *Apariciones* (1995), *Zona de derrumbe* (2001) y *El rastro* (2002), finalista del Premio Herralde de novela. Luisa Mendoza (1930) es la autora del libro de relatos *Ojos de papel volando* (1985) y de las siguientes novelas: *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971), *De ausencia* (1974), *El perro de la escribana* (1980), *Fuimos es mucha gente* (1999). Julieta Campos (1932) nació en La Habana pero radica en México desde 1954; es autora del libro de relatos *Celina y los gatos* (1968) y de las siguientes novelas: *Muerte por agua* (1985), *Tiene cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) y *El miedo de perder a Eurídice* (1979) y Marcela del Río (1932) con dos novelas: *Proceso a Faubritten* (1976) y *La cripta en el espejo* (1988).

Otro de los nombres claves es el de Elena Poniatowska (1933), de estilo irónico e irreverente, se formó como reporte-

ra y desde su labor como periodista nacerán muchas de sus novelas. En 1969 publicó *Hasta no verte, Jesús mío* en la que Jesusa Palancares evoca el tiempo de la Revolución mexicana para reflejar los vicios y virtudes del pueblo mexicano; con anterioridad había editado una novela de corte convencional como *Lilus Kikus* (1954). A estas primeras entregas seguirán *La noche de Tlatelolco* (1971), donde hace una crónica de la masacre que tuvo lugar allí en 1968; *Gaby Brimmer* (1979), historia de una joven con parálisis mental; *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978), libro de relatos sobre la situación social mexicana desde la perspectiva femenina; *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988), centrada en la situación después de los terremotos en Ciudad de México; *Moletiques y pasiones* (1987) y *La flor de Lis* (1988) y su novela histórica *Tinísima* (1992), en la que recrea la vida mexicana de la italiana Tina Modotti, fotógrafa y activista. Ganó el Premio Alfaguara con la novela *La piel del cielo* (2001). Angelina Muñiz-Huberman (1936), nacida en Francia y ciudadana mexicana desde 1942, es autora de novelas históricas como *Morada interior* (1972), *Tierra adentro* (1977), *La guerra del unicornio* (1983); le seguirán *Hacia Malinalco* (1986) y *Dulcinea encantada* (1992), *Castillos en la tierra (Seudomemorias)* (1995), *Las confidentes* (1997) y *El mercader de Tudela* (1998) y los libros de relatos *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985), *De ma-*

*gias y prodigios* (1987), *El libro de Miriam y Primicias* (1990), *Serpientes y escaleras* (1991) y, del mismo año, *Los brazos necesitan almohadas*. Aline Pettersson (1938) tiene una amplia obra narrativa con títulos como *Círculos* (1977), *Casi en silencio* (1980), *Proyecto de muerte* (1983), *Los colores ocultos* (1986), *Sobre ella misma* (1986), *De cuerpo entero* (1990) y del mismo año *Piedra que rueda* (1990), *Querida familia* (1991) y *La noche de las hormigas* (1997); autora también de los cuentos *Más allá de la mirada* (1992) y *Sobre ella misma* (1998) y relatos de literatura infantil. Beatriz Espejo (1939) publicó en 1958 *La otra hermana*; le seguirán *Muros de azogue* (1979), *Los siete pecados capitales* (1989), *De cuerpo entero* (1991), *El cantar del pecador* (1993), *Alta costura* (1996). Rosa Nissán (1939) saltará a la fama por su novela *Novia que te vea rosa* (1985) ya que fue llevada con éxito al cine. Cristina Pacheco (1941) es autora de los siguientes libros de cuentos: *Para vivir aquí* (1983), *Sopita de fideo* (1984), *Zona de desastre* (1986), *Cuarto de azotea* (1986), *La última noche del tigre* (1987), *El corazón de la noche* (1989) y *Para mirar lejos* (1989); también de la novela *La rueda de la fortuna* (1993). Esther Seligson (1941) con dos libros de relatos: *Tras la ventana un árbol* (1969) y *Luz de dos* (1978) y dos novelas, *Otros son sueños* (1973) y *La morada en el tiempo* (1981). Martha Cerda (1945) empezará a publicar sus obras en la

década de los noventa y nos ha ofrecido numerosas novelas como *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), *Y apenas era miércoles* (1993), *Cerradura de tres ojos* (1997), *Toda una vida* (1998), *En el nombre del nombre* (2001) y *Ballet y danza* (2001); a lo que hay que añadir los siguientes libros de relatos: *Juegos de damas* (1988), *De tanto contar* (1993) y *Las mamás, los pastores y los hermeneutas* (1995).

De María Luisa Puga (1944) su libro más conocido es *Las posibilidades del odio* (1978), fruto de su experiencia en Nairobi (Kenia) donde residió año y medio; les seguirán *Cuando el aire es azul* (1980) –novela utópica–, *Pánico o peligro* (1983), *La forma del silencio* (1987), *Antonia* (1992), *Las razones del lago* (1990), *La viuda* (1994), *Inventar ciudades* (1998) y la novela breve *La viuda* (1994). Ha cultivado el cuento experimental y fantástico en *Inmóvil sol secreto* (1979), *Accidentes* (1981); aunque su principal preocupación es el análisis de las relaciones entre hombre y mujer en ámbitos sociales conflictivos como también podemos ver en *El tornado* (1985) e *Intentos* (1987). Silvia Molina (1946) es autora de una extensa obra cuentística: *Lides de estaño* (1984), *Dicen que me case yo* (1989), *La leyenda del sol y de la luna* (1991), *El misterioso caso de la perra extraviada* (1992) y *Un hombre cerca* (1992); y de las siguientes novelas: *La mañana debe*

*ser gris* (1977), el texto histórico *Ascensión Tun* (1981), *La familia que vino del norte* (1987), *Imagen de Héctor* (1990), *Un hombre cerca* (1992) y *El amor que me juraste* (1998). Rosa María Roffiel (1946) editó en 1989 *Amora*, novela de corte autobiográfico, y en 1986 un testimonio militante, *¡Ay Nicaragua, Nicaragüita!*. Bárbara Jacobs (1947) presenta un mundo imaginario, íntimo, reflexivo, con una visión crítica del mundo social e intelectual. En 1979 publicó su primer libro de relatos *Un justo acuerdo*; parte de sus textos han sido incluidos en *Doce cuentos en contra* (1982) en los que recoge fragmentos de memorias familiares y de un diario personal en el que las experiencias llegan a niveles simbólicos que le ayudan a comprender el presente. *Las hojas muertas*, su primera novela, fue publicada en 1987, a la que le sigue *Las siete fugas de Saab, alias el Rizos* (1992). Martha Robles (1948), también poeta, es la autora de *Los octubres de otoño* (1982) y, en el mismo año, *Memorias de la libertad* y Vilma Fuentes (1948) de *Ayer es nunca jamás* (1988).

Una de las autoras más conocidas de este país es Ángeles Mastretta (1949) que saltó a la fama con *Arráncame la vida* (1985); texto en el que habla del matrimonio, del adulterio, de la rebeldía y de la liberación de la mujer y, como trasfondo, la desmitificación de la vida política y social, la crítica al machis-

mo imperante y a los mitos revolucionarios. Le seguirá, en 1991, la publicación de *Mujeres de ojos grandes*, narraciones breves donde relata la vida de mujeres cuya educación ha sido enfocada al matrimonio y destinadas a ocupar un lugar secundario como esclavas de sus maridos, engendradoras de hijos y cuidadoras de la casa; en 1994 saldrá a la luz *Puerto libre*; en 1996 *Mal de amores* y, un año después, un libro de relatos breves: *El mundo iluminado* y *Ninguna eternidad como la mía* (1999). Laura Esquivel (1950) es otra autora fruto de los fenómenos comerciales. Se dio a conocer con *Como agua para chocolate* (1989), subtitulada «Novela de entregas mensuales, con recetas, amores y remedios caseros», en la que denuncia el patriarcado, el machismo, el poder represivo de las normas sociales y frente a esta situación está la sabiduría femenina que triunfa sobre las reglas del comportamiento; le siguió *La ley del amor* (1995), novela con imágenes y música, que trata de una relación amorosa que se desarrolla en el siglo XXII en un clima fantástico con episodios cómicos, dramáticos, sentimentales, eróticos, en los que gobiernan los poderes del mal y del bien. Guillermina Cuevas (1950) es autora de la novela *La piel de la memoria* (1995). Brianda Domecq (1951), norteamericana residente en México desde 1951, es autora del libro de relatos *Bestiario doméstico* (1991) y de las novelas *Once días... y algo*

*más* (1979) y *La insólita historia de la Santa Cabora* (1990). Margarita Mansilla (1953) editó *Karenina express* en 1995; Paloma Villegas (1951) en *La luz oblicua* (1995) rescata los años 70 en México; la poeta y ensayista Mónica Mansour (1954) publicó en 1991 *En cuerpo y alma*.

Carmen Boullosa (1954), también poeta, se dio a conocer como narradora con *Mejor desaparece* (escrita en 1980 y publicada en 1987) y *Antes* (1989), en donde explora el mundo desde el punto de vista de una niña para criticar o cuestionar la familia como institución sagrada; autora también de novelas histórico fantásticas como *Son vacas, son puercos* (1991), *El médico de los piratas, bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992). En el 92 publicó *Llanto*, en la que hace converger el pasado con Moctezuma, el presente y el futuro; le seguirá *La milagrosa* (1993), una metáfora de la realidad política y social de la Ciudad de México y abundará en esta temática en *Duerme* (1994), en la que se mezclan planteamientos estéticos colindantes con postulados mágicos; en *Cielos en la tierra* (1997) combina niveles de autorreferencialidad y tiempos narrativos para contar una catástrofe nuclear que ha destruido la civilización. Otras novelas son *Treinta años* (1999), *Prosa rota* (2000) y *Leaving Tabasco* (2001) a las que se suman los relatos de *Las Midas* (1986) y *Papeles irresponsables* (1989).

Ethel Krauze (1954) editó en 1985 la novela *Donde las cosas vuelan* (1985), a la que le siguen *Infinita* (1992), *Mujeres en Nueva York* (1993) y los siguientes libros de relatos: *Intermedio para mujeres* (1982), *Niñas* (en el mismo año), *Nana María* (1987) y *El lunes te amaré* (1987); Sandra Cisneros (1954), hija de madre mexicoamericana y padre mexicano, ha publicado obras en español y en inglés: *La casa en Mango Street* (1983), *My Wicked Ways* (1987), *El arroyo de la llorona y otros cuentos* (1991), y *Loose Woman* (1994); Jennie Ostrosky (1955) es la autora de la novela *El abecedario, la ciudad y los días* (1981) y de dos libros de relatos: *Los desentierros del agua* (1990) y *Giraluna* (1992); Sabina Berman (1956) se dio a conocer en los noventa con *La bobe* (1990), *Un grano de arroz* (1994), *Amante de lo ajeno* (1997) y *Amores que matan* (1996); Cristina Gutiérrez Richaud (1956) es la autora de *Mujer de cabellos cortos y buenas piernas* (1996) y el libro de relatos *Sin mí me muero* (1993) y Josefina Estrada (1957) de *Desde que Dios amanece* de 1995.

Entre las autoras más jóvenes destacamos a Rosa Beltrán (1960) con el libro de cuentos *La espera* (1986) y la novela *La corte de los ilusos* (1995); Ana García Bergua (1960) con *El umbral, travels and adventures* (1993), *El imaginador* (1996), *Púrpura* (1999) y el libro de viajes *Postales desde el*

*Puerto*; Adriana González Mateos (1961) con *Cuentos para ciclistas y jinetes* (1995); Adriana Díaz Enciso (1964) con *El amor* y *Cuentos de fantasmas y otras mentiras*; Cristina Rivera Garza (1964) con la novela *Nadie me verá llorar* (1997); Eva Bodenstedt (1967) con *Café Reencuentro* de 1997; Eve Gil (1968) con *Hombres necios* (1997), *El suplicio de Adán* (1998) y *Requiem por una muñeca rota (cuentos para asustar a los lobos)* (2000); Susana Pagano (1968) con *Y si yo fuera Susana San Juan* (1998); Cecilia Eudave (1968) con *Técnicamente humanos* (1996) y *Invenciones enfermas* (1997);Victoria Haro (1968) con su novela *La tía Pita y otras muertes no ordinarias*; Vizania Amezcua con *Una manera de morir* (1999); Guadalupe Ángeles con *Sobre objetos de madera* (1994); Nuria Armengol con *Este lado de la mesa* (1991); Celine Armenta con *Principios de incertidumbre* (1992); Marina Bespalova con *Donde el polvo se posa* (1994); Alejandra Camposeco con *El bilé y otras ensoñaciones* (1999); Estela Canabal Paullada con *La mirada del cíclope* (2001); Beatriz Escalante con *Júrame que te casaste virgen* (1999); María Luisa Erreguerena con *Precursores* (1995) y *Lo que fue de mí* (1996); Cecilia Eudave con *Técnicamente humanos* (1996) e *Invenciones enfermas* (1997); Fausta Gantús con *El amante de la luna en el pozo* (1997); Alana Gómez con *Larva de Serafín* (1999); Adriana González Mateos con *Cuentos*

*para ciclistas y jinetes* (1995); Malú Huacuja con *Herejía contra el ciberespacio* (1999); Patricia Laurent Kullic con *Éstas y otras ciudades* (1991); Sara Lévi Calderón con *Dos mujeres* (1990); Carolina Luna con *Prefiero los funerales* (1996); Blanca Martínez con *Cuentos del archivo horus* (1997) y *La era de los clones* (1998); María Adriana Pineda con *Octubre y sus sorpresas* (1998); Gabriela Rábago con *La muerte alquila un cuarto* (1991); Sofía Ramírez con *La sonrisa de un condenado a muerte* (1997); Bernice Romano con *Antología de miradas* (1997); Regina Swain con *La señorita Superman y otras danzas* (1993); Gabriela Velázquez con *En medio de un derrumbe de cielos* (1997); Socorro Venegas con *La risa de las azucenas* (1997) y Elisabeth Vivero publicó en 1999 *Con los ojos perdidos*.

**Cuba**

Una de las voces narrativas más destacadas de este país en el siglo XIX fue, sin duda, Gertrudis Gómez de Avellaneda y a lo largo del siglo XX, a pesar de ser muchas las narradoras que sobresalen, ninguna lo hará como «la Avellaneda». Tendremos que esperar casi a finales del siglo XX para encontrar un nutrido grupo de escritoras que, a pesar de su juventud, empiezan a tener relevancia dentro y fuera de la isla; sobre todo las que viven fuera.

Uno de los primeros nombres que despuntan en el siglo XX es el de Lydia Cabrera (1899-1991) con *Cuentos negros de Cuba* (1940) y *Porqué... cuentos negros de Cuba* (1948) y otras obras, que al igual que sus cuentos, reflejan los mitos y leyendas afrocubanos. Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975) es la autora de *El triunfo de la débil presa* (1926), *La vida manda* (1929), *Dolientes* (1931), *En la noche del mundo* (1940), *Sonata interrumpida* (1943), *La dama del arcón* (1949), *Hágase la luz. La novela de un filósofo existencialista* (1953) y *Algunos cuentos (de ayer y de hoy)* (1957). En las mismas décadas en las que publicó Rodríguez Acosta, y con la misma intencionalidad de plasmar la problemática de la mujer y la marginalidad de ésta, nos encontramos con las siguientes autoras y novelas: Clara Moreda Luis, *Al caer la tarde* (1926); en el mismo año Carmela Nieto de Herrera editó *Como se va el amor*. En la década de los 30 Concepción Macedo de Sánchez de Fuentes publicó *Mati, una vida de antaño* (1932) y Lesbia Soravilla, en el 36, *Cuando libertan a los esclavos*. En la década de los 40 sobresalen *Sombras de pueblo negro* (1940) de Irma Pedroso, *La mancha* (1943) de Agustina Pons, *Los ausentes* (1944) de Teresa Casuso, en el mismo año *Antagonismo* de Mary Morandeira y *Tu vida y la mía* (1949) de Josefa Riera. En la década de los cincuenta,

Surama Ferrer publicó *Romelia Vargas* (1952) y María Domínguez Roldán, *Este amor y música* (1954).

Sin duda, más conocida como poeta es Dulce María Loynaz (1903-1997), sin embargo, ha ofrecido bellas páginas en prosas como su novela *Jardín* (1951), subtitulada *Novela lírica*; a la que le seguirán *Un verano en Tenerife* (1958) y, en sus últimos años, nos ofreció una obra entre memorias y novela, *Fe de vida* (1995). Otra de las autoras más destacadas fue Dora Alonso (1910-2001) con *Tierra inerme* (1961), en donde denuncia el pasado anterior a la Revolución. La autora teatral Iris Dávila (1918) publicó en 1999 *Intimidades*; Aracely de Aguililla (1920) es la autora de *Primeros recuerdos* (1963) y *Por llanos y montañas* (1975); Mary Cruz (1923) de *Los últimos cuatro días* (1988), *Colombo de Terrarrubra* (1994), *Niña Tula* (1999), *El que llora sangre* (2001) y, del mismo año, *Tula*. Hilda Perera (1926), recién comenzada la revolución, publicó *Mañana es 26* (1960); Anisia Miranda (1932) editó en 1963 *Becados* y en 1965 *La primera aventura*; Marta Rojas (1932) es la autora de *El colompio del Rey Spencer* (1993), *Santa Lujuria* (1998) y otras obras testimoniales de carácter periodístico; Mireya Robles (1934) de *Hagiografía de Narcisa la bella* (1985) y *La muerte definitiva de Pedro el Largo* (1998); Esther Díaz Llanillo (1934) de *El castigo* (1966) y *Cuentos*

*antes y después del sueño* (1999); Mª Elena Llana (1936) de *La reja* (1965) y *Castillo de naipes* (1998); Sonia Rivera Valdés (1937) de *Las historias prohibidas de Marta Veneranda* (1997). Daura Olema (1937) editó en 1962 *Maestra voluntaria*, en la que ejemplifica los primeros logros de la revolución; Omega Agüero (1940) en 1974, *La alegre vida campestre*, y Évora Tamayo (1940), en 1964, *Cuentos para abuelas enfermas* y, en 1965, *La vieja y la mar*. Uva A. Clavijo (1944) ha publicado los siguientes libros de relatos: *Eternidad* (1972), *Ni verdad ni mentira y otros cuentos* (1976) y *No puedo más y otros cuentos* (1989); Ana Luz García Calzada (1944) es autora de los siguientes libros de cuentos: *Desmemoria del dolor* (1989), *Y los ojos de Papá* (1991), *Heavy rock* (1995), *Historias del otro* (1999) y *Oncenidades* (2000); también de la novela *Minimal son* (1995) y Mirta Yáñez (1947) de los cuentos *Todos los negros tomamos café* (1976), *La Habana es una ciudad bien grande* (1981), *La hora de los mameyes* (1983) y *El diablo son las cosas* (1988), *Narraciones desordenadas e incompletas* (1997) y de la novela testimonial *Una memoria de elefante* (1991); Nancy Alonso (1949) de *Tirar la primera piedra* (1997) y *Cerrado por reparación* (2003); Margarita Mateo (1950) de *Ella escribía poscrítica* (1995) y Margarita Sánchez Gallinal (1953) de *Gloria Isla* (2001).

Marilyn Bobes (1955) es una de las más destacadas poetas cubanas y también una gran activista cultural que ha dado a conocer, a través de antologías de poetas y narradoras, los principales valores literarios de la isla; en 1995 publicó el libro de relatos *Alguien tiene que llorar*. Gina Picart (1956) es la autora de *El druida* (2000). Sin duda, una de las máximas representantes de la ciencia ficción en América Latina es Daína Chaviano (1957), quien se dio a conocer con *Los mundos que amo* (1980), una colección de cinco cuentos, a los que seguirían *Amoroso planeta* (1983), *Historias de hadas para adultos* (1986); su primera novela fue *Fábulas de una abuela extraterrestre* (1988) y en 1990 apareció *El abrevadero de los dinosaurios*, compuesto por setenta viñetas; le seguirán *País de dragones* (1994), *El hombre, la hembra y el hambre* (1998), *Casa de juegos* (1999) y *Gata encerrada* (2001). Cristina García (1958), de origen cubano y residente en EE.UU, se hizo famosa con la novela *Soñar en cubano* (1993) y en 1997 publicó *Agüero Sisters*; en el mismo año que Cristina García nació Aída Barh, autora de *Fuera de límite* (1983), *Hay un gato en la ventana* (1984), *Ellas de noche* (1989) y *Espejismos* (1998); la poeta Liliana Celorrio (1958) publicó en el 2000 *El jardín de las mujeres muertas* (2000).

Uno de los nombres más conocidos fuera de Cuba es el de Zoe Valdés (1959) quien se dio a conocer en la literatura como poeta y alcanzó fama como novelista (tenía publicada ya una novela, *Sangre azul* (1993)) con *La nada cotidiana* de 1995, novela en la que hacía una dura crítica al sistema político cubano con un lenguaje escabroso y lleno de descripciones eróticas. De la misma tesitura que *La nada cotidiana* serán sus novelas posteriores: *La hija del embajador* (1995), *Cólera de ángeles* (1996), *Te di la vida entera* (1997), *Café nostalgia* (1997) y *Querido primer novio* (1999). Cultiva el melodrama político cuyo tono parece desafiante, casi agresivo, en su descripción de lo sexual y su desencanto con el régimen castrista; también ha publicado un volumen de relatos: *Traficantes de belleza* (1998). Adelaida Fernández de Juan (1961) se estrenó con *Dolly y otros cuentos africanos* (1994) en donde describe su experiencia en Zambia de 1988 a 1990; en el 1998 publicará su segundo libro de relatos, *Oh vida*. Mylene Fernández Pintado (1963) ganó el Premio David de la UNEAC con *Anhedonia* (1999) y en el 2000 publicó *Historias del otro*; Mariela Varona (1964) es la autora de *Cable a tierra* (2002); en el mismo año nació la poeta Odette Alonso (1964) quien es autora de algunos relatos recogidos en antologías; Ana Lidia Vega (1968) también ganó el Premio David con *Bad painting* (1998) y cuenta con otros títulos como *Catálogo*

*de mascotas* (1999), *Limpiando ventanas y espejos* (2001) y *Noche de ronda* (2002); Karla Suárez (1969) en 1999 publicó su libro de relatos *Espuma* y su primera novela, *Silencios*, recibió en 1999 el V Premio de Lengua de Trapo de Narrativa y en el 2001 editó *Carroza para actores*; Ena Lucía Portela (1972) es la autora de: *El pájaro: tinta china y pincel* (1999), *Una extraña entre las piedras* (1999), *El viejo, el asesino y yo* (2000), *La sombra del caminante* (2001) y *Cien botellas en la pared* (2002); Rebeca Murga Vicens (1973) editó en el 2000 *Desnudo de mujer* y Gleyvis Coro (1974) es la autora de *Código de silencio* y *Paraísos artificiales*.

Entre las ultimísimas narradoras destacan Susana Haug Morales (1983), poeta y narradora infantil, ha publicado para adultos *Cuentos sin pies ni cabeza* (1997); Achy Obejas con *Memory Mambo* (1996) y *Days of Awe* (2001) y Lourdes de Armas con *Zoografía* (2001).

Hay otros nombres que han aparecido en antologías de cuentos como son los de Aymara Aymerich, Lidia Señarís, Souleen Del Amico, Khaterine E. González, Verónica Pérez Kónina, Adriana García, Gertrudis Ortiz, Magalys Ojeda, Yolanda Santana, etc.

## Puerto Rico

De Puerto Rico siempre hay que resaltar su peculiar situación política dentro de Hispanoamérica debido a su dependencia con los EE.UU.; dicha ligazón tiene en la literatura especiales consecuencias como son, entre otros muchos aspectos, la mixtura del lenguaje entre el español y el inglés.

Rosario Ferré (1938) es una de las más destacadas narradoras, y también ensayista, y de ella hay que destacar su feminismo y su actitud ante la sociedad puertorriqueña del pasado y de la actualidad. En sus primeras obras, como *Papeles de Pandora* (1976), combina textos narrativos y poemas estableciendo conexiones entre ellos. Posteriormente publicará *Maldito amor* (1986) que gira alrededor de la fecha de 1898 y establece relaciones entre el estatus colonial de la isla y la dependencia doméstica de la mujer. *La casa de la laguna* (1996, publicada un año antes en inglés) desarrollará temas presentes en su obra anterior: la situación político social del actual Puerto Rico, el antagonismo entre viejas generaciones y nuevas, el racismo, el feminismo y cuestiones de identidad personal y nacional. Su última aportación es *A la sombra de tu nombre* (2001).

Olga Nolla (1938-2001) es autora de tres novelas: *La segunda hija* (1992), *El castillo de la memoria* (1996) y, póstuma-

mente, *Rosas de papel* (2002); en 1990 salió a luz un libro de relatos, *Porque nos queremos tanto*. Ana Lydia Vega (1946) tiene una larga tradición como escritora de relatos y hasta estos momentos ha dado a conocer los siguientes libros: *Vírgenes y mártires* (con Carmen Lugo Filippi) en 1981, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio* (1982) –donde denuncia con humor irónico la problemática racial y económica del Caribe–, sigue con *Falsas crónicas del sur* (1991) y *Esperando a Loló y otros delirios generacionales* (1994). Magali García Ramis (1946) publicó en el año 1977 el libro de cuentos *La familia de todos nosotros* (1977); le seguirán otros títulos como *Felices días, tío Sergio* (1986), crítica feminista a través de estrategias textuales mass-mediáticas, *Las horas del sur* (1988), *Las noches de Piel de Oso* (1995) y *La ciudad que me habita* (2002). Esmeralda Santiago (1948) ha dado a conocer *Cuando era puertorriqueña* (1994), *El sueño de América* (1996) y *Almost a Woman (Casi una mujer)* (1999).

Mayra Montero (1952) es una de las autoras más destacadas dentro y fuera del país y sus obras se centran en el mundo mágico y popular de Haití. En 1987 publicó su primera novela, *La trenza de la hermosa luna*, en la que la narración psicológica se funde con la crónica de actualidad y se evoca el clima que caracterizó el período en que ejerció su poder

omnímodo «Baby Doc», hijo del difunto dictador «Papá Doc». A esta novela le seguirá un libro de cuentos y, finalmente, en 1991, *La última noche que pasé contigo*, con tintes eróticos. En *Del rojo de su sombra* (1992), obra de amor, muerte y pasión indagará en el misterio de las religiones y de los ritos del «vudú»; en *Tú, la oscuridad* (1995) relata una aventura científica en el mundo haitiano dominado por presencias y espíritus. En 2002 publicó *El capitán de los dormidos*.

La también poeta Lourdes Vázquez (1950) publicó en 1999 un libro de relatos, *Historias de pulgarcito,* y Mayra Santos (1966) dos colecciones de cuentos –*Pez de vidrio* (1995) y *El cuerpo correcto* (1998)- y una novela, *Sirena Selena vestida de pena* (1999).

## República Dominicana

La narrativa de este país, salvo muy contados casos, es una de las más desconocidas; en ello tuvo bastante que ver la prolongada dictadura de Trujillo cuyo omnipresente poder tuvo también sus consecuencias en el ámbito cultural; a pesar de ello son muchas las mujeres que desde comienzos de siglo y de forma continuada han dado muestras, a pesar del olvido de la crítica, de que han hecho y siguen haciendo grandes cosas en la narrativa.

Ya a finales del siglo XIX Amelia Francisca Marchena de Leyba (1850-1941) publicó su primera novela, *Madre culpable* (1893); le seguirán *Duelos del corazón* (1901), *Recuerdos e impresiones: historia de una novela*, del mismo año, *Francisca Martinoff: drama íntimo*, también de 1901, y el libro de relatos *Ciervo en primavera: historias cortas* (1902). Virginia Elena Ortea Mella (1866-1903) editó un libro de relatos en 1901, *Risas y lágrimas*. A Livia Veloz Echavarría (1892-1980) se le publicó póstumamente *Ojos entreabiertos* (1992).Virginia Pepen (1896-1976), también poeta, editó en 1973 la novela *Misterios*. Rosario Puente Julia (1890-1970) es autora de la novela *La guerra, mi hijo y yo* (1948). A Ana Virginia de Peña de Bordas (1904-1948) le publicaron póstumamente *Toeya* (1949) y *Seis novelas cortas* (1978). Melba Mª Marrero de Munne (1911-1962) es la autora de *El voto* (1952), *Caña dulce: novela criolla* (1954) y el libro de cuentos *El banquete de las hadas* (1952). Hilma Contreras (1913) tiene una amplia obra narrativa como lo demuestran los siguientes títulos: *Cuatro cuentos* (1953), *El ojo de Dios, cuentos de la clandestinidad* (1962), *Entre dos silencios* (1987) y los cuentos y microcuentos de *Facetas de la vida* (1993) y sus novelas *Doña Endrina de Calatayud* (1955) y *La tierra está bramando* (1986). Ludín Lugo Martínez (1916) editó en 1981 *El caballero de la ciudad* y *Canoa de falso piso* en 1993. Aída

Cartagena Portalatin (1918-1994), también poeta, ha publicado dos novelas: *Escalera para Electra* (1980) y *La tarde en que murió Estefanía* (1983), y un libro de cuentos, *Tablero* (1978). Francisca Otilia Dominguez (1923) es la autora de la novela *Mamá- la tierra* (1996) y Eucilda Jorge Morel (1925) de dos libros de relatos: *Playas sin frontera* (1981) y *La gentil dominicana* (1998), y de tres novelas: *La mansión del león* (1992), *Los rubíes del tiempo* (1996) y *Desde la torre azul* (1999); Aída Bonnelly de Díaz (1926) de *Variaciones* (1984) y *Vuelo de amigos* (1998). La poeta Vanesa Vega de Bonnelly (1929) publicó en 1995 un libro de relatos, *Cantos en el camino*. Euridice Raquel Canaan Fernández (1934) editó en 1964 *Los depravados*; le seguirán *Los monstruos sagrados* (1969) y *Morir por última vez* (1980). Ligia Minaya (1941), con un libro de relatos, *El callejón de las flores* (1999); Ana Enelda Ramos (1948) es la autora de los relatos *El despojo o por los trillos de la leyenda* (1983) y *De oro, botijas y amor* (1998) y la poeta Josefina de la Cruz Martínez (1949) publicó en 1986 la novela *La casa en el espacio*.

Julia Álvarez (1950) es otra de las narradoras destacadas de este país por sus novelas *Cómo las chicas García perdieron su acento* (1991), *En el tiempo de las mariposas* (1994) y los libros de relatos: *Regreso* (1994), *La otra cara: el otro*

*lado* (1995) y *¡Yo!* (1997). Le seguirán Hortensia Paniagua (1951) con un libro de relatos, *Hasta luego, adiós* (1991); Mayra Baez de Jiménez (1952) con la obra *Si la mar fuera de tinta* (1999); Ángela Hernández (1954) con *Las mariposas no temen a los cactus* (1985), *Los fantasmas prefieren la luz del día* (1986), *Alótropos* (1989), *Masticar una rosa* (1993) y *Piedra de sacrificio* (1999); Carmen Imbert Brugal (1955) con los relatos *Infidencias* (1986) y la novela *Distinguida señora* (1995). Mélida García Reyes (1956) ha escrito tres libros de relatos: *Entre nieblas* (1992), *La floresta* (1994) y *Desvivencias* (1997); también tres novelas: *Brumas* (1994), *El laberinto* (1998) y *Oro, sulfuro y muerte* (1999) y Marisela Rizik (1957) es la autora de *El tiempo del olvido* (1996).

Entre las narradoras más recientes destacamos a Martha Rivera (1960) con *20th Century* (1985), *Transparencias de mi espejo* (1985), *Geometrías del vértigo* (1995) y *He olvidado tu nombre* (1997); Elizabeth Altagracia Balaguer Rubiera (1961) con los cuentos *Trucando* (1998); Aurora Bienvenida Arias Almanzar (1962), también poeta, es autora de *Invi´s Paradise y otros relatos* (1998) y *Fin del mundo y otros relatos* (2000); Emilia Pereira (1963) ha publicado hasta este momento dos novelas: *El crimen verde* (1994) y *Cenizas del querer* (2001); Aída Margarita Selman Almonte (1966) con *El tiempo de un*

*cuarto* (1979) y *Cuando la luna llega* (1983) y Rita Hernández (1977) ha publicado un libro de relatos, *Rumiantes* (1998), y una novela, *La estrategia de Chochueca* (2000).

Como decía al comienzo, me ratifico en lo de abarcador; aunque pienso escribir un nuevo artículo con todas aquellas narradoras o aquellos títulos de obras que desafortunadamente aún no están en el disco duro de mi ordenador.

## Bibliografía

Damos a continuación una breve bibliografía que nos puede servir para conocer algo más de las narradoras hispanoamericanas. Hemos obviado, por razones de espacio, historias de la literatura, diccionarios de autores y las múltiples direcciones de internet.

ACEVEDO, Ramón Luis, 1991. *Los senderos del volcán: narrativa centroamericana contemporánea*, Guatemala, Universidad de San Carlos.

– *Del silencio al estallido: narrativa femenina puertorriqueña*, San Juan (Puerto Rico).

ACEVEDO, Ramón Luis; ALVERIO, Carmen (comp.), 1994. *La narrativa centroamericana contemporánea, Exégesis*, 7, 19.

AGOSÍN, Marjorie, 1992. *La literatura fantástica del Cono Sur: las mujeres*, San José, Costa Rica, EDUCA.

AGUILAR, Alfredo, 1994. «La nueva novela panameña», *Exégesis*, 7, 19, pp. 10-13.

ALBIZÚREZ PALMA, Francisco, 1990. «La narrativa guatemalteca contemporánea», *Centroamericana*, Roma, 1, pp. 25-40.

ARANCIBIA, Juana (comp.), 1987. *Evolución de la literatura femenina de Latinoamérica: siglo XX*, San José II Simposio Internacional de Literatura.

ARELLANO, Jorge Eduardo, 1982. *Panorama de la literatura nicaragüense*, Managua, Nueva Nicaragua.

BEER, Gabriella de, 1999. *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*, México, Fondo de Cultura Económica.

BRADU, Fabienne, [1987] 1998. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE.

CABALLERO WANGÜEMERT, María, 1998, *Femenino plural: la mujer en la literatura*, Pamplona, EUNSA.

CALVO, Yadira, 1993. *Literatura, mujer y sexismo*, San José, Ed. Costa Rica.

CAPUTI, Mary, 1995. «El feminismo, el posmodernismo y ´las filosofías de la violencia`» en María del Carmen África VIDAL CLARAMONTE, Teresa GÓMEZ REUS (eds.), *Aba-*

*nicos excéntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 21-37.

CASTILLO, Debra A. 1998. *Easy Women. Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Antrhopos.

CLUFF, Russel M., 1997. *Panorama crítico-bibliográfico del cuento mexicano, 1950-1995*, Tlaxacala-Provo, Utah: Universidad Nacional de Tlaxala-Bringham Youn University Press.

COBO BORDA, J. G., 1990. *La narrativa colombiana después de García Márquez*, Bogotá.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora, 2000. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa)*, Santiago, Cuarto Propio.

DOMENELLA, Ana Rosa, 1996. «Escritura, historia y género en veinte años de novela escrita por mujeres», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, pp. 7-23.

DOMENELLA, Ana Rosa (coord.), 2001. *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Casa San Pablos Centro Cultural/ UAM.

DUNCAN, Quince, 1987. «Visión panorámica de la narrativa costarricense», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, 53, pp. 138-139; (enero-junio): 79-80.

FERRER, Renée, 2002. «La liberación de la mujer a través de la escritura» en LANGA PIZARRO, Mar y José Vicente PEIRÓ BARCO (eds.), *Revisiones de la literatura paraguaya. América sin nombre*, nº 4, Alicante, pp. 28-34.

GARCÍA AGUILAR, María del Carmen, 1999. *Temas y diferencias. Escritoras contemporáneas mexicanas*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla.

GONZÁLEZ, Patricia Elena; Ortega, Eliana, 1985. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Río Piedras, Ediciones Huracán.

IBSEN, Kristine (ed.), 1997. *The Other Mirror. Women´s Narrative in Mexico, 1980-1995*, Westport, Connecticut, Greenwood.

JAMIESON-VILLIERS, Martin, 1984. «Literatura panameña actual», *Cuadernos hispanoamericanos*, 407 (mayo), pp. 108-117.

LINDSTROM, Naomi, 1983. *Women´s Voice in Latin American Literatura*, Washington, Thre Continents Press.

LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, 1995. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, Colegio de México.

LLARENA, Alicia, 1997. «Piedras de toque: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México», *Ínsula*, nº 611, noviembre, pp. 28-31.

MARTÍNEZ, S., 1987. *Carmen Naranjo y la narrativa femenina en Costa Rica*, San José (Costa Rica).

MATTALÍA, Sonia; ALEZA, Milagros (eds.), 1995. *Mujeres: escrituras y lenguajes*, Valencia, Departamento de Filología española.

MATTALÍA, Sonia; GIRONA, Nuria (eds.), 2001. *Aun y más allá: mujeres y discursos*, Excultura, Caracas.

MATTALÍA, Sonia, 2003. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.

OVIEDO, Jorge Luis, 1985. *El nuevo cuento hondureño*, Tegucigalpa, Dardo Editores.

PASTERNAC, Nora, Ana Rosa DOMENELLA y Luzelena GUTIÉRREZ DE VELASCO (coord.), 1996. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México.

PEÑA, Margarita, 1989. «Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: siglos XIX y XX)», *Revista Iberoamericana*, LV, Pittsburgh, nº 148-149, julio-diciembre, pp. 761-769.

PERASSI, E. (ed.), 1996. *Tradizione, innovazione, modelli. Scrittura femminile del mondo iberico e americano*, Roma.

PORRAS COLLANTES, Ernesto, 1976. *Bibliografía de la novela en Colombia. Con notas de contenido, crítica de las obras y guía de comentarios sobre los autores*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

RELA, Walter, 1971. *Guía bibliográfica de la literatura hispanoamericana desde el siglo XIX hasta 1970*, Buenos Aires, Casa Pardo.

*Revista Iberoamericana* (Número especial dedicado a narradoras latinoamericanas), 1985. Pittsburgh, nº 132-133.

ROBLES, Marcela, 1998. *A imagen y semejanza. Reflexiones de escritoras peruanas contemporáneas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

SEFCHOVICH, Sara, 1985. *Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas, siglo XX*, México, Folios Ediciones.

WILLIAMS, Raymond L., 1998. *Postmodernidades latinoamericanas. La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*, Bogotá, Universidad Central.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Paola Madrid Moctezuma

# Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Paola Madrid Moctezuma
**Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente** ..... 5

1. Ecos literarios de una vocación temprana: la mujer mexicana y la escritura durante los primeros lustros del siglo XX ..... 8

2. Cuando el eco se transmuta en voz: de la narrativa de los sesenta a la gran eclosión del «boom femenino» ..... 20

3. Voces en espiral: estrategias, tendencias y algunos temas recurrentes de las escritoras en la actualidad .... 28

4. Y que la espiral se abra ..... 47

Bibliografía ..... 50

Notas ..... 59

# Una aproximación a la ficción narrativa de escritoras mexicanas contemporáneas: de los ecos del pasado a las voces del presente

Paola Madrid Moctezuma
Universidad de Alicante

> La mujer, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma. A semejanza del hombre de raza o nacionalidad extraña, incita y repele. Es la imagen de la fecundidad, pero asimismo de la muerte. En casi todas las culturas las diosas de la creación son también deidades de destrucción. (...) La mujer, esconde, ¿la muerte o la vida? ¿en qué piensa? ¿piensa acaso? ¿siente de veras? ¿es igual a nosotros? El sadismo se inicia con el hermetismo femenino o como tentativa desesperada para obtener respuesta de un cuerpo que tenemos insensible (Octavio Paz 1995, p. 203).

Unas palabras introductorias de Octavio Paz, extraídas de su obra *El laberinto de la soledad* (1950), nos permiten perfilar cuál es la definición (o indefinición) que

de la feminidad opera en el pensamiento logocentrista mexicano: la mujer como el «otro», aquello impreciso, «enigmático» **(nota 1)**, dual, de acuerdo con la naturaleza del eterno femenino, mujer como ídolo hierático capaz de destruir y crear pero de la que se pone en duda incluso su capacidad de pensar y sentir. Teniendo en cuenta la visión del ser mexicano que Paz elabora a partir de la historia y paradigmas míticos de México –continuando la labor emprendida por Samuel Ramos–, no vamos errados si imaginamos que la mujer ha quedado excluida de este proceso de representación y, por consiguiente, su capacidad creadora se ha visto mermada a causa de que, como diría Elena Poniatowska, «el machismo permea también a la literatura» (Poniatowska 2000, p. 27).

Pese a estas restricciones, la narrativa de mujeres en México ha experimentado a lo largo del siglo XX una notable evolución: de ser una literatura minoritaria hasta mediados de siglo –aunque comparada con la producción literaria femenina del resto de países latinoamericanos nos resulte casi prolífica–, cultivada generalmente por mujeres de la clase privilegiada, a irrumpir de un modo masivo en el panorama general de la literatura, sobre todo a partir de los años setenta y ochenta llegando a consolidarse definitivamente a finales del siglo XX. Asimismo, el proceso evolutivo de esta literatura se hace

notar no únicamente en la cantidad de mujeres que se han incorporado al arte y oficio de la escritura, sino en la calidad de sus obras y la diversificación de temas, estilos, géneros y propuestas estéticas; es por ello que, de acuerdo con la escritora Aline Pettersson, se ha de buscar «el lugar común de la buena literatura y la mala literatura o ciertos intereses comunes, ciertas sensibilidades, ciertos manejos del idioma, cierta búsqueda formal» (Minardi 1994, p. 66).

A sabiendas de que elaborar un panorama literario resulta arriesgado cuando no excesivamente simplista y, consecuentemente, erróneo, quiero hacer constatar la pujanza de una escritura que muestra sus primeras tentativas desde siglos pasados y que ha alcanzado a comienzos del siglo XXI una solidez gracias a escritoras que han conseguido una individualidad y originalidad propias **(nota 2)**. Paralelamente, también es mi objetivo dar a conocer las obras más importantes de la crítica –compuesta en su mayoría por mujeres– que se preocupan por dotar de un andamiaje teórico y hermenéutico a la ficción de las narradoras mexicanas **(nota 3)**.

## 1. Ecos literarios de una vocación temprana: la mujer mexicana y la escritura durante los primeros lustros del siglo XX

En líneas generales, las escritoras de la primera mitad del siglo XX, herederas del modelo literario establecido por sus compañeros de oficio, apenas se hicieron notar (salvo notables excepciones, como veremos) pues sus obras estaban dedicadas a temas cotidianos, como el cuidado de los hijos, el hogar, los sentimientos (como el amor, la culpa, el miedo) y el medio para vehicularlas era por lo general la escritura autobiográfica **(nota 4)** y las cartas. Sara Sefchovich define la escritura de las mujeres que escriben durante la primera mitad de siglo como una literatura que

> muestra poca complejidad, menor problematización formal, una estructura plana y hasta lineal, un empleo menos rico del lenguaje, menor metaforización y en fin, menos experimentación e innovación. (...) La escritura de las mujeres es todavía una transgresión, una ocupación secreta que se emprende una vez cumplidas las demás tareas (Sefchovich 1985, p. 17).

Huelga decir que esta «deficiencia» literaria se debe a la situación socio-histórica que las mujeres han atravesado durante largos años de postración y silenciamiento.

Aunque aceptemos estas afirmaciones con respecto a la escritura femenina que llega hasta la primera mitad del siglo XX, también es innegable algunas voces, en ocasiones olvidadas **(nota 5)**, subvierten los viejos tópicos atribuidos a la mujer y sus aportaciones son ya piedras de toque con las que emprender un juicioso acercamiento a la historia de la literatura mexicana en general y, particularmente, a la que vienen escribiendo las mujeres.

Si bien podemos aseverar que la incursión de la mujer mexicana a las letras fue muy temprana, ésta fue más como excepción que como generalidad: baste citar el ejemplo paradigmático de Sor Juana Inés de la Cruz, en la segunda mitad del siglo XVII, a Sor María Anna Águeda de San Ignacio, cuyas biografías de santas y textos religiosos poseen un valor documental más que artístico o ya en las postrimerías del siglo XIX, a mujeres de la recién liberada Nueva España como Dolores Correa Zapata, Teresa Farías de Isassi, María Luisa Ross, Josefa Murillo o María Néstora Téllez Rendón, entre otras (Peña 1989). La prosa de estas mujeres no siempre responde a la etiqueta de «narrativa de ficción» pues en algunos casos las autoras incorporan relatos de viajes, crónicas, biografías, artículos periodísticos, etc. Sin embargo, críticas como Martha Robles (1985), Margarita Peña (1989) y Nora

Pasternac y Ana Rosa Domenella (1991) las incluyen dentro del grupo de narradoras porque su obra en prosa manifiesta la incipiente presencia de la mujer en la cultura mexicana. Generalmente sus obras se caracterizan por esquematismo, recurrencia a simbología cristiana y presentan a la mujer bajo la óptica de un Romanticismo ingenuo.

Algunas escritoras de esta primera mitad de siglo son conscientes del ambiente cultural, social y político que sacudía al México de comienzos del siglo XX. Mil novecientos diez representa un año axial para los mexicanos en varias facetas de su historia: en el terreno intelectual, son los años del *Ateneo de la Juventud*, grupo literario de talante liberal que busca una renovación ideológica y está convencido de que existe en México la necesidad de volver la mirada hacia sí mismo; existen varias revistas, como *Savia Moderna* **(nota 6)** aunque de breve vida; por otro lado, es el año en que Justo Sierra inaugura la Universidad Autónoma de México (cf. Vázquez 1989, p. 695); desde un punto de vista social y político, se conmemora el centenario de la Independencia y estallan revueltas armadas, huelgas del Ferrocarril Central, de Cananea y de Río Blanco. México inaugura el siglo XX con «una fiesta de balas» como diría Martín Luis Guzmán, una fiesta sangrienta: es la revolución mexicana. El episodio de la Re-

volución es el que probablemente más literatura ha generado en México durante todo el siglo XX, generalmente desde una óptica masculina, pues pocas son las mujeres que han mostrado su particular visión del conflicto. Sin embargo, hubo una autora que testimonió este acontecimiento al fragor de las balas imprimiéndole una huella genuinamente femenina; se trata de Nellie Campobello (1900/1909-1986?), cuya obra narrativa está constituida por dos libros de relatos, *Cartucho* (1931) y *Las manos de mamá* (1937), suficientes para situarla en un merecido espacio entre la narrativa fundamental de la literatura mexicana (tal es el caso de Juan Rulfo o de la novelista Josefina Vicens **(nota 7)**). Como ocurre a muchos autores que escriben en una etapa próxima a los acontecimientos revolucionarios, la escritora toma partido por un personaje concreto: en su caso es Francisco Villa, que aparece en algunos de sus relatos, pero alejado de los tópicos y sin caer en el «acartonamiento del villismo característico del oficialismo» (Oyarzún 1995, p.71) y muestra a sus héroes en toda su faceta humana paradójicamente antiheroica. Quizás lo que a mi juicio singulariza la obra de Campobello es la cotidianidad de la violencia presentada a través de los ojos de una niña y la fragmentariedad que constituye sus relatos. Sobre esto último incide Margo Glantz, para quien la prosa de Nellie evoca los fogonazos de las balas, como estampa de metralleta que

recuerda a la escritura femenina fragmentaria **(nota 8)**. Otras novelistas coetáneas a Nellie Campobello reflejan el mundo revolucionario, aunque críticos como Brushwood (1973) o Sefchovich (1987) opinan que sus obras están poco logradas: me refiero a *Bajo el fuego* de la también dramaturga María Luisa Ocampo y la novela histórica de Rosa Castaño, que recorre la historia de México desde el Porfiriato hasta la época de Lázaro Cárdenas, titulada *Transición* (1939).

En una tesitura próxima a la de Campobello se encuentra la obra de Benita Galeana Lacunza (1907-1995). Si bien la prosa de Campobello es más cuidada que la de Benita, aproximándose en ocasiones a la prosa poética, ambas coinciden en que escriben desde la experiencia (plagada de violencia, en muchas ocasiones), por lo que el valor testimonial de sus textos es incuestionable. La vida de esta mujer que se alfabetizó de forma rudimentaria en edad adulta simboliza la del proletariado mexicano; comunista militante **(nota 9)**, Benita Galeana elabora con una transparencia inusitada su biografía intitulada *Benita* (1940). El alcance social y político de esta humilde novela se polariza hacia diversos frentes, pues por un lado da su particular visión de lo que era en los años treinta el Partido Comunista Mexicano y por otro representa la voz de los más marginados y desposeídos, donde se incluye a la

mujer; además, es capaz de transmitir a su personaje todo el vigor que le es negado a la mujer mexicana, considerada como torpe y pasiva. En este sentido, el personaje de Benita entronca con las grandes mujeres luchadoras que dará la literatura mexicana femenina: nos referimos a Jesusa Palancares, de Poniatowska; Ausencia, de María Luisa Mendoza; Tita, de Laura Esquivel; Emilia Sauri de Ángeles Mastretta, etc. Podríamos afirmar que Benita es la madre y abuela simbólica de todas ellas. Además de su autobiografía escribe *El peso mocho* (1979), estampas basadas en sus recuerdos de la niñez, en las que fusiona la vida campesina, la Revolución y la visión mágica del mundo que tienen los indígenas de Guerrero. Para la crítica reciente es hora de rescatar a Benita Galeana, pues su obra constituye «un texto necesario para quienes deseen revisar la historia de este país desde la perspectiva de 'los de abajo'» (Negrín 1990, p. 35).

Dentro de esta veta social de la literatura, destaca la periodista Magdalena Mondragón (1913-1989), que denuncia la desolación y pobreza que padecen miles de mexicanos: obreros, basureros, fanáticos campesinos, etc. Su novela *Yo, como pobre...* (1944) participa de la corriente temática que estaba en auge en México hacia los años cuarenta que verifica las relaciones de campo y ciudad y aúna una corriente ur-

bana germinal, la literatura miserabilista, en la que el D.F. se presenta como un foco de pobreza y delincuencia (en consonancia con su correlato cinematográfico del melodrama arrabalero protagonizado por Pedro Infante, por citar un ejemplo). Este tipo de literatura preconiza lo que un par de décadas más tarde se conoce como literatura urbana, cuyo primer gran exponente será Carlos Fuentes **(nota 10)**. Su mejor obra será, en opinión de Brushwood, *Más allá existe la tierra* (1947), donde se refleja su preocupación por el problema rural. En ella plasma «una interpretación más profunda psicológicamente de los personajes a la vez que orienta la simpatía del lector hacia la triste situación de los individuos y ya no tanto hacia el problema general» (Brushwood 1973, p. 30-31). Pese a que la crítica Sara Sefchovich opina que su novela *Yo como pobre* es una obra «de buena fe pero de mala literatura» (Sefchovich 1987, p. 131) resulta que abre una línea temática poco explorada con anterioridad y que escritores, y no sólo escritoras, continuarán en obras como *Candelaria de los patos* de Héctor Raúl Almansa; *La Barriada* de Benigno Corona; *Los olvidados*, de Jesús R. Guerrero; *El sol sale para todos*, de Felipe García Arroyo y *Río humano*, de Barriga Rivas (cf. *Ibíd*, p. 132).

Unido a la temática social, en estas primeras cuatro décadas de siglo se ha ido esbozando un feminismo seminal en algunas novelas que reflejan la necesidad perentoria de que la mujer indague en su identidad y libertad. Estas pioneras del feminismo denuncian la situación de sometimiento e injusticias que la cultura patriarcal ejerce sobre la mujer. Para Martha Robles, «A ellas correspondió la ruptura inicial, las primeras tentativas de independencia y el principio de una búsqueda desesperada de su identidad femenina» (Robles 1985, p. 228). Es muy interesante advertir que aparece un grupo reducido de escritoras que cuestionan la realidad, la deconstruyen, la desmitifican, por medio de mecanismos que hoy en día pueden parecernos obsoletos pero que en su época significaron una ruptura con los convencionalismos establecidos. La novelista Julia Guzmán (1906-1977) ejemplifica esta aproximación a preocupaciones específicamente femeninas en sus novelas *Divorciadas* (1939) y *Nuestros maridos* (1944) que tratan sobre la situación de desahucio y marginación que supone el divorcio para una mujer y los maltratos a los que son sometidas. Ni Benita Galeana, ni Campobello ni tampoco Magdalena Mondragón tratan de una forma tan deliberada la problemática de las mujeres en su cariz íntimo y social.

Por otros rumbos, y volviendo a los comienzos del siglo XX, algunas autoras se han considerado continuadoras de un sentimentalismo caduco que las mantiene alejadas de la realidad literaria del momento. Este alejamiento se debe, en parte, al férreo conservadurismo del sistema dictatorial imperante en México, el Porfiriato o Porfirismo **(nota 11)**, que condenaba a la mujer irremediablemente a la esfera doméstica. Como ejemplo podemos citar los textos de María Enriqueta Camarillo (1872-1968), que aun siendo contemporáneos de la obra de las poetas del cono sur, como Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou y Gabriela Mistral y de las narradoras Bombal y de la Parra «hay entre ellos casi un siglo de distancia ideológica y literaria», pues «al mismo tiempo que celebraba Delmira los deleites carnales, María Enriqueta recreaba, con sencilla fragilidad, sus recuerdos provincianos, los días nublados como el ánimo fatalista y atardeceres de otoños grises, hojas secas» (Robles 1985, p. 109). Considerada por la crítica más como una escritora decimonónica que del siglo XX, María Enriqueta publica tres novelas [*Mirlitón, el compañero de Juan* (1918); *Jirón de mundo* (1919) y *El secreto* (1922)], además de varios libros de relatos y de impresiones de viaje. Quizás por lo que más se ha conocido a esta escritora en México es por su serie de seis libros *Rosas*

*de la infancia* que sirvieron durante décadas como libros de lectura para niños.

Diferente es el caso de Dolores Bolio (1880-1950). En su obra –publicó novelas cortas, relatos y poesías– se advierte la influencia de los modernistas sin dejar del todo la expresión romántica pero introduce las preocupaciones históricas y le añade ingredientes íntimos y sensuales, poco comunes en la literatura de la época (cf. Gutiérrez Estupiñan, p. 203). Es relevante hacer constar la primacía de los elementos sensoriales en la obra de Bolio, como la contemplación, los aromas y murmullos, los roces leves, así como el gozo y el placer, en sintonía con las narradoras de los últimos tiempos que reivindican para la mujer el espacio de los sentidos, por largo tiempo atrofiados. Su interés por la historia la lleva a situar su segunda novela, *Una hoja en el pasado* (1920), en la época del presidente Benito Juárez y la estancia de Maximiliano en México, mientras que en *La cruz del maya* (1941) recrea la vida de los indígenas pero de un modo idealizado sin incluir crítica social.

Junto a María Enriqueta y Dolores Bolio destaca la poeta, narradora y profesora Laura Méndez de Cuenca (1853-1928). Esta notable mujer formó parte sustancial de la intelectualidad mexicana de fin de siglo, aunque su voz no haya sido revalorizada sino hasta hace pocos años gracias a Ana Rosa

Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco. Poeta y narradora, escribió la novela *El espejo de Amarilis* (1902) y un libro de diecisiete relatos variados titulado *Simplezas* (1910), cuyos escenarios oscilan de México a Estados Unidos y España; en ambos libros la presencia de los personajes femeninos es muy relevante, pertenecientes a todas las capas sociales y vitales (cf. Domenella y Gutiérrez de Velasco 2002).

Estas tres mujeres estuvieron vinculadas con el Ateneo de la Juventud: María Enriqueta figura como miembro del Ateneo; Dolores Bolio impartió docencia en la Universidad Popular, empresa social educativa del Ateneo; Laura Méndez fue invitada de honor en 1910 a la conferencia sobre sor Juana (cf. Poot Herrera 1988), lo que demuestra su implicación excepcional –la de las tres– en el mundo cultural mexicano de comienzos del siglo XX.

Otras escritoras con veleidades intelectuales son Antonieta Rivas Mercado y Lupe Marín. Ambas tienen en común su contacto con las élites culturales del primer tercio de siglo formadas por José Vasconcelos, Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Samuel Ramos y Diego Rivera. Pese a mantenerse próxima a este ambiente, Lupe Marín (1897-1981) nunca fue reconocida por sus contemporáneos por carecer de instrucción y fue blanco de zahirientes críticas y burlas

por intentar plasmar en sus obras el ambiente intelectual que le rodeaba y que a la vez le era tan ajeno. Sus dos obras, *La única* (1938) y *Un día patrio* (1941) reflejan la minucia coloquial de la domesticidad femenina desde la memoria y una religiosidad enfermiza y culpabilizadora. Aunque en sus novelas se vislumbra un incipiente deseo de libertad siempre termina truncada por la voluntad masculina.

El periodismo femenino tiene como precursora a Antonieta Rivas Mercado (1900-1931), a la que preocupó la condición de la mujer mexicana, la política de su país y problemas de índole íntima. Escribió algunos cuentos, una serie de artículos políticos sobre la campaña fracasada de Vasconcelos y unas apasionadas cartas de amor al pintor Manuel Rodríguez Lozano. No se le puede considerar propiamente una novelista pero constituye un ejemplo de la mujer intelectual disconforme que termina suicidándose por sentirse aislada en una sociedad demasiado retrógrada para entenderla.

La lista de mujeres que escriben a lo largo de los años cuarenta y cincuenta se va ampliando cada vez más: Adriana García Roel (1916-) y Judith Martínez Ortega (1908-1985) denuncian los silencios a los que está condenada la mujer; María Lombardo de Caso (1905-1964) trata la problemática indígena y las consecuencias del progreso; Patricia Cox (1911- ) y Sara

Iglesias (1917-1987) se decantan por la fascinación que en ellas suscita la historia y escriben ficciones históricas; es por ello que son consideradas por la crítica como las escritoras de novela histórica en el medio siglo. Sin embargo, en el caso de Sara Iglesias es justo reconocer además que pese a que su producción es exigua [tan sólo dos novelas, tituladas *El jagüey de las ruinas* (1944) y *Exilio* (1957); y la biografía *Isabel Moctezuma, la última princesa azteca* (1946)] es un antecedente sólido de la narrativa que se comenzará a escribir en los años sesenta por la profundidad psicológica de sus personajes y la inclusión de mecanismos, como el diario, que permiten la autoexpresión femenina (cf. Gutiérrez Estupiñan 1995 y Robles 1987).

## 2. Cuando el eco se transmuta en voz: de la narrativa de los sesenta a la gran eclosión del «boom femenino»

En los años sesenta se abrirán varias tendencias por las que continuarán las narradoras de las décadas siguientes. En primer lugar, en la literatura mexicana se anuncia una narrativa marcada por los acontecimientos de la época, como las manifestaciones estudiantiles, que culminarán en el año 1968 con la Matanza de Tlatelolco. A partir de los sucesos de octubre de 1968 el espíritu intelectual se vuelve más crítico ya que pusieron de manifiesto la crisis de la democracia y es el

momento en que se inicia un severo cuestionamiento, ruptura y apertura hacia nuevas formas de pensar la realidad y de transcribirla (Klahn 1989, p. 927-928). Además, el fenómeno de 1968 conllevó a una nueva visión de los hechos sociohistóricos y significó una revisión de conceptos como la familia, la mujer, la historia, la ciudad, las instituciones políticas, etc. (Sefchovich 1995, p. 53). Otros hechos influirán en la narrativa a partir de estos años, como el movimiento hippy, la liberación de las mujeres y los homosexuales, la efervescencia del rock y la influencia de los medios de comunicación; en este sentido, se puede considerar que la literatura mexicana que aúna estos elementos durante estos años es la literatura de la «Onda» **(nota 12)**, promovida por escritores jóvenes, como José Agustín, Parménides García Saldaña, Gustavo Sáinz y sus seguidores Juan Tovar, René Avilés Fabila y Héctor Manjarrez. Estos escritores reivindican una literatura urbana que busca la actualidad e inserta los elementos de la llamada contracultura (la música rock, el cine, los medios de comunicación, la cultura «hippiteca» –mezcla de lo hippy y lo azteca–) e ideas concernientes a la liberación sexual y verbal, el antinacionalismo y la norteamericanización, para desarticular el discurso hegemónico mediante un lenguaje pretendidamente popular propio de los adolescentes de las barriadas proletarias del Distrito Federal.

Aralia López González (1991) relaciona a este grupo de «chavos» con la aparición de las mujeres como sujetos sociales en la literatura de una forma «consistente». Aunque no aborden directamente los mismos temas, reivindican desde una posición marginal aquellos emblemas que hasta entonces no se consideraban apropiados como motivos literarios y que les representan; si los autores de la onda claman por una literatura fresca y jovial, las escritoras marcan una línea deliberadamente feminista unida, en muchas ocasiones, a una problemática social e histórica, en la línea que iniciaron Benita Galeana o Magdalena Mondragón durante los años treinta y cuarenta. Una escritora indispensable que comienza a publicar a finales de los cincuenta es Rosario Castellanos (1925-1974), quien ejemplifica esta fusión de feminismo e historia. Forjó un universo literario en que los grandes protagonistas eran la mujer y el indio, sobre todo en el llamado Ciclo de Chiapas, compuesto por *Balún Canán* (1957), *Oficio de Tinieblas* (1962), *Ciudad Real* (1974), *Los convidados de agosto* (1964). En estas novelas y relatos plantea la situación del indígena y su lucha por mantener sus tradiciones ancestrales, así como el confinamiento al que la mujer se ve sometida.

Elena Garro (1916/1920-1998) es, quizás, de entre todas las escritoras mexicanas del siglo XX, la más controvertida, pero con toda seguridad, de las más excelsas. Gran parte de la crítica señala que el año 1968 se convierte en un «parteaguas» en la obra de la escritora poblana, ya que fue acusada de delatora de algunos intelectuales –Monsiváis la llamó «la cantante del año»– y este hecho marcó su vida y obra. Antes del sesenta y ocho publica en prosa *Los recuerdos del porvenir* (1963), novela que nos sitúa en un universo mítico en el que se entremezclan el pasado y un presente-futuro eternizado en una «piedra aparente». Se trata de una novela mágica, de veta existencialista, que reinventando el paisaje revolucionario sintetizado en el pueblo imaginario de Ixtepec se adelanta a la obra cumbre del siglo XX hispanoamericano, *Cien años de soledad* (1967) en cuanto a la mitificación de la tierra americana a través de mecanismos mágicos y protagonistas que trascienden la línea que separa la realidad de lo maravilloso **(nota 13)**; también publica el conjunto de relatos *La semana de colores* (1964) del que destacamos «La culpa es de los tlaxcaltecas». A partir del sesenta y ocho publica *Andamos huyendo, Lola* (1980); *Testimonios sobre Mariana* (1980); *Reencuentro de personajes* (1982); *La casa junto al río* (1983); *Memorias de España*, 1937 (1992); *Inés* (1993); *Busca mi esquela. Primer amor* (1995); *Un corazón en un*

*bote de basura* (1996); *Un traje rojo para un duelo* (1996); *Mi hermanita Magdalena* (1997) y *El accidente y otros cuentos inéditos* (1998). La persecución, el desarraigo (como motivo autobiográfico), la angustia, los rencores y las venganzas anudan esta producción narrativa, que carece de la brillantez y madurez de sus obras anteriores (cf. Domenella 2002, p. 24).

La tríada se completa con la otra Elena, Poniatowska (1933), que hasta la fecha sigue dando muestra de su intensa labor literaria y periodística. Es una escritora prolija cuya obra se caracteriza por la heterodoxia genérica puesto que crea obras narrativas extensamente documentadas, lindantes con el periodismo o reportaje y centra su interés en la problemática de personajes y conflictos de la sociedad actual. De su literatura debemos destacar la informalidad y el alejamiento de un lenguaje barroco, en aras de dar voz a los marginados, como los obreros, damnificados, presidiarios, etc. En este sentido, destacan sus obras de carácter testimonial *Hasta no verte, Jesús mío* (1969) *La noche de Tlatelolco* (1971), *Fuerte es el silencio* (1980), ¡*Ay, vida no me mereces!* (1985), *Nada, nadie, las voces del temblor* (1988). En su vertiente netamente narrativa publica una obra pionera, *Lilus Kikus* (1950) además de *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978),

*La Flor de Lis* (1988), *Tinísima* (1992), biografía novelada de la fotógrafa Tina Modotti y su obra más reciente, *La piel del cielo* (2001), con la que ha ganado el premio Alfaguara 2001. Se ha dicho que Poniatowska no hace literatura, sino periodismo literario pero asentado sobre «un maridaje perfecto entre vida y literatura» (Llarena 1997, p. 29).

A finales de los cincuenta aparece un libro breve que patetiza la angustia existencial, el ensimismamiento en grado sumo, convertido en soledad, la imposibilidad de la escritura: se trata de *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens (1915-1988); este mirar hacia adentro «desde dentro», preocupándose más por las anécdotas íntimas y cotidianas, que por otra parte se ha identificado en numerosas ocasiones con la literatura que escriben las mujeres, comienza a ser una de las líneas definitorias de la escritura mexicana a partir de los sesenta, en textos de Juan José Arreola, Sergio Galindo, Sergio Pitol y Juan García Ponce, entre otros (Sefchovich, 1987). Además, debo añadir que con *El libro vacío* se inicia la línea metaficcional y autorreferencial adelantándose a una obra pionera de la metaficción, como es *Farebeuf* (1965) de Salvador Elizondo, técnica continuada por otras escritoras actuales como Julieta Campos, Bárbara Jacobs, Beatriz Espejo o Margo Glantz y, entre las más jóvenes, Vizania Amezcua.

Paulatinamente la subjetividad femenina vinculada a la condición humana se va haciendo presente de forma más sólida en estos años, como se observa en la obra de la narradora y dramaturga Luisa Josefina Hernández (1928). De sus dieciséis novelas, que van desde *El lugar donde crece la hierba* (1959) hasta *Almeida danzón* (1989) se pueden verificar diversas tendencias temáticas que abarcan treinta años de narrativa, por lo que su obra es una muestra muy interesante de la evolución de las letras mexicanas. La primera época de su narrativa está marcada por el ambiente de Ciudad de México (como por ejemplo *La cólera secreta* (1964) y *La noche exquisita* (1965), y ya comienza a incluir la descripción psicológica de sus personajes; las novelas posteriores, como *La primera batalla* (1965), *El valle que elegimos* (1965), *La memoria de Amadís* (1967) dirigen más su atención hacia el realismo y la historia, mientras que sus obras posteriores (entre las que destacan *Los trovadores* (1973), *Apostasía* (1970) y *Apocalipsis cum figuris* (1982) participan de elementos místico-religiosos (cf. Gutiérrez Estupiñan 1995).

El mundo de la fantasía se convierte en materia prima de las narraciones de Inés Arredondo y Amparo Dávila, pero no en la línea de realismo mágico sino en la de lo fantástico y maravilloso; en los libros de cuentos de Inés Arredondo (1928-

1989) *La señal* (1965), *Río subterráneo* (1979), *La sunamita y otros cuentos* (1981), *Los espejos* (1988) predomina el misterio y la magia circunscrita al ámbito de lo cotidiano; por su parte, Amparo Dávila (1928) registra en treinta y dos cuentos, recopilados en *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977) acontecimientos fantásticos e imaginarios y muchos de ellos develan la inconformidad de la mujer, sus deseos y frustraciones. Otra cuentista cuya obra comienza a ser publicada a finales de los cincuenta es Guadalupe Dueñas (1920); escritora evocativa, sintetiza en sus cuentos la cotidianidad con el tremendismo y onirismo, en títulos como *Las ratas y otros cuentos* (1954), *Tiene la noche un árbol* (1958), *No moriré del todo* (1976) y *Antes del silencio* (1991).

Junto a estas escritoras debemos al menos mencionar a otras igualmente relevantes para la cimentación de la narrativa de mujeres que comienzan a publicar a finales de los cincuenta y principios de los sesenta como Carmen Rosezweig (1926), quien en 1956 publica su primer libro de cuentos titulado *El reloj*, al que le seguirá su segunda novela *Simone, el desierto* (1979) y que continúa escribiendo en la actualidad textos a medio camino entre la ficción y el periodismo; Emma Dolujanoff (1922) destaca por alternar en su obra el mundo

indígena que aparece en *Cuentos del desierto* (1959) con el urbano, presente en sus novelas *Adiós, Job* (1961) y *La calle del fuego* (1966).

## 3. Voces en espiral: estrategias, tendencias y algunos temas recurrentes de las escritoras en la actualidad

La realidad literaria a partir de las últimas tres décadas se vuelve caleidoscópica ya que los temas se multiplican, coexisten gran variedad de subgéneros narrativos y procedimientos estéticos que configuran un panorama plural de narradoras mexicanas. Los nombres de todas las narradoras actuales y los títulos de sus narraciones exceden los límites de este trabajo (sobre todo si se considera que México es un país muy extenso formado por treinta y dos estados en los que a su vez se estimula una literatura regional, aunque para ser realmente valorada tenga que pasar por el cedazo de la metrópoli); por ello esbozaré algunas tendencias por las que discurre esta narrativa y me referiré a algunas de las principales escritoras y obras. Advierto también que una misma autora y una misma obra pueden participar de varias tendencias a la vez, así como escritoras que ya he mencionado con anterioridad y que comienzan a publicar años atrás pueden estar incluidas en alguna de las líneas discursivas que marcaré, pues han seguido publicando hasta la fecha.

Para entender muchas de estas obras publicadas desde finales de los años setenta hasta la actualidad debo llamar la atención sobre un fenómeno cultural que caracteriza los últimos lustros del siglo XX y comienzos del nuevo milenio que la crítica ha denominado *Postmodernidad* **(nota 14)**. Alicia Llarena, a propósito del conjunto de relatos de Ángeles Mastretta *Mujeres de ojos grandes* (1991), enumera algunos de sus rasgos que se reconocen en los últimos productos literarios, a saber:

> [...] eclectismo, estructuras flexibles y ligeras frente a las anteriores «narraciones totalizantes», fragmentariedad, localismo, irreverencia, pulverización de los centros y las jerarquías, trabajo sobre los márgenes, fijación en las periferias, aparición de las minorías, crítica y humor, revisión de lo cotidiano, coloquialismo y contaminación del folletín, contracultura y espontaneidad, son algunos de los rasgos en los que se sostiene ese modo de ser y, por añadidura, su producción narrativa en general (Llarena, 1995, pp. 186-187).

La narrativa de las mujeres mexicanas puede relacionarse con la Postmodernidad porque está enmarcada en este período histórico, pero no asume con totalidad sus premisas ni todas las escritoras se identificarán con este fenómeno; además, en el caso de aquellas que doten a sus textos de un deliberado contenido feminista tampoco podrán reconocerse absolutamente en el pensamiento postmoderno, pese a que

consideremos el feminismo como una manifestación cultural insertada en los «márgenes» y «periferias» **(nota 15)**. Para el caso de la narrativa de mujeres latinoamericanas que se instalan dentro de la Postmodernidad, la escritora y ensayista de origen estadounidense pero de nacionalidad mexicana, Brianda Domecq (1942), sitúa la escritura de mujeres dentro de un fenómeno de cuño personal, denominado «Postnonanismo marginal», referido a la triple marginalidad de la escritora mexicana actual, por situarse en la Postmodernidad, en el Tercer Mundo y por su condición de mujer (cf. Domenella 1996) **(nota 16)**.

Otra precisión que quiero establecer es la inclusión de estas autoras dentro del fenómeno que Susana Reisz de Rivarola bautiza como «tardío boom hispánico femenino» (Reisz 1990, p.22), que afecta no sólo a los países de Hispanoamérica, y en nuestro caso, a México, sino también a España. Esta nueva narrativa se diferencia de la que había sido escrita a lo largo de la primera mitad del siglo XX caracterizada por «su detallismo, su carencia de nivel simbólico, su fragmentación, su subjetivismo y sentimentalidad y, en definitiva, su intrascendencia al referirse siempre a una órbita familiar y cotidiana» (Becerra 2000, p. 640). Las escritoras, paulatinamente, irán tomando conciencia de su actividad lite-

raria desde un punto de vista teórico y en muchos casos dan su opinión sobre el acto de escritura, vinculada normalmente con su identidad femenina, su sexualidad y su cuerpo y también reflexionan sobre la existencia de una escritura llamada «femenina». Éste es un punto importante de inflexión (y de reflexión) que diferencia a las narradoras de las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI con respecto a sus antecesoras. En el número especial que *Revista Iberoamericana* **(nota 17)** dedica a las autoras de América Latina algunas narradoras testimonian qué es para ellas el acto de escritura. Así, la escritora, crítica y académica Margo Glantz (1930) habla de las relaciones entre lenguaje y erotismo como una peculiar caligrafía del cuerpo: «las inscripciones se me marcan en la carne y de esas marcas sale una escritura fraguada poco a poco, a pedacitos» (Glantz 1985, p. 475), idea que, por otra parte, se vincula con su consideración de la escritura femenina como fragmentaria, en consonancia con la propia fragmentariedad de un cuerpo dislocado **(nota 18)**. Para la narradora y periodista María Luisa (la China) Mendoza (1931) la literatura es connatural a ella, cualidad inherente comparable al género biológico o a la adyacencia a una cultura; la escritora guanajuatense considera que sus novelas abordan temas universales, como el amor, la pena, pero en un ámbito mexicano. La existencia de una literatura llamada

«femenina» es, para ella «inmunda, tiene que ser escritura, nada más escribir y escribir bien, no importa el sexo» (Mirnardi 1994, p. 64); por su parte, la escritora nacida en La Habana pero nacionalizada mexicana Julieta Campos (1932) relaciona la creación literaria con la maternidad, movida por un ritmo marino, acuático y para ella el acto de escritura es muy placentero, de completud (Pfeiffer 1992, p. 53). La polígrafa Angelina Muñiz-Hüberman (1936), por su parte, reconoce que indaga mediante la transgresión de mitos, en el centro, el origen, las raíces y la búsqueda de la palabra (Salazar y Rodríguez 1993); manifiesta que la escritura es para ella una necesidad fundamental: «Lo que deseo y necesito es escribir. Lo demás es secundario» (Muñiz-Hüberman 1991, p. 41). La escritora no cree que haya un texto definitivo, sino que éste sólo es una aproximación. Por otro lado, afirma que aunque duda sobre la existencia de una escritura específicamente femenina, el mundo creativo femenino ofrece más posibilidades de creación que el masculino. Otra escritora que manifiesta su opinión sobre la escritura es Aline Pettersson (1938); para ella, la escritura debe ser una actividad reflexiva, que dé cuenta de la condición humana; afirma, además, que le parece empobrecedor calificar a una literatura como femenina por el hecho de estar escrita por una mujer; sin embargo, se preocupa por la condición femenina y la explora en su

obra **(nota 19)**; Beatriz Espejo (1939) piensa que la escritura es un oficio que se debe cultivar con rigor, no cree que haya una literatura masculina y femenina, sino buena y mala literatura, aunque advierte que sí puede haber una visión desde el punto de vista femenino (Minardi 1994, p. 67); por su parte, Silvia Molina (1946), cuando le preguntan sobre la existencia de una escritura femenina, responde:

> ¿Femenina? Pues yo siempre tengo problemas con este término. Incluso yo misma, que no me siento feminista ni nada, puedo reconocer que en mi trabajo sí hay quizá un punto de vista femenino. La crítica, en particular ha dicho de mi trabajo que es muy sutil y que mi lenguaje es transparente, muy delicado. Pero siempre tengo un poco de problema con ese término. Prefiero no hablar de una literatura femenina ni feminista, sino de una literatura hecha por mujeres (de Beer 1996, p. 99).

La escritora de origen libanés Bárbara Jacobs (1947) concibe la escritura como una actividad secreta a la que el escritor se entrega en cuerpo y alma pero sin olvidar otras dos actividades paralelas que la nutren: la lectura y la vida misma (Jacobs 1993, p. 93); otro testimonio sobre la propia escritura proviene de la crítica y escritora Martha Robles (1948), quien, en una reciente entrevista, afirma: «Yo busco el libro detrás del libro, la palabra esencial y lo que se sabe sin saber que se sabe [...] amo la palabra por sobre todo» **(nota 20)**; y es en

esa búsqueda de lo Absoluto, dentro de la coyuntura de «un nuevo humanismo», en el que cabe entender su obra; otra escritora que expresa cuál es su relación con la escritura es Carmen Boullosa (1954), en el ensayo «La destrucción de la escritura» (1995). Carmen Boullosa se decanta por considerar la escritura como destrucción en tanto que el escritor entabla una suerte de duelo con las palabras y con la realidad. Del estallido de la escritura, continúa diciendo Boullosa, «debe brotar la chispa y el gas, el resplandor de la carne que se entrega a la vitalidad de la memoria. Lo demás es necedad» (Boullosa 1995, p. 220). Asimismo, no considera que haya una escritura femenina ya que se incluye en una «poética andrógina» (Domenella 1996, p. 7). Finalmente, quiero señalar que Ethel Krauze (1954) se reconoce feminista, y por tanto, acepta la existencia de una literatura femenina siempre y cuando se hable también de una literatura masculina, pero ante todo la literatura es para ella un arte, no una propaganda (cf. Minardi 1994, p. 71).

Éstos son tan sólo algunos ejemplos de las opiniones que para las narradoras mexicanas merece la labor literaria, planteamientos que por otra parte muestran la variedad de orientaciones que adquiere la prosa en los treinta últimos años. De forma muy general podemos decir que gran parte

de las novelistas de esta época finisecular intentan analizar la situación conflictiva de las mujeres en el mundo actual para reconstruir la identidad femenina; pero al tema de la identidad se le unirán otros como, por ejemplo, la condición humana en toda su extensión (y no sólo la de la mujer), la infancia, la sexualidad (desde el erotismo, la sensualidad hasta las relaciones lesbianas), la realidad y la historia de México, el medio urbano, el mundo de la literatura y la creación literaria, la fantasía y el mito, etc. Estos temas serán expuestos, a su vez, a través de diferentes estrategias discursivas y mecanismos en ocasiones novedosos –dentro de la coyuntura postmoderna– como por ejemplo, la metaficción, la intertextualidad, la reinterpretación de motivos filosóficos y culturales, la prosa poética, la inclusión de canciones y elementos publicitarios entremezclados con el argumento narrativo, la fragmentariedad textual, etc.

Sobre la proliferación de la búsqueda del origen y filiación, (que se ficcionaliza ya sea como autobiografía **(nota 21)**, ficción total o semificción autobiográfica) ha escrito Margo Glantz una aguda crítica que intitula «Las hijas de la Malinche» (1995) **(nota 22)**. Partiendo de la preocupación de Rosario Castellanos acerca de la inserción o no de las mujeres dentro de una tradición o genealogía, Margo Glantz propone

una línea narrativa fundada en la búsqueda de identidad, la preocupación por el origen y la primacía de las relaciones materno-filiales o en menor medida, las paterno-filiales (Glantz 1995, p. 122). Las obras que para esta escritora y crítica mexicana se insertan dentro de esta tradición son:

*Balún Canán* (1957) de Rosario Castellanos; *La semana de colores* (1964) de Elena Garro; *La morada en el tiempo* (1981), de Esther Seligson (1941); *Las genealogías* (1981), de Margo Glantz; *Las hojas muertas* (1987), de Bárbara Jacobs; *La familia vino del norte* (1987), de Silvia Molina; *La flor de Lis* (1988) de Elena Poniatowska; *Mejor desaparece* (1988) y *Antes* (1989) de Carmen Boullosa; *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel (1950) (*Ibíd*, p. 122). Glantz, en la entrevista que sostiene con Pfeiffer (1992, p. 91) añade *Imagen de Héctor* (1990) de Silvia Molina, algunos cuentos de Ethel Krauze (en su novela *Infinita* (1992) y *Mujeres en Nueva York* (1992) parte de la trama se centra en las relaciones materno-filiales) y *La bobe* (1990) de Sabina Berman (1955). Otras novelas en las que se rastrea la identidad (femenina, casi siempre) son las de Silvia Molina, desde *La mañana debe seguir gris* (1977), cuya potagonista comienza un viaje iniciático a finales de los años sesenta y principios de los setenta hasta *El amor que me juraste* (1998) en la que se

aborda el tema del adulterio femenino; las novelas de María Luisa Puga, de un modo u otro, nos introducen en el tema de la identidad; así, en *Pánico o peligro* (1983) se subraya el proceso de maduración interior de Susana, «la pasmada», a través de la escritura, en la Ciudad de México de los sesenta-setenta; en *Antonia* (1989), de sesgo parcialmente autobiográfico, la autora narra las relaciones amorosas de unos jóvenes en Londres a fines de los sesenta y en *La viuda* (1994) ficcionaliza el cambio vital de Verónica, una viuda de 68 años, que decide trasladarse a Pátzcuaro, donde vivió hasta su adolescencia. Narradoras más recientes también han incursionado en este tema, como es el caso de Cristina Rivera Garza (1964), cuya novela *Nadie me verá llorar* (1997) trata de cómo un fotógrafo indaga en la identidad de una prostituta encerrada en un manicomio; Susana Pagano (1968), en *Y si yo fuera Susana San Juan...* (1998) elabora un texto eminentemente genealógico y la narradora Eve Gil (1968), cuya tercera novela *Réquiem por una muñeca rota. (Cuento para asustar al lobo)* (2000) se puede leer, al igual que muchos de los anteriormente citados, como novela de formación o de aprendizaje, traza sagas femeninas compuestas por personajes transgresores, por «mujeres malas».

Unido a este tema de la indagación sobre el origen se encuentra el de la vuelta a la infancia. En muchas de las obras citadas anteriormente aparece la mirada infantil desde diferentes ópticas como, por ejemplo, la infancia relacionada a un mundo idílico, en ocasiones considerada momento de desamparo y soledad y en otros como un verdadero infierno. En el trabajo coordinado por Nora Pasternac, Ana Rosa Domenella y Luzelena Gutiérrez de Velasco titulado *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas* (1996) se analizan obras de Rosario Castellanos, Elena Poniatowska, Carmen Boullosa, María Luisa Puga, Silvia Molina, Aline Petterson y Angelina Muñiz entre otras, en las que la infancia adquiere un protagonismo envolvente. Dentro del grupo de escritoras jóvenes destaca Socorro Venegas quien plasma en su obra cómo los niños experimentan la pérdida de su inocencia y se enfrentan a la entrada en la edad adulta.

Continuando con la tendencia de la narrativa mexicana actual que rescata las raíces debemos señalar que en México convive una comunidad judía relativamente importante (aunque menor que la que existe en Argentina, por ejemplo) y varias son las autoras que se encargan de recuperar minuciosamente las tradiciones de la cultura de sus padres (Gutiérrez Estupiñan, p. 152) **(nota 23)**. Suelen ser escritoras de prime-

ra generación en México, como Margo Glantz, Rosa Nissán, Perla Schwartz, Bárbara Jacobs, Angelina Muñiz-Hüberman, Verónica Volkow, Sabina Berman, Ethel Krauze y Esther Seligson, entre otras. Este grupo muestra de modos distintos la huella de la comunidad judía **(nota 24)**, como se puede observar en *Las genealogías* de Margo Glantz, *las Hojas muertas* de Bárbara Jacobs, *La Bobe* de Sabina Berman o *Novia que te vea* (1992) de Rosa Nissán (1939). Cada autora, a su vez, muestra una tendencia personalísima marcada, en la mayoría de los casos, por una vasta cultura fruto de la hibridez cultural; así, la prosa poética de Esther Seligson se caracteriza por el detalle, las sensaciones, los elementos cotidianos plenos de significación, la creación de atmósferas a partir de la reescritura de mitos y la recuperación de elementos bíblicos y talmúdicos (en *La morada en el tiempo* (1981) Esther Seligson reactualiza el mundo hebreo mientras que en *Sed de mar* (1987) reinterpreta el mito de Ulises y Pénélope). En esta línea culturalista se encuentra la obra de Angelina Muñiz-Hüberman, escritora perteneciente a la generación hispanomexicana, quien nutre sus novelas y relatos con la propia literatura -especialmente la española de la Edad Media y Siglo de Oro–, con la tradición cabalística, así como con un sustrato mítico e histórico. Por su parte, la poética de Ethel Krauze, escritora también de raíces judías, se circunscribe a

los triángulos amorosos, la búsqueda de la mística a través de la física y el tema de la escritura.

El tema de la identidad va aparejado en numerosas ocasiones al erotismo, al deseo femenino y a la sensualidad, sobre todo a partir del recorrido por el circuito escritura-cuerpo-placer. Son frecuentes las relaciones establecidas entre escritura y deseo, lenguaje y cuerpo, pero no desde posturas metafísicas sino atendiendo al anhelo específico de la mujer por su libertad escritural aparejada a la sexual; destacamos *Apariciones* (1996) de Margo Glantz, novela con un estilo fragmentario en la que se fusiona el amor profano y el amor divino; unida a la problemática sexual se explora en algunas novelas de las últimas décadas la temática lesbiana, como por ejemplo en *Amora* (1989), de Rosa María Roffiel, *Dos mujeres* (1990) de Sara Lévi Calderón, *Infinita* (1992), de Ethel Krauze y en *Réquiem por una muñeca rota* (2000), de Eve Gil. Las historias tratan sobre la rebeldía de sus protagonistas y las insatisfacciones que producen las relaciones heterosexuales **(nota 25)**, los deseos homosexuales reprimidos y la insatisfacción sexual que esto conlleva; también el tema del lesbianismo sirve como metáfora transgresora de los valores patriarcales signados en la sociedad actual, como ocurre en la novela de Eve Gil. La homosexualidad masculina

también se aborda en la narrativa de mujeres mexicanas y, según Peggy Job, con más frecuencia que el lesbianismo. Los ejemplos que cita Job a este respecto son *La morada en el tiempo* (1981) de Esther Seligson, (donde se toca pero de forma muy tangencial); *Casi en silencio* (1980) de Aline Pettersson, en la que se aborda un triángulo amoroso y en Gabriela Rábago Palafox (cf. Job 1988, p. 129).

Otro tema en el que inciden las escritoras es el medio urbano, sobre todo a partir de los sesenta y de manera acentuada en los noventa. Cristina Pacheco (1941) es una escritora que se preocupa por retratar la Ciudad de México en su cariz más pobre y social en historas como *Para vivir aquí* (1983); *Sopita de fideo* (1984) y *La última noche del «Tigre»* (1987). Es una autora que brinda, como ya lo hiciera Elena Poniatowska, su voz a los oprimidos del Distrito Federal, entrelazando su discurso literario de denuncia con el discurso periodístico, el testimonio y la denuncia. La metrópoli cobra protagonismo en algunas novelas de Ethel Krauze y en obras como *Demasiado amor* (1990), de Sara Sefchovich, *Dulcinea encantada* (1992) de Angelina Muñiz y *La muerte alquila un cuarto* (1991) de Gabriela Rábago Palafox.

Dentro de este ámbito metropolitano tiene cabida una temática social que no ha contado con demasiada proliferación en

la prosa de escritoras mexicanas pero que es conveniente reseñar aquí: se trata del relato policíaco, subgénero reciente en México, cuya novela clásica es *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal; el tema policial ya se esboza en la novela *Los extraordinarios* (1961), de Ana Mairena (1913) (pseudónimo de Asunción Izquerdo) y tendrá su máxima expresión en María Elvira Bermúdez (1912-1988) [*Diferentes razones tiene la muerte* (1953); *Alegoría presuntuosa* (1971); *Cuentos herejes* (1984); *Detente, sombra* (1984); *Muerte a la zaga* (1985)] y en otras más jóvenes como Malú Huacuja y Ana María Maqueo.

En contraste con las preocupaciones del mundo urbano, aparecen algunas escritoras excéntricas y cosmopolitas, que inscriben su obra sobre el ámbito provinciano o sobre otros países y regiones, negando así la preponderancia de la gran urbe; el caso más emblemático es el de María Luisa Puga, cuyos escenarios se trasladan de Kenia [*Las posibilidades del odio* (1978)] a Londres (*Antonia*), a Zirahuén [*Las razones del lago* (1992)] o a Pátzcuaro (*La viuda*).

Un número elevado de escritoras se preocupan por reflejar la realidad mexicana, sus mitos y su historia. A partir de la década de los setenta varias plasman su particular visión sobre un acontecimiento histórico que dejará una huella profunda

en la memoria de los mexicanos: nos referimos a la Matanza de Tlatelolco, esto es, el genocidio que el gobierno mexicano perpetró impunemente contra cientos de estudiantes el dos de octubre de 1968. El texto magistral en este orden de cosas pertenece a Elena Poniatowska y lleva por título *La noche de Tlatelolco* (1971); en él se integran la crónica testimonial con lo propiamente literario, como la organización de los materiales y la recreación lingüística (López 1993, p. 670). Otras obras que abordan el tema son *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971) de María Luisa Mendoza; *Cena de cenizas* (1975) de Ana Mairena y *Ayer es nunca jamás* (1988) de Vilma Fuentes (1948). En este afán por mostrar la realidad circundante, en ocasiones fatídica, las escritoras han relatado, ya sea en forma de crónica o novela, sucesos como el terremoto que asoló la Ciudad de México en 1985 [es el caso de Poniatowska, *Nada nadie, las voces del temblor* (1988) y Cristina Pacheco, *Zona de desastre* (1985)] o la explosión de los ductos de drenaje en Guadalajara, en el año 1992 [como queda patente en la novela *Y apenas era miércoles* (1993) de Martha Cerda (1945)].

En este acercamiento a la realidad a veces lo que se rescata es una época, como ocurre en *Los octubres de otoño* (1982), segunda novela de Martha Robles, cuya protagonista, Nata-

lia, «la narradora en primera persona, (...) representa a un grupo de jóvenes que vivió la desquiciadora experiencia de los años sesenta y llegó apasionadamente al hito del 68 –Tlatelolco–, sin encontrar un camino o creyendo encontrarlo en la indiferencia, la parodia, el sacrificio o la renuncia» (Alegría 1986, p. 428). En el caso de *La luz oblicua* (1995), Paloma Villegas (1951) se retrotrae a la década de los setenta en México para retratar una época de exilios y de dictaduras militares protagonizada por personajes marcados por Tlatelolco y el movimiento hippy (cf. Domenella 2001, p. 35).

La temática histórica continúa proliferando a finales del siglo XX, y resulta significativo que se recupere un tema que ya parecía agotado, como es el de la revolución mexicana, en las novelas *La familia vino del Norte*, de Silvia Molina y *Arráncame la vida* (1985) y *Mal de amores* (1996), de Ángeles Mastretta. A veces, la Revolución se erige como mero trasfondo pintoresco: esto se verifica en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel.

La recuperación del pasado por parte de las narradoras se puede entender como una relectura de la historia en clave femenina «a través de la impugnación, la parodia, la ironía, la deconstrucción, el anacronismo, la simultaneidad de un pasado alterno» (Larios 1997, p. 133) para así comprender

ese pasado histórico y dar una explicación a los problemas del México que les ha tocado vivir. En este sentido, algunos críticos han definido estas novelas según los cauces de la llamada Nueva Novela Histórica sobre la cual Seymour Menton o Fernando Ainsa, entre otros, han establecido sus características **(nota 26)**. La primera Nueva Novela Histórica creada por una escritora mexicana, cuarta en América Latina según Seymour Menton, es *Morada interior* (1971), de Angelina Muñiz-Hüberman. Dos ejemplos recientes de esta novela de corte postmoderno son *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990), de Brianda Domecq y *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán. En la primera se recrea la vida de un personaje de la época porfiriana, Teresita de Urrea, mientras que en la novela de Beltrán se narra en tono paródico el nacimiento y muerte del imperio de Agustín de Iturbide. La novela *Ascensión Tun* (1981) de Silvia Molina también es una novela histórica aunque menos experimental que las dos anteriormente citadas; en ella se recrea las guerras de castas en Yucatán, a mediados del siglo XIX. Otra escritora que incide en la historia pero con un sesgo marcadamente personal y «postmoderno» es Carmen Boullosa; casi todas las novelas de la autora se mueven entre la realidad y la fantasía, y cuando recrea la historia le añade un contenido fantástico y desmitificador, como ocurre en *Llanto. Novelas*

*imposibles* (1992), en la que trae al parque Hundido de la Ciudad de México a un Moctezuma II anacrónico; en *Duerme* (1992), por su parte, vuelve su mirada hacia la época colonial en el Virreinato de la Nueva España y en *Cielos en la Tierra* (1997) Boullosa contrapone el pasado histórico (concretamente la época del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco) con un presente en Ciudad de México y con un futuro utópico en un espacio etéreo llamado L'Atlantide **(nota 27)**.

La obra de Boullosa nos sirve para enlazar con otra tendencia que se observa en el quehacer literario de las escritoras de los últimos decenios: me refiero al empleo de procedimientos próximos a modelos estéticos mágico-realistas o de realismo mágico, ya empleados en novelas y cuentos por autoras anteriores. En el caso que nos ocupa, lo mágico no sirve para reivindicar la configuración peculiar de la tierra americana sino para poner de manifiesto la identidad, subjetividad y sensibilidad femenina. La magia y la fantasía está presente en *Como agua para chocolate* de Laura Esquivel, *Santitos* (1997) de María Amparo Escandón, *Duerme*, de Carmen Boullosa y *La señora Rodríguez y otros mundos* (1990), de Martha Cerda. En este orden de cosas destacan las narradoras Ana García Bergua (1960) [*El umbral. Travels and adventures* (1996); *El imaginador* (1996); *Púrpura* (1999)], Adriana González Ma-

teos (1961) [*Cuentos para ciclistas y jinetes* (1995)] y Cecilia Eudave (1968) [*Técnicamente humanos* (1996); *Invenciones enfermas* (1997)], que han sido bautizadas por Ana Rosa Domenella como narradoras «neofantásticas» (Domenella 2001, p. 314). La ciencia ficción también ha sido cultivada, aunque con acierto desigual, entre escritoras actuales; baste citar a Marcela del Río [*Proceso a Faubritten* (1976)]; a Celine Armenta [*Principios de incertidumbre* (1992)]; a Laura Esquivel [*La ley del amor* (1995)]; a María Luisa Erreguerena [*Precursores* (1995), *Lo que fue de mí* (1996)]; a Malú Huacuja del Toro [*Herejía contra el ciberespacio* (1999)] a Estela Canabal Paullada [*La mirada del cíclope* (2001)]; o a Blanca Martínez, [*Cuentos del archivo horus* (1997), *La era de los clones* (1998), *Diferentes* (2003)]. Quizás la más conocida de todas estas novelas es *La ley del amor*, en la que Laura Esquivel elabora una historia de amor rocambolesca de búsquedas, encuentros y desencuentros, situada a caballo entre la Ciudad de México en el siglo XXIII y Tenochtitlán a la llegada de los españoles en el siglo XVI.

## 4. Y que la espiral se abra

Numerosas son las escritoras y obras que han transitado por estas apretadas páginas, pero muchas son también las que nos hemos dejado en el tintero. Sin embargo, creemos que

éstas aquí reunidas son una muestra fehaciente de que en México hay un plantel muy densificado de narradoras que se dedican de forma profesional a la escritura y que han contribuido para la cimentación de la literatura en México a lo largo del siglo XX.

Desde doña Laura Méndez de Cuenca, escritora «de la otra vuelta de siglo» hasta las que facturan sus obras bajo el marbete de «postmodernas» hay algunos nombres que no deben pasar nunca desapercibidos para el lector e investigador interesado en la literatura y cultura mexicana contemporánea, ya sea porque aportan una visión inusitada de los acontecimientos históricos (como Nellie Campobello), bien porque defienden el derecho de la mujer al conocimiento -como ya lo hiciera Sor Juana– (y como lo hace Rosario Castellanos desde mediados del siglo XX), porque son precursoras de formas litararias de gran alcance como es el realismo mágico (Elena Garro), o el relato metaficcional (Josefina Vicens), porque son mujeres de letras preocupadas por la erudición en su totalidad (como es el caso de Margo Glantz, Angelina Muñiz-Hüberman, Aline Pettersson o Martha Robles, entre otras) y porque su obra resulta siempre reveladora y rebelde con respecto a las estructuras tradicionalmente relacionadas con las posiblidades escriturales de la mujer.

Sobre esto último hemos observado que las narradoras aquí reseñadas no sólo ahondan en sus novelas y relatos en la subjetividad femenina, aunque sea uno de los temas principales, sino que también se adentran en el análisis de la condición humana, no son ajenas a la realidad e historia mexicanas y se atreven a experimentar con nuevas tendencias narrativas como es el caso de la llamada nueva novela histórica o la ficción postmoderna; también es notable verificar que muchas de ellas son polígrafas, pues combinan la narrativa con otros géneros literarios y con otras actividades paralelas relacionadas con el mundo intelectual: son profesoras de universidad, periodistas, investigadoras, editoras, algunas escriben guiones de televisión o de películas.

A los nombres más conocidos de escritoras ya consagradas se les va prolongando una larga espiral de voces nuevas, con lo que la lista de narradoras mexicanas se hace casi incontable; pero ahí están sus libros y es el lector el que debe juzgar la calidad de los mismos, y, en este caso, ya no valen distinciones de género.

Que la espiral se abra, pues, al nuevo milenio.

## Bibliografía

AINSA, Fernando, 1991. «La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana», *Cuadernos Americanos*, México, año V, vol. 4, nº 28, julio-agosto, pp. 18-30.

ALEGRÍA, Fernando, 1986. *Nueva historia de la novela hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte.

BECERRA, Eduardo, 2000. «La narrativa de Mayra Montero en el contexto de la escritura femenina contemporánea», *Literatura de las Américas*, León, pp. 639-647.

BEER, Gabriella de, 1996. *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*, México, FCE.

BOULLOSA, Carmen, 1995, «La destrucción de la escritura», *Inti. Revista de literatura hispánica*, nº 42, pp. 215-220.

BRADU, Fabienne, [1987] 1998. *Señas particulares: escritora. Ensayos sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE.

BRUSHWOOD, John S., 1973. *México en su novela. Una nación en busca de su identidad*, México, FCE.

CABALLERO WANGÜEMERT, María, 1998. *Femenino Plural: la mujer en la literatura*, Pamplona, EUNSA.

CAPUTI, Mary, 1995. «El feminismo, el posmodernismo y «las filosofías de la violencia»», en María del Carmen África VIDAL CLARAMONTE, Teresa GÓMEZ REUS (eds), *Abanicos excéntricos. Ensayos sobre la mujer en la cultura posmoderna*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 21-37.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, 1988. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona,* Barcelona, Antrhopos.

CRÓQUER PEDRÓN, Eleonora, 2000. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit y Carmen Boullosa*), Santiago, Cuarto Propio.

DOMENELLA, Ana Rosa y Nora PASTERNAC (eds.), [1991] 1997 (1ª reimpresión). *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio de México.

DOMENELLA, Ana Rosa, 1996. «Escritura, historia y género en veinte años de novela escrita por mujeres», *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, nº 2, enero-abril, 1996, pp. 7-23.

– 1999. «Tres cuentistas «neofantásticas» en los noventa: Ana García Bergua, Adriana González Mateos y Cecilia Eudave» en Ana Rosa DOMENELLA (coord.), 2001. *Territorio*

*de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Casa San Pablos Centro Cultural/UAM, pp. 313-338.

– 2001. «Territorio de leonas: narradoras mexicanas en los noventa» en Ana Rosa Domenella (coord.), *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Casa San Pablos Centro Cultural/UAM, pp. 19-44.

Domenella (coord.), 2001. *Territorio de Leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Casa San Pablos Centro Cultural/UAM.

Domenella, Ana Rosa y Luzelena Gutiérrez De Velasco, 2002. «Laura Méndez de Cuenca. Escritora mexicana de la otra vuelta de siglo», *Arrabal*, nº 4, pp. 191-201.

Franco, Jean, 1989. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México*, FCE, México.

Glantz, Margo, 1985. «Mi escritura tiene...», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 132-133, pp. 475-478.

– 1995. «Las hijas de la Malinche», en Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Madrid, Iberoamericana, pp.121-129.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑAN, Raquel, 1995. *Hacia la caracterización de la escritura femenina. La narrativa de Luisa Josefina Hernández, escritora mexicana*, UNED, (tesis doctoral).

JACOBS, Bárbara, 1993. «Cómo empecé a escribir» en Karl KOHUT (ed.), *Literatura mexicana hoy II. Los del fin de siglo*, Eichstätt, Vervuert, pp. 85-93.

JOB, Peggy, 1988. «La sexualidad en la narrativa femenina mexicana: 1970-1987: una aproximación», en *Primer coloquio fronterizo Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, Tijuana, el Colegio de la Frontera Norte, pp. 123-139.

KLAHN, Norma, 1989. «Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LV, nº 148-149, pp. 925-935.

KOHUT, Karl (ed.), [1989] 1995. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Madrid, Iberoamericana.

LARA VALDEZ, Josefina y Russell M. CLUFF, [1993] 1994 (2ª ed. corregida y aumentada). *Diccionario bibliográfico de escritores de México. 1920-1970*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes.

LARIOS, Marco Aurelio, 1997. «Espejo de dos rostros. Modernidad y posmodernidad en el tratamiento de la historia»,

en Karl Kohut (ed.), 1997. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad,* Madrid, Iberoamericana, pp. 130-136.

López González, Aralia y Amelia Malagamba, 1990. *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto,* México, El Colegio de México.

López González, Aralia, 1991. «Nuevas formas de ser mujer en la narrativa contemporánea de escritoras mexicanas», La Habana, *Casa de las Américas*, nº 183, pp. 3-8.

– Aralia, 1993. «Quebrantos, búsquedas y azares de una pasión nacional (dos décadas de narrativa mexicana:1970-1980)», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, nº 164-165, pp. 659-685.

López González (coord.), 1995. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México.

Llarena, Alicia, 1995. «Multiplicidad y hallazgo de un ojo posmoderno (*Mujeres de ojos grandes*, de Ángreles Mastretta)», en Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 185-195.

– 1997. ««Piedras de toque»: un panorama incompleto de la narrativa femenina en México», *Ínsula*, nº 611, noviembre, pp. 28-31.

MENTON, Seymour, 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina*, 1979-1992, México, FCE.

MINARDI, Giovanna, 1994. «Encuentro con ocho escritoras mexicanas», *Hispamérica. Revista de Literatura,* XXIII, nº 64, pp. 61-71.

MONSIVÁIS, Carlos, 1995. «De algunas características de la literatura mexicana contemporánea», en Karl KOHUT (ed.), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Madrid, Iberoamericana, pp. 23-36.

MUÑIZ-HÜBERMAN, Angelina, 1991. *AM-H. El juego de escribir*, México, UNAM/Corunda.

NEGRÍN, Edith, 1990. «Benita Galeana o la escritura como liberación», en Aralia LÓPEZ GONZÁLEZ y Amelia MALAGAMBA, *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto,* México, El Colegio de México, pp. 31-35.

OYARZÚN, Kemy, 1995. «Identidad femenina, genealogía mítica, historia: *Las manos de mamá*», en Aralia LÓPEZ GONZÁLEZ (coord.), *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos.*

*Narradoras mexicanas del siglo XX*, México, El Colegio de México, pp. 51-75.

PASTERNAC, Nora, 1996. «Una infancia judía», en Nora PASTERNAC, Ana Rosa DOMENELLA y Luzelena GUTIÉRREZ DE VELASCO (coord.), *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México, pp. 81-98.

PASTERNAC, Nora, Ana Rosa DOMENELLA y Luzelena GUTIÉRREZ DE VELASCO (coord.), 1996. *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*, México, El Colegio de México.

PAZ, Octavio, [1950] 1995. *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra.

PEÑA, Margarita, 1989. «Literatura femenina en México en la antesala del año 2000 (Antecedentes: siglo XIX y XX)», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LV, nº 148-149, julio-diciembre, pp. 761-769.

PETTERSSON, Aline, 1990. *De cuerpo entero*, México, UNAM, Corunda.

PFEIFFER, Erna, 1992. *Entrevistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Frankfurt, Ververet.

– 1995. «El placer de la escritura. Indagando sobre el proceso de creación en algunas escritoras mexicanas contem-

poráneas», en Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Madrid, Iberoamericana, pp. 130-140.

Poniatowska, Elena, 2000. *Las siete cabritas, México*, Era.

Poot Herrera, Sara, 1988. «Testimonos femeninos en el Ateneo de la Juventud» en *Primer coloquio fronterizo Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto*, Tijuana, el Colegio de la Frontera Norte, pp. 151-158.

Portal, Marta, 1980. *Proceso narrativo de la revolución mexicana*, Madrid, Espasa-Calpe.

Robles, Martha, 1986. *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, México, UNAM, [2 vols].

Reisz, Susana, 1990. «Hipótesis sobre el tema «escritura femenina e hispanidad»», *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, nº1, Zaragoza, pp. 199-213.

Salazar, Severino y Joaquina Rodríguez Plaza, 1993. «Conversación con Angelina Muñiz-Hüberman», en Antonio Marquet (coord.), *Tema y variaciones de literatura 2, México*, UAM, pp. 163-181.

Sefchovich, Sara, 1985. *Mujeres en espejo. Narradoras latinoamericanas, siglo XX*, México, Folios Ediciones.

– 1987. *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo.

– 1995. «Una sola línea: la narrativa mexicana», en Karl Kohut (ed.), *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*, Madrid, Iberoamericana, pp. 47-53.

Steele, Cynthia, 1992. *Politics, gendered and the mexican novel. 1968-1988. Beyond the Pirmid*, Austin, University of Texas Press.

Vázquez, Josefina Zoraida, 1989. «Antes y después de la Revolución Mexicana», *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, LV, nº 148-149, pp. 693-713.

**1.** No resulta extraño que Paz identifique a la mujer con el Enigma, porque además de reinterpretar la mitología mexicana, reabsorbe los mitos de la cultura grecolatina, en la que el enigma resultaba ser un medio velado o cifrado por medio del cual la mujer podía amenazar la sólida base de la estructura patriarcal: enigmáticas son las hijas del rey Danao, enigmáticos son los mensajes de Electra, el monstruo Esfinge es el emblema de la palabra oculta, del Enigma por antonomasia (Cróquer Pedrón 2000, p.44).

**2.** Con este trabajo pretendo mostrar cuáles son algunas de las líneas fundamentales por las que discurre la narrativa de mujeres mexicanas contemporáneas. En ningún caso se trata de un panorama exhaustivo de autoras y obras; para ello consúltese en este mismo número el artículo de Carmen Alemany Bay sobre las narradoras hispanoamericanas del siglo XX.

**3.** En este orden de cosas debo insistir en la labor investigadora que se está realizando el Taller de Teoría y Crítica Literaria «Diana Morán», con sede en Coyoacán, Ciudad de México, formado por veinticinco académicas de diferentes universidades –UAM-Iztapalapa, Colmex-PIEM, UNAM, UIA, ITAM, UAEM, Tec de Monterrey, cuyas publicaciones son, entre otras, *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX; Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX; Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas; Territorio de leonas. Cartografía de narradoras mexicanas en los noventa* y que en la actualidad analizan los contrastes que hay entre escritores y escritoras en México con afinidades y que llevará por título *Escrituras*

*en contraste. Femenino/masculino.* Asimismo agradezco a la investigadora Luzelena Gutiérrez de Velasco que me permitiera el acceso al PIEM (Programa interdisciplinar de Estudios de la Mujer, con sede en El Colegio de México) para recopilar información sobre las narradoras durante una estancia a fines del 2002. También quiero señalar que los ensayos de Martha Robles sobre escritoras mexicanas recopilados en los tomos *La sombra fugitiva. Escritoras en la cultura nacional*, 1985 y la tesis doctoral de Raquel Gutiérrez Estupiñan, *Hacia la caracterización de la escritura femenina. La narrativa de Luisa Josefina Hernández, escritora mexicana,* UNED, (1995) me han sido especialmente alumbradores para señalar algunas vías por las que discurre la narrativa de mujeres mexicanas.

**4.** La escritura autobiográfica va a caracterizar el acceso de la mujer a la literatura, como expone Biruté Ciplijauskaité en *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, (1988). Sin embargo, no siempre fue así, tal y como señala María Caballero (1998, p. 52, n.p) y cita en qué obras se confirma esta cuestión: Beatrice Didier, 1976. *Le journal intime*, Paris, PUF y (1981). *L'écriture-femme*, Paris, PUF; Camille Aubaud (1993). *Lire les femmes des lettres*, Paris, Dunod.

**5.** Numerosas escritoras, sobre todo del siglo XIX y principios del XX, han sido infravaloradas por parte de la crítica, sin embargo hoy cada vez es mayor la labor de rescate de muchas de ellas como, por ejemplo, la antología titulada *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, México, El Colegio

de México, 1991, elaborada por las investigadoras mexicanas Nora Pasternac y Ana Rosa Domenella.

**6.** Fundada por Alfonso Cravioto y Luis Castillo Ledón, en el año 1906, según Sara Poot Herrera (1988, p. 152), es la primera revista reconocida del siglo XX y es heredera de la revista modernista *Revista Moderna*. En el primer número, comenta Sara Poot, se hace propaganda de la revista *La Mujer Mexicana*, revista que dirigía Antonia L. Urzúa, y en su último número, se recoge un poema de la única escritora que participó en ella, Severa Aróstegui, cuya existencia no se nombra en ninguna historia de la literatura.

**7.** Rulfo escribió una colección de relatos, *El llano en llamas* (1953), y, una novela corta, *Pedro Páramo* (1955); mientras que Vicens es autora de dos novelas*: El libro vacío* (1958) y *Los años falsos* (1982).

**8.** En una entrevista que Erna Pfeiffer realiza a Margo Glantz, ésta comenta acerca de la obra de Nellie Campobello: « Es justamente esa fragmentación en sus textos, me parece muy femenino eso, ¿no?, a veces me parece como que corresponde mucho a un tipo de mundo que ella vivió donde todo se fragmentaba por la revolución, a mí me parece que hay una relación muy importante con el tiroteo, ¿no?, son como los cuentos de una ametralladora, como de bala, y muy cortitos; no tiene la fuerza de un Martín Luis Guzmán o de un Rafael F. Muñoz, porque carece del aliento épico aparente de los otros. Pero justamente por ello es especial su visión como mujer» (Pfeiffer 1992, p. 94). Para mayor información recomiendo el artículo de Margo Glantz acerca de Campobello incluido en este número.

**9.** Benita Galeana, junto a otras activistas como Consuelo Uranga, Concha Michel, Margarita Gutiérrez y Julia Hernández, demandó la creación de guarderías para las desempleadas, un sanatorio para mujeres, igualdad de salarios para el hombre y para la mujer en tareas semejantes, reconocimiento para la unión libre y para los hijos naturales, etc. Pero a consecuencia de estas demandas, Benita fue encarcelada numerosas veces a lo largo de su vida (Robles 1985, p. 236).

**10.** A finales de los años cincuenta aparece una novela urbana por excelencia: *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, donde Ciudad de México enmascara la personalidad mexicana sintetizada en la zona de Anáhuac. Hacia los años sesenta y setenta lo urbano será la medida de todas las cosas. Así lo expresa Carlos Monsiváis: «La ciudad de México es, en sí misma, un personaje inescapable, el escenario de reacciones tan espontáneas como fatales, en la oposición entre el desarrollo (la promesa del porvenir liberador) y el atraso (la amenaza de un pasado que se eterniza)» (Monsiváis 1995, p. 25).

**11.** Se llama así al gobierno dictatorial presidido por Porfirio Díaz, de talante conservador y ajeno a cualquier anhelo popular y democrático; asentaba sus bases en la estructura socioeconómica del feudalismo colonial. Para Marta Portal «El porfirismo no es, pues, una sucesión, sino una sustitución del liberalismo, no una continuidad, sino una discontinuidad. (...) La ideología del régimen personalista porfiriano fue una especie de positivismo spenceriano, que utiliza la noción del orden para sofocar –y encontrar una justificación histórica y filosófica–

las huelgas de proletarios y las revueltas campesinas, y la del progreso, para estimular la industria, el comercio, la banca, las inversiones extranjeras y proporcionar a los ricos los medios y las facilidades de hacerse más ricos» (Portal 1980, pp. 52-54).

**12.** Llamada así por Margo Glantz en GLANTZ, Margo, 1971. *Onda y escritura en México,* México, Siglo XXI Editores. Para mayor información, consúltese el prefacio de la antología de Glantz anteriormente citada; y los siguientes trabajos: TEICHMANN, Rehinard, 1987. *De la onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Posada; o a MONSIVÁIS, Carlos, 1986. «La naturaleza de la Onda (1972-1974)», *Amor perdido (1977)*, México, Era.

**13.** Para Fernado Alegría «otras heroínas y otros hechizados hay en la novela latinoamericana, pero ninguno como Francisco Rosas, Julia Andrade e Isabel Moncada. ¿El coronel Aureliano Buendía? ¿Remedios la Bella? Son de la misma familia. Elena Garro, es claro, creó los suyos mucho antes y dejó el modelo. Así como en el caso de Felipe Hurtado dejó la pauta de una muerte anunciada. Es una tentación decir que la novela de Elena Garro queda como una extraña partitura que García Márquez años después ejecutó a gran orquesta. No hablo de influencias, por supuesto, sino de concordancias. Ambos novelistas comparten el conocimiento secreto de la comunicación con el submundo de la realidad fantástica latinoamericana» (Fernando Alegría 1986, p. 277).

**14.** Para una aproximación al fenómeno de la Postmodernidad es necesario consultar los siguientes trabajos fundamentales: LYOTARD, François, 1987. *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra; HUT-

CHEON, Linda, 1988. *A Poetics of Posmodernism. History, Theory, Fiction*, London– New York, Routledge; MC. HALE, Brian, 1987. *Posmodernist Fiction*, London– New York, Routledge.

**15.** Esto se explica porque si bien las características que Alicia Llarena formula acerca de este fenómeno son aplicables a muchas obras escritas por mujeres (de hecho ella lo hace con respecto a *Mujeres de ojos grandes*), el axioma básico del pensamiento postmoderno choca frontalmente con la definición de feminismo: si el primero desmantela los principios humanistas del sujeto humano unitario y racional, sujeto cartesiano (proveniente del pensamiento ilustrado, la metafísica cristiana y el pensamiento griego) y propone un sujeto irracional, en perpetuo conflicto; el feminismo, por su parte, para desarrollarse con eficacia, no puede asumir esta premisa porque sin sujetos-mujeres simplemente no existiría ( Mary Caputi 1995, pp. 21-37). Pero el feminismo, al igual que el pensamiento postmoderno, subsume en su programa como estrategia subversiva el método deconstruccionista para contravenir el estatus falocéntrico y contempla a la mujer no ya desde premisas ontológicas o esencialistas (como el eterno femenino) sino de modo metafórico y simbólico, como propone, por ejemplo, la corriente crítica denominada *Nuevo Feminismo Francés* (que entiende a la mujer como lo heterogéneo, lo inconmensurable, lo inabarcable, etc.).

**16.** En varios artículos y entrevistas Brianda Domecq deja clara su posición con respecto a la existencia de un canon de narradoras y de una literatura específicamente femenina; baste citar «Postnonanismo marginal», en DOMECQ, Brianda. (1994). *Mujer que publica...mujer*

*pública*, México, Editorial Diana. Brianda Domecq comenta a propósito de esta cuestión a Giovanna Minardi: «Tengo un ensayo donde defiendo la importancia de establecer un corpus de literatura femenina de manera que tengamos un contexto propio dentro del cual podamos trazar nuestras propias líneas de deducción, nuestras propias categorías de calidad, nuestras propias clasificaciones de escuelas, si es que existe» (Minardi 1994 p. 68).

**17.** Me refiero al número 132-133, vol. LI, julio-diciembre, 1985.

**18.** La fragmentariedad responde a la necesidad por parte de algunas escritoras de articular el discurso literario de modo aproximado a la supuesta naturaleza fluida, múltiple y difusa de las mujeres (según críticas como Hélène Cixous o Luce Irigaray) y al propio discurso femenino en el ámbito oral. Esta desautomatización del lenguaje se aproxima a su vez al monólogo interior, al fluir de la conciencia del modernismo anglosajón (el *stream of conciousness* joyceano o woolfiano) o a la polifonía bajtiniana de corte postmoderno.

**19.** Escribe Aline Pettersson en su autobiografía *De cuerpo entero* (1990): «Siempre me he opuesto a la escisión de la escritura. Para mí, de aceptarla, tendría que aceptar a la femenina como gineceo (...). Sí, es difícil, las mujeres tenemos tantos siglos en nuestra contra, y para llegar a un sitio paralelo hace falta de un esfuerzo grande. Pero querer dividir escritores y lectores por cuestiones de género, no del que escribe o lee, sino partiendo de diferencias esenciales que no tienen que ver con la idiosincrasia del ser humano detrás de las acciones sino de la acción misma, no puedo aceptarlo» (Pettersson, 1990, p. 57).

**20.** Esta cita proviene de una entrevista inédita que la estudiosa norteamericana Emily Hind realizó recientemente a Martha Robles y que ella amablemente me ha facilitado.

**21.** La escritora Brianda Domecq realizó una colección de autobiografías de escritoras titulada *De cuerpo entero* (1991); en ella colaboraron, entre otras, ella misma, Aline Pettersson, Angelina Muñiz, María Luisa Mendoza, Beatriz Espejo y Ethel Krauze.

**22.** Una primera versión de este artículo está contenido en GLANTZ, Margo (ed.), 1994. *La Malinche. Sus padres y sus hijos*, México, UNAM, pp. 197-220.

**23.** Esta búsqueda en los orígenes judíos o libaneses también queda reflejada en algunos libros escritos por hombres, como *Las tres primeras personas* (1976) de Héctor Azar, *Las ausencias presentes* (1992) de José Woldenberg y *En el verano, la tierra* (1994) escrita por Carlos Martínez Assad.

**24.** Nora Pasternac en el artículo «Una infancia judía» (1996) explica que la comunidad judía a su vez es un grupo complejo, subdividido en el grupo ashkenazi y sefardí. El primero a su vez se divide en los de habla yidish, preocedentes de Europa oriental, Polonia y Rusia y por otra parte los que no lo hablan, procedentes de Europa central (como Alemania, Hungría y Austria). Los sefardíes a su vez se subdividen en los que provienen de Damasco y Alepo (que hablan árabe y francés) y los de procedencia balcánica (Bulgaria, Turquía y Grecia) de habla ladina. Estas diferencias también se observarán por tanto en las costumbtres, los hábitos religiosos, alimenticios y en el tradicionalismo más o menos férreo de su cultura. Estas diferencias también se pro-

yectarán en las relaciones con la literatura y la sociedad (cf. Pasternac 1996, pp. 82-83).

**25.** El tema del lesbianismo en la prosa se ha tratado con posterioridad que en el drama o en la poesía: el mejor libro de literatura lesbiana en poesía es *Lunas* de Sabina Berman (1988) y en teatro destaca la obra de Jesusa Rodríguez, donde travestismo y erotismo cobran protagonismo mediante la parodia de los roles y estereotipos mexicanos, como la Malinche o Coatlicue (Steele 1992, p. 156).

**26.** Entre las características que Ainsa destaca señalamos el cuestionamiento del discurso historiográfico, el diálogo con el pasado aboliendo la distancia épica, la degradación de los mitos constitutivos de la nacionalidad, la libertad de documentar o inventar la historicidad del discurso ficcional, superposición de temporalidades, la polifonía narrativa que diluye una única versión de los hechos, variedad de modalidades expresivas y lenguajes y el pastiche (Ainsa 1991, p. 18-30).

Por su parte, Menton establece seis rasgos para la nueva novela histórica, a saber: la subordinación del contenido histórico, la distorsión de la historia mediante omisiones, anacronismos y exageraciones, la ficcionalización de personajes históricos frente a los ficticios, la metaficción, la intertextualidad, la inclusión de varias voces, la parodia y carnavalización (Menton 1993, p. 42-44).

**27.** La recreación utópica es muy frecuente en las novelas de Carmen Boullosa y también se observa en *Cuando el aire es azul* (1980) de María Luisa Puga.

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Margo Glantz

**Vigencia de Nellie Campobello**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Margo Glantz
**Vigencia de Nellie Campobello** ..... 5

1. ¿Virilidad? ¿Afeminamiento? ..... 5

2. El cuerpo sexuado..... 8

3. Virtudes y defectos ..... 10

4. El paradigma de la heroicidad ..... 11

5. Los hombres no lloran ..... 15

6. Antecedentes ..... 20

7. Cartucho ..... 26

10. La muerte erotizada ..... 32

Bibliografía ..... 36

Notas ..... 38

# Vigencia de Nellie Campobello

Margo Glantz
UNAM, México

## 1
## ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?

Es muy conocido el artículo escrito por Julio Jiménez Rueda para el periódico *El Universal*, aparecido en diciembre de 1924, sobre «El afeminamiento en la literatura mexicana»; allí increpaba con estas palabras a los intelectuales de entonces: «... hasta... el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador» (Schneider 1975, pág. 162). Hemos de convenir que se trata de una acusación grave, la de no reconocer o darle cabida en la escritura al «ambiente masculino de contiendas», totalmente distintivo de la Revolución, en un momento en que

aún resonaban en México los ecos de la contienda armada, reasumida poco tiempo después, en 1926, con la Guerra de los Cristeros.

Cabe señalar que este furioso dictamen dirigido no sólo a la producción intelectual sino a los cuerpos mismos de quienes la producían afecta de manera muy particular la recepción de varios de los textos contemporáneos o de los que, escritos después, habría de reunir primero Berta Camino de Gamboa y luego Antonio Castro Leal en cuatro volúmenes, bajo la etiqueta de *Novela de la Revolución Mexicana* en 1958, donde se incluye sólo a una mujer: Nellie Campobello.

Francisco Monterde contesta a Jiménez Rueda en los mismos términos:

> No seamos pesimistas; el tipo de intelectual, entre nosotros, siempre ha sido de corta estatura, salvo excepciones de fácil recordación, como la del maestro Sierra. [...] nuestros escritores nunca han sido 'gallardos, altivos, toscos'... No fueron colosos de estatura ni les hizo falta. Es natural que el hombre que hace una vida de sacrificio –como es la del literato en nuestras latitudes, sin reposo de montaña, ni largos veraneos–, el hombre que vive respirando el aire pobre de las bibliotecas, alejado de los deportes, sea un hombre pequeño, un hombre débil, físicamente.

No vamos a medir, por la estatura de un escritor, la talla de sus pensamientos (Schneider 1975, pág. 167).

En la contestación de Monterde, además de otros problemas fundamentales, como la condición precaria en la que vivían los intelectuales mexicanos, la falta de editoriales, de librerías, de crítica y de medios de difusión, problemas aún vigentes en otra dimensión, se privilegia un tipo de personaje, específicamente a los señalados con el estereotipo de «ratas de biblioteca», enclenques, desvaídos, polvorientos, o a los «exquisitos», pertrechados en su «Torre de Marfil», es decir, a los seguidores de los movimientos simbolista y modernista de fin de siglo donde podría incluirse a varios de los escritores porfirianos –algunos todavía vivos entonces–, en cierta medida devotos de esas «complicadas artes del tocador» y por tanto despreciados como afeminados, y en la época en que se publicó el artículo, también hay una alusión a los miembros del «Grupo sin Grupo», luego conocidos como los Contemporáneos. Con lo que quedaban fuera de la clasificación hecha por Jiménez Rueda quienes participaron directamente en las luchas revolucionarias y a partir de Mariano Azuela escribirían las obras que habrían de agruparse como pertenecientes a la «Novela de la Revolución», aunque la mayor parte de sus textos no fuesen propiamente novelas, según las clasificaciones de época. Conviene reconsiderar hechos que ahora nos parecen de excesiva obviedad: con esta disputa se consagró a un escritor, Mariano Azuela y a su

novela *Los de abajo*, y se sentaron las bases de una nueva forma de narrativa mexicana, cuyo tema fundamental sería el del movimiento armado y sus consecuencias.

## 2
## El cuerpo sexuado

En la disputa sobre la virilidad o el afeminamiento de la literatura mexicana sobresale el problema del cuerpo sexuado, el cuerpo viril, el cuerpo femenino o el cuerpo afeminado. El cuerpo abierto, el cuerpo cerrado, o el cuerpo intacto o lacerado. En suma, «el cuerpo ofrecido», como dice Nicole Loreaux, «a las operaciones del pensamiento, a las construcciones fantasmáticas» (Loreaux, 1989, pág. 125).

En una literatura que habla de situaciones extremas en las que los participantes están expuestos a la muerte y en donde ésta es el tema principal –casi único, podríamos decir–, la hombría es un elemento nodal. Y como bien sabemos, las mujeres carecen de esa cualidad por el hecho mismo de serlo, en tanto que los afeminados se colocan en una situación intermedia, contradictoria, anormal, y a la que se alude de manera indirecta en los textos, por ejemplo cuando se esboza la figura de Luis Cervantes en *Los de abajo* o la del capitancito federal a quien uno de los leones de San Pablo llama señorita en *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F.

Muñoz y cuya notable muerte le hace recuperar con creces la virilidad, a los ojos de sus enemigos. Cabría agregar que en la película que Fernando de Fuentes filmó sobre la novela en 1935, es Xavier Villaurrutia, el autor del guión, quien resalta ese episodio.

En la batalla parecieran enfrentarse solamente dos categorías definitivas y tajantes de género, la de los hombres viriles y las de las mujeres cuya actividad sustantiva sería simplemente la de servidoras sexuales y domésticas. El afeminamiento estaría rodeado de una aureola de silencio y alusiones, a manera de eufemismo, en tanto que aparentemente la virilidad y la feminidad se presentarían como categorías indiscutibles. En este contexto sobresale la narrativa de Nellie Campobello, quizá elegida para figurar en la antología que publicó Castro Leal por su primera compiladora Berta Gamboa de Camino quien murió antes de concluirla. En un reciente *Inventario* de José Emilio Pacheco aparecido en la revista *Proceso* se lee lo siguiente, reitera algunas de las cosas que he dicho antes:

> Según Fernando Tola de Habich, el término «novela de la Revolución mexicana» no fue inventado hasta 1935. Es obra de doña Berta Gamboa, la crítica y esposa de León Felipe. Diez años antes y por hostilidad a los futuros Contemporáneos y a su opción sexual, se lamentaba la ausencia en México de «una literatura viril» y de una narrativa que hablara de lo que acababa de pasar. Francisco

> Monterde respondió que había ambas cosas y estaban en la ignorada novela de un médico de Nonoalco. Gracias a Monterde, el triunfo de Mariano Azuela y *Los de abajo* fue absoluto. En cerca de 80 años aún no se apaga (Pacheco 2003, págs. 172-173)

## 3
## Virtudes y defectos

Las acepciones de la palabra virtud ocupan más de dos páginas en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, término, debe subrayarse, que aún no aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias de 1611. En una de las acepciones que destaca el *Diccionario de Autoridades*, virtud significa fuerza, vigor o valor, o poder o potestad de obrar y la palabra virilidad es entre otras cosas la actividad y potencia y lo que pertenece y es propio del varón, así como la facultad y la fuerza de la edad varonil. En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* de Joan Corominas la virtud se relaciona igualmente con la virilidad porque ambas son sinónimo de fortaleza de carácter, cualidades del héroe español por antonomasia, el Mío Cid, guerrero ejemplar. En el *Diccionario de la Real Academia* se asienta que «lo viril es lo perteneciente o relativo al varón y la virtud es la actividad y la fuerza de las cosas para producir o causar sus efectos o el poder y la potestad de obrar, la integridad de ánimo y bondad de vida». Es importante añadir que la palabra testigo –y la

Novela de la Revolución fue escrita principalmente por sus testigos– según Corominas deriva de la voz latina testículos y en el diccionario de Covarrubias se dice que «los testículos son los compañones y juntamente se llaman testigos». A los testículos se les llama también verijas y las mujeres fuertes reciben el sobrenombre de virago, literalmente mujer robusta. Y en Cuba la virtud es el miembro viril.

Muy interesante sería verificar el hecho de que la virilidad está conectada asimismo con la fragilidad puesto que la primera acepción que da al término viril el *Diccionario de Autoridades* lo subraya: «se trata de un vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas, para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista».

## 4
## El paradigma de la heroicidad

Tanto para Azuela como para la mayoría de los escritores del período que va –*grosso modo*– de 1925 a 1945, el paradigma de lo heroico se cifra en Pancho Villa, el general por antonomasia, el más «bragado» de los revolucionarios mexicanos. Pacheco resume: «En México Pancho Villa perdió la guerra pero ganó la literatura». Y sigue sucediendo así, en muchos de los libros que ahora se escriben sobre ese período el personaje central es el Centauro del Norte, baste citar el monu-

mental estudio de Friedrich Katz sobre Villa, publicado en la editorial Era recientemente y las memorias que bajo el título de *Pancho Villa / Retrato autobiográfico 1894-1914* saldrán a la luz en breve bajo el sello conjunto de la UNAM y la editorial Taurus (Jáquez 2003, págs. 6-13).

Para Nellie Campobello Villa es muchas veces simplemente 'el general' y en ocasiones significativas alude a él con su nombre y apellido, en realidad el nombre de guerra que él mismo se había dado y el único que cuenta en la historia, porque como recalcaba Nellie en 1940 cuando publicó sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, «aunque la leyenda recompuesta diga y afirme, antes de esa época [la insurrección de Madero en 1910] no existió Francisco Villa» (Campobello 1960, pág. 382). Y en el prólogo de ese mismo libro afirma: «Al acercarme a través de la historia a los hechos de armas de los grandes generales del mundo, encuentro situado a Francisco Villa como el único genio guerrero de su tiempo, uno de los más grandes de la historia; el mejor de América y después de Khengis(sic) Kan, el más grande guerrillero que ha existido» (Campobello 1960, pág. 377).

Aunque en casi todos los textos de *Cartucho*, su obra más importante, aparecen soldados de bajo rango o los oficiales que militaron bajo la órdenes de Villa, y a veces sus enemigos, los

carrancistas y hasta en alguna ocasión los orozquistas, en varios es también el protagonista. En el que intituló «La voz del general», el encabezado se confunde con el texto. Vuelvo a repetirlo:

«La voz del general»

> «Metálica y desparramada. Sus gritos fuertes, claros, a veces parejos y vibrantes. Su voz se podía oír a gran distancia, sus pulmones parecían de acero».

Y el cuento finaliza con una de esas múltiples voces intercaladas que Nellie hace intervenir en su texto, una de las tantas que suelen romper a medias su anonimato para redondear la historia y definir al personaje, en este caso, aún un semidios:

> Dice Severo que aquel hervidero de gente, al oír la voz de su jefe, se paró como un solo hombre, dejando todo abandonado, sin probar bocado; que corrieron derechos a sus caballos, y que en un abrir y cerrar de ojos ya nada más habían dejado la polvareda.
>
> Los villistas eran un solo hombre. La voz de Villa sabía unir a los pueblos. Un solo grito era bastante para formar su caballería. Así dijo Severo, reteniendo en sus oídos la voz del general Villa (Campobello 2000, págs. 134-135)

Y así termina a su vez la escritora esta magnífica relación sonora en ese breve cuento que se muerde la cola y retorna hacia su origen.

La guerra, lo sabemos bien, la hacen los hombres, aunque haya varias excepciones, véase Irak. Podríamos suponer que un hombre lo es de verdad si en su contextura física y moral no se filtran los resquicios de lo femenino, o por lo menos es a lo que aspiraría un crítico parecido a Julio Jiménez Rueda cuando acusa a los escritores de afeminamiento en una época en que todos los hombres hubieran debido demostrar que eran muy machos. La división entre los sexos ha de ser tajante, 'hacer del sexo, no solamente un órgano que cumple con una función determinada, sino también un signo que indica las funciones que debe desempeñar en un sistema dado el individuo sexuado' (Loreaux 1982, pág. 9). Esta premisa parece sostener implícitamente el mundo revolucionario tal y como lo representan los novelistas del período. Bastaría, se supone, con señalar las diferencias apuntalándolas resaltando el papel social que cada uno de los sexos juega dentro del sistema. Mantener tajantemente la separación tranquiliza, aunque puede verse que cierta perplejidad asoma en los autores cuando en su narración surgen de repente personajes intermedios, difíciles de clasificar o cuya clasificación prefiere

dejarse entre paréntesis, como claramente se deduce de los ejemplos arriba inscritos. Pero en el caso específico de Nellie Campobello es mucho más evidente que las cosas no son así de simples. Sigamos por eso con la imagen que en sus relatos ella construye de Pancho Villa.

## 5
## Los hombres no lloran

Pancho Villa, insisto es todo un hombre y como dice el dicho 'los hombres no lloran' o por lo menos no deberían llorar si se sigue al pie de la letra el estereotipo. A pesar de ser un héroe paradigmático tan fuerte y salvaje como Gengis Kan y yo agregaría, siguiendo al *Diccionario de Autoridades*, como Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, Pancho Villa suele llorar, insisto, a pesar de que sus ojos sean tan poderosos como su voz; así se advierte en un relato suprimido por Campobello en la segunda edición de *Cartucho* intitulado simplemente «Villa», «Cuando Villa estaba enfrente sólo se le podían ver los ojos, sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago (Campobello 2000, pág. 42)»; es más, Villa suele llorar, no una sino varias veces. Es flagrante este hecho en una fotografía famosa, archivada en la fototeca de Pachuca del INHA cuando el guerrillero llora la muerte de Madero, colocado en medio de dos señores

barbados venerables y bien trajeados y extiende su pañuelo sostenido por una mano que emerge de un grueso suéter campesino para limpiarse las lágrimas y cubrirse casi enteramente el rostro. En otro de los relatos de *Cartucho* intitulado justamente «Las lágrimas del general Villa», se narra uno de los peores momentos de la vida del guerrillero, cuando la mayor parte de sus hombres se han rendido, retirado o pasado a las huestes carrancistas:

> Fue allí, el cuartel de Jesús, en la primera calle del Rayo. Lo vio mi tío, él se lo contó a Mamá y lo cuenta cada vez que quiere:
>
> Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos. Estos se habían venido a esconder a Parral. Los concheros estaban temerosos y se miraban como despidiéndose de la vida. Los formaron en el zaguán del cuartel. Entró Villa y encarándose con ellos, les dijo '¿Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden huyéndole? ¿Por qué le corren a Pancho Villa? ¿Por qué le hacen la guerra, si él nunca los ha atacado? ¿Qué temen de él? Aquí está Pancho Villa, acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres, los concheños son hombres completos '...
>
> Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos. Los concheños nada más se miraban sin salir de su asombro. Yo sé que mi tío también se admiró, por eso no olvida las palabras del general y tampoco se olvida de las lágrimas (Campobello 2000, pág. 136).

Lo narrado sucede en el Cuartel de Jesús en la calle Primera del Rayo en Parral, localización fundamental en los relatos de *Cartucho*; se trata aquí de una ciudad real pero también paradigmática, de un sitio localizado muy cerca de la Segunda del Rayo, calle donde se localiza la casa de la narradora, quien, muchas veces, y desde el balcón de su casa, es testigo de vista o de oído de lo que pasa en esos tiempos revueltos, cual si la Revolución hubiese escogido su domicilio como teatro privilegiado de los acontecimientos: puede atestiguarse en varios de los relatos y también en el que nos ocupa en este caso específico. Por otra parte se advierte en éste, y en muchos de los demás, un tono arcaico y a la vez familiar; no es de extrañarse, la narrativa de Campobello está muy cerca de la tradición oral y hay que recordar, como dice Borges que «la palabra escrita no era otra cosa que un sucedáneo de la palabra oral», en los tiempos antiguos, o en los que siguieron siéndolo, aquí oímos la voz de un pariente muy cercano de Nellie quien se lo cuenta a Mamá, personaje esencial de su narrativa, casi de la misma estatura heroica –para retomar los términos de la disputa que nos ocupa– que el general. Esa alternancia de voces escalonadas dentro de los cuentos de manera magistral –recuérdese que estos relatos son volitivamente muy breves– permite captar no sólo la voz familiar emitida por la propia narradora o por los miembros de su fa-

milia, sino la de los pobladores de la ciudad donde vive, la de sus paisanos, y por la que pasan a menudo no sólo las tropas del general y los carrancistas, sino también, como podemos verlo aquí y en otros cuentos, el propio Villa que muchas veces juega el papel de pareja narrativa de la Madre en su función de Gran Padre.

Los concheños se esconden de Villa. Villa los arenga pero su tono esta vez ya no es el militar, es el de un antiguo campesino, sabe que sus hombres deben reincorporarse a sus tierras, una vez acabada la revolución o el momento revolucionario que les ha tocado jugar junto al general, para retomar su estatuto primordial, el de labradores de la tierra:

> Nadie se atrevió a hablar, cuenta Nellie que le contó su Mama a quién a su vez se lo había contado su tío.
>
> 'Digan muchachos, hablen', les decía Villa. Uno de ellos dijo que le habían dicho que el general estaba cambiado con ellos. Villa contestó: 'Conchos, no tienen porque temerle a Villa, allí nunca me han hecho nada, por eso les doy esta oportunidad; vuélvanse a sus tierras, trabajen tranquilos. Ustedes son hombres que labran la tierra y son respetados por mí. Jamás le he hecho nada a Conchos, porque sé que allí se trabaja. Váyanse, no vuelvan a echarle balazos a Villa ni le tengan miedo, aunque les digan lo que sea. Pancho Villa respeta a los concheños porque son hombres y porque son labradores de la tierra' (136)

La voz del general se deja oír, ya no metálica y desparramada, sino conmovida, entrecortada, lacrimosa, permitiendo atisbar que su personalidad tiene muchas facetas, no únicamente la del militar salvaje, irredento, insaciable, varonil al extremo, del que nos hablan la novela de la revolución, la historia y también la leyenda en su inextricable relación, sino la del campesino sencillo para quien la labranza de la tierra es la actividad primordial, distintiva, antes y después de que se produjera la contienda armada, sobre todo cuando ésta empieza a perder su sentido. Villa les perdona a sus hombres que quieran retornar a sus labores y castiga en cambio a quienes se le vuelven en contra o lo abandonan, después de la derrota de las tropas huertistas, justo cuando el grueso de los generales y soldados prefiere alinearse bajo el mando de Carranza, con lo que los villistas recobran su antiguo y despreciado perfil de «bandidos».

La figura heroica de Villa ha adquirido tal densidad, que hasta él mismo, cuando habla en su propio nombre, se convierte en una abstracción: asume plenamente su estatuto de heroicidad. ¿Pues no nos aparece además, desdoblado, con su voz sencilla de campesino arengando a sus soldados para licenciarlos y a la vez con la voz del Personaje Histórico y Legendario en que las batallas lo han convertido? «¿Pues qué

les ha hecho Pancho Villa, repite?» Y con esa su capacidad cirquera y con muy escasas y exactas palabras, el habla popular compuesta de numerosas, distintas y sin embargo semejantes voces, es asumida por Campobello para construir, concentrándolo, el paradigma de un Héroe de la Revolución, un héroe que empieza a dejar de ser el Padre Universal que fulmina con su voz metálica y desparramada, para asumir la voz compasiva, generosa, lastimera y emocionada de una Madre cuando llora, acaricia y protege a sus hijos. Villa, el Padre, se funde con la madre de Campobello, Mamá, inscrita siempre con mayúsculas en el texto, a pesar de que como sabemos, mamá sería un nombre cotidiano, familiar, casero, en este caso ambos se vuelven los principios generadores de la narrativa.

## 6
## Antecedentes

Como Pancho Villa, Nellie reconstruye su propia vida, cambia de nombre y altera a su antojo la fecha de su nacimiento y también, como su héroe, muere metafóricamente asesinada o borrada de la Historia o de su propia historia. Aunque ella decía que había nacido en 1909, existe un acta de bautismo que registra en 1900 el nacimiento de una niña cristianizada con el nombre de María Francisca Moya Luna, hija natural

de Rafaela Luna Miranda, ‘Mamá’, vecina de Villa Ocampo, Durango, y de su sobrino Felipe de Jesús Moya, originario de Parral quien, dice Blanca Rodríguez, autora de uno de los libros más completos e importantes sobre nuestra autora, intitulado *Nellie Campobello: Eros y violencia*, «se desatendió de ellas y al paso de los años se adhirió a las huestes villistas como soldado, aunque Campobello difundió que había fallecido en calidad de general en la batalla de Ojinaga en 1914» (Rodríguez 1998, págs. 71-72).

La madre, dice también Rodríguez, era probablemente de origen indígena, comanche por sus rasgos, diferentes a los de la etnia tarahumara, según se advierte en una fotografía que posee el investigador chihuahuense Felipe Segura Escalona, quien también descubrió el acta de nacimiento. Quizá hacia 1906 la familia se trasladara a Hidalgo del Parral, Chihuahua, para instalarse en la Calle Segunda del Rayo, lugar casi sagrado desde donde la niña protagonista de gran parte de los relatos observa la violenta actividad que se desarrolla ante sus ojos. Y en esta ciudad, e intermitentemente en la de Chihuahua, transcurren la infancia o la adolescencia de nuestra autora. En 1911 nace la hermana menor Soledad que luego se llamaría Gloria y cuyo padre natural fue quizá Ernst Campbell Reed, médico o ingeniero norteamericano, alto

empleado de alguna mina o empresa ferrocarrilera. Parece que la familia residió en Parral hasta 1918, uno de los peores años de la guerra. Jorge Aguilar Mora explica en su prólogo a *Cartucho* reeditado por la editorial Era en el año 2000 que:

> Para 1915 y en los años posteriores, la Revolución se había convertido en guerra civil, en una guerra regional y, peor aún, en una guerra local y hasta en una guerra familiar. Mexicanos contra mexicanos, chihuahuenses contra chihuahuenses, parralenses contra parralenses, hermanos contra hermanos. Y entre más personal, la guerra se fue volviendo, a su vez, más abstracta.
>
> Esta intensificación de la violencia en un sistema de círculos concéntricos era, en 1931, cuando apareció el libro, otro elemento insoportable para propios y ajenos en un momento en que los discursos políticos y culturales comenzaban, por un lado, a santificar (deformándola) a la revolución y, por otro, a satanizarla (ignorándola) como una catástrofe social inútil. En medio o al margen o simplemente fuera de lugar, quedaban los «bandidos» (Campobello 2000, pág. 28).

La violencia que Nellie parecía vivír con asiduidad y desparpajo acabó dispersando a la familia. En 1919 vendía boletos en el teatro de los héroes en Chihuahua y ese mismo año, en febrero, nace su hijo José Raúl Moya, muerto a los dos años de bronconeumonía y llorado en *Manos de mamá* (publicada

por primera vez en 1937) como si fuera su hermano. En 1923 muere la madre:

> Mamá murió a los treinta y ocho años, en Chihuahua, le cuenta la autora a Emmanuel Carballo. Se llamaba Rafaela. Conservo la última ropa que usó. A mamá no le gustaba que la tocásemos; nos permitía, cuando mucho, que le adoráramos la mano con la punta de la nariz. La quise tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor. Claro que he tenido pretendientes, pero estoy muy ocupada con mis recuerdos. (Carballo 1986, pág. 411).

En 1923 Francisca y Soledad se trasladaron a la ciudad de México y cambiaron sus nombres, respectivamente, la segunda, por Gloria y la primera, por Nellie, nombre de una perrita que «tenía mamá. Yo deseaba que me dijesen Francisca. Mi primer libro, *Yo*, así lo firmé» (409), lo había publicado en 1929 bajo el patrocinio del Dr. Atl. Con su hermano Mauro –el mudito– y un tío, quizá Campbell, el padre de Gloria, o un tal Morton, se instalaron en la Capital e ingresaron, gracias a los oficios de los dos misteriosos americanos con quienes estaban ligadas, a los círculos de residentes norteamericanos de la ciudad; más tarde, Nellie se relacionó entonces fugazmente con Martín Luis Guzmán, quien posteriormente sería una figura fundamental tanto para su vida como para sus obras. En 1925, las hermanas iniciaron su importante carrera de bailarinas, campo donde ambas habrían de destacar y por

la cual se relacionaron con grandes artistas e intelectuales, como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, José Gorostiza, Narciso Bassols, Carlos Chávez, entre otros. Por su parte, Nellie empezó a escribir y a colaborar esporádicamente en *El Universal Gráfico*, gracias al apoyo de Carlos González Peña y de Carlos Noriega Hope. Para finales de la década las hermanas ya habían castellanizado su apellido, además, salieron hacia Europa rumbo a la Exposición de Sevilla, viaje malogrado que se interrumpió en La Habana donde permanecieron varadas algunos meses y donde conocieron al escritor José Antonio Fernández de Castro quien les presentó a los poetas Federico García Lorca y a Lanston Hugues, traductor al inglés de algunos de los primeros poemas de Nellie.

Un accidente llevó a Fernández de Castro al hospital donde lo visitaban las hermanas y para distraerlo, Nellie le leía sus relatos, como ella misma lo contó en el prólogo a la primer edición de *Cartucho*, publicado en 1931 en Ediciones Integrales, en Jalapa, gracias a la ayuda del poeta estridentista Germán List Arzubide que con los miembros de su grupo había acompañado al General Heriberto Jara a su aventura política en Jalapa:

> Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía, vivía... Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el Cerro de la Mesa, de la Cruz , de las Borregas, de la Iguana y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas las palabras de aquellos *Hombres del Norte*. Mis fusilados, dormidos en su libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia.(Cf. Rodríguez 1998, pág. 79)

Nellie prosigue su carrera en el ballet como profesora y coreógrafa y en 1937 publica su libro *Las manos de mamá*, iniciado en 1934. Marín Luis Guzmán estuvo siempre muy cerca de Nellie, a partir de su regreso de su exilio español en 1936 y quien en 1939 fundó, con el editor español Rafael Giménez Siles, Ediapsa y la Compañía general de Ediciones. En 1940 reeditó allí *Cartucho* ampliado y corregido bajo la influencia de Martín Luis Guzmán y también sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, esbozo de lo que sería después, en escritura de Martín Luis, pero con el material que Campobello le había proporcionado, las *Memorias de Pancho Villa*. Es interesante anotar que, como lo prueba en su libro Friedrich Katz, Guzmán le pagó durante mucho tiempo regalías a Nellie por ese material. Gloria, quien había mantenido durante

largo tiempo con Orozco una relación sentimental murió en 1968. Más tarde en 1976, muere Martín Luis Guzmán. Como sabemos, sin conocer bien los pormenores, sus últimos años son un largo descenso a la clandestinidad; secuestrada por gentes de su entorno que la degradaron, y vendieron y lucraron con sus pertenencias, nunca se ha sabido exactamente en qué año ni cómo falleció.

## 7
## Cartucho

> Cartucho, le explica Campobello a Carballo, se terminó de imprimir en Jalapa, el 13 de octubre de 1931. Lleva como subtítulo, *Relatos de la lucha en el Norte de México.* Fue uno de los libros publicados por Ediciones Integrales. Se reedito en 1940. Lo escribí para vengar una injuria. Las novelas que por entonces se escribían, y que narran hechos guerreros, están repletos de mentiras contra los hombres de la revolución, principalmente contra Francisco Villa. Escribí en este libro lo que me consta del villismo, no lo que me han contado.
>
> –¿Cómo reaccionó la gente frente a esa obra?
>
> –Tu libro debe ser muy bueno, porque lo tiene mi viejo en su buró, me dijo la esposa de Calles, recién puesto a la venta *Cartucho*. López y Fuentes lo guarda, en lugar preferente en su biblioteca.

Campobello reprodujo sus visiones de infancia, dice. Por momentos me inclino a pensar que verdaderamente tenía

7 años cuando presenció varias escenas relatadas en sus textos. Otras veces, me parece imposible, de acuerdo a las peripecias y circunstancias de su vida y su carrera, que haya podido haber nacido en 1909. Pero en realidad no importa. Lo que sí importa es que en los cuentos de *Cartucho* ha logrado que los cuentos adopten indiscutiblemente el punto de vista de una niña:

> A los cuatro años se me notaba impresa en el rostro la tragedia de la revolución, vuelve a decirle a Carballo. No me reía por nada del mundo. De pequeña, lucía plastas de pecas en la cara, me sudaba la nariz.
>
> –¿Cuál fue su ocupación más deleitosa durante la infancia?
>
> –En el Norte dos eran mis ocupaciones, montar a caballo y sufrir: los inviernos, la Revolución. Desde los seis años, corría por esos desiertos, por esas llanuras... (Carballo 1986, pág. 410).

Al ser entrevistado poco antes de morir, List Arzubide le respondió a Blanca Rodríguez que cuando publicó *Cartucho* no lo había corregido: «No le agregué ni le recorté nada, salió tal cual, lo único que hice fue agrupárselo por tema» y luego añadió: «Tenía todo el sabor de la niña que había escrito eso, yo era diez años más grande que ella» (Rodríguez 1998, pág. 157).

Habría que hacer una labor policíaca muy intensa para saber la verdad. Atengámonos a la del texto. La primer edición tuvo un tiraje de 1000 ejemplares y fue ilustrada por Leopoldo Méndez. Estaba dividida en tres partes, ordenadas por Lizt Arzubide: «Hombres del Norte» que constaba de 7 relatos , «Fusilados», con 21 y en «Fuego» con 5. En 1940, bajo la supervisión de Guzmán desapareció uno, el ya mencionado, intitulado «Villa», y se agregaron veinticuatro más, es decir un total de cincuenta y seis relatos. Muchos de ellos con sustanciales modificaciones, todas analizadas minuciosamente por Blanca Rodríguez:

> El cotejo de las ediciones de 1931 y 1940 reveló que las treinta y tres relatos originales del primer Cartucho habían sufrido en mayoría cambios en su lenguaje, hecho que también se reflejó en la organización o estructura de los relatos y a veces en la eliminación de la subjetividad del narrador, en particular la autobiográfica; se borraron, además, sucesos o menciones histórico-políticas, fueran reales o no, y por último se eliminó algún motivo estético por cuestiones, supusimos, de índole moral... (Rodríguez 1998, págs. 159-160)

Después de este preámbulo, necesario para lo que me interesa analizar, paso a revisar el relato que encabeza el libro y que originalmente se llamaba *El cartucho* por el apodo de su protagonista. La edición de 1940 cambió su nombre y lo dejó

escuetamente en el pronombre de tercera persona singular: *Él*.

El texto empieza con estas palabras : «Cartucho no dijo su nombre». Pancho Villa y Nellie Campobello tampoco decían su nombre: habían elegido otros, para ellos mucho más representativos. Esta mutación onomástica es característica: la vida de los personajes que generalmente sólo existen para morir exige un nuevo bautismo, el del fuego. Estos hombres del norte, título de la primera sección del libro, son casi todos personajes de los que se nos ofrecen apenas algunos datos, los mínimos, los necesarios sin embargo para entender su muerte y la visión que de ellos tuvo quien narra, una mujer que es o quiere ser una niña.

Cartucho es presentado de manera anónima y negativa: « No sabía coser ni pegar botones». Su relación con los habitantes de la casa, parece inferirse, casi todas mujeres de diversas edades, es de pura domesticidad: Cartucho es asistido en sus necesidades más cotidianas y es el primer personaje que inaugura la lista de quienes llevarán la Revolución a la casa situada en la Segunda Calle del Rayo de la ciudad de Parral, a justo título verdadera protagonista de muchos de los relatos, y a la que varias veces he aludido. Este dato es significativo: Campobello hace que la revolución se vuelva portátil y

doméstica, una revolución que a pesar de su anormalidad –la guerra debería ser una anomalía y no una cotidianidad- se convierte en rutina. Por algunos datos, su carácter juguetón y desvalido, sabemos que era muy joven «Jugaba con Gloriecita y la paseaba a caballo **(nota 1)** Joven pero no tanto como para no estar enamorado: «Un día cantó algo de amor. Su voz sonaba muy bonito. Le corrieron lágrimas por los cachetes. Dijo que él era un Cartucho por causa de una mujer». Y sin embargo lo suficientemente joven para jugar con una niña como si fuera muñeca, como la propia Nellie que hace de los muertos sus juguetes. El tiempo del juego y el del amor coinciden con un momento de pausa, de espera: «Llegaron unos días en que se dijo que iban a llegar los carrancistas. Los villistas salían a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado». Para Cartucho el juego sigue, sin importarle que pueda ser mortal, no para él, un joven destinado a la muerte, sino para la niña con la que juega: «Una tarde la agarró en brazos. Se fue calle arriba. De pronto se oyeron balazos. Cartucho con Gloriecita en los brazos hacía fuego al Cerro de la Cruz desde la esquina de Don Manuel. Habían hecho varias descargas cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho» (Campobello 1960, pág. 53)

El texto sintetiza enormemente y apenas menciona lo necesario para que el lector pueda rellenar los huecos, un texto escrito con palabras y con silencios, con una puntuación certera, adecuada, semejante al impacto de una bala inserta en un cartucho. En efecto, el texto tiene una magnífica sonoridad, la sonoridad que suele tener la poesía: reproduce el sonido de las balas cuando se disparan. Por que también las balas son protagonistas del relato, como puede verse a menudo en las narraciones revolucionarias, un ejemplo significativo sería el capítulo intitulado «La fiesta de las balas» de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, publicado en 1928: las balas no se limitan a tener un papel preponderante en este fragmento del texto son el verdadero hilván textual. Las balas cosen al hombre, como las mujeres de la casa cosen los botones descosidos de las camisas del joven que pronto morirá y quien durante la tregua juega, aunque también suspire por el amor de la mujer por quien se ha metido en la contienda. No es casual entonces que Campobello haya escogido como apertura de su libro este texto y le haya dado ese nombre: quizá lo más evidente de la revolución son las balas y los cartuchos que se vacían y matan a la gente.

La diferencia esencial entre los dos textos y la utilización que se hace de las balas está en la función social que separa

a lo masculino de lo femenino. Cuando de verdad las balas suenan, las casas antes siempre abiertas para recibir a los soldados, se cierran herméticamente. La narración adquiere otras dimensiones y empiezan a poblarla numerosas voces, aquí la de José Ruiz de Baeza, a la que le hace coro Mamá, cuya voz es más arcaica y solemne y le otorga una dimensión de sacralidad y destino ineludibles: «Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente **(nota 2)** Pensaba con la Biblia en la punta del rifle...» (53).

## 10
## La muerte erotizada

Nellie Campobello, sintetiza Rodríguez, inaugura una forma de narrar y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento. Resquebrajaría el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres. Frente a la condición de limpidez social de las escritoras cristianas y las que educaban a las familias y a los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos, pero sociedad y literatura, lejos de proponerse qué proponía *Cartucho*, permanecieron en la superficie de lo que ellos deseaban observar, para ningunearla a través de su silencio. Fresca y desprejuiciada, Campobello en su actitud lírica ofrecía no algo más que los endulzados cuentos que publicaban

> las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa (Rodríguez 1998, pág. 65).

Éste es un trabajo en ciernes. Sería necesario analizar concienzudamente cada uno de los cuentos de Campobello. Me limitaré en este espacio a trabajar, para finalizar, un cuento muy especial que sufrió, probablemente a manos de Guzmán, modificaciones muy significativas, podríamos decir que hasta moralistas, y por tanto implican una censura. Se trata del relato intitulado «Mugre». Sobresale lo erótico, un erotismo particular porque describe sin tapujos lo que una niña resiente ante la muerte de un joven hermoso por el que se siente atraída, aunque esa atracción se movilice y se transfiera a una muñeca o a una muchacha púber.

José Díaz es joven, guapo, elegante, claro de tez. Hay, al verlo, un revuelo en la casa y en la calle «De José se enamoraron las muchachas de la Segunda del Rayo. Cambiaba de traje todos los días, se paseaba en auto rojo» (Campobello 1960, pág. 93). Es un joven que se protege del sol para evitar oscurecerse «Un día le contó a Toña que odiaba el sol, por su cara y sus manos... Yo nunca hubiera casado a mi princesa –su muñeca Pitaflorida– con un hombre prieto» (Campobello 1960, pág. 93). Estética clasista que une al mismo tiempo la

elegancia, la limpieza y el color de la piel, enfrentando maniqueamente el blanco con el negro. Como en muchos de los relatos de Nellie se produce de repente en el centro del relato una revolución: la tregua, el juego, el coqueteo amoroso se interrumpen cuando la guerra, siempre acechante, hace su repentina aparición, cambiando el risueño panorama y condensando la cronología. Combaten como de costumbre villistas contra carrancistas.

La posible muerte de uno de los hijos de Mamá, hace que la niña y su madre lo busquen, después del combate, entre los muertos. Los cadáveres se hacinan según la colocación que habían tenido durante el combate. El lenguaje cambia radicalmente, se vuelve escatológico y señala mediante un léxico especial las alteraciones producidas por la batalla: definitivamente, la muerte no presenta contornos tan bellos o tan aseados, aunque la abstracción que produce la heroicidad así lo pretenda. Al llegar a la plaza Juárez la niña advierte que hay «unos quemados debajo del kiosko, hechos chicharrón, negros, negros» (Campobello 1960, pág. 94): son muertos carrancistas. El sentimiento que le producen es de una profunda abyección, un asco ilimitado y tanto las palabras como las imágenes escogidas realzan la impresión:

> Vimos a nuestra izquierda el cuartel valiente, estaba cacarizo de balas. La banqueta regada de muertos carrancistas. Se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al mesón del Águila, que olía a orines –es tan angosto que se hace triste a los pies–, pero al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón. 'En este callejón tan feo', dije yo al verle la cara. Me quedé asustada, ¡José Díaz, el del caro rojo, el muchacho de las señoritas de la Segunda del Rayo, por el que Toña lloró! (94).

Es evidente el contraste, el sol deja de brillar, los cuerpos se ennegrecen, se ensucian, se convierten en mugre, determinan la obscena realidad, pues no existe otro tipo de realidad en la guerra, durante cuyas treguas es posible jugar o dedicarse a la frivolidad, o más simplemente al amor que para existir plenamente espera tiempos de paz. El texto corregido expresa todo esto y mucho más, pero el texto primitivo era aún más explícito, señalaba sin ambages la coexistencia, la proximidad de lo abyecto con lo erótico, el asco como componente posible de la sexualidad, en suma, la fascinación de lo obsceno.

El texto original se leía así: «En este callejón tan feo, dije yo, abriéndome de piernas para poder voltearlo y verle la

cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto. ¡José Díaz, el del carro rojo....(Rodríguez 1998, pág. 185)».

Blanca Rodríguez concluye, «al erotismo impregnado de muerte y desaseo, que es un tema rector en la obra de Campobello, se le extirpa su realismo extremo».

A reserva de comentarlo más largamente en un texto más elaborado, interrumpo estos apuntes sobre la obra de Nellie Campobello. La belleza convulsiva de su obra exige una más profunda y dedicada atención.

**Bibliografía**

CAMPOBELLO, Nellie, 1960. «Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa», en *Nellie Campobello. Mis libros*, México, Compañía General de Ediciones.

– *Cartucho,* 2000. Prólogo de Jorge Aguilar Mora*,* México, Era.

CARBALLO, Emmanuel, 1986. *Protagonistas de la literatura mexicana,* México, Colección Lecturas mexicanas, Segunda serie, SEP.

CASTRO LEAL, Antonio, 1960. *sel*. y prol. de, *La novela de la Revolución Mexicana*, México: SEP, Aguilar.

JÁQUEZ, Antonio, 2003. «Villa según Villa» en *Proceso,* No. 1412, 23 noviembre.

KATZ, Friedrich, 2001. *Pancho Villa*, México, Era.

LOREAUX, Nicole, 1989. *Les expériences de Tiresias. Le féminin et l'homme grec,* París, Gallimard.

PACHECO, José Emilio, 2003. «*Inventario.* Ficción de la memoria y memoria de la ficción» en *Proceso*, No. 1412, 23 noviembre.

RODRÍGUEZ, Blanca, 1998. *Nellie Campobello: Eros y violencia*. México. UNAM.

SCHNEIDER, Luis Mario, 1975. *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, México, FCE.

**1.** Gloriecita había nacido en 1911; es improbable que Cartucho hubiera podido llevarla en brazos: su primera aparición en la casa de la segunda del Rayo sería hacia 1916 o 1917.

**2.** Como la propia Nellie, subrayo.

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Mónica Ruiz Bañuls

**Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñiz – Huberman**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Mónica Ruiz Bañuls
**Luces y sombras de una mística española:**
***Morada interior* de Angelina Muñiz – Huberman** ..... 5

El legado del exilio ..... 6

La conciencia de las propias raíces: judaísmo y tradición bíblica ..... 10

La ficcionalización de Santa Teresa de Jesús en una nueva novela histórica..... 12

Tantas verdades como miradas ..... 20

Referencias bibliográficas ..... 20

Notas ..... 24

# Luces y sombras de una mística española: *Morada interior* de Angelina Muñiz – Huberman

Mónica Ruiz Bañuls
Universidad de Alicante

La literatura parte de la experiencia del autor, siendo el escritor un inventor de mundos moldeados por el propio proceso creativo. En este sentido, la producción literaria de Angelina Muñiz Huberman **(nota 1)** crea constantes territorios nuevos a partir de las estrechas y particulares relaciones entre literatura y exilio –el de los judíos de España en 1492 y el suyo propio en 1939–, pero también entre misticismo cristiano y erotismo, tradición bíblica y cultura hebrea, lo sagrado y lo profano, fantasía y realidad... mundos contradictorios en los que la autora enmarca su desarraigo, adquiriendo una coherencia interna sobre la que apoyar todas sus construcciones imaginarias.

*Morada interior* es su primera novela publicada, supone la introducción de la nueva novela histórica en México **(nota 2)** y por ella obtiene además el premio Magda Donato en 1972. Se trata de la reconstrucción literaria de la personalidad de una mística española que convive en un ambiente histórico, distorsionado conscientemente por la autora, en medio de asociaciones imaginativas de la España del siglo XVI y la España de la guerra civil. El exilo se convierte en motivo estructurador para generar esta ficción.

## El legado del exilio

Angelina Muñiz pertenece a la «generación hispanomexicana», llamada también «segunda generación del exilio español en México» **(nota 3)**. La mayoría de los miembros de este grupo nacen en España y salen del país acompañados de sus padres cuando están todavía en una etapa de formación, poseen sólo confusas evocaciones de la península o incluso, como en el caso de Angelina Muñiz, no la llegaron a conocer. Viven lo español de forma intensa durante bastantes años a través de los colegios españoles a los que fueron en México y de la colectividad de exiliados. Como observa Eduardo M. Gambarte, asumieron las causas justas del grupo a que pertenecían, «es una generación que padece la historia y no la realiza. De ahí que podamos afirmar sin ningún tipo de am-

bages que el suyo no fue un exilio voluntario, sino solidario» (1992, p. 66). Angelina Muñiz describe perfectamente la situación de esta generación en *Morada interior,* cuando evoca una añorada imagen de España, levantada con los recuerdos de sus progenitores y maestros:

> Vivieron al aire, sin tierra en que apoyar los pies. Se les habló mucho de lo que era España y se les prometió el regreso. Hubieran podido hacer otra cruzada y recuperar la Santa República. Pero como en el aire no se puede caminar, parecían marionetas de hilos desgastados que se retorcían sin sentido queriendo inventar una historia que nunca se habría de escribir. Porque eso era lo lamentable, querían repetir una historia que no existía para ellos [...] Como nadie les había enseñado a hablar, solamente podían repetir lo que oían, quedaron en el más absoluto de los silencios. Los niños de 1936 son mudos (Muñiz Huberman 1972, p. 108) **(nota 4)**.

*Morada interior* es una novela en la que Angelina Muñiz acomoda su doble desarraigo, de exiliada española y judía **(nota 5)**, a algunos de los trazos vitales de su protagonista. De manera directa, no se nos dice en ningún momento de la novela que la mística española, sin apego al tiempo ni al espacio, sea Santa Teresa de Jesús, pero son numerosos los datos históricos y biográficos que hacen inequívoca esta identidad. Además, la propia autora ha declarado, en diversas ocasiones, la transparente identificación de la religiosa

carmelita con la heroína de esta obra: «En mi primer libro, la figura central, Santa Teresa, se me convirtió en un yo contemporáneo: sin raíces: sin fe: en busca de identidad: en el exilio y en la separación [...]» (Muñiz Huberman 1991, p. 34). De igual modo, ha manifestado como algunos de sus propios rasgos biográficos coincidentes con la trayectoria vital de la santa favorecieron el trazo de este retrato: «Se me ocurrió volver a interpretar la vida de Santa Teresa. Ella pertenece a una familia de judíos conversos, eso la lleva a crear un exilio interior. Mi propia situación de exilio me lleva a intuir situaciones de exilio» (cit. en María Bernández 1993, p. 29). Según se deduce de la cita anterior, la ascendencia judía de la santa es la justificación buscada por Angelina Muñiz para que la mística española, protagonista de la novela, confiese la intimidad de su espiritualidad atormentada. Sus antecedentes judaicos son motivo de conflicto interior para ella, pues el entorno adverso creado por la inquisición le hace sentirse exiliada en el mismo país donde nació:

> Y si la honra me atormentaba, para mí negra, era porque me atemorizaba que se indagara sobre mí. Pues, en el fondo, no quería se supiera la verdad, y mi lucha, por contradictoria, era más dolorosa. Me debatía en un querer y no querer, en un ser y no ser, en un estar y no estar (p. 94).

Prescindir de la problemática creada por el tema de la limpieza de sangre en la España del siglo XVI nos privaría de un perspectiva de lectura esencial de la novela y nos dificultaría la comprensión en « toda la dimensión humana, social y cultural del quehacer desarrollado desde el dolor, el rencor o el desprecio de muchos españoles que se sentían socialmente marginados o en peligro de serlo» (Gutiérrez Nieto 1982, p. 120). En este sentido, Santa Teresa de Jesús presentó, a lo largo de su vida, una actitud bastante contradictoria, pues, si en la vida social comprende que la honra es difícil soslayarla, y, por ello, recomienda a sus familiares que la procuren **(nota 6)**, por otra, como harán muchos conversos, la condenará, demostrando sus profundas contradicciones y creando un mundo aparte, el de las casas reformadas carmelitas, en la que los puntos de honra y las referencias a los linajes familiares ya no tienen cabida.

En definitiva, el carácter de cristiana nueva de la santa carmelita es lo que lleva a la mística de *Morada interior* a refugiarse en la escritura secreta de un diario, diferente de cuantos libros había escrito anteriormente por recomendación de sus confesores, donde había acomodado la verdad a sus creencias morales, pero «aquí era libre, tan libre como si no tuviera ni religión, ni moral» (p. 9). Escribir, pues, es el único medio

de atenuar el exilio. A través de la palabra, la Santa Teresa de Angelina Muñiz se refugia en su «morada interior» para buscar allí la verdad que fracasó en otros escritos. La autora recurre al exilio interior de la mística de Ávila para generar una ficción en la que enmarca su propio desarraigo y recrea sus propias obsesiones.

## La conciencia de las propias raíces: judaísmo y tradición bíblica

La confesión del origen judío de su familia desde tiempos inmemoriales hace que los recuerdos evocados por la autora queden repletos de relatos y acontecimientos del pueblo escogido por Yahvé: «A partir de este descubrimiento, reforzado por las lecturas de la Biblia que me hacía mi madre, me di a la tarea de estudiar el judaísmo» (Muñiz Huberman 1991, p. 20). Esta revelación queda plenamente confirmada en su primera novela, donde Angelina despliega un profundo conocimiento de las tradiciones del pueblo hebreo así como de la Sagrada Escritura **(nota 7)**. A la mística de *Morada interior,* le causa dolor «pensar que no podía ir a la sinagoga» (p. 98), no recordar «cuando es jánuca **(nota 8)**, ni cuando encender mis velas» (p. 75), ni «estudiar el Talmud» **(nota 9)** (p. 33), ni «poder ir descalza caminando hacia la única verdad, hacia la ciudad santa, hacia los muros de otro, hacia Jerusalén santa»

(p. 56). Se lamenta de no cumplir con ninguno de los ritos de su pueblo elegido, de silenciar el origen converso de sus antepasados, de seguir fundando conventos –paradójicamente para la mística de la novela «tan bellos como un shabat» **(nota 10)** (p. 96)– y seguir escribiendo libros «con la tortura y angustia de no ser lo que se es» (p. 98).

Al reconstruir, mediante el recuerdo, el atormentado peregrinaje interior de su protagonista, emergen de igual modo las lecturas de la Biblia que Angelina Muñiz nos ha revelado en sus escritos autobiográficos (cf. 1991, p. 20). El sufrimiento de la santa de *Morada interior* ni siquiera es comparable para la autora con el de personajes bíblicos de notable relevancia, que soportaron grandes padecimientos durante el desarrollo de sus vidas: «Ni David, ni Saúl, ni Amós, ni Isaías sufrieron lo que yo [...]» (p. 98); en sus tormentos y enfermedades sólo la vida de Job, modelo e imagen para los siglos venideros del justo sufriente, le consuela y constantemente se pregunta «¿[...] pues recibimos los bienes de la mano del Señor, por qué no sufriremos los males?» **(nota 11)** (p. 24); en sus reconstrucciones sobre los judíos, evoca a «los Macabeos sublevados contra los Seleucidas. El viejo Matías, Yehuda, y el tirano Antíoco» **(nota 12)** (p. 75). Sus raíces judías y el estudio de la cultura hebrea conllevan un enfoque bíblico más

veterotestamentario, evocando en sus recreaciones literarias únicamente personajes y motivos del Antiguo Testamento. De este modo, vemos como A. Muñiz, a su condición de exiliada une desde su primera novela otro exilio, el judaico, tema y condición que van ganando terreno en su obra hasta llenarla por completo en sus últimas entregas.

## La ficcionalización de Santa Teresa de Jesús en una nueva novela histórica

Una línea que unifica la novela es el énfasis dado por la autora a las recreaciones mentales y sentimentales de la protagonista frente a los sucesos del mundo exterior. La mística de *Morada interior* se mueve constantemente entre sentimientos de vacío y extrañeza hacia la realidad que la envuelve. No es una revolucionaria, pero se rebela y distancia de la sociedad. Se refugia en su atormentado mundo interior, a través de las palabras y la memoria, recurriendo una y otra vez a los recuerdos de un «pasado no bien asumido y un presente en el que una pulsión metafísica (mística si se quiere) le lleva a áreas ideales e inclinaciones eróticas» (Sanz Villanueva 1982, p. 139). Al acercarnos al texto cabe preguntar, ¿qué se pude identificar de Santa Teresa de Jesús (1515-1582) en esta edificación literaria de A. Muñiz?

El hecho de que *Morada interior* haya sido considerada la primera nueva novela histórica de México justifica la peculiar ficcionalización de un personaje histórico de la talla de la santa de Ávila. En el retrato de la protagonista de la novela, emergen muchos de los rasgos definidores de esta tendencia narrativa (cf. Seymour Menton 1993, pp. 42-46): la autora distorsiona conscientemente la historia, la verdad cede a la fantasía novelística, alterna dos períodos cronológicos bastantes separados –la España del siglo XVI y la de la guerra civil– , juega con la intertextualidad **(nota 13)** y la metaficción provocando fuertes dosis de anacronismos, que motivan reflexiones de la mística española tan transgresoras como la siguiente:

> Por eso, cuando el hombre llegó a la luna, no pude sacudir mi sensibilidad. Todo fue frío y deshumanizado. No había razón que aducir. ¿Dónde quedaba el sentido de la aventura, del riesgo, del azar? Nada, todo había sido calculado exactamente (p. 103).

Así pues, la lectura de la literatura teresiana provoca una interpretación exclusiva en *Morada interior*, una personal visión de la trayectoria biográfica de la mística española que lleva a la autora a concebir, una «Santa Teresa como un yo moderno, que hubiera estado en la guerra civil española y que fuese ateo» (cf. Jofresa Márquez 1999, p. 4). Una relectura de la narrativa de la escritora de Ávila nos lleva a apreciar en esta

novela un incesante diálogo de Angelina Muñiz con el libro de *Las Moradas o Castillo interior* y con la autobiografía teresiana del *Libro de la vida,* motivando una presencia constante del recurso de la intertextualidad –mencionado con anterioridad como rasgo definidor de la nueva novela histórica hispanoamericana–, que con tanta frecuencia encontramos en la literatura de la autora, quien ha expresado que, para ella:

> Historia y pasado surgen como un presente modificable. Existen para ser transgredidos. Mezclo, combino y opongo los recuerdos y guardo en la memoria, que abarcan no sólo a la mía específica, sino a la colectiva que he ido recogiendo a lo largo de la vida.[...] Lo que me interesa poner de relieve es la infinita variación textual (Angelina Muñiz 1991, pp. 36-37).

Tal vez el aspecto más extraordinario de la novela, en mi opinión, es ese anhelo de A. Muñiz por mostrar la parte oculta del mundo interior de la protagonista, provocado por una lectura completamente transgresora de algunos de los textos esenciales de la obra teresiana. A través de un sorprendente juego recreador de la personalidad de la santa abulense, la autora nos muestra el espíritu atormentado de la mística de *Morada interior* que devotamente expone los cuatros grados de la oración (p. 44) al tiempo que confiesa los fuertes deseos carnales hacia su primo **(nota 14)** que la desnuda y recorre con su cuerpo «hasta hacerme suya en furia de gozo y placer» (p.

53); que se deleita ilustrándonos sus arrobamientos y levitaciones (p. 109 y ss.), al tiempo que da primacía a lo sensorial y erótico; que dedica largas explicaciones a sus deseos de reformar las órdenes religiosas y fundar nuevos conventos, al tiempo que se debate ante «esta imperfección mía de amar mucho a mis confesores» (p. 68) articulando en su interior un profundo vínculo a todos sus directores espirituales:

> La presencia del confesor era constante en mi yo [...] También solía ocurrir que el confesor se asustase de este afán mío de que se gobernase mi alma y de que mi amor pasase del espiritual al carnal. No podía alguno mantener el juego del peligro sin temor a caer en él. Aunque no imaginaban cuantas veces soné con ellos, haciendo el amor y despertando con mi sexo impaciente y desolado (p. 108) **(nota 15)**.

Una escala de luces y sombras en la que el erotismo silencioso de la mística emerge constantemente en el relato. Estamos ante un yo cuyo cuerpo complica, casi se podría decir obstaculiza, el flujo narrativo al ser constantemente fustigado, hasta que al final de la novela la voz de la protagonista (¿o de Angelina?) se manifiesta para defender que «el cuerpo es inocente y puro y solemne. Todo el mal está en la mente. A ella es a la que hay que atosigar, a ella atormentar, a ella silenciar» (p. 78). Las inclinaciones eróticas y carnales de la protagonista de *Morada interior* no sólo se manifiestan en la

obsesión que siente hacia su primo –que recorre toda la novela–, sino también en las relaciones conflictivas con su primer confesor (p. 20 y ss.), en «el puro amor divino que mantenía con Fray Antonio» (p. 37), en la entrega pasional a Fray Pedro de Alcántara **(nota 16)** (p. 78) o en la irrefrenable pasión hacia un «alto mozo, rubio y extraño que me besaría salvajemente» (p. 79). A esta Santa Teresa, atormentada por las relaciones humanas y por sus incitaciones terrenas, hay que sumarle el desorden interno provocado por la indagación en las raíces de sus propias creencias morales. El desdoblamiento de la protagonista desencadena su confusión de dioses (p. 94 y ss.) desembocando en un anacrónico ateísmo: «Después [...] había de sentir ese dolor placer, pero ya sin Dios. ¿Quién podría creer en Dios después de la guerra civil española y de los campos de concentración de nazis?» **(nota 17)**. Ateísmo que se intensifica de forma radical al final de la novela cuando la protagonista de *Morada interior* escribe en las últimas páginas de su diario:

> ¡Lástima que tampoco quede Dios! Y esto ya lo sabía Jesucristo. Eli, lama azavtani **(nota 18)** [...]. Si pudiera volver a inventar a Dios. Y los arrobamientos, y los éxtasis. Hoy nada me queda (p. 111).

En definitiva, la mística de Angelina Muñiz se rebela contra las imposiciones de la época e intenta corresponder a las

inquietudes de su mundo interior. En todos relatos la autora «expone a la vista del lector sentimientos que considera han seguido una corriente subterránea a lo largo de la tradición» (Jofresa Márquez 1999, p. 11). En esta novela, la autora deja que el lector sienta el latir escondido de su protagonista sin la óptica de la moral convencional.

No contradice lo que venimos exponiendo el hecho de que la protagonista de *Morada interior* muestre de igual modo numerosas armonías con la mística carmelita. Angelina Muñiz maneja la intertextualidad de la literatura teresiana y en su incesante dialogar con ella, no distorsiona algunos de los episodios más importantes de la trayectoria vital de la santa que quedan reflejadas, en cierta medida, en su reconstrucción literaria. En toda la obra, resuena el eco del estilo teresiano, con mayor o menor alteración, y algunas veces directamente **(nota 19)**. Para conseguir desvelar las referencias, en ocasiones implícitas y otras no tan escondidas, el lector necesita un conocimiento previo con el que la autora mantiene un persistente diálogo. En este sentido, en los primeros capítulos del texto que nos ocupa, la autora reconstruye la infancia y adolescencia de la protagonista revelándonos el juego que es inherente a su edificación literaria: al igual que la santa de Ávila, la mística de *Morada interior* queda huérfana de madre

cuando apenas contaba doce años, se mueve en un ambiente familiar sensible a la cultura y las letras, alterna las lecturas caseras de la vida de santos con los libros de caballería, despierta en su juventud a los encantos de su galantería y belleza, y abandona el primer convento en el que ingresa a causa de una grave enfermedad **(nota 20)**. La protagonista de la novela tolera con resignación su larga enfermedad, desea sanar y sueña con la posibilidad de tomar el hábito pero, del mismo modo que, en la mística carmelita, este deseo no es fruto de una llamada sensacional o emotiva, sino más bien de un razonamiento coherente que lleva una determinación voluntaria:

> No me fue fácil decidirme a ser monja. La sensualidad y la vanidad habían arraigado en mí y me negaba a ser monja. Pero ya Él había elegido por mí y me mandaba señas para que yo pudiese entender y seguir su senda (p. 12).

Tomar el hábito puede significar una solución a su problema existencial: la emancipación de las limitaciones de ser mujer y conversa en la España del siglo XVI. Sin embargo, le impone una coherencia: la aceptación total de un nuevo estado, de una nueva vida en clausura. Sólo en virtud de esta coherencia podrá la mística de *Morada interior* sentirse verdaderamente libre.

Angelina Muñiz recupera en su novela el demonismo y hechicería del *Libro de la vida*, recreando en su protagonista el constante combate de Dios y el diablo de la autobiografía teresiana **(nota 21)**. No deja de llamar la atención el peso de la figura del demonio en la trayectoria vital de la mística de la novela, no como presencia abstracta, sino como «presencia real que abrazaba mi flaca carne y me obligaba a ser una con él» (p. 45). Atribuye cualquier entorpecimiento de su relación con Dios al demonio, e insiste en que toda inclinación de las personas al mal está propiciada por él **(nota 22)**. Junto a esta temática, la de los arrobamientos y levitaciones de la santa, el lenguaje figurativo en la exposición de los modos de oración o las referencias a la humanidad de Cristo, se convierten todos ellos en motivos estructuradores de esta ficción que emergen, sin ser distorsionados, en el retrato de la protagonista de la novela.

El mecanismo de la intertextualidad teresiana origina así en *Morada interior* un incesante diálogo de la autora con los textos de la mística abulense y con el lector, que «tiene que estar preparado para recibir la revelación escondida en el relato, extraer los sentidos ocultos por tener referentes a otros textos» (Jofresa Márquez 1999, p. 10).

## Tantas verdades como miradas

En esta encrucijada de luces y sombras, Angelina Muñiz se muestra capaz de enlazar, en las últimas páginas de la novela, con el motivo estructurador que ha generado toda esta ficción: el exilio. Desvinculada del tiempo y sin apego a la tierra, la palabra es para la protagonista de *Morada interior*, el único espacio donde hallar identidad: «El final se acerca. El mío y el de todos [...]. Todo se olvida, todo se pierde [...]. Queda la obra. Queda, tal vez, la palabra. La palabra escrita si acaso» (pp. 110-111). La palabra se convierte en la única patria del exiliado, al final, como al principio, únicamente queda la realidad que ella ofrece (cf. Jofresa Márquez 1999, p. 8). Esta dimensión sacralizada de la palabra no es casual en la autora, ¿no es en las religiones semíticas la palabra el centro de la identidad?, ¿no es para el misticismo cristiano y judío un instrumento divino cargado de espiritualidad? Con la palabra ha emergido el auténtico fluir vital de la mística española protagonista de la novela y, con ella, Angelina Muñiz Huberman ha alcanzado la libertad de esa escondida «morada interior» que está más allá de esquemas éticos impuestos.

## Referencias bibliográficas

ALVÁREZ, Tomás. (ed.). 1997. *Obras completas de Santa Teresa de Jesús,* Burgos, Editorial del Monte Carmelo.

BERNÁNDEZ, Mariana. 1993. «En el centro del exilio» (entrevista), *La jornada semanal*, México, 222, pp. 22-31.

*La Biblia (Casa de la Biblia)*. 1992. Edición y versión dirigida por Santiago GUIJARRO y Miguel SALVADOR, Madrid, PPC-Verbo Divino.

COMAY, Arce. 1981.*Valores del judaísmo*, Jerusalén, House.

GUTIÉRREZ NIETO, Juan Ignacio. 1983. «El proceso de encastamiento social de la Castilla del siglo XVI. La respuesta conversa» en EGIDO, Teófanes, GARCÍA DE LA CONCHA Víctor y Olegario GONZÁLEZ (eds.), *Congreso Internacional Teresiano. 4-7 Octubre 1982*, vol. I, Salamanca, Universidad-Ministerio de Cultura, pp. 103-121.

JESÚS, Santa Teresa de. [1563] 1982. *Libro de la vida*, Madrid, Cátedra. Estudio introductorio de Dámaso Chicharro.

JOFRESA MARQUÉS, Silvia. 2000. « La escritura de Angelina Muñiz Huberman: confidencias de la imaginación» en Manuel AZNAR SOLER (ed.), *Las literaturas del exilio republicano de 1939. Actas del II Congreso Internacional. Bellaterra.1999*. Barcelona, Associació d'idees-Gexel, pp. 305-310.

MATEO GAMBARTE, Eduardo. 1996. *Los niños de la guerra. Literaturas del exilio español en México*, Lleida, Universitat de Lleida/Pagés Editors.

– 1992. «Angelina Muñiz-Huberman: escritora hispanomexicana», *Cuader-nos de Investigación Filológica* XVIII, pp. 65-81.

MENTON, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina*, México, FCE.

MUÑIZ HUBERMAN, Angelina. 1972. *Morada interior*, México, Joaquín Mortiz (Serie del Volador).

– 1991. *De cuerpo entero*. *El juego de escribir*. México, UNAM-Corunda.

– 1999. *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Barcelona, Associació d'idees-GEXEL/UNAM. Estudio introductorio de Silvia Jofresa Márquez.

SAMUEL, Albert. 1989. *Las religiones de nuestro tiempo*, Navarra, Verbo Divino.

SANZ VILLANUEVA, Santos. 1983. «Angelina Muñiz y los novelistas de la generación hispanomexicana», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 2, pp. 135-144.

STEGGINK, Otger. 1983. «Experiencia de Dios y afectividad. ¿Cuán afectiva es la mística? y ¿cuán mística es la afectividad en Teresa de Jesús?» en EGIDO, Teófanes, GARCÍA DE LA CONCHA Víctor y Olegario GONZÁLEZ (eds.), *Congreso*

*Internacional Teresiano. 4-7 Octubre 1982*, vol. II, Salamanca, Universidad-Ministerio de Cultura, pp. 1057-1075.

ZAMUDIO RODRÍGUEZ, Luz Elena. 1995. «El exilio como motivo generador en la obra de Angelina Muñiz Huberman» en Manuel AZNAR SOLER (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del I Congreso Internacional. Bellaterra, 27 de Noviembre-1 de diciembre de 1995)*, Barcelona, Associació d'idees-GEXEL, 1996, pp. 239-245.

**1.** De padres españoles exiliados, nació el 29 de Septiembre de 1936 en Hyères, Francia. Permanecieron allí hasta 1939. Primero recalaron en Cuba y llegaron en Marzo de 1942 a México. Fue a la academia Hispano-Mexicana y allí tuvo de profesores a Riks, Espinosa y Souto. Empezó también allí a conocer a los que llegaron al exilio como ella, cuando todavía eran niños o adolescentes. Souto le animó mucho a escribir, se los presentó y empezó a ir a sus reuniones. Es autora de una extensa obra narrativa, poética y ensayística. Ganadora de diversos premios literarios, su obra ha sido traducida a varios idiomas. En la actualidad desarrolla su actividad docente e investigadora en la Universidad Nacional Autónoma de México.

**2.** Véase Seymour Menton 1993, p. 12; el trabajo de Menton es fundamental para el estudio de esta tendencia predominante en la narrativa latinoamericana y ya consagrada internacionalmente. A pesar de ser la primera novela de este género en México y la cuarta en toda Hispanoamérica, estamos ante una obra completamente desconocida, de la que no existe edición crítica y que no ha sido publicada en España.

**3.** Los componentes de la misma son: Ramón Xirau, Tere Medina y Roberto López (1924), Manuel Durán , Nuria Parés y Roberto Ruiz (1925); Tomás Segovia, Jomi García Ascot, Juan Espinosa, Carlos Blanco Aguinaga y Francisco González Aramburu (1926); Víctor Rico Galán (1927); Inocencio Burgos, Luis Ríus, César Rodríguez Chicharro y Arturo Souto (1930); José Pascual Buxó y Enrique de Rivas (1931); Maruxa Vilalta y José Ribera (1932); Paquita Perujo, Martí Soler, Juan Almela (Gerardo Deniz) y José de la Colina(1934); Fede-

rico Patán (1937), Edmundo Domínguez Aragonés (1939) .Sobre esta generación cf. Gambarte 1996.

**4.** A partir de este momento se incluirá sólo el número de página de la obra inmediatamente después de la cita textual.

**5.** A los seis años de edad, Angelina se entera de que en su sangre corre mezcla de dos razas, la española por parte del padre y la judía por parte de la madre: «Una tarde, en el balcón de mi primera casa en México, en Tamaulipas 185, mi madre me confesó que su origen era judío. Es decir, mi familia materna había conservado esta tradición por los siglos de los siglos. Su judaísmo estaba ya muy diluido y lo compartían con formas también muy diluidas de cristianismo [...] Más adelante también aprendí que el apellido de mi madre, Sacristán, aparentemente tan cristiano, no era sino la traducción del hebreo Shamash» (Muñiz Huberman 1991, p. 20).

**6.** Ella conoció, sin duda, los esfuerzos de sus padres y de sus tíos en el pleito de hidalguía iniciado por los Cepeda en la Chancillería de Valladolid el 6 de Agosto de 1519, cuyo fallo definitivo llegaría el 26 de Agosto de 1522 (cf. Tomás Álvarez 1997, p. 12).

**7.** Alusiones que han pasado prácticamente desapercibidas en los estudios críticos sobre *Morada interior.*

**8.** Hace referencia a la *Hanuká* o fiesta de las luces; recuerda la purificación del templo gracias a los Macabeos, un recuerdo histórico: el de la liberación de Jerusalén bajo Antíoco Epifanes, en diciembre del año 164 a. C. El ritual más importante de *Hanuká* es la iluminación de la vela. Velas ligeras de los judíos en un candelabro especial llamado

«menorah». Cada noche, una vela más se agrega. La vela media, llamada el «shamash» (que recuerda al apellido de la autora), se utiliza para encender cada uno de las otras velas y se enciende cada noche (cf. Albert Samuel 1994, p.108 y ss.)

**9.** El *Talmud* fija la enseñanza dada por los rabinos palestinos (tannaim) o más tarde los de Babilonia, los «amoras». Reúne dos secciones distintas: las reglas de la existencia que permiten santificar toda la vida –la *halaká*– y una especie de predicación, un conjunto de comentarios y de sentencias –la *haggadá*– (cf. *ibid*., p. 100 y ss.).

**10.** Alude a la fiesta semanal judía que es el sábado, el día séptimo, en hebreo el *sabbat*, día en que se descansa. Los judíos conmemoran el descanso de Yahvé después de los seis días de la creación. Su institución se remonta a Moisés, que lo recibió del mismo Yahvé. No sólo es imitación y obediencia, sino también consagración del tiempo, creado por Dios, que se le devuelve. Ese día forma parte de la deuda de los hombres con su creador. Los judíos piadosos se reúnen en la sinagoga, en donde tiene lugar una lectura en público del Pentateuco o de los extractos de los profetas (cf. *ibid* p. 103 y ss.). Para una información más detallada de las tradiciones hebreas, véase Arce Comay. 1981.

**11.** Cf. Job 2, 10.

**12.** Cf. 1 Mac. 4, 36-61; 2 Mac. 10, 1-8.

**13.** Recurso constante en la autora. La Biblia, los textos clásicos, obras del siglo de Oro o la Edad Media, aspectos de la tradición judía,

trazos de las vidas de personajes históricos o literarios, son todos ellos la base de las propias creaciones de A. Muñiz.

**14.** El episodio de su primo no pasa de ser una breve anécdota en la autobiografía teresiana (cf. *Libro de la vida,* cap. II- 2-3 .Cito por Tomás Álvarez 1997, pp. 14-15). Sin embargo, Angelina Muñiz lo convierte en una sensual obsesión para la mística de *Morada interior.*

**15.** Otger Steggink señala que en Santa Teresa de Ávila, más que sus trato con compañeras y parientes, destacan las preferencias de su afectividad femenina en la amistad que sostiene con los hombres, es decir, con sus confesores, directores espirituales e íntimos colaboradores (cf. 1982, p. 1067). Además, la propia santa alude a ello en sus obras, confiesa: «Acaecióme con algún confesor (que siempre quiero mucho a los que gobiernan mi alma) como los tomo en lugar de Dios tan de verdad, paréceme que es siempre adonde mi voluntad más se emplea y, como yo andaba con seguridad, mostrábales gracia. Ellos [...] temíanse no me asiese en alguna manera y me atase a quererlos, aunque santamente [...]» (*Libro de la vida*, cap. 37-5. Cito por Tomás Alvárez 1997, pp. 364-365). Conscientemente, A. Muñiz distorsiona este tipo de reflexiones teresianas, provocando unas relaciones que distan mucho de la realidad.

**16.** Pedro de Alcántara (1499-1562). Se le considera como uno de los grandes predicadores de la Edad de Oro. Entró muy joven en la Orden franciscana y llegó a ser provincial. Organizó definitivamente la reforma de los franciscanos en España, siguiendo el mismo espíritu de Santa Teresa de Jesús, de la que fue acertado consejero, ayudándola a llevar a cabo la perfecta reforma del Carmelo. Mantuvo una larga

correspondencia epistolar con la santa de Ávila que queda reflejada a lo largo de toda su obra (cf. *Libro de la vida*, caps. 27 3-16, 32-13, 36 1-20,40-8; *Las moradas*, Cuartas moradas caps.VI-18, III-4; Sextas moradas cap.VI; *Fundaciones,* caps. 6-18, 28-41. Cito por Tomás Alvárez 1997).

Angelina Muñiz distorsiona esta relación en una conflictiva y atormentada pasión de la mística protagonista de *Morada interior* y el fraile franciscano.

**17.** Anacronismos que se proyectan en procesos históricos que afectan a la biografía de la propia autora.

**18.** «¡Dios mío, por qué me has abandonado!» (cf. Mt. 27, 46 y Mc. 15, 34 ).

**19.** Véase por ejemplo los textos de las páginas 59-60, 86 y 104 de *Morada interior* en las que la autora reproduce literalmente textos del *Libro de la vida* (cap. XVIII-10, cap. XXIX-13 y cap. XXXVI-26.27 respectivamente. Cito por Tomás Alvarez 1997 pp. 150, 268 y 360-361).

**20.** Cf. *Libro de la vida*, caps. I-VIII (Tomás Álvarez 1997, pp. 10-60).

**21.** Esta temática hay que situarla en el entorno barroco de la época en el que el demonio, como personificación del mal, ocupaba todos los escritos espirituales del siglo XVI (cf. Dámaso Chicharro 1985. Estudio introductorio).

**22.** De igual modo, en Santa Teresa de Jesús. Recordemos el pasaje en que habla de aquella mujer de Becedas que había esclavizado afectivamente a un sacerdote mediante un idolillo (cf. *Libro de la vida,*

cap. V-5. Cito por Tomás Álvarez 1997 p. 34). Este mismo episodio es recreado, de forma más extensa, por Angelina Muñiz en *Morada interior* (pp. 21-24).

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Teodosio Fernández

# Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Teodosio Fernández
**Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo** .... 5

Referencias bibliográficas ..... 31

Notas ..... 35

# Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo

Teodosio Fernández
Universidad Autónoma de Madrid

Aunque la obra narrativa de Silvina Ocampo se muestra reacia a las definiciones **(nota 1)**, suele identificarse sobre todo con dos de sus aspectos fundamentales: constituye una destacada manifestación de la literatura fantástica rioplatense, y está signada por cierta «crueldad» que le confiere un carácter peculiar. Por contribuir decisivamente a la configuración de una única personalidad literaria, cabe pensar que esos dos aspectos deberían estar íntimamente ligados; sin duda lo están, pero no sin conflicto: lo fantástico empieza a resultar cuestionable precisamente porque algunos de los relatos que mejor representan la «crueldad» mencionada pueden estar, como aseguraba la autora, «sacados de la realidad» **(nota 2)**, de modo que en lo

narrado o descrito el lector afronta simultáneamente la experiencia de lo extraño y de lo reconocible. Cabría pensar que, como observaba Tzvetan Todorov (1980: 133), en el siglo XX «el acontecimiento sobrenatural ya no produce vacilación, pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo», argumentación con la que podría negarse la adscripción de los relatos de Silvina Ocampo a la literatura fantástica, o cuestionarla al menos **(nota 3)**. Pero en esta ocasión no me interesa discutir tal adscripción, condicionada siempre por los límites que cada lector establezca entre lo verosímil y lo inverosímil. Lo difuso de esos límites no significa un perjuicio para la eficacia artística de las propuestas que de algún modo apostaron por lo fantástico, como numerosos escritores hispanoamericanos del siglo XX permitirían confirmar. Tales propuestas contribuyeron extraordinariamente a enriquecer la literatura de Hispanoamérica, y eso resulta particularmente evidente en lo que se refiere a la literatura argentina. Con las reflexiones que siguen, trato apenas de fijar mejor el lugar y la significación de Silvina Ocampo entre esas propuestas.

Para determinar ese lugar y esa significación, la referencia a lo fantástico y a lo cruel resulta útil, si no imprescindible. Desde luego, los perfiles propios de la narrativa de Silvina

Ocampo también se perciben mejor si se observan en relación con planteamientos que ofrece su época. Pocos de los relatos incluidos en *Viaje olvidado* (1937) podrían considerarse fantásticos de aplicar la caracterización ofrecida por Adolfo Bioy Casares como prólogo para la famosa *Antología de la literatura fantástica* **(nota 4)** publicada en 1940, en cuya elaboración ella y Jorge Luis Borges también habían participado: en «La siesta en el cedro», con sus hermanas gemelas, y «Las dos casas de Olivos», donde dos muchachas acentúan su parecido hasta intercambiar sus hogares sin que ni siquiera sus ángeles guardianes lo adviertan, puede observarse el interés por el tema del doble, aunque sólo en el segundo caso se rebasan los límites de lo verosímil. La enigmática presencia fantasmal que acosa a la protagonista de «La cabeza pegada al vidrio» y las extrañas consecuencias de la posesión de ciertos objetos (la tricota azul en «La enemistad de las cosas», una cartera robada en «La casa de los tranvías», un traje de baño también robado en «El mar», quizás el traje de Miss Hilton en «El vestido verde aceituna»), o la combinación de sonambulismo y pasión por la música que resulta fatal para Aurelia en «La familia Linio Milagro», pueden invocarse también a la hora de registrar las aportaciones menos discutibles a lo fantástico, sin que, desde luego, la autora ofrezca explicación alguna para los hechos que narra.

Más verosímil resulta «El caballo muerto», pues apenas muestra que unas circunstancias especiales pueden modificar conductas habituales, y otro tanto cabe decir de los relatos que se desarrollan (como «El corredor ancho de sol» o «Los pies desnudos») en los espacios inestables de la memoria y del pensamiento, así como también en ámbitos variados de ensoñación o de pesadilla («Eladio Rada y la casa dormida», «El pasaporte perdido», «Nocturno», «Florindo Flodiola»), territorios de algún modo ajenos a la razón a los que cabe añadir otros próximos a la locura («Diorama»), o que al menos muestran reacciones extrañas que concluyen en muerte («El retrato mal hecho»). La extrañeza estriba con frecuencia no tanto en los hechos narrados como en la perspectiva adoptada para relatarlos, una perspectiva limitada que parece dejar los acontecimientos más claros para el lector que para los personajes que los observan, los viven o los recuerdan. Entre los puntos de vista elegidos es digno de atención, por su reiteración y su eficacia, el de niños que intuyen la existencia de secretos oscuros, como el origen de la vida («Viaje olvidado»), y así se enfrentan (como en «Cielo de claraboyas», «Esperanza en Flores», «Extraña visita» o «La calle Sarandí») a una realidad enigmática que los adultos vuelven atroz con ingredientes de sexo, de violencia y de muerte. Aunque la inocencia de esos niños hace especialmente perturbadora

la perversidad que ellos mismos muestran en alguna ocasión –siete años tiene Tirso, quien acosa y causa la muerte del adulto en «El vendedor de estatuas»–, desde ese punto de vista suele descubrirse un mundo deshumanizado y difícilmente comprensible, que es el de los mayores. Merece también atención el interés que algunos relatos demuestran por la relación entre clases sociales distintas **(nota 5)**, abordada también preferentemente desde la perspectiva ingenua e incluso fascinada de niños que descubren una realidad diferente a la suya («Día de santo», «Las dos casas de Olivos», «La siesta en el cedro», «El Remanso»), o simplemente por personajes y ambientes propios de los sectores populares de la población argentina e incluso de ámbitos marginales como puede ser el del circo («Paisaje de trapecios», «Los funámbulos»).

Aunque es difícil precisar el denominador común de los intereses señalados –las pesadillas, la locura, la infancia y lo marginal, a los que se suman a veces personajes y escenarios extraños, e incluso la presencia perturbadora de la muerte–, cabe concluir que Silvina Ocampo había elegido una orientación literaria de signo antiintelectualista e irracionalista, basada fundamentalmente en un mundo de sentimientos, intuiciones, sensaciones, miedos, sueños, obsesiones y traumas, al

que en muchas ocasiones se puede atribuir una inspiración autobiográfica, en algún caso señalada por la propia autora **(nota 6)** y en otros detectable de forma imprecisa pero innegable **(nota 7)**. Desde luego, no es imposible establecer el parentesco de esa orientación con propuestas literarias conocidas: José Bianco (1988: 148-149) fue quien, significativamente, hizo la primera valoración positiva de *Viaje olvidado* y señaló que algunos de sus cuentos «se acercan al surrealismo», aunque a la vez constatase que «en ellos predomina un elemento de autenticidad por lo general ausente en las obras de esta escuela literaria»; también reparó en la evidente abundancia de los niños que, como tales, «viven dentro de su propio ámbito secreto, ese reino infantil que Cocteau ha comparado con el reino animal y vegetal». Así pues, aunque *Viaje olvidado* no admitía una adscripción precisa a la vanguardia, en su atmósfera se detectaba cierta proximidad a algunas de aquellas propuestas renovadoras, o al menos se percibía con claridad la distancia que separaba a esos relatos de las pretensiones testimoniales que declaraban las orientaciones realistas dominantes en la literatura argentina de la época.

Así pues, los límites de lo fantástico resultan difíciles de perfilar en *Viaje olvidado* precisamente porque los límites de lo real se difuminan en esos territorios del sueño y del deseo:

territorios para la imaginación, en suma, que se consideran y son parte ineludible de una realidad que la literatura debe abordar. En los relatos iniciales de Silvina Ocampo lo fantástico alcanza escasas posibilidades de desarrollo porque la fantasía es parte integrante de la realidad de los personajes y así es asumida por los narradores: lo oscuro e incierto se ha instalado en lo familiar y conocido. Pero eso no implica que hubieran desaparecido las fronteras entre lo explicable y lo inexplicable, como algunos cuentos de ese libro inicial (ya señalados) permiten comprobar. Por otra parte, las circunstancias de la vida literaria argentina darían por entonces a lo fantástico un renovado interés, y a este respecto ofrece una excepcional significación el contexto en que surgió la *Antología de la literatura fantástica*, a pesar de que sus editores se acercaban al género con la imprecisión y la inseguridad comprobables tanto en las reflexiones introductorias como en la selección de los textos. Cabe suponer que esa antología era ante todo un resultado de la oposición que contra la novela psicológica se había desarrollado en torno a Borges, y que tal oposición, que justificaba el interés por la novelas de aventuras y el relato policial –al respecto resulta reveladora la inclusión de «La noche incompleta», un relato policial de Manuel Peyrou que en la edición de 1965 sería sustituido por «El busto», de carácter decididamente fantástico–, también

se enfrentaba entonces a las orientaciones literarias de signo irracionalista, cualquiera que éste fuese, por relacionarlas con planteamientos artísticos y filosóficos que habrían sustentado en Europa el ascenso del fascismo.

En esta campaña participó activamente la revista *Sur* al menos desde que en julio de 1938, bajo la advocación significativa de Domingo F. Sarmiento, dedicó su número 46 a la «Defensa de la inteligencia», defensa que se volvió militante en octubre de 1939, cuando el número 61 se dedicó a comentar la guerra desde una posición unánimemente partidaria de la causa de Francia e Inglaterra (Romano: 122-123). Borges había de ofrecer en sus relatos la mejor concreción literaria de esa actitud, pero también sus opiniones resultan de extraordinario interés para entender qué se rechazaba. Desde luego, sus descalificaciones afectaron sobre todo y prolongadamente a la literatura realista que pretendía ser «psicológica», pero también a lo que de un modo más o menos justificado pudiera relacionarse con el surrealismo o el irracionalismo. En 1937, al comentar *Luis Greve, muerto*, lamentaba que un público «enviciado en ciertas costumbres» –sin duda las generadas por los movimientos de vanguardia– juzgase «cubista o superrealista» a quien, como Adolfo Bioy Casares, precisamente prescindía de ellas (Borges 1937: 85); en 1944 aún describe

así uno de los tres géneros que «agotan» la novela argentina contemporánea, el que los jóvenes parecen preferir: «niega el principio de identidad, venera las mayúsculas, confunde el porvenir y el pasado, el sueño y la vigilia; no está destinado a la lectura, sino a satisfacer, tenebrosamente, las vanidades del autor…» (Borges 1944: 78); aunque no siempre había tenido una opinión positiva de Paul Valéry, las circunstancias lo llevaban a ver en el poeta francés un símbolo de lo que quizá como escritor él mismo trataba de representar: «Proponer a los hombres la lucidez en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo diálectico, de los augures de la secta de Freud y de los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry» (Borges 1945: 65). Sus ataques a la narrativa psicológica y sus preferencias por el relato policial y la novela de aventuras se ajustaban a esa voluntad de oponer inteligencia e imaginación al peligroso caos de lo subjetivo, patético y sentimental, oposición en la que también la literatura fantástica había de estar del lado de la lucidez: lo estaban las mejores páginas de *Luis Greve, muerto*, y en particular los cuentos que merecieron el comentario más detenido, «Cómo perdí la vista» y el que da título al libro, «fantásticos, pero no caprichosos» (Borges 1937: 86); habían de estarlo sus propios relatos, cuya adscripción

al género fantástico quedó tempranamente decidida con la inclusión de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» en la famosa antología de 1940.

Así pues, si hubo razones para sostener que lo fantástico «es en todas partes posterior a la imagen de un mundo sin milagro sometido a una causalidad rigurosa», y que en Europa «apenas aparece antes del fin del siglo XVIII y a manera de compensación de un exceso de racionalismo» (Caillois 1970: 19), Borges y su entorno literario permiten comprobar que también pudo constituir un antídoto contra el irracionalismo: tal vez el orden (racionalista o positivista) que se atribuye al siglo XIX no es esencialmente distinto al desorden (lo «extraño» de Todorov) con que se caracteriza al siglo XX, desorden que, convenientemente repetido, acaba por constituir también un orden. Silvina Ocampo estuvo implicada en aquellas propuestas que habían de resultar tan enriquecedoras para la literatura argentina: aunque resulte imposible evaluar su contribución personal, estaba junto a Borges y Bioy Casares cuando en una tarde de 1939 confeccionaron una larga lista de lo que en la literatura había que evitar, y que prohibía «las curiosidades y paradojas psicológicas: homicidas por benevolencia, suicidas por contento. ¿Quién ignora que psicológicamente todo es posible?» (Bioy Casares 1991: 738) Desde

luego, menos anecdótico y mucho más significativo resulta que algún tiempo después escribiera la novela *Los que aman, odian* (1946), en colaboración con Bioy Casares, y que su narrativa mostrara una nueva etapa, más decididamente orientada hacia la literatura fantástica: la que representa el volumen *Autobiografía de Irene* (1948).

El relato que da título a ese libro constituye un buen ejemplo de la fantasía «filosófica» que parece determinar este momento: en correspondencia y contraposición a lo que se planteaba en «Funes el memorioso», relato que Borges había publicado en *La Nación* en 1942, Irene anticipaba el futuro, pero no podía demorarse en el pasado –«perder el don de recordar es una de las mayores desdichas, pues los acontecimientos, que pueden ser infinitos en el recuerdo de los seres normales, son brevísimos y casi inexistentes para quien los prevé y solamente los vive» (Ocampo 1999: I, 159)–, y sólo cuando va a morir, sólo cuando su porvenir está a punto de agotarse, puede recuperar las experiencias vividas. También puede adscribirse a esa categoría el cuento largo o novela corta «El impostor», que insinúa diversas explicaciones –la reencarnación o transmigración de las almas, por ejemplo– para justificar diversos aspectos de los extraños sucesos relatados, pero cuya ambigüedad nunca se disipa

al difuminarse los límites entre el sueño y la realidad (o el pensamiento), espacio impreciso en el que se desarrolla una historia de misterio y de muerte, ambientada en un medio rural –y, por tanto, de algún modo rudimentario y primitivo– y en la cual –otro desarrollo del tema del doble– el asesino y el asesinado son uno solo y el mismo, que es también el actor principal de los hechos y el autor del cuaderno que los narra, un cuaderno cuya existencia depende a su vez del sueño, la meditación o la astucia de quien dice haberlo encontrado y leído y que también puede ser el asesino. La lejanía en el espacio y el tiempo acrecienta la verosimilud de lo narrado en otros relatos: convenientemente abisinias, las referencias a Debra Berham y Tegulet enriquecen el ámbito de la memoria y la imaginación que en «Fragmentos de un libro invisible» crean o determinan la realidad; la antigüedad clásica constituye en «Epitafio romano» el ámbito para una historia que plantea distintas soluciones en un final que así cuestiona la realidad de los hechos referidos; y en cuanto a «La red», con su aparato de sueños y mariposas **(nota 8)**, es suficientemente oriental como para justificar una fantasía que bien puede remitirse al ámbito de lo soñado. Con matices, en todos los casos parece resaltarse la condición imaginaria de las historias narradas, ajenas a cualquier pretensión de dar cuenta de una «realidad» previa. El efecto es semejante

en «Autobiografía de Irene» cuando el último párrafo reitera literalmente aquel con el que se iniciaba el cuento, dando a entender que la historia tiene una condición circular e inacabable, cerrada en sí misma. A próposito de estos relatos de ese volumen y para apreciar la propuesta que constituyen, es casi inevitable recordar que Borges se refirió más de una vez a esa noche mágica de *Las mil y una noches* en la que el rey escucha su propia historia, y que señaló el «curioso peligro» de aquella interpolación: «Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las mil y una noches*, ahora infinita y circular…» En vano aventuró que «tales inversiones» –la del rey que escucha su propia historia, como la de don Quijote que discute la ficción que él protagoniza, o la de Hamlet, espectador de *Hamlet*– nos inquietan porque «sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores y espectadores, podemos ser ficticios»: si se interesó en esas inversiones no fue porque le permitieran indagar en los misterios del universo y de la condición humana, sino porque parecían respaldar la convicción que él mismo había expuesto de que las ficciones literarias –como las de la filosofía, que «no son menos fantásticas que las del arte» (Borges 1949: 47)– nada nos dicen del inextricable universo, pues reducir la vida a un sueño o relegarla a la condición de una fábula –como negar

el yo, o la sucesión temporal, o el universo astronómico– no son sino «desesperaciones aparentes y consuelos secretos» (Borges 1946: 149) con que tratamos de distraernos de nuestra realidad, precaria pero real. Sus propios relatos y los de *Autobiografía de Irene* serían en buena medida una consecuencia literaria de tales planteamientos.

Formado en la atmósfera del surrealismo, el existencialista Ernesto Sábato no compartía (lógicamente) esa concepción de la literatura: el rigor pretendido por Borges implicaba para él «la supresión de los caracteres verdaderamente humanos», y para probarlo, por contraste con los laberintos de Kafka, se remitía a los laberintos urdidos en *Ficciones* (Sábato 1945: 71). Pero quizá fue Julio Cortázar quien en mayo de 1948, al comentar en *Sur* la muerte de Antonin Artaud, mostró con mayor claridad que el irracionalismo recuperaba el terreno perdido: «Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo», dictaminó; «Vivir importa más que escribir, salvo que escribir sea –como tan pocas veces– un vivir», añadiría después. No es extraño que viese en Artaud «un testimonio de la lucha entre el homo sapiens milenario […] y ese otro que balbucea más adentro, se agarra con uñas nocturnas desde abajo, trepa y se debate, buscando con derecho coexistir y colindar hasta la fusión total» (Cortázar 1948: 153-155). Puesto que

no me interesa tanto recordar su defensa del surrealismo como la vindicación de los planteamientos irracionalistas que entonces se producía (Romano 1980: 127-138), me limitaré a recordar que Cortázar figuró tempranamente entre quienes trataron de liberar al irracionalismo (en general) y al existencialismo (en particular) de las sospechas que habían recaído sobre ellos al relacionarlos con la barbarie nazi, y que aprovechó esas circunstancias para recordar la «espléndida aventura humana» que la poesía del siglo XIX había acometido al ofrecer los primeros síntomas de una «rebelión de lo irracional» necesaria para restablecer un «equilibrio vital» que la censura racional habría roto (Cortázar 1949: 199).

Esta nueva atmósfera, propicia al interés por las dimensiones de lo irracional, del sueño y de la intuición –y en consecuencia por las sensaciones, los sentimientos y las pasiones, sobre todo si guardaban relación con lo instintivo o inconsciente–, parecía convenir mejor a la capacidad creadora de Silvina Ocampo. Los relatos incluidos en *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961) y *Los días de la noche* (1970) demuestran que durante los años cincuenta y sesenta recuperó en buena medida el subjetivismo de *Viaje olvidado* **(nota 9)**, aunque alguna vez aún lo conjugara con la objetividad de la fantasía «metafísica» dominante en *Autobiografía de Irene*.

Ya José Bianco había advertido que en los relatos del libro inicial palpitaba «la infancia intacta», pues la autora habría sido capaz de ponernos «en contacto con los sufrimientos exquisitos de la niñez, con todo lo misterioso y equívoco que hay en su pureza» (1988: 149), y nada resulta más notorio en esta nueva etapa que la proclividad hacia lo cruel, que contaba con algunos antecedentes significativos –«El vendedor de estatuas», sobre todo–, pero que ahora se acentúa e impregna en buena medida las fantasías de la autora. *La furia y otros cuentos* ofrece ejemplos sobrados: en «La casa de los relojes», el niño N. N. relata en carta a su maestra el caso macabro del relojero Estanislao Romagán, un jorobado al que sus vecinos planchan el traje y la giba como alegre culminación de una fiesta; desde la cárcel, el narrador de «La furia» recuerda las conversaciones en que una joven filipina le relataba con sádica inocencia incidentes de una crueldad indudable, antes de que él asesinara al niño que ella cuidaba; es una niña quien en «La boda» cuenta cómo ha envenenado a la novia valiéndose de una araña, y una adolescente quien en «Las fotografías» relata fríamente el fin de una amiga paralítica que muere mientras celebran su cumpleaños; aunque cuando lo recuerda es ya adulto, era un niño quien provocó el incendio y la muerte de su madre en «Voz en el teléfono», y también eran niños quienes en «Los amigos» compartieron

equívocamente la perversidad y el misticismo. *Las invitadas* confirma reiteradamente esa tendencia: en «La expiación» el lector puede saber de alguien que, celoso, adiestró a unos canarios para que cegaran a un amigo con minúsculas flechas mojadas en curare y que, culpable, los usa finalmente contra sí mismo; en otros casos la perversidad se insinúa de modo más sutil, como en «El diario de Porfiria Bernal», donde la escritura de una niña anticipa los hechos de concluirán con la transformación en gato que va a sufrir la narradora del cuento, que es también la lectora del diario; y el lector puede encontrar una y otra vez, como en «El pecado mortal», «La hija del toro» y «El árbol grabado», la conjunción de inocencia y perversidad que reiteradamente suele caracterizar a los niños. Precisamente esa frecuente vinculación de lo perverso con acontecimientos ocurridos en la niñez o con la perspectiva infantil ha permitido deducir que Silvina Ocampo «privilegia la infancia sobre la madurez como un modo de subvertir las estructuras sociales del mundo adulto –familia, amistad, religión, educación» (López-Luaces 2001: 104); algo hay de ello. En cuentos como «El castigo» (*F*) y «Cartas confidenciales» (*DN*), que ofrecen distintas experiencias de regresión a la infancia o, como «Icera» (*I*), de permanencia en ella, alterando los procesos vitales comunes; y esa estrategia resulta evidente en «El vástago», donde la tiranía de un niño repro-

duce para quien narra la sombría situación familiar que había sufrido hasta el asesinato de su progenitor, y sobre todo en «La raza inextinguible» (*F*), delirante fantasía futurista de un mundo dominado por niños que no dejan de decrecer y que imponen sus medidas a los adultos.

Silvina Ocampo no explicó claramente las razones que le llevaban a preferir temas como los señalados: más bien parecía preocupada por los juicios que suscitaban sus relatos cuando se refería a su condición humorística, que significaba «salvar un poco esos cuentos que eran considerados tan crueles, porque la crueldad, si se la toma bajo el punto de vista humorístico, ya deja de ser una crueldad» (Ulla 1982: 104). Esa condición, que de algún modo ya estaba presente en «Los funámbulos» (*VO*), llega a diluir plenamente lo cruel del asesinato pasional relatado en «El crimen perfecto» (*I*), y determina también el alcance simbólico de «Malva» (*DN*), un caso de autofagia determinada por la impaciencia. Como resulta arriesgado confiar en las opiniones de sus narradores a la hora de definir la búsqueda de la autora –el del «cuento autobiográfico» titulado precisamente «La creación» (*F*) asegura que tal vez «la obra más importante de la vida se produce en horas de inconsciencia» (Ocampo 1999: I, 289), y la condición «metaliteraria» de «La continuación» (*F*) resul-

ta interesante sobre todo porque «se dispersan y confluyen en él diversos elementos constitutivos de su poética» (Ulla 1992: 165), al menos si se relaciona el modo de escribir de Silvina Ocampo con las exigencias de la carta como género literario–, es preferible buscar apoyo en la obra de escritores que mostraron en el mismo círculo inquietudes similares, y a este respecto es inevitable recordar que Silvina Ocampo tuvo una relación estrecha con Juan Rodolfo Wilcock **(nota 10)**, con quien escribió el drama *Los traidores* (1956). Durante los años cuarenta y cincuenta, Wilcock redactó los relatos que luego publicaría en italiano reunidos en *Il caos* (1960), y en los que su imaginación se mostró proclive a la inclusión de elementos de crueldad sádica, de modo que la belleza y el placer aparecieron en ocasiones ligados a la violencia y al horror. Aunque se trate de mundos distintos –el de Wilcock resulta aún más extraño y visionario, y parece voluntariamente ajeno a toda respuesta para las incógnitas sobre los misterios del universo y de la condición humana que lo cruel y lo grotesco pueden plantear–, no dejan de mostrar puntos de contacto, entre los cuales merece ahora especial atención el interés compartido por esos ingredientes de crueldad y sadismo que, lejos de acentuar el carácter fantástico de los hechos narrados, parecen sacar a la luz aspectos oscuros pero fácilmente reconocibles de la condición humana, pues

esa crueldad se inscribe sin dificultades entre la variedad de los sentimientos que los relatos ofrecen.

Por otra parte, puede entenderse que fue sobre todo en esta época cuando Silvina Ocampo coincidió con Julio Cortázar no sólo en el uso de un lenguaje coloquial para atrapar al lector en la fantasía con que ambos trataban de envolverlo **(nota 11)**, sino también en la utilización de algunos temas. Por ello no es de extrañar que, al vindicar la figura de la escritora frente a la escasa atención que se le había dedicado, Cortázar se refiriese precisamente a «La casa de azúcar» (*F*): «Raramente el tema de la posesión fantasmal de un vivo por un muerto, que creo conocer muy bien, ha sido presentado con tanta efectividad narrativa», aseguró (Cortázar 1976: 108). Por la misma razón podía haber invocado «La última tarde» (*F*), donde Remigio Lastra hereda el dinero y el sueño de su hermano, o «La vida clandestina» (*I*), donde alguien diferente acecha en el eco que repite la voz del narrador y en la imagen que le devuelve su espejo, o incluso –en estos casos para imaginar con libertad o con humor otras relaciones extrañas– «Tales eran sus rostros» (*I*), donde un secreto compartido determina la actuación uniforme de cuarenta niños sordomudos, o «Paradela» (*DN*), donde alguien es de algún modo poseído por los antiguos dueños de los muebles

usados que vende. También serían de su gusto la ligazón entre imágenes y personas que ofrecen «El cuaderno» (*F*) o «El goce y la penitencia» (*F*), la recreación del motivo del doble que constituyen los gemelos de «Nosotros» (*F*), la causalidad secreta que determina efectos inesperados en «El vestido de terciopelo» (*F*), «El almacén negro» (*I*) y «Las vestiduras peligrosas» (*DN*), o las transformaciones que convierten a personas en animales o plantas, como en «Isis» (*I*), en «La peluca» (*I*) y en «Hombres animales enredaderas» (*DN*), o que dan vida a lo inanimado, como ocurre con las estatuas de los próceres en «Ana Valerga» (*DN*) o con «La soga» (*DN*) que se vuelve serpiente. Y no le desagradarían extraños procesos como el que desata la recuperación del pasado en «Los objetos» (*F*), ni los casos que parecen discurrir por límites difusos entre el sueño y la vigilia, como en «La última tarde», o por otros estados de semiinconsciencia, como en «Visiones» (*I*).

La manera de entender lo fantástico tiene en Wilcock y en Cortázar **(nota 12)** raíces reconocibles: es indudable su relación con ese surrealismo que tras la segunda guerra mundial enriqueció su búsqueda con las inquietudes existencialistas propias de la época, sumándolas a una propuesta que en sí misma ya ostentaba una orientación decididamente irracio-

nalista. Sobran razones para considerar que los relatos de *La furia y otros cuentos*, *Las invitadas* y *Los días de la noche* conforman una propuesta del mismo signo, en muchos aspectos rebelde a los planteamientos que Borges había defendido y que las ficciones incluidas en *Autobiografía de Irene* parecían asumir: una propuesta decidida a conciliar sueño y vigilia, locura y cordura, lo insólito y lo cotidiano **(nota 13)**. Por ello, aunque al ambientar preferentemente lo narrado «en lugares de escasa localización o en ambientes de clase media cursi» (Matamoro 1997: 40) puede ofrecer a la vez la visión desdeñosa de los barrios de Buenos Aires propia de la oligarquía argentina y una sátira dedicada a socavar los fundamentos de la ideología burguesa, y aunque al menos los relatos en que lo real está «más sutilmente distorsionado por la inquietante extrañeza» (Zapata 1977: 61) invitan a buscar en ellos un sentido profundo e incluso a pensar que la escritura de la autora «descubre en la banalidad del individuo y de la sociedad fisuras imperceptibles por donde resurgen fuerzas reprimidas, conductas que pensábamos obliteradas definitivamente, pulsiones que la vida social obliga a dominar pero que permanecen al acecho» (Ezquerro 1997: 99), también cabe pensar que los cuentos de Silvina Ocampo «se niegan a ser leídos como testimonios de la realidad o como lo

opuesto, como vía de escape hacia la proyección metafísica» (Pezzoni 1981: 109).

En cualquier caso, es en los territorios habitualmente asignados a la inocencia donde parece irrumpir con más fuerza lo extraño o lo siniestro, gracias sobre todo al protagonismo que los niños alcanzan como narradores y también como agentes o víctimas del mal. Desde luego, no son los únicos, y a ese respecto también merecen atención los personajes y voces narrativas que demuestran una condición popular e incluso marginal –*La furia y otros cuentos* ofrece ejemplos notables, como «El sótano» o «La propiedad», en este último caso para plantear con humor un caso de rebelión de los sirvientes–, acentuando de nuevo el efecto de lo narrado por contraste con las limitaciones del narrador **(nota 14)**. Los niños sordomudos de «Tales eran sus rostros», el niño idiota de «La revelación» (*I*) y los deficientes mentales de «Ana Valerga» prueban que la capacidad para lo maravilloso se incrementaba en la medida en que los personajes presentaban una condición más alejada de la lógica o del pragmatismo exigidos por la vida cotidiana. Silvina Ocampo también mostró su fascinación por otros poderes nada convencionales: en sus relatos se reiteran los personajes con capacidad para predecir el futuro, como las adivinas de «La sibila» (*F*), «La muñeca»

(*DN*) y «La divina» (*DN*), o como el aún más poderoso protagonista de «Magush» (*F*), donde la visión de los destinos se enriquece paródicamente con la posibilidad de redistribuirlos antes de que se cumplan; también se encuentran casos de poderes mágicos que causan la muerte, como los de la niña narradora de «La hija del toro» y los de Herminia en «La esclavas de las criadas» (*DN*), o curan enfermedades, como en «Amancio Luna, el sacerdote» (*DN*), como si la escritora sintiese la atracción de lo prohibido, de poderes ajenos a los respaldados oficialmente por la ciencia y la religión.

Las observaciones precedentes no agotan las posibilidades que ofrece la fantasía de Silvina Ocampo, pero tal vez bastan para perfilar las características de una poética capaz también de integrar relatos de condición a veces alegórica, como «Las ondas» (*F*), otra pesadilla futurista, o como «La liebre dorada» (*F*), «El verdugo» (*F*), «El progreso de la ciencia» (*I*) o «Las invitadas» (*I*), cuya factura les da cierto carácter de parábolas o apólogos (Tomassini 1995: 77-82). De nuevo la realidad reconocible puede verse invadida por dimensiones oníricas o inconscientes, como en «Visiones», o relacionables con el otro lado de la muerte, como en «El siniestro del Ecuador» (*I*), «El fantasma» (*I*) o «Clotilde Ifrán» (*DN*); de nuevo se acierta a captar sentimientos o sensaciones, como el odio en

«Carta perdida en un cajón» (*F*), o el miedo en «Carta bajo la cama» (*I*), o el amor, en cuentos numerosos que permiten abordarlo desde actitudes variadas **(nota 15)**. Para concluir, quiero reclamar atención para dos aspectos también significativos. Uno de ellos tiene que ver con la morbosa atracción que ciertos personajes –mujeres sobre todo– pueden sentir por los animales, como puede comprobarse en «Mimoso» (*F*), «Azabache» (*F*), «Amelia Cicuta» (*I*), «Clavel» (*DN*) o «Livio Roca» (*DN*), y cuya significación en el imaginario de Silvina Ocampo parece resumir «Éxodo» (*I*) al hacer que animales y niños sean capaces de presentir y de evitar el incendio en que perecen las personas adultas. El otro guarda relación con algunos relatos ya mencionados, la mayoría de los cuales narran hechos relacionados con poderes mágicos o de adivinación, y en los que conviene tener en cuenta también algunos detalles que pueden pasar desapercibidos: es un indio quien en «La expiación» adiestra a los canarios en el uso de las diminutas flechas mojadas en curare, y sus prácticas alguna vez se asocian con la brujería; los ojos de la filipina Winifred brillan a veces como los de una hiena en «La furia», y la honestidad y el instinto animal se conjugan en la institutriz de «El diario de Porfiria Bernal»; y aún más: el narrador asocia a la mencionada Winifred con una de las Furias, y las niñas sordomudas de «La creación» parecen Erinnias (las

Euménides aparecían como personajes en *Los traidores*), como si se tratara de recuperar y de poner en acción una tradición cultural afecta a la noche, a potencias oscuras, ajenas a la razón. Cabe deducir que, acorde con planteamientos que en buena medida justificarían también las obras de Wilcock y de Cortázar, Silvina Ocampo contribuía con su imaginación al desarrollo de una literatura que aspiraba a revelar las pulsiones reprimidas en la cultura occidental por el racionalismo o el tedio. Si esa literatura trataba de acceder de algún modo a una dimensión pre-lógica, capaz de conciliar lo que la cultura europea habría vuelto irreconciliable, se puede deducir que Silvina Ocampo no ignoraba las convicciones que sustentaban la opción irracionalista elegida, casi siempre refrendadas por planteamientos antropológicos propios del momento: había que acercarse al sustrato primitivo y ritual o mágico de la cultura occidental, y también a la condición no racionalista de otras culturas; niños, locos, mujeres e indios resultarían particularmente eficaces para acceder a ese sustrato arcaico, que al aflorar, ajeno al orden o al desorden cotidianos, descubriría una extraña conjugación de belleza y horror. Cortázar (1954: 277) explicaría que el poeta (el escritor) «no es un primitivo, pero sí ese hombre que reconoce y acata las formas primitivas; formas que, bien mirado, sería mejor llamar ‘primordiales’, anteriores a la hegemonía racional, y subyacentes luego

a su cacareado imperio». Los relatos de Silvina Ocampo prueban que el acercamiento del escritor a esas dimensiones oscuras del ser humano no era incompatible con la ironía y con la lucidez.

## Referencias bibliográficas

BALDERSTON, Daniel (1983), «Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock», *Revista Iberoamericana*, núm. 125, octubre-diciembre 1983, pp. 743-752.

BIANCO, José (1988), «*Viaje olvidado*» (*El Hogar*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1937), en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, página preliminar de Jorge Luis Borges, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 148-149.

BIOY CASARES, Adolfo (1991), «Libros y amistad», en *La invención y la trama* (obras escogidas), selección, introducción y notas de Marcelo Pichón Rivière, Barcelona, Tusquets.

BORGES, Jorge Luis (1937), «*Luis Greve, muerto*», en *Sur*, 39, diciembre de 1937, pp 85-86.

– (1944), «José Bianco: *Las ratas* (Editorial Sur, Buenos Aires, 1943)», en *Sur*, núm. 111, enero de 1944, pp. 76-78.

– (1945), «Valéry como símbolo», en *Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, tomo III, 1989, pp. 64-65.

– (1946), «Nueva refutación del tiempo», en *Obras completas*, cit., tomo III, pp. 135-149.

– (1949), «Magias parciales del Quijote», en *Obras completas*, cit., tomo III, pp. 45-47.

BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo, y OCAMPO, Silvina (1940), *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

CAILLOIS, Roger (1970), *Imágenes, imágenes… (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa.

CORTÁZAR, Julio (1948), «Muerte de Antonin Artaud», en *Obra crítica /2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 151-155.

– (1949), «Irracionalismo y eficacia», en *Obra crítica /2*, cit., pp. 189-202.

– (1954), «Para una poética», en *Obra crítica /2*, cit., pp. 265-285.

– (1975), «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata», en *Obra crítica /3*, edición de Saúl Sosnowski, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 77-87.

– (1976), «El estado actual de la narrativa en Hispanoamérica», en *Obra crítica /3*, cit., pp. 89-101.

EZQUERRO, Milagros (ed., 1997), *Aspects du récit fantastique rioplatense (Silvina Ocampo, Julio Cortázar)*, París, L'Harmattan.

– (1997), «El traje planchado», en Milagros Ezquerro (ed., 1997), cit., pp. 89-99.

LÓPEZ-LUACES, Marta (2001), *Ese extraordinario territorio: la representación de la infancia en tres escritoras latinoamericanas*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.

MATAMORO, Blas, «Apuntes para un derrumbe», en Milagros Ezquerro (ed., 1997), cit., pp. 37-44.

MOLLOY, Silvia (1978), «Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo», *Lexis*, vol. II, núm. 2, diciembre 1978, pp. 241-251.

OCAMPO, Silvina (1999), *Cuentos completos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2 volúmenes, 1999.

PEZZONI, Enrique (1981), «Silvina Ocampo: la nostalgia del orden», en *Sitio*, núm. 1, Buenos Aires, diciembre 1981, pp. 109-112.

ROMANO, Eduardo (1980), «Julio Cortázar frente a Borges y el grupo de la revista *Sur*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 364-366, pp. 106-138.

SÁBATO, Ernesto (1945), «Los relatos de Jorge Luis Borges», en *Sur*, núm. 125, marzo de 1945, pp. 69-75.

TODOROV, Tzvetan (1980), *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá Editora.

TOMASSINI, Graciela (1995), *El espejo de Cornelia. La obra cuentística de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra.

ULLA, Noemí (1982), *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

– (1992), *Invenciones a dos voces. Ficción y poesía en Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor.

– (1997), «Los caminos de *La furia*», en Milagros Ezquerro (ed., 1997), cit., pp. 25-35.

ZAPATA, Mónica, «Deformaciones de lo real en los cuentos de Silvina Ocampo: del estereotipo a la inquietante extrañeza», en Milagros Ezquerro (ed., 1997), cit., pp. 61-73.

**1.** Sigo la edición de Silvina Ocampo, *Cuentos completos*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2 volúmenes, 1999. Cuando resulte necesario y para evitar la mención reiterada de los libros de la autora, tras los títulos de los relatos citados se indicará con *VO* (*Viaje olvidado*), *AI* (*Autobiografía de Irene*), *F* (*La furia y otros cuentos*), *I* (*Las invitadas*) y *DN* (*Los días de la noche*) el volumen al que pertenecen. Queda para otra ocasión el análisis de las novedades que suponen *Y así sucesivamente* (1988) y *Cornelia frente al espejo* (1989).

**2.** «Los actos más crueles que hay en mis cuentos, están sacados de la realidad. Lo de 'La boda' me lo habían contado. También 'La casa de los relojes', el jorobado que le planchan la joroba». También «La fotografías» tuvo ese origen (Ulla 1982: 31).

**3.** Según Silvia Molloy (1978: 246), «en ninguno de los relatos de Silvina Ocampo puede señalarse claramente la intrusión de lo sobrenatural en el mundo aceptado. Tampoco hay esa duda, esa suspensión de juicio del lector, que caracterizan los mejores ejemplos de la literatura fantástica, y quizás sea ésa la mejor prueba de que lo fantástico se utiliza aquí para otros fines de los que habitualmente se atribuyen al género».

**4.** Como puede comprobarse, se ofrecían algunas «observaciones generales», una cáotica enumeración de «argumentos» y una clasificación de los relatos justificada por la explicación asignada a los hechos narrados. Las «observaciones generales» se referían al ambiente o atmósfera, a la sorpresa y, recordando a Chesterton, al Cuarto Amarillo y el Peligro Amarillo, en este aspecto para mostrar la preferencia por relatos que se ocupasen de un solo hecho, en un lugar

limitado y con pocos personajes. En cuanto a la «enumeración de los argumentos fantásticos», incluía aquellos en que aparecen fantasmas junto a viajes por el tiempo, los tres deseos, los que narran acciones que siguen en el infierno, los que cuentan con personaje soñado, las metamorfosis, las acciones paralelas que obran por analogía, el tema de la inmortalidad, las fantasías metafísicas, los cuentos y novelas de Kafka y los vampiros y castillos. Por último, las explicaciones pueden ser de carácter sobrenatural, fantástico y natural. Véase Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, 1940: 10-14.

**5.** «Dos tipos de oposiciones se presentan como las más frecuentes y capaces de dinamizarse narrativamente: la oposición entre el mundo de los niños y el de los adultos y la oposición entre clases y estamentos sociales. De las dos, siempre resulta de mayor estabilidad la primera: las barreras más infranqueables son, en efecto, las que separan el mundo de los niños de ese otro espacio, lleno de convenciones, formulismos y reglamentaciones que caracteriza al mundo de los adultos.» (Tomassini 1995: 37)

**6.** Para el caso de «La siesta en el cedro», véase Ulla 1982: 21.

**7.** «Como tantos otros niños de la clase alta, Silvina contempla la vida de sus mayores poblada por las solicitaciones propias de su condición social, como detrás de un vidrio esmerilado. Es, quizás, en ese otro ambiente, el de las institutrices, los caseros y los criados, donde transitó su infancia y recibió las impresiones más profundas» (Tomassini 1995: 10).

**8.** El nombre de Kêng-Su potencia la asociación de este relato con los sueños de Chuang Tzu y de Pao Yu incluidos en la *Antología de la literatura fantástica* (1940: 240 y 276).

**9.** Según sus declaraciones, Silvina Ocampo había seguido escribiendo a la manera de *Viaje olvidado*, aunque no diera a conocer los resultados (Ulla 1982: 136), probablemente porque las circunstancias personales y literarias no favorecieron su publicación. De en torno a 1937 datan los cuentos «La inauguración del monumento» y «Sábanas de tierra», ambos incluidos en *Y así sucesivamente*.

**10.** A diferencia de Borges y de Bioy Casares, «Juan Rodolfo Wilcock y Silvina Ocampo aceptan la idea de que el mundo textual está hecho de palabras y no de experiencias, y que depende más de la imaginación del lector que de su memoria. Sin embargo, por haber introducido en sus obras narrativas elementos de una crueldad sádica, hacen que el lector sienta la afinidad entre el mundo creado y el mundo real de la experiencia; mejor dicho, hacen que el lector sienta el horror de las situaciones inventadas como si se sufrieran en carne propia. El sadismo, enmarcado siempre en la doble búsqueda del dolor y del placer, lleva a estos dos escritores —unidos por la amistad y por sus colaboraciones en el mundo literario— a abandonar una estética en la que la belleza se ve como algo decoroso, lujoso, discreto, para plantear la posibilidad de otra belleza, estrechamente ligada al horror» (Balderston 1983: 743).

**11.** El propio Cortázar señaló esa proximidad al referirse a «la extrañeza en lo cotidiano de Silvina Ocampo y de quien esto escribe» (1975: 79).

**12.** Dejo para otra ocasión el análisis del parentesco de estas propuestas literarias con la que el cubano Virgilio Piñera desarrolló a partir de 1946 precisamente en Buenos Aires, donde publicó su novela *La carne de René* (1952) y sus *Cuentos fríos* (1956).

**13.** En esa propuesta se integraba sin dificultades esa faceta cruel difícilmente aceptable para Borges: «En los relatos de Silvina Ocampo hay un rasgo que aún no he llegado a comprender: es su extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo ese rasgo al interés, al interés asombrado que el mal inspira a su alma noble». Véase Pezzoni 1981: 110 (traducido del prefacio de Borges a la antología de Silvina Ocampo *Faits divers de la Terre et du Ciel*, París, Gallimard, 1974).

**14.** Como José Bianco (1988: 149) observó, «cuando se ocupa de los adultos, ejercita una especie de depreciación evangélica de la inteligencia. Elige los seres humildes, los simples de entendimiento y de corazón, los que están más cerca de los niños».

**15.** El tratamiento del amor parece preferir enfoques irónicos e incluso paródicos: «El asco» (*F*), «La paciente y el médico» (*F*), «La boda» (*I*), «El lecho» (*I*), «Los amantes» (*I*), «Amada en el amado» (*DN*), «El enigma» (*DN*), «Coral Fernández» (*DN*) y «Mi amada» (*DN*) constituyen ejemplos notables.

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

María Bermúdez Martínez

**La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

María Bermúdez Martínez
**La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia** ..... 5

Bibliografía citada ..... 18

Notas ..... 20

# La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia

María Bermúdez Martínez
Universidad de Alicante

De todos es conocida la trascendencia, en la escena literaria y cultural argentina de los años treinta, del grupo constituido en torno a la revista *Sur*, fundada en 1931 por Victoria Ocampo y en la que también participaron, entre otras relevantes personalidades, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares; tres figuras de letras argentinas estrechamente vinculadas a Silvina Ocampo, amiga de Borges, hermana de Victoria y esposa de Bioy. Vinculaciones que ensombrecen en cierto modo el papel destacado que, en el ámbito de las artes y las letras, desempeñó Silvina, en algún momento perfilada como «el secreto mejor guardado de las letras argentinas» (Cozarinsky 2003, pág. 11). No deja de ser Silvina hoy, en el centenario de su nacimiento, una es-

critora reconocida, tanto en el panorama cultural argentino e hispanoamericano como mundial **(nota 1)**, si bien quizás más conocida por haber editado, en colaboración con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, la *Antología de la literatura fantástica* (1940) y la *Antología poética argentina* (1941), y por ser autora, junto con Bioy, de *Los que aman odian* (1946). Su obra ha sido reconocida por la crítica, pero aún faltan estudios completos, sistemáticos y profundos sobre su obra. No hay que olvidar que Silvina Ocampo es autora, en el campo literario y en solitario, de más de una veintena de obras (poéticas y narrativas), además de colaboraciones varias en revistas, periódicos y antologías, así como de numerosas traducciones. Pintora, poeta y narradora, Silvina comienza su andadura en el campo de las letras en la Argentina de los años treinta y cuarenta **(nota 2)**, en contacto directo con el núcleo más destacado y relevante de las experiencias vanguardistas (pensemos, sin más, en el mismo Jorge Luis Borges). En ese ámbito se centrará este estudio, en tanto Silvina, entre la tradición y la vanguardia, se sitúa como una de las pocas voces femeninas que abren, por esos años, un camino a nuevas formas de expresión literaria. Interesa, por la relevancia de la misma, su producción narrativa, que la convierte «posiblemente» –en palabras de Mempo Giardinelli– en «uno de los mejores cuentistas argentinos de este si-

glo», cuya obra es «simplemente extraordinaria» (Giardinelli 1993, pág. 121).

Si tuviésemos que señalar un punto de inflexión en los estudios críticos sobre la narrativa de Silvina Ocampo, las dificultades no serían muchas en tanto la mayor parte de esa crítica insiste en señalar el papel que, desde un punto de vista temático, la «crueldad» (sobre todo en lo que tiene que ver con la presencia reiterada en sus textos de personajes niños monstruosos por crueles) **(nota 3)** y lo «fantástico» desempeñan en su escritura. Ambos aspectos –sobre los que volveremos más adelante– han servido para perfilar una producción narrativa que, más allá de esos rasgos caracterizadores, podemos situar, como se indica desde el título mismo de este trabajo, entre la tradición y la vanguardia. La obra narrativa de Silvina Ocampo, su mundo imaginario –y matizaremos el sentido de este término, «imaginario», en su obra–, no supone en ningún caso un alejamiento, evasión o huida de la realidad, sino una verdadera y distinta aproximación a ella. Cuando aparece su primer volumen de cuentos, *Viaje olvidado*, José Bianco publica una reseña en *El Hogar* (24 de septiembre de 1937) en la que destaca una fantasía que «en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad y nos interna en ese segundo plano que los años, la costumbre y los

prejuicios parecían haber ocultado definitivamente a nuestros ojos» (cit. por Pezzoni 1986, pág. 196). El experimentalismo narrativo no alcanza en su escritura un grado extremo, ni llega a anular todo contacto con lo real; se aleja, partiendo de ella, de esa experiencia de lo real, pero no hacia un sentido completamente anulado, sino abriéndose, relativizando esa realidad, a una multiplicidad de sentidos, de «verdades», nunca firmes, inamovibles ni fijados de antemano. De ahí que, como apunta Raquel Prestigiacomo, sus relatos nunca concluyan totalmente ya que la autora «siempre trató de sembrar interrogantes más que de resolverlos y, mucho menos, de sacar conclusiones» (Prestigiacomo 2000, pág. 88). De ahí, entonces, esos constantes finales abiertos y desconcertantes que inundan las páginas de sus volúmenes de cuentos.

Precisamente esa será la experiencia narrativa que recojan posteriormente muchos abanderados de la vanguardia, continuadores de una práctica estética que, quizás agotada en su expresión puramente vanguardista, dará un rumbo definitivo a las escrituras de la segunda mitad del siglo XX. La obra de Silvina Ocampo se sitúa en este espacio, abarcando con sus relatos, en una larga trayectoria, un amplio espectro recorrido por narraciones más o menos fieles, con todas las salvedades, a la estética heredada y fijada por la tradición, si bien

revisada y filtrada siempre por la perspectiva paródica; por relatos cercanos a la estética de lo fantástico, y abarcando asimismo otros que deben mucho a la experimentación vanguardista con las formas del relato. Un recorrido que puede verse de manera muy clara si nos fijamos en los relatos de *La furia y otros cuentos*, muestra de una escritura ya afianzada que da paso «a la mejor ficción de Silvina Ocampo» (Cozarinsky 2003, pág. 13).

A grandes pinceladas podríamos definir los textos de *La furia y otros cuentos* como relatos de gran complejidad estructural y argumental, pese a su aparente sencillez, y caracterizarlos, sobre todo, por su aparente realismo. El volumen incluye textos cercanos al mundo del realismo mágico («Los sueños de Leopoldina»), a la ciencia ficción («Las ondas»), al cuento tradicional («El verdugo») o una curiosa síntesis entre ciencia ficción y cuento tradicional («La raza inextinguible»), relatos más puramente vanguardistas (la atmósfera onírica de «La creación», el «Informe del cielo y del infierno»), así como textos de carácter autorreferencial y metanarrativo (incluso con apelaciones directas al lector) que van revelando la poética narrativa de Silvina («El goce y la penitencia»)... En todo caso, en el conjunto de este volumen y en el grueso de toda su obra, son claros los perfiles vanguardistas, sobre todo en

lo que tiene que ver con el rechazo de convenciones genéricas y formales, con la negativa, en todos los planos posibles, a la convención. Nos fijaremos entonces en algunos de estos relatos, que marcan de manera evidente la mecánica narrativa que traspasa, a lo largo de su trayectoria, la obra narrativa de Silvina Ocampo. Una mecánica basada en la «infracción» y el «desvío» (Pezzoni, 1986, pág. 191) en lo que atañe a su relación con la verosimilitud realista, punto central de nuestro interés.

En la dialéctica constante que se juega, en el campo literario, entre ficción y realidad, los textos de Silvina Ocampo optan definitivamente por la ficción, entendida como «verosimilitud ficcional», esto es, al margen de toda prueba de verdad o realidad. Esa afirmación de la verdad como «verdad ficcional» –frente a toda «verdad» de la realidad que, como apunta Pezzoni, nunca es pertinente en literatura (Pezzoni 1986, pág. 204)– sitúa sus textos en el centro de las experiencias vanguardistas, poniendo en primer término a la «imaginación» o «invención», entendidos estos términos no como referencia a un mundo alternativo, mágico o maravilloso, sino en relación con la búsqueda constante de nuevas formas y expresiones narrativas, en la línea de las afirmaciones estéticas de un Macedonio Fernández para quien «efectividad de autor es

sólo de Invención» (Fernández, 1975, pág. 48), máxima que le servía al autor del *Museo de la novela de la Eterna* para rechazar todo intento de verismo o realismo en la literatura, asimilando en ese rechazo incluso el género fantástico «pues es copia de lo interior, de las imaginaciones» (Fernández, 1997, pág. 246). La invención, el orden de lo imaginario como vía de búsqueda constante de nuevas formas para la narración, será la razón imperante en la narrativa de Silvina Ocampo, desarrollando un ejercicio de escritura que parte de una concepción firme de la «literatura como juego, como ejercicio de imaginación» (Cozarinsky 2003, pág. 14). Desde aquí, la tradición será un punto de partida, un instrumento básico en tanto puede ser modificado, reestructurado, reelaborado para dar lugar a una nueva forma narrativa, capaz de abrir nuevos caminos para la narración.

En ese sentido, una de las principales constantes de la narrativa de Silvina es el trabajo con los modos de enunciación en sus relatos, generando diversas estructuras que, pese a su aparente simplicidad, revelan un intenso ejercicio con las formas del relato. Una elaboración narrativa que puede verse en textos y estructuras tan variadas como las de los relatos «Los sueños de Leopoldina» (en el que finalmente descubrimos que el narrador es un perro) y «La paciente y el

médico» (con un esquema de focalización basado en la variación y el paralelismo entre la visión de una mujer y la de su médico) o «Carta perdida en un cajón» (donde desarrolla el modelo epistolar)... A través de estos y otros procedimientos, se generan diversas visiones que, en primer término, imposibilitan un sentido único, dando lugar a una «enunciación desconcertante» –en palabras de Raquel Prestigiacomo–, definición oportuna y clara de una escritura en la que hay «una constante dispersión del sujeto narrador, es decir, de su identidad» (Prestigiacomo 2000, pág. 86) que no hace sino generar ambigüedad y contribuir a la disipación del sentido, disfrazándolo, difuminándolo y suscitando, en todo caso, incertidumbre **(nota 4)**.

Otra constante, asimilable igualmente a la experiencia vanguardista, es la subversión con respecto a los límites genéricos fijados por la tradición, y sobre todo en lo que atañe a las fronteras entre poesía y prosa. Silvina, como matizó la propia autora en diferentes entrevistas, se sentía especialmente cómoda en el cuento **(nota 5)**, pero la elaboración de sus relatos recorre desde estructuras –ya lo apuntamos– más o menos tradicionales, hasta relatos en los que las fronteras genéricas del cuento se diluyen: ejemplo significativo es su «Informe del Cielo y del Infierno». Desde este punto de vista

podemos leer igualmente la modificación o reelaboración de configuraciones narrativas clásicas, como el cuento tradicional –cuyas bases, en constante evolución y revisión, están presentes siempre en la narrativa de Silvina Ocampo– en «La raza inextinguible»; la fuerte carga de metanarratividad de otros relatos o, por supuesto, la alta dosis de poeticidad presente en su narrativa, sobre todo en las abundantes descripciones que inundan su prosa, que desvelan a su vez la atracción constante de la autora hacia los objetos –pensemos, por ejemplo, en «Informe del Cielo y del Infierno»–, muchas veces descritos a partir de enumeraciones que, en varias ocasiones, revelan una impronta borgeana **(nota 6)**.

Hemos aludido a la reelaboración que de estructuras tradicionales lleva a cabo Silvina Ocampo en su narrativa, aspecto que también afecta al plano temático, repitiéndose diversas constantes como el tema del doble o la metamorfosis (perfectamente ejemplificado por «Hombres animales enredaderas» del volumen *Los días de la noche*; si bien también presente en *La furia y otros cuentos* a través de, por ejemplo, Ángel Arturo y Labuelo en «El vástago», los hermanos mellizos de «Nosotros», la relación mujer-caballo en «Azabache» o la liebre y los perros en «La liebre dorada»...) Pero desde este punto de vista temático destaca, por encima de todo,

el tratamiento que Silvina hace del tema de la «crueldad», especialmente en relación con los personajes niños, aspecto ampliamente desarrollado por la crítica que se ha ocupado de la obra de Silvina y en el que no podemos dejar de fijar nuestra atención en tanto constituye un eje central de expresión –junto con la presencia de lo fantástico, insólito o maravilloso– de su narrativa.

Lo atroz, cruel o monstruoso (entre otros apelativos que podríamos darle) en la narrativa de Silvina aparece estrechamente relacionado, como decíamos, con la figura de sus «niños terribles» y, también y especialmente, en correlación con los mecanismos enunciativos presentes en sus relatos. Modelos de niños/as terribles o perversos son los protagonistas de «El vestido de terciopelo», «Voz en el teléfono» o «La boda», el Ángel Arturo de «El vástago» (que, además, introduce un tema ya aludido presente en otros relatos de Silvina, el del «doble»; tema rastreable también, bajo diversas expresiones, en «Nosotros», o en «Azabache»), o también y especialmente la Winifred niña del relato que da título al volumen, «La furia», ejerciendo la crueldad con su amiga Lavinia, y haciendo referencia explícita y alarde de esa crueldad:

«–Qué cruel fuiste con Lavinia –le dije.

–¿Cruel, cruel? –me respondió con énfasis–. Cruel soy con el resto del mundo. Cruel seré contigo –dijo, mordiendo mis labios» (Ocampo 1997, pág. 119).

Monstruosidad cruel que, no obstante, también aparece en sus textos referida a adultos (como en el caso citado de la misma Winifred, ya adulta), si bien en paralelismo constante con el mundo de la infancia: «reí, reí diabólicamente, con la risa que a un niño puede parecerle diabólica» (Ocampo 1997, pág. 37).

Esa crueldad siempre aparece reflejada en la obra de Silvina teñida por una veta cómica, a partir de un tono «entre ingenuo y pérfido» (Cozarinsky 2003, pág. 15) que marca el proceso enunciativo, sobre todo cuando la enunciación recae en la voz de un niño. Desde la ignorancia y la ingenuidad habla el narrador de «La casa de los relojes» para narrar sucesos especialmente crueles y trágicos; un narrar con total naturalidad hechos tremendamente crueles que también está presente de manera evidente en «La sibila». Crueldad, manchada o salpicada de una ironía constante, también en relación con, y en, la niña paralítica, Adriana, de «Las fotografías» **(nota 7)**. Se introduce así otro aspecto, relacionado con el anterior, pero también presente en otros campos, que es este trabajo con la ironía, especialmente claro, en cuanto instrumento (y

efecto) narrativo, en un relato como «Mimoso», en el que diversas marcas diseminadas por el texto van perfilando y anunciando irónicamente un final «anunciado» a través de, por ejemplo, las palabras del embalsamador cuando le llevan al perro: «Cuando lo vea listo le va a dar ganas de comerlo» (Ocampo 1997, pág. 66). Una ironía reflejada en diversos planos que afecta, igualmente, al elemento verbal, mediante la utilización de frases hechas especialmente adecuadas a la situación –«No hay que decir 'de este perro no comeré'» (Ocampo 1997, pág. 70)–. Ironía que dibuja, en definitiva, una «crueldad inocente u oblicua» en palabras de Borges, relatando situaciones especialmente grotescas o atroces bajo el velo de la comicidad y desde una total naturalidad del sujeto que narra (vid. «La sibila», pág. 78).

Otra de las constantes insistentemente apuntadas por la crítica con respecto al universo narrativo de Silvina Ocampo es que ese mundo ficcional aparece teñido por una atmósfera de «irrealidad» que poco a poco parece ir reemplazando a la «real», aunque, como venimos apuntando, no hace sino mostrar una cara diferente de ese mundo que llamamos «real». De ahí su cercanía, y adscripción en algunos casos, al universo de lo fantástico, lo onírico o lo maravilloso, si bien en todo momento sus personajes nos desvelan una constan-

te inadecuación con el mundo, cercana, lindante o sumida en ocasiones en algún tipo de demencia (por ejemplo en «La continuación» o «El castigo»). La narrativa de Silvina nos presenta unas vidas que, comparadas a tramas ficcionales («La continuación») **(nota 8)**, no tienen una realidad o no encuentran un destino que concuerde con su deseo (ejemplos significativos son los relatos «Magush» o «El asco»). Personajes y procedimientos narrativos que, en último término, no hacen sino ofrecernos una visión del mundo diferente, «más íntima y más humana», como indica el narrador de «La raza inextinguible» (Ocampo 1997, pág. 229), marcada por una profunda preocupación por el hombre y su mundo. Reflexión última de una escritura expresada en una constante crítica a los condicionamientos sociales, manifestada asimismo estéticamente a través de la imitación paródica del realismo burgués **(nota 9)** y que, entre otros ejemplos, podemos ver reflejada –y así lo ha matizado la crítica– en la libertad con que se mueven sus personajes femeninos (pensemos, por ejemplo, en el tratamiento de la figura femenina en «La casa de azúcar»). Como señalan Daniel Gigena y Mercedes Güiraldes en esa *Antología esencial* que con motivo del centenario del nacimiento de Silvina se acaba de publicar en España, no es aventurado afirmar la trascendencia que la narrativa de la autora ha tenido para el desarrollo de la narrativa argentina

posterior, sobre todo indispensable «para quien encuentra en la lectura un modo de originar sentidos novedosos e infrecuentes en el mundo» (Gigena y Güiraldes 2003, pág. 18). Este es, quizás, el principal legado que la narrativa actual ha sabido y puede encontrar en la narrativa de Silvina Ocampo.

**Bibliografía citada**

Cozarinsky, Edgardo, 2003. «La ferocidad de la inocencia», en Ocampo, Silvina, *Antología esencial*, Barcelona, Emecé, 2003, págs. 11-15.

Fernández, Macedonio, 1975. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, Buenos Aires, Corregidor.

– 1997. *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor.

Giardinelli, Mempo, 1993. *Así se escribe un cuento*, Buenos Aires, Beas Ediciones.

Gigena, Daniel y Güiraldes, Mercedes, 2003. «Nota editorial», en Ocampo, Silvina, *Antología esencial*, Barcelona, Emecé, 2003, págs. 17-18.

Ocampo, Silvina [1959] 1997. *La furia y otros cuentos*, Madrid, Alianza Editorial.

Ocampo, Silvina [1970] 1983. *Los días de la noche*, Madrid, Alianza Editorial.

PEZZONI, Enrique, 1986. «Silvina Ocampo: orden fantástico, orden social», en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, págs. 187-216.

PRESTIGIACOMO, Raquel, 2000. «Póslogo LyC», en OCAMPO, Silvina, *Cuentos difíciles. Antología*, Buenos Aires, Colihue, 2000, págs. 75-96.

**1.** Entre otros, en Argentina recibió en Premio Municipal de Poesía en 1945 por *Espacios métricos*; el Segundo Premio Nacional en 1953 por *Los nombres*, y el Premio Nacional de Poesía en 1962 por *Lo amargo por lo dulce*. Destacar la crítica que de su escritura han hecho Silvia Molloy, Edgardo Cozarinsky o Enrique Pezzoni.

**2.** Sus primeras obras se publican en esas décadas: en 1937, *Viaje olvidado* (cuentos); en 1942, *Enumeración de la Patria* (Premio Municipal de Poesía de Buenos Aires), en 1940 edita con Bioy y Borges la *Antología de la literatura fantástica*.

**3.** El propio Borges en el prólogo a la antología *Faits divers de la Terre et du Ciel* (París, Gallimard, 1974) aludía a ello: «hay un rasgo que aún no he llegado a comprender: es su extraño amor por cierta crueldad inocente u oblicua; atribuyo ese rasgo al interés, al interés asombrado que el mal inspira en un alma noble» (cit. y trad. por Pezzoni 1974, pág. 200).

**4.** Vid. las matizaciones y conclusiones de Prestigiacomo 2000, pág. 86-87. En este sentido, como síntesis de ese trabajo con la enunciación, puede analizarse el relato, perteneciente al volumen *Los días de la noche* (Ocampo 1983), «Hombres animales enredaderas».

**5.** Vid., por ejemplo, las referencias en Giardinelli 1993, pág. 123: «Para mí [el cuento] es lo más importante que existe en literatura [...] Es el género que más me gusta [...] Yo creo que el cuento es superior a la novela. Como género, digo. El cuento es lo primero que ha existido en la literatura. Existe como Adán y Eva. Como un algo que inicia todo. Es genético, diríamos [...]».

**6.** Vid., entre otros muchos ejemplos, en Ocampo 1997, «Magush» («Allí vi la escena penosa que después tuve que sufrir en carne

propia. Allí vi aquel lecho cubierto de colchas rosadas y las señoras horribles que entraban y salían con paquetes. Allí, en los vidrios del poniente, vi los paseos al Tigre y al río Luján [...]», pág. 96); «El vástago» («La riqueza de nuestra familia no se advertía sino en detalles incongruentes: en bóvedas, con columnas de mármol y estatuas, en bodegas bien surtidas, en legados que iban pasando de generación en generación, en álbumes de cuero repujado, con retratos célebres de familia; en un sinfín de sirvientes, todos jubilados, que traían, de cuando en cuando, huevos frescos, naranjas, pollos o junquillos, de regalo [...]», pág. 45) o, como apuntamos, el desarrollo completo de «Informe del Cielo y del Infierno».

**7.** «Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de calle si llegaba o no Spirito, nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas [...] Adriana sonreía» (Ocampo 1997, pág. 90).

**8.** «Al abandonar mi relato, hace algunos meses, no volví al mundo que había dejado, sino a otro, que era la continuación de mi argumento (un argumento, lleno de vacilaciones, que sigo corrigiendo dentro de mi vida» (Ocampo 1997, pág. 38).

**9.** En este sentido, apuntan Daniel Gigena y Mercedes Güiraldes como característica de la narrativa de Silvina: «El absurdo aparece controlado por la imitación paródica del realismo burgués, una aparente vulgaridad temática y bruscos cambios de tono, descensos y giros» (Gigena y Güiraldes 2003, pág. 18). Sobre las preocupaciones sociales en la obra de Silvina, vid. Pezzoni 1986.

# ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Eva Mª Valero Juan

**El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal**

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Eva Mª Valero Juan
**El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal** ..... 5

Grietas en la realidad: el extrañamiento fantástico ..... 17

Transgresión y claudicación: una paradoja irresuelta en la fantasía bombaliana ..... 27

Bibliografía citada ..... 37

Notas ..... 39

# El desconcierto de la realidad en la narrativa de Mª Luisa Bombal

Eva Mª Valero Juan
Universidad Autónoma de Madrid

Tal vez la obra de María Luisa Bombal (1910-1980) ha permanecido velada por los grandes nombres de las narradoras latinoamericanas del siglo XX; seguramente el eterno peregrinar de su vida desde Chile a París, Buenos Aires o Nueva York **(nota 1)**, ha contribuido a un cierto desarraigo de su nombre con respecto a las letras chilenas; y sin duda el alejamiento del ambiente literario latinoamericano desde los años 40, ha situado a esta autora en un lugar enigmático, desconocido y un tanto exento de su contexto artístico y cultural. Sin embargo, la reciente reedición de sus *Obras completas* en el año 2000 por la Editorial Andrés Bello (3ª ed.) y el creciente interés suscitado en la crítica, confieren a esta obra la actualidad de una sorprendente prosa poética

que, a partir de la segunda mitad de la década del 30, impactó en el medio literario abriendo el camino de lo fantástico para ofrecer una visión de la problemática de la mujer latinoamericana durante las primeras décadas del siglo XX.

En la historia de las letras en Chile, la obra de María Luisa Bombal irrumpió en un panorama literario en el que prevalecía el criollismo y el realismo, contribuyendo al desarrollo de la nueva novela poética chilena, con nombres como Pedro Prado, Eduardo Barrios, Vicente Huidobro y Pablo Neruda **(nota 2)**. En este contexto, la literatura de María Luisa Bombal participó de ese espíritu de la vanguardia de los años veinte que fructificó posteriormente en lo real maravilloso americano y en el realismo mágico, ampliando las fronteras del arte al mundo de lo onírico, del subconsciente y de lo sobrenatural, y creando una nueva realidad que desequilibraba la visión del mundo establecida. En esta encrucijada, la narradora chilena se sitúa en los orígenes del realismo mágico, al fusionar lo real y lo sobrenatural en insólitas imágenes líricas cuyo influjo calaría posteriormente en las obras de escritores como Gabriel García Márquez –quien reconoció la influencia de las lecturas de María Luisa Bombal–, o su compatriota Isabel Allende. En numerosas entrevistas, la escritora ratifica este cambio de signo de su narrativa:

> ...me atrevo a decir que no sólo rompí e incité a romper con la narrativa naturalista criollista en la literatura chilena sino también con la narrativa de igual naturaleza de algunos otros de nuestros países latinoamericanos. Quiero decir con esa literatura que es sólo «descripción» de un existir, hechos y vicisitudes. Sí, creo haber insinuado y hecho aceptar en nuestra novela aquel otro medio de expresión: el de dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de hechos sino a la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocaran ser o les impidieran ser (Entrevista por Marjorie Agosín 1977).

«La literatura fantástica –escribe Saúl Sosnowski– reacciona contra el empobrecimiento literario ejercido por el canon realista ante una realidad que se percibe profundamente más rica [...] Ante el saber categórico y razonado de la lógica, la literatura fantástica propone el reino de la incertidumbre» (Saúl Sosnowski 1991, p. 88). La novedosa realidad caótica del mundo moderno, el nuevo pensamiento existencialista, la irrupción del mundo del subconsciente y de la suprarrealidad, demandaban una apertura literaria hacia lo fantástico, mágico o maravilloso, en la que lo convencional, racional y objetivo cederían ante el necesario repliegue hacia la interioridad de la conciencia, es decir, hacia las dimensiones de lo invisible y lo imaginario. Desde principios del siglo XX, la revolución vanguardista apuesta decididamente por un arte nuevo que implique al receptor o espectador como parte activa para la

reconstrucción de los sentidos ocultos en la obra artística. Los mecanismos simbólicos, la fantasía y la magia de lo insólito realzan la importancia de los silencios en la escritura, reforzando la polisemia de una visión del mundo ambigua, caótica y abierta, que se desprende de la ambivalencia de lo onírico, lo imaginado y lo tangible; una hiperrealidad inherente a la mirada del arte contemporáneo que Peter Selz esclarece en su libro *La pintura expresionista alemana*:

> El arte y la estética del siglo XX se caracterizan por un creciente escepticismo respecto a una realidad objetiva. El interés se ha desviado desde el mundo exterior de la experiencia empírica, al mundo interior del hombre que sólo puede examinar dentro de sí mismo. A medida que la personalidad subjetiva del artista ha ido asumiendo el control, ha exigido del espectador una participación activa en lugar de la tradicional contemplación pasiva (Peter Selz 1989, p. 21).

Sin duda, el contexto social y artístico en el que transcurrió la juventud de María Luisa Bombal explica su inserción literaria en los ámbitos inexplorados de la incertidumbre, en primer lugar por su formación parisina desde los doce a los veintiún años de edad (de 1922 a 1931) **(nota 3)**, cuando la efervescencia de los sucesivos movimientos de vanguardia clausura la objetividad en la visión convencional de un mundo que se descompone y distorsiona, dando lugar a una subjetivización

que penetra en la dimensión interior de los personajes a través de lo fantástico y lo onírico; en segundo lugar, porque el regreso a Chile y su casi inmediato traslado a Buenos Aires en 1933 –donde residiría hasta 1940– iba a ser también un reencuentro con ese mismo ambiente vanguardista aglutinado en torno a la revista *Sur* –fundada en 1931 y dirigida por Victoria Ocampo– que la narradora rememora en numerosas ocasiones; por ejemplo, en su discurso al recibir el Premio de la Academia Chilena de la Lengua en 1977:

> Chile y la Argentina son para mí un solo país –y mi país– no sólo por ascendencia y vínculos de familia, sino porque fue allí que al volver me cupo el privilegio de vivir mi primera juventud dentro del mundo de lo que fuera la «época de oro» del Buenos Aires de la década de los treinta.
>
> Vivir en medio de lo más representativo del mundo intelectual y artístico que se congregaba allí en aquel momento: Victoria Ocampo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Federico García Lorca, Luigi Pirandello, Alfonsina Storni, Oliverio Girondo, Norah Lange, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso y tantos, tantos otros. Y fue allí, en ese mandato y en aquel momento, que fuera mi destino el elegir, escribir y publicar mi primer libro en... castellano (María Luisa Bombal 2000, pp. 320-321).

Ese primer libro fue *La última niebla*, publicado en Buenos Aires en 1934 por la editorial Colombo a instancias de Oliverio Girondo y Norah Lange, a quienes está dedicado, y reeditado en 1935 por Victoria Ocampo en «Sur»; un libro en el que María Luisa Bombal intentó penetrar en la realidad interior del personaje femenino a través del sueño y el ensueño, con resonancias de Poe, Rodenbach y Selma Lagerlöf. La segunda novela no se haría esperar, se trata de *La amortajada*, que apareció en 1938 en la Editorial Sur, en Buenos Aires, bajo la dirección de Victoria Ocampo. Posteriormente, la escritora continuaría desarrollando su particular narrativa poética, hecha de sueños, neblina, soledad, amor y muerte, en cuentos como «El árbol» (1939), «Las islas nuevas» (1939) **(nota 4)**, «Trenzas» (1940), «Lo secreto» (1941), «La historia de María Griselda» (1946) **(nota 5)**, y en las crónicas poéticas tituladas «Mar, cielo y tierra» (1940) «Washington, ciudad de las ardillas» (1943) y «La maja y el ruiseñor» (1960).

A lo largo de toda esta obra, el poder poético de la sugestión, en relación directa con las influencias literarias señaladas, construye un maderaje polisémico y ambiguo en el que el impresionismo en la pintura de ciertos ambientes y atmósferas misteriosas genera la dimensión simbólica de la escritura connotativa. Desde esta perspectiva, los personajes

femeninos, enigmáticos y desdichados, emanan de un flujo de conciencia que, a través de diversas voces narrativas, sugiere los misterios que configuran la personalidad que les caracteriza. Con frecuencia, el poder de esas atmósferas penetrantes y la representación poderosa de la naturaleza y el cosmos, coadyuva a la creación de seres que, en muchos casos, tienen algo de sobrenatural, íntimamente ligado a la fusión con lo telúrico y, en consecuencia, con los misterios indescifrables del mundo.

¿Pero cuál es la imagen de la mujer que la escritora nos ofrece a través de esta nueva dimensión literaria insólita y desconcertante?

Una estructura de sentires, pesares, sueños e incertidumbres es el resorte del andamiaje emocional con el que María Luisa Bombal –«la abeja de fuego», como la llamara Pablo Neruda **(nota 6)**–, penetra en esa zona incierta de la realidad donde la fantasía propone la aventura contradictoria del sueño y la vigilia, de lo real y lo sobrenatural. Una zona en la que el discurso fantástico, además, se convierte en vía de penetración en ese lado oscuro de la realidad convencional cuyos códigos se quieren subvertir a pesar de que, finalmente, es obvia la claudicación a otros códigos estereotipados y conservadores de la imagen tradicional de la mujer. Los personajes

femeninos de María Luisa Bombal, como veremos, definen esta contradicción o paradoja en una realidad desconcertada por las continuas incursiones de lo onírico y de lo fantástico, cuya funcionalidad consiste en horadar la tragedia de la incomunicación y el desengaño, que a la vez rebela y disuade los impulsos de las protagonistas y que profundiza la grieta entre la realidad y el deseo que impregna toda la obra.

La figura de la mujer en esta narrativa se debate por tanto en una contradicción irresoluble en el espacio de la escritura: transgrede la convención social de matrimonios mediocres e insatisfactorios mediante una búsqueda de la pasión amorosa y de una sexualidad de apariencia desinhibida, mostrando el conflicto entre la moral establecida y la demanda exaltada de la vivencia del amor, pero resuelve el drama de la incomunicación recurriendo a salidas cuando menos convencionales: el mundo de la ensoñación, que al fin y al cabo supone una claudicación al sistema y la autocondena a «llorar por costumbre y sonreír por deber», a «vivir correctamente, para morir correctamente, algún día» (*Ibid.*, p. 95); la sublimación del deseo erótico insatisfecho a través de la unión telúrica con la naturaleza; o la exaltación literaria de la arquetípica imagen de la mujer cuya vida gira en torno al hombre y al amor como único medio de realización personal –«mi amante es para

mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana», proclama la protagonista de *La última niebla* (*Ibid.*, p. 86)–, traduciendo la ideología conservadora que asocia lo femenino con lo intuitivo y pasional frente a lo masculino, ligado a los valores de la razón y el pensamiento intelectual. Así lo expresa, por ejemplo, la protagonista de *La amortajada*: «¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada ante una tapicería inconclusa» (*Ibid.*, p. 154). La actitud de María Luisa Bombal se alejaba por tanto de la nueva ideología feminista para ratificar los planteamientos, a la postre machistas, de la alta burguesía latinoamericana a la que pertenecía, tal y como manifestó en numerosas entrevistas o en su *Testimonio autobiográfico*: «Claro que siempre el hombre y la mujer han sido muy diferentes. El hombre es intelecto, sabe más [...] mientras la mujer es puro sentimiento. Yo creo que el amor es lo más importante en la vida de una mujer... La mujer es puro corazón, a diferencia del hombre que es materia gris...» (*Ibid.*, p. 342).

En la literatura chilena, el precedente inmediato de esta dicotomía conflictiva entre la transgresora y la conservadora es,

sin duda, Marta Brunet, con quien María Luisa Bombal trabó una estrecha amistad tras su regreso desde París a Santiago en 1931. Marta Brunet había sorprendido en el panorama literario al conferir un protagonismo inusitado a la mujer –tema central de su escritura–, y por el hecho de que en su obra los ingredientes del criollismo literario se desarrollan con el fin de mostrar la identidad marginal y la postración femenina en una sociedad patriarcal y machista. No obstante, la novedad principal inaugurada por Marta Brunet se encontraba en la caracterización de «mujeres-héroes con rasgos propios y distintivos de los tradicionales y canonizados en la literatura y en la sociedad» (Berta López 2001), y en la evolución que experimentan estos personajes a lo largo de su obra hacia la profundización en su mundo interior, complejo y autoconsciente. En esta dirección María Luisa Bombal acentuará el repliegue hacia la caracterización interior de sus personajes femeninos al haber superado definitivamente los límites del canon criollista anterior en una literatura que, accediendo a la dimensión de lo surreal y fantástico, permite penetrar en la conciencia femenina.

En cuanto a la concepción expresada sobre el lugar que ocupaba la mujer en la sociedad, Lucía Guerra-Cunningham recuerda la importancia que tuvo el artículo de Victoria Ocampo

«La mujer y su expresión», publicado en la revista *Sur* (num. 11, 1935), y la conferencia de Virginia Woolf «A Room of One's Own» (1928), que también publicaría la misma revista en 1936. La denuncia de estas escritoras – íntimamente relacionadas tanto intelectual como personalmente– consistía en la necesidad de cambiar las circunstancias de la mujer «en una sociedad que le asignó el matrimonio como única meta» y que la había condenado a «la dependencia económica y la vida aislada en el hogar». Para combatir esta situación, «ambas incitan a la mujer de sus respectivos Continentes a expresar y dar a conocer los problemas y vivencias del sector femenino de la Humanidad que hasta ese momento se había mantenido en una silenciosa penumbra» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, p. 21). Ante esta situación de profunda alienación, Virginia Woolf crea en sus novelas prototipos de la mujer burguesa que se debate entre la sociedad convencional que la rodea y la vida interior, sobre la que centra el interés principal de su literatura. Si bien es patente la semejanza con la obra de María Luisa Bombal –quien reconoció la impresión que le causaron las novelas de Virginia Woolf–, en el tratamiento de la ambigüedad (Cf. Lucía Guerra Cunningham 1980, pp. 67-74), en la creación de una prosa eminentemente poética y en la elaboración interior de los personajes femeninos, sin embargo en la narrativa de la autora

que nos ocupa no existe, como en la de la escritora inglesa, una denuncia explícita a esa situación de la mujer durante las décadas de los años veinte y treinta. En su obra se omite, como ella misma afirma en numerosos testimonios personales, el compromiso social, la actitud revolucionaria o la rebelión efectiva. Todo gira en torno a una dimensión mítica de la mujer, cuya alienación social repercute en un ahondamiento en sus atributos misteriosos y ancestrales. En este sentido, Lucía Guerra-Cunningham resume la problemática planteada a través del tratamiento conflictivo de la mujer que se debate en la desarmonía entre el Ser y el Mundo:

> La trayectoria de las heroínas pone de manifiesto la complejidad de una situación presentada a través de una perspectiva femenina en la cual existe una conciencia del problema, mas no un planteamiento teórico en cuanto a los modos de modificar las estructuras socioeconómicas que han conducido a la mujer a dicha situación conflictiva. Esta posición con respecto a la problemática de la mujer caracteriza gran parte de la novelística chilena producida por las escritoras del período comprendido entre 1930 y 1950. Por medio de la denuncia implícita, María Luisa Bombal, al igual que sus coetáneas, se limita a presentar a la mujer como un ser tronchado cuya existencia está escindida entre las normas de su sociedad y los anhelos de una realización amorosa que, para la condición femenina de la época, parece un carácter trascendental (*Ibid.*, pp. 40-41).

Por otra parte, en general los críticos han reiterado el elogio a la calidad poética de su prosa y al mito de lo telúrico femenino, y posteriormente se ha revalorizado la importancia de una parte de su obra como reflexión sobre la situación social de la mujer latinoamericana de la época (Cf. Lucía Guerra-Cunningham 1980). Con anterioridad, cuando se trataba de ahondar en el contenido, la crítica considerada de signo más ortodoxo recurría con frecuencia a calificar de «femenino» el sentir de mujeres cuyo deseo sexual consideraban como un estado anímico más que carnal. El paradigma de esta orientación crítica de la obra de María Luisa Bombal lo encabeza Amado Alonso en el prólogo que dedicó a *La última niebla* (Cf. María Teresa de Zubiaurre-Wagner 1999, p. 293). No insistiré por tanto en estos argumentos u orientaciones críticas, sin duda centrales en el universo significativo de esta obra, como también lo es la importancia del discurso de lo fantástico y lo onírico al que dedico las siguientes páginas.

## Grietas en la realidad: el extrañamiento fantástico

En su artículo «Los silencios del texto en la literatura fantástica», Rosalba Campra diserta sobre la importancia de lo no dicho a través de lo fantástico en fragmentos que considero de especial relevancia para penetrar en el análisis de esta literatura: «Los textos fantásticos nos proponen, en

tanto que lectores, una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como *su* verdad). [...] El relato fantástico da por descontado que, en el mundo representado en el relato mismo, ciertas cosas no entran en el orden de lo natural. Los muertos no transitan por el espacio de los vivos, los sueños pertenecen a la esfera mental, el recuerdo no tiene espesor ni consistencia... Sin embargo, para incertidumbre del lector, y desconsuelo o terror del personaje, los fantasmas se inmiscuyen en los amores terrenales, los objetos soñados persisten tercamente en la vigilia...» (Rosalba Campra 1991, p. 51). Esta enumeración de posibilidades literarias de lo fantástico encuentra una ubicación perfecta en la narrativa de María Luisa Bombal: los fantasmas y los sueños deciden la tragedia de la protagonista de *La última niebla*, y se convierten en ensueños cuando la insoportable vigilia los solicita como escape o salvavidas; los muertos se inmiscuyen en el mundo de los vivos cuando Ana María, «la amortajada», permanece entre ellos vislumbrando desde su féretro todo un pasado compartido, dando consistencia al recuerdo como mecanismo de construcción de la historia narrada, en conjunción con el presente del velatorio en el que

continúa desarrollándose el proceso de la muerte hasta el momento del entierro definitivo; en el cuento «Lo secreto», el Capitán Pirata del buque hundido tras el naufragio reconoce finalmente que tanto él como su tripulación son muertos que habitan en el infierno; lo sobrenatural se apodera también de la trama de «Las islas nuevas» en el momento en que irrumpe lo fantástico, imponiendo una quiebra imprevista en las leyes del raciocinio de las que depende la coherencia de la realidad; etc.

En *La última niebla*, la neblina es el símbolo de esa fisura que anuncia siempre el tránsito del plano real a la dimensión de lo onírico; como señala Ignacio Valente, «es el poder brumoso que confunde regiones del ensueño y la realidad; de allí su presencia continua sobre las casas, calles y campos, presencia que confiere una soledad sorda y a la vez un recogimiento íntimo y femenino a las situaciones» (Ignacio Valente 1982) **(nota 7)**:

> La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... (María Luisa Bombal 2000, p. 64).

> Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado.
>
> [...] El carruaje echó a andar nuevamente y sin darme tan siquiera tiempo para nadar hacia la orilla, se perdió de improviso en el bosque, como si se lo hubiera tragado la niebla (*Ibid.*, pp. 74-75).

Ante la tragedia de la incomunicación con el marido, la protagonista se refugia en una vida de ensueño en la que la fusión con el plano de lo real determina la imposibilidad de explicación de acontecimientos que ni siquiera se sabe si han ocurrido hasta bien entrada la novela, pero que sin embargo son el resorte principal sobre el que gira la conciencia de la protagonista y se constituyen como elemento central de la novela:

> Entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza. [...]
>
> La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en vaho, baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa, que es mi sombra. Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía. Levanto la cabeza.
>
> Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural (*Ibid.*, pp. 66-67).

Ahora bien, con posterioridad los planos del sueño y la realidad se deslindan marcando el momento del confinamiento definitivo de la protagonista en el mundo personal de la ensoñación:

> Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas. ¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo.
>
> [...] Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante. Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz. Nunca como en esos momentos recuerdo con tanta nitidez la expresión de su mirada.
>
> Hay días en que me acomete un gran cansancio y, vanamente, remuevo las cenizas de mi memoria para hacer saltar la chispa que crea la imagen. Pierdo a mi amante.
>
> Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar (*Ibid.*, p. 72).

Otras grietas en la realidad son las que Bombal inserta con la aparición de lo fantástico y su penetración en el plano de lo

real. En *La amortajada* –novela de la que se ha señalado la profunda originalidad en el tratamiento del tema de la muerte– la autora da la palabra a esa voz del otro lado que construye la escritura situando el discurso literario en los márgenes del realismo: con la disolución de la frontera que separa la vida y la muerte, toda la historia gira en torno a la conciencia de la muerta como voz narradora principal que reconstruye la historia de su vida a través de fragmentos vividos con los seres que la rodean. Sólo la muerte le ha permitido acceder a un conocimiento completo de la propia existencia y de la de sus familiares y amigos. En esa reconstrucción, «la yuxtaposición de una realidad concreta y una realidad maravillosa expresa una cosmovisión típicamente vanguardista» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, p. 76). Tras su propia visión del velatorio y la reconstrucción desde el féretro de la historia narrada, la novela finaliza con un descenso al mundo mágico y desconocido de la tierra:

> Y he aquí que, sumida en profunda oscuridad, ella se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo; como si hubieran cavado el fondo de la cripta y pretendieran sepultarla en las entrañas mismas de la tierra.
>
> Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles. Por entre las madrigueras donde

> pequeños y tímidos animales respiran acurrucados. Cayendo, a ratos, en blandos pozos de helada baba del diablo.
>
> Descendía lenta, lenta esquivando flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas rodillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.
>
> Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias (María Luisa Bombal 2000, pp. 175-176).

Este viaje del alma hacia las profundidades de la tierra se presenta como última etapa de la muerte, cuando el desprendimiento de la familia y la casa, de la memoria y la cotidianidad, abocan a la protagonista a la unión definitiva con las fuerzas cósmicas de la naturaleza. Un lugar donde la fusión de la vida y la muerte son las «flores de hueso» y los bellos esqueletos encogidos como en el útero de la madre, apuntando al mito del eterno retorno. El viaje de inmersión, de origen mitológico griego, es un descenso a esa surrealidad en la que lo desconocido es reemplazado por lo mágico y maravilloso (Cf. Lucía Guerra Cunningham 1980, pp. 93-105).

La intrusión de lo fantástico en la realidad, esa incertidumbre de lo real que disuelve los códigos causales como medio para la creación de un mundo inexplicable e irracional, tiene

una de sus expresiones más claras en el cuento titulado «Las islas nuevas»; una fábula de lo insólito de atmósfera surreal en la que sucumben las leyes de la lógica cuando, en el ambiente maravillado, inmóvil y neblinoso de las lagunas de la pampa argentina, Juan Manuel descubre, enloquecido, el secreto misterioso de la protagonista, apuntando nuevamente a la mítica fusión Mujer-Naturaleza:

> En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien, un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo (María Luisa Bombal 2000, pp. 200-201).

En definitiva, la convivencia de lo prodigioso y lo cotidiano es el eje principal de esta literatura, en la que el extrañamiento de lo fantástico se sustenta en ese silencio que «dibuja espacios de zozobra: lo no dicho es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos» (Rosalba Campra 1991, p. 54); y que, en todo caso, requiere del lector una aceptación de ese vacío impenetrable sobre el que el relato fantástico erige, finalmente, su sentido.

En otros casos, lo cotidiano desaparece para dar paso a la creación de un universo mágico en el que ya no tiene cabida ninguna incursión en la dimensión de lo real. Así ocurre en

el relato «Lo secreto», donde María Luisa Bombal describe el mundo maravilloso del fondo del mar, al igual que había detallado los secretos de la tierra en el descenso de «la amortajada»:

> Conozco del mar, de la tierra y del cielo infinidad de secretos pequeños y mágicos.
>
> Esta vez, sin embargo, no contaré sino del mar.
>
> Aguas abajo, más abajo de la honda y densa zona de tinieblas, el océano vuelve a iluminarse. Una luz dorada brota de gigantescas esponjas, refulgentes y amarillas como soles.
>
> [...] Veo hipocampos. Es decir, diminutos corceles de mar, cuyas crines de algas se esparcen en lenta aureola alrededor de ellos cuando galopan silenciosos.
>
> Y sé que si se llegaran a levantar ciertas caracolas grises de forma anodina puede encontrarse debajo una sirenita llorando (María Luisa Bombal 2000, p. 229-230).

Este universo mágico conduce a los piratas protagonistas del relato hacia un infierno en el que habían desaparecido el mar, el cielo y las estrellas, y donde imperaba

> un silencio tan sin eco, tan completo, que de repente empiezan a oír.
>
> A oír y sentir dentro de ellos mismos el surgir y ascender de una marea desconocida. La marea de un sentimiento del que no atinan

> a encontrar el nombre. Un sentimiento cien veces más destructivo que la ira, el odio o el pavor. Un sentimiento ordenado, nocturno, roedor. Y el corazón a él entregado, paciente y resignado (*Ibid.*, p. 233).

El mundo irreal surge también en el cuento titulado «Trenzas», en el que la larga cabellera de la mujer –que es una imagen constante en la narrativa de María Luisa Bombal– se convierte en símbolo mágico de su enraizamiento con las fuerzas primordiales de la tierra y la naturaleza:

> Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso; desde allí donde nace y tiembla la primera burbuja; que es desde allí que se desenvuelve, lucha y crece entre muchas y enmarañadas fuerzas, hasta la superficie de lo vegetal, del aire y hasta las frentes privilegiadas que ella eligiera (*Ibid.*, p. 221).
>
> Pero el bosque hubo de agonizar y morir junto con ella y su cabellera, cuyas raíces eran las mismas.
>
> Las verdes enredaderas que se enroscaban a los árboles, las dulces algas a sus rocas, son cabelleras desmadejadas, son la palabra, el venir y aletear de la naturaleza, son su alegría y melancolía, son su expresión por medio de la cual la naturaleza infiltra confusamente su magia y saber a los seres (*Ibid.*, p. 228).

En este relato el contenido mítico ratifica el pensamiento de María Luisa Bombal sobre la concepción dual entre los sexos, sentida como conflicto entre la capacidad racionaliza-

dora masculina y la esencia instintiva de la mujer **(nota 8)**. La configuración mágica del discurso permite a la autora reivindicar el ligamen necesario de la mujer con el espacio maravilloso de las fuerzas telúricas, cuando la modernidad impone un alejamiento de la naturaleza al que las mujeres comienzan a contribuir: «porque día a día los orgullosos humanos que ahora somos tendemos a desprendernos de nuestro limbo inicial, es que las mujeres no cuidan ni aprecian ya de sus trenzas» (*Ibid.*, p. 221). De nuevo el paraíso perdido por el ser humano, con su halo de misterio y el enigma de su origen anclado en la naturaleza, encuentra en esta narrativa su medio de representación idóneo: a la dimensión mítica y mágica de la escritura corresponde la creación de la enigmática e insondable realidad de los orígenes.

## Transgresión y claudicación: una paradoja irresuelta en la fantasía bombaliana

«Toda búsqueda –escribe Saúl Sosnowski– se inicia a partir de un sentido de carencia, de una vaga sospecha, o de la certidumbre de que el estado de plenitud –en sus múltiples acepciones y manifestaciones– aún no ha sido alcanzado. A esta ansia de encuentro aluden el amor y la devoción; una palabra afortunada y un verso esclarecedor; la imagen soñada de otro ser y la sed de poder; el anhelo de comprender y

la imperiosa urgencia de crear o, tan siquiera, de reproducir: a estas y otras motivaciones responden las más altas expresiones de la literatura» (Saúl Sosnowski 1991, p. 83). La prosa de María Luisa Bombal sin duda es una de esas altas expresiones que, prescindiendo de lo racional y accediendo a lo fantástico, profundiza en la búsqueda de plenitud motivada por la carencia, penetra en la experiencia íntima del amor y manifiesta desde distintos puntos de vista la necesidad de hacer realidad la imagen de otro ser. A través de estos impulsos utópicos, sus personajes femeninos niegan un conformismo aniquilador y crean mecanismos compensatorios para intentar resolver el conflicto entre el Yo y el Mundo. Pero al plantear esa búsqueda en una dimensión estrictamente interior, se alejan de un verdadero enfrentamiento y claudican a la pasividad del sueño y la memoria. El resultado es siempre una insuficiencia vital, un vivir a medias entre el deseo y la realidad.

Pensemos por ejemplo en *La última niebla*, donde la frustración de la protagonista, narrada en primera persona, es un fluir interior de la conciencia transido del lirismo y la magia que difuminan los límites entre sueño y realidad. Ante el drama del esplendor truncado en plena juventud, la mujer enamorada narra el encuentro apasionado con un amante que

resultará ser imaginario cuando la duda, y después la evidencia, definen el acceso a lo fantástico. La novela se construye así en el interior de la conciencia de la protagonista, cuya única verdad reconocible es el amor. Poco importa entonces definir la frontera entre realidad y ficción, si no es porque el desgarramiento entre ambas dimensiones está ligado íntimamente a la paradoja enunciada en el título de este apartado: en la realidad la mujer claudica ante el peso aniquilador de lo convencional, mientras que en la ficción, es decir, en el mundo de la ensoñación, la protagonista transgrede esas normas al cometer el ingenuo adulterio imaginario del que se nutre para sobrevivir a la abulia de un mundo aniquilador. Pero pensemos también en *La amortajada*, novela en la que la protagonista, situada en un indecible lugar entre la vida y la muerte, recuerda las pasiones truncadas, el repetido fracaso matrimonial, las simulaciones, hipocresías y otros tantos extrañamientos personales con los seres que la rodean y la observan, también ellos en diálogo íntimo con la memoria aún viva de sus respectivas relaciones con la amortajada. Las hebras mágicas que recorren la novela entretejen una red de vivencias que muestran la urgencia por crear el recuerdo de una efímera pasión amorosa, sentida de nuevo como centro y pulsación principal de la existencia femenina.

«La literatura fantástica –continúa Saúl Sosnowski– participa de cierto dejo utópico al ampliar el código de lo verosímil. Se aprecia como alternativa a una percepción unívoca y restringida de lo real, como recuperación de estratos reprimidos por exigencias sociales y sus correspondientes mediatizaciones culturales. Para inaugurar una franja más amplia de lo cotidiano, la literatura fantástica impone el diseño de lo supuestamente inverosímil; como lo explicitaran tantos textos de Julio Cortázar, se aleja de lo racionalmente normativo en aras de un enriquecimiento ontológico. En este sentido, la transgresión puede ser una recuperación de lo perdido, un retorno a un estado primigenio» (Saúl Sosnowski 1991, p. 89). En *La última niebla*, la transgresión de la moral establecida se sustenta en el discurso fantástico de la ensoñación que da entrada a esa propensión utópica al posibilitar un alejamiento de la realidad reprimida y un acercamiento a ese estado primigenio perdido con el matrimonio **(nota 9)**. La subversión de la moral restringida se manifiesta de diversas formas en la novela, por ejemplo a través de la escena imaginaria con el amante, en la que la protagonista siente, ante todo, el sonido de la vida, y donde la intensidad de la vivencia narrada muestra el alcance del choque entre el deseo y la realidad:

> Lo abrazo fuertemente y con todos mis sentidos escucho. Escucho nacer, volar y recaer un soplo; escucho el estallido que el corazón

> repite incansable en el centro del pecho y hace repercutir en las entrañas y extiende en hondas por todo el cuerpo, transformando cada célula en un eco sonoro. Lo estrecho, lo estrecho siempre con más afán; siento correr la sangre dentro de sus venas y siento trepidar la fuerza que se agazapa inactiva dentro de sus músculos; siento agitarse la burbuja de un suspiro. Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita. Me pongo a temblar (María Luisa Bombal 2000, p. 69).

La contravención de esa moral convencional se manifiesta también en el admirado fragmento en el que la protagonista subvierte la consensuada visión «falogocéntrica» de la sexualidad y se sumerge en el estanque para vivir la experiencia erótica de su propio cuerpo en fusión con la naturaleza **(nota 10)**, afirmando un espacio de libertad al margen de la moralidad sexual establecida y sublimando el deseo amoroso no consumado **(nota 11)**:

> Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.
>
> No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

> Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (*Ibid.*, pp. 61-62).

Los tintes de irrealidad con los que se describe la escena permiten acceder a esa zona no limitada de lo real donde es posible transgredir los códigos cerrados de la sociedad. Desde este punto de vista, la narrativa de María Luisa Bombal horada lo inaudito y, «participando del temor ante lo desconocido y lo insólito, también señala las fisuras de un sistema inadecuado y fallido» (Saúl Sosnowski 1991, p. 88). Sin embargo, a pesar de esta ruptura con los códigos sociales y culturales, la paradoja de la protagonista de *La última niebla* aflora inmediatamente tanto en su claudicación final al sucedáneo del refugio onírico y a la imposibilidad de cambio vital, como en la asunción y la defensa a ultranza de la visión conservadora de la mujer cuyo destino depende de la presencia masculina **(nota 12)**, de esa mirada del hombre que define y envuelve la belleza femenina y le confiere su razón de ser (Cf. María Teresa de Zubiaurre-Wagner 1999, pp. 304-307):

> Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez, y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho

> a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol.
>
> Vago al azar, cruzo avenidas y sigo andando.
>
> No me siento capaz de huir. De huir, ¿cómo, adónde? La muerte me parece una aventura más accesible que la huida. De morir, sí, me siento capaz. Es muy posible desear morir porque se ama demasiado la vida (María Luisa Bombal 2000, p. 66).
>
> Me someto a su deseo callada y con el corazón papitante. [...] Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje (*Ibid.*, p. 68).
>
> ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos (*Ibid.*, p. 70) **(nota 13)**.

Fragmentos de claudicación ante lo que se siente como inamovible se encuentran a lo largo de toda la obra, estableciendo siempre un contraste entre el ámbito de la casa, cerrado, convencional y normativo, y el de la naturaleza, como símbolo de vida, movimiento y libertad. Esta oposición es uno de los ejes principales que permite a la autora descubrir la frustración de mujeres que, para evadirse del contexto social y de los tiempos rígidamente determinados en el ámbito de lo cotidiano, encuentran en la naturaleza esa dimensión atem-

poral que representa todo lo vital. Así por ejemplo, en «El árbol», la joven Brígida, resignada y pasiva, concibe el gomero de su jardín como otro espacio sobrenatural, el edén perdido de su infancia y adolescencia: «significativamente su follaje semeja el agua movediza y el fuego, elementos primordiales que simbolizan la fertilidad y la pasión. Es más, en el cuento se hacen constantes alusiones al calor asfixiante de la casa y a la sombra bienhechora y refrescante del árbol, señalando implícitamente la pasión insatisfecha de la protagonista y su sublimación en la presencia reconfortante del árbol» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, pp. 125-126). Pero en cualquier caso, este tipo de evasión o enajenación en la naturaleza no es sino un sucedáneo más para la aceptación pasiva de la mediocridad vital:

> En ella los impulsos se abatieron tan bruscamente como se habían precipitado. ¡A qué exaltarse inútilmente! Luis la quería con ternura y medida; si alguna vez llegara a odiarla, la odiaría con justicia y prudencia. Y eso era la vida. Se acercó a la ventana, apoyó la frente contra el vidrio glacial. Allí estaba el gomero recibiendo serenamente la lluvia que lo golpeaba, tranquilo y regular. El cuarto se inmovilizaba en la penumbra, ordenado y silencioso. Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable. Mientras del fondo de las cosas parecía brotar y subir una melodía

> de palabras graves y lentas que ella se quedó escuchando: «Siempre». «Nunca»... (María Luisa Bombal 2000, p. 216).

La paradoja irresuelta define la conciencia de la existencia femenina que se desprende de la narrativa de María Luisa Bombal, dado que la propia representación literaria de esa renuncia a la vida realizada por una mujer suponía de hecho una denuncia implícita a esta situación, aunque no un enfrentamiento decidido al sistema social responsable de la frustración de su destino; y, por otra parte, el alejamiento de la ficcionalización convencionalmente realista implica una «reacción frente a los valores predominantes en la sociedad engañosamente estable en la cual ha crecido el artista» (Peter Selz 1989, pp. 13-14), es decir, un rechazo a la amenaza de la sociedad que pretende anular la individualidad y el componente ancestral del ser humano en la masa amorfa de lo idéntico, mimético y despersonalizado. El discurso fantástico, mágico o maravilloso es la vía que permite a la autora expresar ese rechazo, dado que a través de él accede a las mismas entrañas de un fluir de conciencia que contiene, en su forma más original y desnuda, el pensamiento vivo de la mujer frustrada ante la incapacidad de realización personal. Un discurso que se basa, además, en la necesidad de desfigurar o abandonar el mundo objetivo para exigir un renovado

diálogo con el lector, implícito, por otra parte, en el simbolismo de su arte literario.

Ninguna imagen podía expresar con mayor intensidad ese desconcierto de la realidad que difumina el «paisaje del alma» (como lo definió Amiel) característico de la prosa poética de la escritora, como la que emerge de la misteriosa inmovilidad de la neblina. Esa niebla que, a lo largo de la obra, se infiltra por todos los recovecos del alma femenina para penetrar lo quimérico y hechizar lo real. La creación de este paisaje sin contornos, con su poder de sugestión, disuelve los límites de la realidad y se convierte en instrumento idóneo para acceder a las regiones de lo onírico y ofrecer una cosmovisión sobre la fusión ancestral Mujer-Naturaleza. Sin embargo, no es difícil adivinar, tras esa pintura literaria, ensoñada y difusa, los contornos concretos de un paisaje real. Desde Viña del Mar, su ciudad natal, María Luisa Bombal vislumbró el enigma de la última niebla, aquella que turbaba y engrandecía el mundo mágico de su paisaje del alma: a lo lejos, los cerros de Valparaíso diluían sus intensos colores para esfumarse, entre la bruma y la memoria, sobre las tinieblas secretas del mar.

## Bibliografía citada

AGOSÍN, Marjorie, 1977. «Entrevista con María Luisa Bombal», *The American Hispanic*, Indiana, III, 21. URL: <http://www.letras.s5.com/bombal112.htm> (recurso electrónico).

BOMBAL, María Luisa, 2000. *Obras completas*, Lucía GUERRA (comp.), Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

CAMPRA, Rosalba, 1991. «Los silencios del texto en la literatura fantástica»; en Enriqueta MORILLAS (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, pp. 49-73.

GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía, 1980. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Madrid, Playor.

LÓPEZ, Berta, 2001. *Biblioteca de Autor Marta Brunet*. URL: <http://cervantesvirtual.com/bib_autor/brunet/autora.shtml> (recurso electrónico).

SELZ, Peter, [1957] 1989. *La pintura expresionista alemana*, Madrid, Alianza.

SOSNOWSKI, Saúl, 1991. «Cábala, fantasía, ideología: apostillas diacríticas»; en Enriqueta MORILLAS (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, pp. 83-91.

VALENTE, Ignacio, 18 de abril de 1982. «María Luisa Bombal: 'La última niebla', *El Mercurio*, Santiago de Chile. URL: <http://www.letras.s5.com/bombal10512.htm> (recurso electrónico).

VERANI, Hugo, 1986. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Roma, Bulzoni.

VIAL, Sara, 21 de abril de 1974. «Sólo quise llegar al corazón de todos», *La patria*, pp. 6 y 7. URL: <http://www.letras.s5.com/bombal114.htm> (recurso electrónico).

VIDAL, Hernán, 1976. *María Luisa Bombal: la feminidad enajenada*, Barcelona, Clásicos y Ensayos.

ZUBIAURRE-WAGNER, María Teresa de, «'Busco algo que se parezca a la marea': escritura y existencia femenina en *La última niebla* de María Luisa Bombal», 1999; en Luzelena GUTIÉRREZ DE VELASCO et. al. (comp.), *De pesares y alegrías. Escritoras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas*, México, Colegio de México, págs. 289-307.

**1.** Sirva este breve apunte biográfico: Nace en Viña del Mar en 1910, en 1922 se traslada con su familia a París y en La Sorbonne presenta su tesis sobre Prosper Mérimée. En 1931 regresa a Chile e inicia su carrera literaria y desde 1933 hasta 1940 reside en Buenos Aires, donde se relaciona con el grupo de intelectuales de la vanguardia argentina. En 1944 emigra a Estados Unidos hasta la muerte de su marido en 1970. Reside en Chile desde su regreso definitivo en 1973 hasta el año de su muerte, en 1980.

**2.** En este ámbito es preciso recordar, con Hugo Verani, que «*El habitante y su esperanza* [de Pablo Neruda], primer relato chileno de vanguardia y precursor de la 'nueva novela', se inscribe sin dificultad entre las obras de la época que inician una renovación de la imagen convencional del mundo narrativo. El rechazo de posicionamientos positivistas y regionalistas, la interiorización del proceso narrativo y la distorsión de la historia mediante la indeterminación sintáctica y semántica son aspectos que atestiguan la modernidad del relato» (Hugo Verani 1986, p. 34).

**3.** «El hecho de que la juventud de la autora haya transcurrido en París es altamente significativo para determinar su afinidad con un conjunto de posiciones estéticas y filosóficas. Ella misma ha declarado que fueron sus experiencias en Francia las que la convirtieron verdaderamente en escritora [Entrevista con Victoria Pueyrredón para «Quién es Quién» (Suplemento de *Comentarios Bibliográficos Americanos*, Montevideo: Eduardo Darino, Editor, 1973-74, pp. 5-6)]. Además, es importante mencionar que con frecuencia asistía a las

conferencias de Paul Valéry y otras importantes figuras del ambiente literario francés» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, p. 15).

**4.** Lucía Guerra-Cunningham apunta la evolución en la visión de la mujer que divide las obras hasta aquí citadas en dos etapas: «En las primeras obras de María Luisa Bombal, se concibe a la mujer como un ser instintivo y vital cuyos impulsos son reprimidos por el orden social burgués; a partir de 1939, fecha de publicación del cuento 'Las islas nuevas', se observa una omisión de las circunstancias sociales específicas en las cuales transcurre la existencia de la mujer latinoamericana. La autora comienza a dar mayor énfasis a la esencia de lo femenino íntimamente ligado al ciclo cósmico y amplía los límites de su circunstancia al mundo moderno en general» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, p. 24).

**5.** «La historia de María Griselda», última obra de María Luisa Bombal, se publicó por primera vez en la revista «Norte» de Estados Unidos en 1946. Asimismo fue publicada por la revista «Sur» de Buenos Aires y por otra editorial colombiana, pero no será hasta 1976 que se publique en Chile en la editorial «El Observador» de Quillota.

**6.** María Luisa Bombal narra su amistad y sus vivencias con Neruda en su *Testimonio autobiográfico*: «Partí a la Argentina en 1933 y me fui a vivir a la casa de Pablo Neruda, que estaba casado con Maruca, él era cónsul de Chile. Pablo no iba a ninguna parte sin mí y su mujer, pero ella se aburría tanto, fíjate, que en las reuniones sociales pedía permiso y se recostaba. Pablo corría a taparla... Así que yo era la compañera de Pablo y así conocí todo el ambiente artístico...» (Mª Luisa Bombal 2000, p. 332); «comencé *La última niebla* mientras

Pablo estaba haciendo los poemas de *Residencia en la tierra*, los dos escribíamos en la cocina de su casa. [...] Terminé mi novela cuando Pablo ya estaba en España y se la mandé. Yo tenía una carta preciosa en que Pablo me decía: 'He hecho una fiesta y ha venido Federico Aleixandre y todos los amigos y hemos celebrado tu libro'. Me decía que yo escribía un mundo que parecía agitado por un agua clara, por un soplo de misterio... (melancólica)» (*Ibid.*, pp. 340-341). Véase también el apartado «Mi vida con Neruda», en la entrevista realizada por Sara Vial titulada «Sólo quise llegar al corazón de todos», en *La Patria*, 21 de abril de 1974.

**7.** María Luisa Bombal asocia la música con la niebla como elementos principales de su mundo interior: «La música así como la niebla significan, son para mí... silencio. Un silencio que acalla en nosotros ese mundo de banalidades, obligaciones y dolores de la vida cotidiana... para dejarnos momentáneamente oír y escuchar ese canto cuidadosamente escondido dentro de nuestro mundo interior» (Entrevista por Marjorie Agosín 1977).

**8.** «Ya que la mujer representa la concreción de la energía vital del universo, el ataque burgués contra la naturaleza equivale a un ataque directo contra la mujer, y viceversa. Ante tales obstáculos para la armonía de los sexos, las relaciones de hombres y mujeres son planteadas como polaridades nunca resueltas [...] En esta derrota toda la humanidad que vive esta etapa histórica sufre las consecuencias. Una civilización que desconoce y reprime duramente las manifestaciones de la vitalidad de signo femenino, relegando a la mujer a funciones meramente decorativas –como ocurre con las heroínas de

María Luisa Bombal–, atenta contra su propia renovación. Las figuras masculinas que predominan en la narrativa de la autora son las de hombres de negocios, latifundistas y abogados, representantes del orden establecido, aventajados, canosos, fláccidos y desvitalizados. Sus mujeres, incapaces de encontrar junto a ellos identidad de tales en la comunión de amor fértil, quedan prisioneras de la enajenación mental» (Hernán Vidal 1976, pp. 53-54).

**9.** Según Lucía Guerra, «si bien el encuentro sexual con el amante oscila en la esfera ambigua de lo real, lo soñado y ensoñado, la experiencia del placer instaura una apertura de carácter ontológico en la cual el cuerpo se constituye como fuente y origen. Y es a partir de esta experiencia que surge el fermento de la Imaginación que deviene Escritura» (en María Luisa Bombal 2000, p. 40).

**10.** «En el sistema patriarcal, la sexualidad humana ha sido interpretada y teorizada predominantemente por una visión masculina que propone la penetración fálica como el suceso culminante. Esta, como eje y meta de toda sexualidad considerada 'normal', responde tanto a los imperativos biológicos de la reproducción como a la prioridad e importancia atribuida al falo [...]. Subvirtiendo la base misma de esta visión falogocéntrica de la sexualidad, Mª Luisa Bombal y otras autoras de su generación, tales como María Flora Yáñez y María Carolina Geel, incursionan en experiencias de carácter narcisista, elaborando discursos en los cuales el placer erótico deviene autonomía y descubrimiento del propio cuerpo» (Lucía Guerra-Cunningham 2000, pp. 20-21).

**11.** «Esta unión con las fuerzas primordiales del cosmos [...] pone de manifiesto su visión de la mujer como una prolongación de la naturaleza. En *La última niebla*, este concepto se plasma principalmente por los motivos del árbol y el agua» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, p. 65).

**12.** «La situación existencial y la trayectoria de las heroínas están marcadas por la resignación, la dependencia y la pasividad, atributos caracterológicos asignados a la mujer latinoamericana de la época. [...] Es precisamente esta aceptación pasiva de la convencionalidad la que motiva a las protagonistas a encerrarse en sí mismas y a buscar modos de evasión que las protejan de un verdadero enfrentamiento con la sociedad» (Lucía Guerra-Cunningham 1980, p. 39).

**13.** El drama de la ensoñación consiste, como ha visto María Teresa de Zubiaurre-Wagner, en que «María Luisa Bombal, al hacer de la protagonista –de *La última niebla*– pura 'materia' que siente, al reducirla a un personaje femenino de intensa vida interior que sólo se rige por sus emociones, automáticamente la encarcela y le impone las férreas cadenas de la inmovilidad y el silencio» (María Teresa de Zubiaurre-Wagner 1999, p. 297).

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

María Caballero Wangüemert

# Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

María Caballero Wangüemert
**Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica** ..... 5

El genotexto woolfiano ..... 10

La cocina de la escritura ..... 16

El coloquio de las perras ..... 24

Bibliografía ..... 34

Notas ..... 38

# Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica

María Caballero Wangüemert
Universidad de Sevilla

Aún así, la primera sentencia que escribiría, dije, cruzando al escritorio y tornando la página encabezada: *Las mujeres y la novela*, es que es fatal para el que escribe pensar en su sexo. Es fatal ser un hombre o una mujer pura y simplemente; hay que ser viril-mujeril o mujeril-viril. Es fatal que una mujer acentúe una queja en lo más mínimo; es fatal que defienda cualquier causa hasta con razón; o que hable deliberadamente como mujer. La palabra *fatal* no es una metáfora, porque todo lo escrito con ese prejuicio deliberado está condenado a la muerte, deja de ser fertilizado (Woolf, 2003, págs. 114-115) **(nota 1)**.

Virginia Woolf (1882-1941), como mujer y como creadora, se convirtió en uno de los mitos del ya lejano siglo veinte. Su

lucha con la palabra, el círculo de relaciones de lo que se denominaría después *El grupo de Bloomsbury* (Bell, 1976), el lamentable suicidio ante el temor a las crisis de locura e inseguridad creativa han vuelto a la actualidad con el estreno de la película *Las horas* **(nota 2)** (2003), un excelente guión cinematográfico que pone de manifiesto las convulsiones y desgarramientos de hombres y mujeres, ejemplificándolos en tres historias que se desarrollan en los últimos setenta años. No es mi intención hacer una reseña de la película –que desde luego la merece–; sino mostrar cómo el cine se hace cargo y aborda una vez más la problemática de la creatividad literaria por lo que se refiere a Virginia, protagonista de la historia que genera temáticamente las otras dos, si bien están imbricadas en un juego contrapuntístico de secuencias sabiamente entrelazadas. El espectador se enfrenta a una mujer que ha llegado a enloquecer, buscando la fórmula, la palabra adecuada, la primera frase, de cuyo acierto –como dirían E.A Poe y Horacio Quiroga, entre otros– depende todo el relato. Está gestando *Mrs Dalloway* (1925) mientras vive en el campo reponiéndose de sus dos intentos de suicidio. Al final, se meterá en el río agobiada por sus «voces» interiores y por la cárcel que le supone la vida campesina. En ese sentido, la pantalla manipula la realidad: Virginia escribió al menos, tras esta excelente novela, *Al faro* (1927), *Orlando* (1928), *Las*

*olas* (1931), *Los años* (1937) y *Entre actos* (1941). El suicidio en plena juventud y no a sus cincuenta y nueve años (1941) agiganta en la película el dramatismo de una vida segada en flor y por propia voluntad.

«La señora Dalloway dijo que ella misma se encargaría de comprar las flores» (Woolf, 1975, pág. 9)... esta frase, que abre la novela, enlaza también con las otras dos historias y con el problema que las aglutina: la insatisfacción de la mujer, el otro gran tema de la película, en realidad el punto de partida de la mitificación feminista de la Woolf. En la pantalla, esa insatisfacción es un rumor de fondo en la mujer de la segunda historia –cronológicamente hablando– que vive en Los Ángeles y espera su segundo hijo mientras se alimenta con la lectura de *Miss Dalloway*. Tras un intento de suicidio que no tiene agallas de consumar, vuelve a su casa. Es una mujer de muy pocas palabras y mucha expresividad en el rostro; el espectador está viviendo el patético contraste entre su angustia y la alegría del rutinario marido, feliz y orgulloso de su familia, y sin oler siquiera la crisis de su mujer...

Volvemos a la Inglaterra del 2001 con la tercera historia en la que el niño de la anterior, quien intuyó que su madre estaba a punto de realizar cualquier locura, incluso abandonarle –cosa que, sabremos después, hizo nada más dar a luz a

su segundo hijo– es un enfermo terminal de sida, mimado por Clarissa, una editora que lo amó desde la adolescencia y en vista de su abandono –pareja de homosexuales por medio– ha tenido una hija para vivir la maternidad y se ha liado con una lesbiana. El drama está servido. Como Clarissa Dalloway, abre el día en que está a punto de dar una gran fiesta en honor de su triunfante amigo, dirigiéndose a la floristería y encargando miles de flores...

Se reitera voluntariamente la estructura de la famosa novela: un día en la vida de Clarissa Dalloway sirvió para condensar toda su existencia tal vez marcada por la frivolidad, cuyo símbolo son las reiteradas fiestas que organiza desempeñando el papel de anfitriona perfecta. Así también la Clarissa del 2001 tendrá que admitir su fracaso vital y asistir incluso al suicidio de su amigo que se tira por la ventana de su casa...

He abierto este trabajo con una cita de Virginia Woolf: «Es fatal para el que escribe pensar en su sexo» –dice en su celebérrimo ensayo del 29 que se ha traducido como *Una habitación propia– Un cuarto propio,* en la reciente traducción de Jorge Luis Borges para Alianza (Madrid, 2003). Ella se lo aplicó a sí misma y su lucha con la palabra nos dejó obras imperecederas. Ahora bien: ¿por qué es fatal para el que escribe pensar en su sexo? ¿Puede la mujer occidental, más

aún la mujer hispanoamericana llegada tarde al banquete de la escritura, permitirse el lujo de no pensar en su sexo al volcarse sobre el papel o el ordenador en blanco? Es un asunto irresoluble, supongo, y desde luego de los que se le van a uno de las manos como el agua entre los dedos... Dándole vueltas, he releído durante estos días a Virginia y he recordado la admiración –y las discrepancias también– que confiesa sentir por ella una gran escritora portorriqueña, Rosario Ferré, quien acaba de publicar en Alfaguara su última novela –por el momento– con el título *El vuelo del cisne* (2002). Me limitaré, entonces y desde la obligada prudencia, a releer alguno de sus textos ensayísticos, en los que metatextualmente comenta la creación literaria femenina y la suya propia. Por supuesto que para ello son básicos los 13 ensayos de *Sitio a Eros* (México, 1980), que se reeditaron en el 86 con dos nuevos añadidos. A mí, sin embargo, me interesaron más sus palabras en *La cocina de la escritura* –conferencia fruto de su participación en un congreso durante los ochenta (González y Ortega, 1984)– y desde luego su librito *El coloquio de los perros* que, tras su salida como primicia en la revista *Quimera,* se publicó como tal en la Isla (1990). Creo que ambos textos deben considerarse, a la luz de la intertextualidad, como una relectura de *Un cuarto propio*. Y eso me propongo hacer ahora.

## El genotexto woolfiano

No por muy conocidas pueden quedar aparcadas las líneas maestras que Virginia trazara en su ensayo del 29, del que me siguen subyugando el tempo lento, la suave ironía cuya eficacia incisiva no es posible olvidar y el coloquialismo propio del foco narrativo adoptado: «Pero, dirán ustedes, nosotros le pedimos que hablara sobre las mujeres y la novela –¿qué tendrá eso que ver con un cuarto propio?» (Woolf, 2003, pág. 7)... En consecuencia, el destinatario rige el deambular y los comentarios en primera persona de quien se devana la cabeza sobre cómo elaborar el tema... Y empiezan a surgir las paradojas, más allá de lo anecdótico: la mujer no puede pisar el césped ni mucho menos entrar en la biblioteca de esa universidad por cuyo campus pasea... Le es imposible hacer dinero cargada, como suele estar, de hijos y, si lo consiguiera, no tendría derecho a administrarlo... Es decir, en el texto aparece la irónica capaz de poner el dedo en la llaga de la cárcel femenina, y por aquí el feminismo entró a saco en su día.

Ahora bien, detrás de anécdotas más o menos irrelevantes, siguen en pie las paradojas que van abriéndose en progresivos círculos concéntricos: «¿tienen ustedes la menor idea del número de libros sobre mujeres que se publican en el

curso de un año? ¿Tienen ustedes la menor idea de cuántos son escritos por hombres? ¿Se dan cuenta que ustedes son, tal vez, el más discutido animal del universo?» (Woolf, 2003, pág. 32). Es lógico que así sea, porque los hombres están constatando un inquietante fenómeno y es que las mujeres se les escapan; esas mujeres que desde hace siglos ... «han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre, dos veces agrandada» (Woolf, 2003, pág. 42). Por eso le es tan necesaria la mujer al hombre. E irónicamente despliega esta idea mediante la *amplificatio:*

> Pues si ella quiere decir la verdad, la imagen del espejo se encoge; su capacidad vital disminuye. ¿Cómo puede seguir haciendo justicia, educando salvajes, dictando leyes, escribiendo libros, vistiendo de etiqueta y discurseando en banquetes, si no se puede ver a sí mismo, en las horas del almuerzo y de la comida, agrandado dos veces? (Woolf, 2003, pág. 43).

Y ello fue así incluso entre los grandes intelectuales que recibieron de las mujeres el estímulo, ...una renovación del poder creador que sólo el otro sexo puede otorgar» (Woolf, 2003, pág. 96).

Las cosas han cambiado desde los tiempos de Virginia: aunque seguimos siendo «el más discutido animal del universo» (Amorós, 1997; Camps, 1998; Haaland Matláry, 2000; Aparisi

y Ballesteros, 2002...), la perspectiva ya no es masculina, o no lo es prioritariamente: ahora son las mujeres quienes, tras saltar a la primera plana de la creación literaria, escriben sobre la mujer en todas sus facetas (Franco, 1993; Fe, 1999...). Ello me obliga a volver a enganchar con las palabras que abrían mi artículo «es fatal para el que escribe pensar en su sexo»... Porque esas mujeres que, a duras penas se han abierto paso en un campo donde jamás estuvieron presentes como seres reales (Borderías, Carrasco y Alemany, 1994; Bel Bravo, 1998; Nuño Gómez, 1999...); y, sí, por el contrario, fueron vapuleadas una y otra vez por los hombres que las erigían en su obsesivo tema literario –véase el romanticismo y la narrativa realista...– no *pueden evitar* pensar en su sexo, no *quieren evitar* escribir desde su sexo cuando ¡al fin! irrumpen en la literatura. Sobre todo teniendo en cuenta que lo hacen desde los márgenes, casi siempre sin esas «500 libras y el cuarto propio» exigidas por la Woolf como requisito imprescindible para abrirse paso: «para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio» (Woolf, 2003, pág. 8) –había planteado de entrada–. Afortunadamente es su caso. Por ello continúa:

> No hay fuerza humana que me pueda arrancar mis 500 libras. Alojamiento, ropa y comida son míos para siempre (...). No necesito odiar a ningún hombre; no me puede hacer mal. No preciso adular

> a ningún hombre; no tiene absolutamente nada que darme (Woolf, 2003, pág. 45) **(nota 3)**.

Y, a continuación, hace un repaso de las escritoras inglesas del XIX desde esa Mrs Behn de clase media, que realiza la proeza de ganar dinero con una literatura sin prestigio entre otras cosas porque se genera desde lo menos valorado (ensayos, traducciones...), hasta las grandes creadoras –Austen, las Bronte, o George Eliot...– que se enfrentan al desaliento, la censura y, más grave aún, a la falta de una tradición. No todas saben superarlo. Y cuando no lo consiguen, reaccionan con ira ante las tesis masculinas que pregonan una y otra vez la inferioridad física, mental o moral de las mujeres. La narradora lo cuenta así:

> Es, sin embargo, en nuestros ocios, en nuestros sueños, que la sumergida verdad suele salir a flote (...). Mientras yo soñaba, la ira me había arrebatado el lápiz. Pero ¿qué andaba haciendo la ira? Interés, confusión, entretenimiento, hastío; yo podía rastrear y nombrar esas emociones que fueron sucediéndose en la maraña. ¿Pero acaso la ira, la negra serpiente, estuvo agazapada entre ellas? Sí, dijo el croquis, ahí estaba la ira. Me señalaba indiscutiblemente el libro, la frase, que habían despertado el demonio: era la tesis del profesor sobre la inferioridad mental, moral y física de las mujeres (Woolf, 2003, pág. 38).

Reactivamente, las mujeres han estado escribiendo enfrentándose con la crítica, diciendo determinadas cosas para agredir o conciliar, afirmando que valían tanto como los hombres, o apoyándose –como Sor Juana Inés de la Cruz– en el tópico de la falsa modestia: «sólo soy una mujer»... Y en la batalla, se han visto perjudicadas. De aquí la ira que, entre las grandes del XIX, sólo Emily Bronte y Jane Austen supieron sortear... Hay que escribir como los hombres, sin ira... Pero hay que hacerlo asumiendo la diferencia para no empobrecer la realidad, registrando todas esas vidas infinitamente oscuras. Y desdoblada en Mary Carmichael se predica a sí misma:

> Todo eso deberás expresar (...). Sobre todo, deberás iluminar tu propia alma con sus profundidades y trivialidades y sus vanidades y sus larguezas (...) y murmuré que ella debería también aprender a reír, sin amargura, de las vanidades –digamos mejor de las peculiaridades, porque es palabra menos ofensiva– del otro sexo (Woolf, 2003, págs. 99-100).

De algún modo, Virginia está fijando sus propios objetivos. Para alcanzarlos deberá pasar un tiempo, –¿cien años?– en realidad mucho menos, ese número tan redondo al que apela no es sino su modo de encubrir el viejo tópico de la falsa modestia. Con lo que expone a continuación está dibujando su propio retrato para la posteridad:

> Los hombres ya no eran para ella el partido contrario (...). El temor y el odio habían casi desaparecido; sólo quedaban algunos rastros en una ligera exageración del goce de ser libre, una tendencia caústica y satírica, más que romántica, al delinear el otro sexo (...). Su sensibilidad era vastísima, ávida y libre (...) se posaba sobre cosas pequeñas y mostraba que tal vez no eran tan pequeñas (...). Torpe como era (...) había –empecé a pensar– dominado la primera gran lección, escribir como una mujer; pero como una mujer que ha olvidado que lo es... (Woolf, 2003, págs. 102-103).

Hay muchas más cosas en el sugerente texto de la británica, No obstante me gustaría retener éstas como punto de partida de esa relectura intertextual de Ferré y que, inevitablemente, iluminará y condicionará la interpretación de *Un cuarto propio.* Tanto la literatura como la historia del siglo veinte han visto cometer muchos de los desatinos señalados en sus palabras, por el deseo femenino de hacerse un hueco en la sociedad y en la escritura. ¿Cómo lograrlo? En un primer momento no de otro modo que siendo como hombres, es decir, dirigiendo sus anhelos a borrar la diferencia, como se vio en ese feminismo sustentado en *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir que estalló violentamente en el 68. Y, desde luego, escribiendo con ira, algo tal vez inevitable todavía en el pasado siglo pero que sin duda lastró la expresión literaria de las mujeres. En resumen, ese feminismo que había rescatado a Virginia para revolverse contra ese papel de espejo renova-

dor de los bríos masculinos que durante generaciones se le asignó a la mujer, no escuchó los consejos de ésta en lo que se refiere a la escritura; o no los escuchó en su totalidad... Escribió con ira. Ése fue el caso de la portorriqueña Rosario Ferré en la década de los setenta, década en la que jugó el papel de árbitro literario de la Isla a través de la revista *Zona de carga y descarga* y en la que escandalizó a su mundo con la colección de relatos *Papeles de Pandora*, donde subvertía los valores de su sociedad.

## La cocina de la escritura

Pasados unos años, Ferré se confiesa. Y lo hace en esta conferencia *La cocina de la escritura* (González y Ortega, 1984, págs. 137-154) muy difundida y citada por los críticos, pero que quizá no se ha trabajado tan a fondo en cuanto a lo que supone de lectura y reelaboración intertextual de Virginia Woolf. Estructurada en cuatro partes a partir de la metáfora culinaria que más adelante popularizó Laura Esquivel en su *Como agua para chocolate*, aborda en la primera –«De cómo dejarse caer de la sartén al fuego»– el proceso mediante el que una mujer se convierte en escritora. Y para ello enlaza justamente con Woolf, con su ensayo *Un cuarto propio,* al que alude sin nombrar y a través del cual rescata y reexamina otros precedentes femeninos como Emily Brönte, la mujer

que... «escribió para demostrar la naturaleza revolucionaria de la pasión» (Ferré, 1984, pág. 137).

Para Rosario, la opción por la literatura fue autobiográficamente subversiva, significó abandonar su mundo, la clase social alta y despreocupada, si bien vacía. Optar por «un cuarto propio» implicó entonces perder la seguridad de las «quinientas libras woolfianas» –como reconocerá en las páginas siguientes, 138-139–. Pero esa apuesta merecía la pena. Y la hizo apoyada en ... «Virginia Woolf y Simone de Beauvoir (que) eran para mí en aquellos tiempos algo así como mis evangelistas de cabecera» (Ferré, 1984, pág. 139). Ambas impulsan y critican, a la vez, a las mujeres: por escribir sobre ... «temas considerados tradicionalmente femeninos, como por ejemplo la preocupación con el amor, o la denuncia de una educación y de unas costumbres que habían limitado irreparablemente su existencia» (Ferré, 1984, pág. 140). Es el caso de Simone, mientras que –ya lo vimos más arriba– ... «para Virginia, evidentemente, la literatura femenina no debería de ser jamás destructiva o iracunda, sino tan armoniosa y translúcida como la suya propia» (Ferré, 1984, pág. 141) **(nota 4)**.

Objetividad, distancia de su referente, apartarse de temas femeninos... Éstos son los propósitos que la guían, el *leit-*

*motiv* que se ha grabado como punto de partida e ideal de la literatura... A continuación narra con todo lujo de detalles el proceso de gestación de su primer relato, *La muñeca menor* para concluir con asombro:

> Terminado mi cuento, me recliné sobre la silla para leerlo completo, segura de haber escrito un relato sobre un tema objetivo, absolutamente depurado de conflictos femeninos y de alcance trascendental, cuando me di cuenta de que todos mis cuidados habían sido vanos (...). Mi tema (...) seguía siendo el amor, la queja, y ¡ay! era necesario reconocerlo, hasta la venganza (...)
>
> Había traicionado a Simone, escribiendo una vez más sobre la realidad interior de la mujer. Y había traicionado a Virginia dejándome llevar por la ira, por la cólera que me produjo aquella historia. Confieso que estuve a punto de arrojar mi cuento al cesto de la basura, deshacerme de aquella evidencia que, en la opinión de mis evangelistas de cabecera, me identificaba con todas las escritoras que se habían malogrado trágicamente en el pasado y en el presente. Por suerte no lo hice»... (Ferré, 1984, págs. 143-144).

Eso le permite extraer una conclusión que rebasa el ensayo de la Woolf:

> Hoy sé por experiencia que de nada vale escribir proponiéndose de antemano construir realidades exteriores, tratar sobre temas universales y objetivos si uno no construye primero su realidad interior; de nada vale intentar escribir en un estilo neutro, armonio-

> so, distante, si uno no tiene primero el valor de destruir su realidad interior (Ferré, 1984, pág. 144).

Es decir, con ese «construir y destruir» Rosario asume el inevitable autobiografismo de la literatura y, sobre todo, de la literatura escrita por mujeres pero, a la vez, es capaz de superar sus límites al objetivar sus demonios y examinarlos con calma. Una receta que eleva a teoría literaria, atreviéndose a reescribir a sus modelos, a impugnar sus tesis con el ejemplo de su obra. No sólo escribe con ira **(nota 5)** –y tal vez *Papeles de Pandora* (1975), su más iracunda colección de relatos, sea también lo más brillante e innovador de su obra–, sino que proyecta esa misma ira mucho más allá, hacia campos no hollados antes por plantas femeninas, por ejemplo, lo sexual y el lenguaje agresivamente sexualizado. Lenguaje que la rebelde narrativa femenina no se había atrevido a utilizar como la portorriqueña lo hace, con un claro propósito ... «devolver esa arma, la del insulto sexualmente humillante y bochornoso, blandida durante tantos siglos contra nosotras, contra esa misma sociedad, contra sus principios ya caducos e inaceptables» (Ferré, 1984, págs. 147-148). En esto es una pionera y será seguida por Ana Lydia Vega y Mayra Santos, por no salir de la Isla.

Por cierto que lo del lenguaje «obsceno» lo cuenta ya en la segunda parte de su conferencia –«De cómo salvar algunas cosas en medio del fuego»– que erige como centro temático el gozo de la escritura, una escritura que es a la vez conocimiento corporal e intelectual. Las ideas que ahora esboza tienen su precedente en el surrealismo –«el escritor nunca escoge sus temas, sino que sus temas le escogen a él» (...) «el escritor se ve siempre arrastrado por su verdad» (Ferré, 1984, pág. 145)-; incluso hay ecos del mexicano Octavio Paz en ese «placer corporal de la palabra», «ese gozo encandilado que se establece entre el escritor (o la escritora) y la palabra» (Ferré, 1984, pág. 148):

> ...a fuerza de tajarla y bajarla, amarla y maltratarla, ésta va poco a poco cobrando calor y movimiento, comienza a respirar y a palpitar bajo sus dedos, hasta que se apropia, ella, a su vez, de su deseo, de la implacable necesidad de ser colmada. La palabra se vuelve entonces tirana... (Ferré, 1984, pág. 148).

No obstante, aunque Virginia parece tan lejana, al final de este apartado vuelve a reinar porque también ella ha sentido ese placer, el placer del ... «instante en que siente la sangre fluir de punta a punta por el cuerpo de su texto» (Ferré, 1984, pág. 149). Y eso –dirá Rosario– es lo más valioso, lo que merece la pena salvar del fuego de la literatura. Pero lo dice desde una actitud militante y activa que antes correspondía ex-

clusivamente al varón. Desde una lectura de género (García Mouton, 1999), me parece relevante cómo la escritora se ha venido apropiando de un vocabulario que, años atrás, sólo se permitía utilizar éste. Un vocabulario connotado sexualmente... unos términos –gozo, placer– que la mujer decimonónica no podía aplicarse ni utilizar porque correspondían a conceptos ajenos a la exquisita idealidad del «ángel del hogar».

«De cómo alimentar el fuego» –tercera parte de su conferencia– se polariza en la imaginación, ese duende sin el que cualquier escritor fracasa, ... «el combustible más poderoso que alimenta toda ficción» (Ferré, 1984, pág. 151) y a través del cual lo autobiográfico se transforma en materia de arte... ¿Son las mujeres más incapaces de imaginación que el hombre? –se pregunta–. Sospecha que la sociedad así lo cree, pero deja la interrogación abierta. Y lo hace así porque está dispuesta a demostrar en carne propia lo contrario. Por eso dice:

> La dificultad para reconocer la existencia de la imaginación tiene en el fondo un origen social. La imaginación implica juego, irreverencia ante lo establecido, el atreverse a inventar un orden posible, superior al existente, y sin este juego la literatura no existe. Es por esto que la imaginación (como la obra literaria) es siempre subversiva (Ferré, 1984, págs. 150-151).

Ya es hora de que las mujeres se atrevan con la subversión, en el sentido de inventar ese orden posible...Y, de hecho, eso ya ha sucedido con la misma Virginia, entre otras. Ferré aspirar a entrar –a estar ya– en ese podio de los privilegiados, de los creadores, de los escritores subversivos, en ocasiones no tan reconocidos por la Academia **(nota 6)**.

Por fin, la conferencia va a concluir y Ferré –bajo ese epígrafe «conclusión» que es la cuarta parte de su texto– vuelve a ponerse bajo la égida nunca olvidada de la Virginia de *Un cuarto propio*. Volvemos al tema que las unifica: la literatura femenina. Si la inglesa se preguntaba por «las mujeres y la novela», la portorriqueña sigue en la misma línea, tal vez afinando algo más su interrogante:

> ¿Existe, al fin y al cabo, una escritura femenina? ¿Existe una literatura de mujeres, radicalmente diferente a la de los hombres? ¿Y si existe, ha de ser ésta apasionada e intuitiva, fundamentada sobre las sensaciones y los sentimientos, como quería Virginia, o racional y analítica, inspirada en el conocimiento histórico, social y político, como quería Simone? Las escritoras de hoy ¿hemos de ser defensoras de los valores femeninos en el sentido tradicional del término, y cultivar una literatura armoniosa, poética, pulcra, exenta de obscenidades, o hemos de ser defensoras de los valores femeninos en el sentido moderno, cultivando una literatura combativa, acusatoria, incondicionalmente realista y hasta obscena? ¿Hemos

> de ser, en fin, Cordelias, o Lady Macbeths? ¿Doroteas o Medeas? (Ferré, 1984, pág. 152).

La respuesta es contundente: no existe una escritura femenina –dirá Ferré quien no está dispuesta a aceptar esencialismo, es decir, a creer en la existencia de una naturaleza femenina distinta a la masculina–. Un planteamiento muy posmoderno, que está en la base de los feminismos y la lucha de género, como se ha podido comprobar no sólo en la abundantísima crítica sobre este asunto, sino también en las múltiples Conferencias Internacionales sobre la Mujer, de Pekín en adelante...

Para concluir y a la vista de los textos de Virginia y Rosario diría que muchos de los conceptos se han ido cruzando: la británica le pide a la mujer que escriba sin ira y la portorriqueña, entroncando con el XIX, potencia esa ira reactiva y la catapulta y amplía sobre asuntos y lenguaje considerados tabúes **(nota 7)**. La primera considera esa escritura airada como un primer estadio ligado a las críticas que se ciernen sobre el sexo débil, mientras que la otra la define como moderna... ¿Acaso no ha cambiado tanto la situación?

Pero, además, la teoría y la práctica de Ferré no siempre concuerdan, hay pequeñas fisuras entre ellas. En esta recta final de la conclusión, retoma la metáfora culinaria: «escribir y

cocinar a menudo se me confunden» (...) «el secreto de la escritura, como el de la buena cocina, no tiene absolutamente nada que ver con el sexo, sino con la sabiduría con la que se combinan los ingredientes» (Ferré, 1984, págs. 153-154). Es decir, no existen técnicas específicas, sino el genio del *chef;* aunque hay que advertir que escribir bien para una mujer es tarea mucho más ardua que para un hombre porque la sociedad le pide mucho más.

Hasta ahora todo parecía coherente; ahora se abren las fisuras aludidas porque, si bien no existe una escritura femenina, –dirá– hay temas femeninos ligados a la realidad de la mujer siempre en contacto ... «con las misteriosas fuerzas generadoras de la vida» (Ferré, 1984, pág. 154) Una realidad de doble filo: por un lado, implica un misterio que en las sociedades primitivas le hizo distinta y temida y, por el otro, coarta las posibilidades profesionales de la mujer actual. Aquí, como en otros pasajes, aparece la sombra de Simone de Beauvoir, una sombra muy poderosa y que, tal vez, habría que analizar con detenimiento.

## El coloquio de las perras

Las tornas han cambiado de Virginia a nuestros días. Ahora son ellas, las mujeres escritoras, quienes se permiten no sólo hablar de su literatura, sino enjuiciar y cuestionar a los hom-

bres. En ese sentido, este librito es respuesta y desmentido a su progenitora y así hay que verlo, como parte de esa crítica literaria femenina e hispanoamericana que va permitiéndose ¡por fin! romper las ataduras respecto de la vieja Europa; y es capaz de enfrentarse a la doble marginación que la mujer de este continente ha venido sintiendo. En esa línea, supone un rotundo *mentís* a los que ningunean la crítica literaria propia llevada a cabo por las mujeres del Nuevo Mundo. El asunto –... «si existe hoy un cuerpo de crítica válido compuesto por féminas» (Ferré, 1990, pág. 44)– se aborda limpiamente en la recta final de este ensayo. Por cierto que se lleva a cabo desde un esquema interrogativo, lo que implica una reelaboración intertextual, un diálogo con el famoso texto de Virginia Woolf que nos está sirviendo de punto de partida de estas reflexiones.

De cualquier forma, no quiero adelantar acontecimientos. Habría que comenzar diciendo –para aquellos que todavía no lo conocen– que este ensayo aborda el binomio mujer-literatura de un modo mucho más académico que la conferencia que comentábamos. Es lógico entonces que también se ciña más a la estructura de *Un cuarto propio*, y tenga en cuenta la –según Virginia– triple posibilidad en que puede bifurcarse cualquier indagación sobre mujer y literatura: ... «las mujeres

y lo que parecen; o si no las mujeres y las novelas que escriben; o tal vez las mujeres y las novelas que se escriben sobre ellas» (Woolf, 2003, pág.7).

Por esta última cuestión ataca Ferré en un trabajo que, desde el título pero también en el interior (Ferré, 1990, págs. 11-14), remite a Cervantes del que arranca para conversar sobre la «verosimilitud de la ficción», quejándose de la misoginia demostrada por el gran escritor en el *Coloquio...* A partir de ese momento, un par de «perras» –término y realidad del reino animal tras el que se ocultan Ferré y una desconocida escritora hispanoamericana– van haciendo desfilar a sus colegas, los «perros» de Hispanoamérica. ¿Con qué sentido? Discutir la famosa igualdad entre hombres y mujeres, por un lado, y la suficiencia o no del sustrato para que florezca la creación literaria en Hispanoamérica, por el otro.. Oigamos lo que tiene que decir Fina/Ferré:

> Creo que la pregunta que deberíamos hacernos no es si es verosímil que los perros y las perras ladremos o no, como quería Cervantes; más bien habría que preguntarse si es posible para un perro latinoamericano ladrar como una perra y viceversa (Ferré, 1990, pág. 14).

Para averiguarlo, se pasa revista al colectivo comenzando por los hombres. Abre la marcha Borges ... «esa momia

sacrosanta que todo perro escritor latinoamericano guarda como un jamón ahumado en su alacena, para roer secretamente sus huesos de vez en cuando» (Ferré, 1990, pág. 15). Un Borges que le deja a la mujer sólo el espacio narrativo de tres breves intervenciones en las que ella funciona como un hombre, pero –eso sí– es siempre víctima. En realidad y como acotación al margen, habría que decir que la presentación que el texto hace del argentino es pobre y sesgada: nunca debería situarse al mismo nivel a las protagonistas de *Emma Sunz y La intrusa*, ya que la primera –calculadora y masculina en cuanto que planea su venganza sin importarle que ello implique una autoinmolación– focaliza el relato; mientras que la segunda es el objeto paciente de los celos masculinos **(nota 8)**.

Para Lezama Lima, las mujeres son sacerdotisas de la muerte... «Las perras de Onetti son todas vírgenes adolescentes que se convierten en prostitutas titilantes» (Ferré, 1990, pág. 18). Y –sigue diciendo– hay mucho de sadismo en sus textos aunque una crítica literaria tan prestigiosa como Ludmer no lo vea. Con estas palabras y *en passant* se cuestionan los aciertos de la «siempre laureada» por la izquierda–... En cuanto a Carlos Fuentes, ... «nos hace responsables de gran parte de los males de este mundo» (Ferré, 1990, pág. 20). El escritor

mexicano sale bastante mal parado: la equívoca androginia de alguno de sus textos nunca alcanza la densidad conceptual y la categoría literaria del *Orlando* –de nuevo el intertexto woolfiano tan amado– y, después de vueltas y revueltas, ... «la fémina es reducida al final a una costilla perdida» **(nota 9)**. El machismo de textos como *Gringo viejo* es insultante –dirá Fina apostillando con ironía sus comentarios–:

> Harriet es sólo una de las muchas heroínas de Fuentes, y de otros tantos autores latinoamericanos, que adquieren convicciones políticas sólo luego de hacer el amor con los líderes revolucionarios. En la película Jane Fonda aparece *miscast* como una maestrita Washingtoniana supercivilizada e ingenua, que ingresa a la escuela de la vida en brazos del general Arroyo, el Pancho Pistolas bárbaro e idealista (Ferré, 1990, pág. 23).

Resulta claro, entonces, que el mayor problema de las escritoras en Hispanoamérica sigue siendo el machismo y sus incuestionables enemigos, en consecuencia, los propios colegas...

«Donoso nos pinta siempre como unas viejas chismosas y andrajosas» (Ferré, 1990, pág. 23)... García Márquez juega con los estereotipos, pero va más allá en su caracterización de la Úrsula macondina, «defensora de la comunicación y el amor entre los pueblos» o en su denuncia de un matriarcado que es la simple consecuencia del machismo hispanoameri-

cano. Por fin, llega el momento de tratar a su amado Cortázar, con el que tiene puntos de contacto y sobre quien ha escrito un libro (Ferré, 1994). Lo salva porque ... «ha intentado entrar en la subjetividad femenina, al situar en ella su punto de vista narrativo en primera persona» (aunque debe reconocer que) ... «en muchos de sus textos es pavorosamente machista» (y algunos de sus textos) «se encuentran también plagados de tortura y sadismo sexual» (Ferré, 1990, págs. 27-28). ¡Hay tantos perros!... ¡tantos escritores hispanoamericanos! De Vargas Llosa ¡qué decir! Es un seductor, aunque en sus novelas las féminas no existen...

Por este camino, se aterriza en la Isla y las críticas arrecian. La galería femenina en los cuentos y dramas de René Marqués es amplia; ha sabido crear mujeres ambivalentes, mitad ángel caído y mitad salvadora del hombre. Sus mujeres pueden ser castrantes, lo cierto es que, casi siempre, se mueven en el espectro del conservadurismo tradicional. «La mujer es la matriarca que guarda los valores de la patria en su seno; pero en cuanto se atreve a tener otras iniciativas que no sean las reproductivas, se vuelve un ser desdeñable» –dirá (Ferré, 1990, pág. 32)–. Más moderno Luis Rafael Sánchez, tampoco se libera totalmente de estereotipos en su revolucionaria novela *La guaracha del Macho Camacho* (1975):

> La naturaleza de la fémina, por lo tanto (madre histérica y frígida si es de la clase alta; madre ingenua e ignorante, aunque afirmadora de los valores vitales si es de la clase proletaria), la destina a ser una víctima, sea de la clase social que sea» (Ferré, 1990, pág. 33).

Con quien realmente se ceba la perra Fina –es decir la crítica literaria Ferré– es con Edgardo Rodríguez Juliá a quien llega a dedicar unas tres páginas indignadas por su escritura escatológica que rebaja a las mujeres al nivel de animales.

La indignación pone punto final a esta primera parte y abre una segunda que implica subversión. Porque ahora se trata de ver ... «la imagen equívoca que de los hombres nos ofrecen las novelas de las féminas» (Ferré, 1990, pág. 39). Es decir las mujeres opinan, ¡vaya que si opinan! y se permiten invertir una focalización de siglos, erigirse en jueces de esos hombres para los que nunca existieron más que como estereotipos desdeñables. La Isla es el terreno ideal para esa indagación, hay un boom de escritura femenina (Acevedo, 1991). Pero Ferré, a fuer de objetiva, debe reconocer que las escritoras isleñas no son precisamente Virginia Woolf, no tanto por la calidad, como porque adolecen del mismo problema que los hombres: son incapaces de incluir en sus personajes ... «una mezcla de características *sui generis*, que podría pertenecer tanto al hombre como a la mujer, y que los hacen

profundamente individuales y humanos» (Ferré, 1990, pág. 39) **(nota 10)**. En consecuencia, las mujeres –como antes los hombres– caen en el estereotipo a la hora de crear sus personajes:

> ...los personajes del sexo opuesto tienden a obedecer mayormente a dos patrones previsibles: los caciques todopoderosos y putos, y los idealistas jodidos por ellos» (Ferré, 1990, pág. 40).

Allende, Mastretta... responden a esquemas fascistas, mientras que Bombal, Poniatowska, Lynch, Lispector o Rosario Castellanos han tocado en algún momento otro estereotipo: el del amante insensible, monstruo de egoísmo que no sabe ni quiere hacerse cargo de las necesidades afectivas de la mujer –víctima voluntaria y ente indescifrable a la vez–. En conclusión, también en la literatura femenina topamos con la dramatización de roles culturales vigentes en la calle y en la vida cotidiana.

Aún así, cabe destacar a una serie de escritoras puertorriqueñas como Ana Lydia Vega, Carmen Lugo Filippi o Magali García Ramis. La dos primeras, feministas agresivas, lideran la revuelta contra la explotación sexual femenina y la violencia doméstica. La narradora las sitúa en medio de la manifestación de «perras» que engloba asimismo a políticas, como la vieja alcaldesa Fela o la hija de Muñoz Marín. Prueba inequí-

voca de la presencia femenina en la intelectualidad y la vida pública de la Isla, una realidad incuestionable que refleja el paso de los años y el cambio de estatuto para la mujer.

A la vista de ese plantel de mujeres ¿qué pasa con las *historias de la literatura hispanoamericana?* ¿Hasta qué punto han reconocido e incorporado ese *corpus* de narradoras? La respuesta es previsible, aún así no por eso menos decepcionante. A lo largo de una página se pasa revista a los textos canónicos (Anderson Imbert, Rodríguez Monegal, Lafforgue, Brushwood, Rodríguez Alcalá, González Echevarría, F. Alegría, Rama...) para comprobar que la instancia femenina no tiene una impronta llamativa. ¿Soluciones? Las mujeres hispanoamericanas que se dediquen a las tareas críticas deberían trabajar sobre textos femeninos, ... «debemos celebrar siempre los méritos de nuestros textos, a la vez que ejercemos una crítica discreta y solidaria de los mismos» –dice Fina/Ferré–. Pero Franca/Ferré –porque en realidad la escritora se refracta casi de modo esquizofrénico entre las dos perras, son las dos mitades de su ser las que dialogan– teme al sectarismo que implica repetir una dinámica de exclusión del otro, del distinto; una dinámica de siglos digna de ser superada:

> Me parece muy mal tu actitud –le reprochó Franca torciendo el hocico– ya que no se trata de dividir la literatura en campos enemigos, haciendo de ella una Lisístrata en lugar de un arte universal. Nuestro fin ha de ser lograr que las antologías hechas por hombres, así como las hechas por mujeres, reconozcan e incluyan a los artistas de ambos géneros (Ferré, 1990, pág. 46).

Algo que empieza a lograrse y que está mucho más en la línea de lo que proponía Virginia. ya que salva la ira. Después de todo Ferré nunca olvidó su fascinación por la escritora inglesa. En apariencia tan distantes, sus escritos tienen algo en común, lo autobiográfico. En el caso de Ferré, ese autobiografismo siempre estuvo ahí y parece haberse incrementado en cada nuevo relato, novela a novela: *Papeles de Pandora, Maldito amor, La casa de la laguna, Vecindarios excéntricos* –por entresacar algunos de sus textos más populares– no hacen sino dar vueltas a una vida turbulenta que va adquiriendo poso con los años, reviviéndose a través de la memoria y de la página escrita (Ortega, 1991, págs. 205-214). Precisamente hablando con Julio Ortega, confesará la religación con su musa:

> Virginia me interesa, porque creo que toda literatura es autobiográfica (...), mi ensayo sobre la Woolf es también una autobiografía (aunque quizá desvelada) porque yo siempre he querido ser Virginia Woolf (Ortega, pág. 211).

Ambas –de distinta manera– son personajes de esa gran literatura universal tejida por el siglo veinte. Ambas lucharon con la palabra y con la sociedad; ambas se sintieron vencidas en algún momento, en muchos momentos... Virginia tuvo una vida atormentada y no pudo librarse del túnel oscuro del suicidio –y me remito de nuevo a *Las horas* porque allí queda muy bien reflejada su lucha sin cuartel en pro de la creación literaria–. La ira de Rosario se ha ido templando, sus últimos textos responden a la serenidad que se vuelca en el molde de novela histórica, por ejemplo el repaso a todo el siglo último en *La casa de la laguna* (Caballero, 1999, 103-128), o en el folletín –que no otra cosa es *El vuelo del cisne–.* Si Virginia puso en práctica en sus grandes novelas las teorías con cuya cita abrí este artículo, Rosario nos dejó en *Papeles de Pandora* sus mejores textos bien sazonados «con ira» y nutridos de surrealismo.

## Bibliografía

Acevedo, Ramón Luis (sel.), 1991. *Del silencio al estallido. Narrativa femenina puertorriqueña*. Río Piedras, Puerto Rico, Cultural.

Amorós, Celia, 1997. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad.* Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia e Instituto de la Mujer.

APARISI, Ángela y BALLESTEROS, Jesús (eds), 2002. *Por un feminismo de la complementariedad.* Pamplona, EUNSA.

BELL, Quentin, 1976. *El Grupo de Boomsbury*. Madrid, Taurus.

BEL BRAVO, Mª Antonia, 1998. *La mujer en la historia.* Madrid, Encuentro.

BORDERÍAS, Cristina, CARRASCO, Cristina y ALEMANY, Carmen, 1994. *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales.* Barcelona, Icaria.

CABALLERO, María, 1999. *Ficciones isleñas. Estudios sobre la literatura de Puerto Rico.* Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

CAMPS, Victoria, 1998. *El siglo de las mujeres*. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer.

FERRÉ, Rosario, 1975. *Papeles de Pandora*. México, Joaquín Mortiz.

– 1980. *Sitio a Eros*. México, Joaquín Mortiz.

– 1984. «La cocina de la escritura», en *La sartén por el mango*. Eds Patricia Elena GONZÁLEZ y Eliana ORTEGA. Río Piedras, Puerto Rico, Huracán, págs. 137-154.

– 1990. *El coloquio de las perras.* Río Piedras, Puerto Rico, Cultural.

– 1994. *Cortázar, el romántico en su observatorio* Washington, Litteral Books.

– 2002. *El vuelo del cisne.* Madrid, Alfaguara.

Franco, Jean, 1993. *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México.* México, Fondo de Cultura Económica y El Colegio de México.

Fe, Marina (ccord.), 1999. *Otramente: lectura y escritura feministas*. México, UNAM y Fondo de Cultura Económica.

García Mouton, Pilar, 1999. *Cómo hablan las mujeres.* Madrid, Arco Libros.

González, Patricia Elena y Ortega, Eliana (eds.), 1984. *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras, Puerto Rico, Huracán.

Haaland Matláry, Janne, 2000. *El tiempo de las mujeres. Notas para un nuevo feminismo.* Pamplona, EUNSA.

Martín Gaite, Carmen, 1993. *Desde la ventana.* Madrid, Austral.

Nuño Gómez, Laura (coord.), 1999. *Mujeres: de lo privado a lo público.* Madrid, Tecnos.

ORTEGA, Julio, 1991. *Reapropiaciones. (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*. Río Piedras, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

WOOLF, Virginia (1925), 1975. *La señora Dalloway*. Trad. de Andrés Bosch. Barcelona, Lumen

WOOLF, Virginia (1929), 2003. *Un cuarto propio*. Trad. de Jorge Luis Borges. Madrid, Alianza.

**1.** En este fragmento se plantean al menos dos o tres cuestiones de distinto nivel que no puedo tocar ahora, por ejemplo, esa complejidad «viril-mujeril» o «mujeril-viril» que constituye a cada ser humano; complejidad que aparece en muchas de las equívocas personalidades de sus personajes y que refleja la de varios de sus amigos del *Grupo de Bloomsbury* –lesbianas, homosexuales...–. En este sentido, Woolf abordará frontalmente el tema en su novela *Orlando* (1928), llevada a la pantalla por Sally Potter (guión y dirección) premio a la mejor película Sitges 93, mejor película Joven Europea Félix 93, y mejor película del Festival de Cine de Mujeres de ese mismo año.

**2.** Dirigida por Stephen Daldry e interpretada por Meryl Streep, Julianne Moore y Nicole Kidman quien ha conseguido el óscar a la interpretación (23.III.03) .

**3.** Es decir y traducido a nuestro ámbito, lo que necesita la mujer es independencia económica. Porque ese privilegio de «una habitación propia» no significa otra cosa que «liberación» para la mujer –dice Carmen Martín Gaite en su libro *Desde la ventana* (1993)–. La española señala el impacto que le causó esa primera lectura del ensayo wolfiano, una lectura realizada a lo largo de 1980 durante una estancia en Nueva York. Martín Gaite también se preguntará por las peculiaridades del discurso femenino, después de constatar que ...«las mujeres no existían como tales, las fabricaban los hombres, eran el reflejo de lo que la literatura registraba, bien superficialmente, por cierto» (pág. 44). Y establecerá un enriquecedor diálogo, más que una relectura intertextual ya que «su versión» del ensayo woolfiano en absoluto es subversiva. De hecho, inspirándose en la inglesa, genera su propio

símbolo, su propia metáfora: ... «la vocación de escritura, como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana» (págs. 51-52).

**4.** Es curioso que la difusión de ambas escritoras que han realizado las feministas no prima en absoluto estas ideas sino más bien las contrarias que, desde luego, también están en el original. Por lo que se refiere a Beauvoir, se pone sobre el tapete todo lo que hace alusión a «la cárcel del cuerpo», «el lastre que supone para la mujer su posible maternidad»... Y en cuanto a Woolf, lo que se ha primado es su impulso a la rebelión femenina contra su papel de «mero espejo» en el que se reflejan/renuevan los hombres.

**5.** Más adelante, pero dentro de esta segunda parte se apoyará en la crítica feminista –Gilbert y Gubar, Meyer Spacks, Moers, o Erika Jong– según la cual ... «la violencia, la ira, la inconformidad ante su situación, había generado gran parte de la energía que había hecho posible la narrativa femenina durante siglos» (Ferré, 1984, págs. 146-147).

**6.** Algo más adelante se atreve a afirmar que la literatura de las mujeres ... «es más subversiva que la de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor y a la muerte; zonas que en nuestra sociedad racional y utilitaria, resulta a veces peligroso reconocer que existen» (Ferré, 1984, pág. 154). Pienso que detrás de estas palabras hay mucho de surrealismo, aplicable por igual a hombres y mujeres, a escritura masculina y femenina. Es decir, Rosario cae en la trampa de los esencia-

lismos, adoptando para la escritura femenina la marginalidad que le señalan la sociedad y la historia.

**7.** El tema lo ha planteado también en otros ensayos. No en vano, dentro de *Sitio a Eros* se encuentra un trabajo sobre Sylvia Plath titulado «Las bondades de la ira». Es decir, una y otra vez Ferré reescribe a Woolf subvirtiéndola.

**8.** Ni siquiera toca la poesía borgeana, donde la presencia femenina es algo más significativa, siquiera por aquello de «Matilde Urbach».

**9.** Aunque comience reconociendo su categoría literaria, Ferré se suma a las críticas contra Fuentes, tenido en Hispanoamérica por machista y «niño mimado» de las letras.

**10.** Creo que se deberían poner en contacto estas palabras con las de Virginia Woolf reseñadas en la primera nota de este trabajo, aunque Ferré no llega a jugar con el equívoco bisexual como lo hace la escritora inglesa.

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Beatriz Aracil Varón

# Margo Glantz: el rastro de la escritura (entrevista)

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, Nº 16, 2003

Índice

**Portada**

**Créditos**

Beatriz Aracil Varón
**Margo Glantz: el rastro de la escritura (entrevista)** ..... 5

# Margo Glantz: el rastro de la escritura (entrevista)

Beatriz Aracil Varón
Universidad de Alicante

*Aunque tal vez más conocida por su espléndida obra crítica y por su calidad de miembro de la Academia de la Lengua, la escritora mexicana Margo Glantz es una reconocida novelista en su país, donde logró ya en 1981 el premio Magda Donato por una de sus primeras novelas,* Las genealogías*. A pesar de las dificultades que las grandes editoriales imponen a la difusión de la obra de creación dentro del propio ámbito hispanoamericano, Margo Glantz se ha dado también a conocer a un público más amplio en la última década a través, entre otras, de las diversas ediciones que desde 1996 ha tenido su novela* Apariciones *en Alfaguara, de la publicación de su libro de* cuentos Zona de derrumbe *en la editorial argentina Beatriz Viterbo (2001) y de la de su última*

*novela,* El rastro*, finalista del premio Herralde 2002, en la editorial española Anagrama.*

Como ella misma reconoce, Glantz no puede ser una escritora de masas: su constante indagación en las posibilidades de la escritura hace que su producción se aleje de esa narrativa más personal o introspectiva, de más fácil lectura y en apariencia más cercana a una problemática propiamente femenina con la que han logrado hacerse un espacio en el mundo literario otras escritoras hispanoamericanas de éxito. En el fondo, sin embargo, hay en sus novelas una reflexión sobre lo común, lo esencial, no sólo femenino, sino humano: el cuerpo, el amor, la muerte, el origen. Su escritura apela a un tiempo a la inteligencia y a la sensibilidad del lector, cautivándole a través del extraordinario manejo de la palabra.

*Sabemos que resulta una limitación conversar con Margo Glantz solamente sobre su obra narrativa: como su querida Sor Juana Inés de la Cruz, Margo ha mostrado siempre un afán sin límites de conocimiento que refleja en su inagotable capacidad para la plática sobre los más diversos temas. Afortunadamente, sin embargo, también como Sor Juana, esos conocimientos amplios y diversos se vuelcan en buena medida en una ficción que debe mucho al ensayo, por lo que*

*algunos de esos temas podrán ir surgiendo sin duda a lo largo de la presente entrevista*[1].

Aunque vamos a centrarnos en tu labor como creadora literaria, me gustaría que te definieras primero como escritora, porque eres investigadora, traductora, ensayista, escritora de ficción...

Podría decir que para mí ha sido natural trabajar en varios ámbitos y pasar de uno a otro en mi escritura. De alguna forma son vasos comunicantes: lo que hago en la investigación me sirve muchísimas veces para trabajar mis textos de creación. En realidad, entré más o menos tarde en la literatura de creación, hacia 1977, y aunque ahora me incline con más fuerza a seguir ese camino, siempre quise dedicarme a la ficción. Desde niña leía mucho, mi padre tenía una biblioteca muy caótica, pero muy amplia, y por eso pensaba que de grande escribiría narrativa, y efectivamente, así ha sido. Incluso, también empecé tarde en el ensayo, cuando ya tenía unos 30 años, mientras que la mayor parte de mis amigos, la gente de mi generación, eran unos genios desde los 18; esto me hacía sentir fuera de contexto, pero bueno, uno escribe cuando puede hacerlo.

*Cambiando un poco el orden cronológico de tus novelas, quería comenzar por la segunda,* Las genealogías*, que obtuvo el*

*Premio Magda Donato en 1982. En* La Malinche, sus padres y sus hijos*, a propósito de ciertas escritoras mexicanas que reflexionan sobre su propia identidad, señalas la importancia de la «genealogía», del intento de filiación individual. ¿Es éste el sentido de esta novela?*

Escribí *Las genealogías* como una novela de folletín, uno de mis géneros predilectos en la adolescencia. Cuando ya me acercaba a los 50 años, me di cuenta de que mis padres tan cercanos, tan íntimos, como son la mayoría de los padres, eran en parte unos desconocidos para mí: yo soy hija de padres judíos nacidos en Ucrania, procedentes obviamente de otro territorio, otros idiomas, con una vida anterior a su llegada a México. Cuando mi hija conoció Europa se identificó con su abuelo que extrañaba enormemente los característicos cambios de las estaciones que hay en Europa oriental y que en México casi no existen, sólo la estación de secas y la de lluvias; en Ucrania mi padre veía caer la nieve en invierno, reverdecer los árboles en primavera, soportaba el sol de los veranos... Pues sí, ese mundo cuyo paisaje, lengua y comida me eran casi totalmente desconocidos separaba a mis padres de mí, por eso creí necesario completar mi propia genealogía, definir mi propia identidad insertándome de alguna forma en la vida de mis padres. Mi padre había sido un poeta

importante en su lengua materna, el yiddish, pero así como se exilió físicamente, se exilió también de su lengua, aunque la hablara en México con otros judíos provenientes de varios países de Europa oriental. Esa lengua, como los que la hablaban, fue aniquilada por el nazismo y lo que acabó de darle la puntilla fue la creación del estado de Israel, donde se habla hebreo y apenas el yiddish. Sin embargo, cosa curiosa, aunque mi padre era poeta en esa lengua, nunca me la enseñó. Yo oía hablar en yiddish y en ruso, casi idiomas extranjeros para mí, mis padres los utilizaban como si fueran su lengua secreta, amorosa, y yo me sentía totalmente excluida. Todos, lo sabemos bien, necesitamos partir de un origen, entenderlo. Quise, por ello escribir sobre mis padres, entenderlos para entenderme a mí, en cierta manera de la misma forma en que uno se pone a trazar genealogías literarias para insertarse en una tradición. Me interesaba saber qué sentían mis padres por haberse exilado, qué significaba para ellos su ingreso a la vida mexicana, a la que habían llegado en una época importante, cuando la Revolución era todavía algo muy cercano, un México más parecido al que pinta Eisenstein en su maravillosa película *¡Que Viva México!*, y a una ciudad de México que apenas tenía un millón de habitantes (¡ahora tiene veinte!)... Se trataba entonces de recrear al mismo tiempo la vida de mis padres, de entender su vida en esa ciudad y para mí

de reconocerla, esa vida y esa ciudad que mis padres conocieron de cierta manera y que se fue transformando a medida que fueron viviendo en México, y que naciéramos nosotras... la ciudad en que vivimos todos y en la que seguimos viviendo ahora, ºeste aparente caos.

Las mil y una calorías *es de muy difícil acceso y tú has explicado alguna vez que no es exactamente una novela. ¿Cómo surge la idea de esta primera obra de ficción que es, podríamos decir, pionera en esa relación que ha establecido la escritura femenina latinoamericana con lo culinario?*

Esta obra se llama *Las mil y una calorías, novela dietética,* pero no es ni novela ni habla de calorías. Yo estaba en EEUU, enseñando en La Jolla, y me aburría profundamente (en EEUU se aburre uno mucho) y estaba yo con mi hija Renata muy pequeña, tenía 6 años, y a veces no había con quien dejarla; en esas largas noches comía desaforadamente unas galletas llamadas Oreo cookies, mientras veía *Lo que el viento se llevó,* película que exhibían como una mini-serie, acompañada con propaganda de la Coca-Cola, y engordé y engordé y engordé... y me dije: «¿Por qué no escribo una novela dietética? será útil como salud mental y además voy a recuperar mi espléndido físico, que lo he ido perdiendo». Por ello, decidí escribir una novela dietética y la llamé *Las mil*

*y una calorías,* porque a mí me fascinaba *Las mil y una noches.* Se trata de pequeños textos, a manera de epigramas, y cuando escribí cien, me dije: «Con cien no basta; voy a escribir otros textos más y voy a multiplicarlos para que parezcan más», y se volvieron mil y una calorías, como las mil y una noches. No sé si fue premonición y me adelanté –mal, debo confesar– a la moda de las novelas culinarias de las escritoras latinoamericanas. La publiqué a cuenta de autor y casi no se difundió.

*La novela que sí se publicó con mucho éxito en Alfaguara, y con mucha controversia, es* Apariciones*. Tú misma has hablado ya de la importancia de esta novela en tu narrativa y del ataque que has sufrido por haber emprendido esta búsqueda de la poesía en el erotismo. ¿Por qué crees que no fue entendida* Apariciones*?*

Bueno, creo que fue entendida por algunas gentes. *Apariciones* ya tuvo tres ediciones, lo cual es bueno para una obra de ese tipo, donde conviven escenas eróticas descritas de manera descarnada y una gran intertextualidad con una carga fuerte de erudición. *Apariciones* surge, como *El rastro*, en parte de la obra de Sor Juana Inés de la Cruz y también de sus contemporáneas, textos maravillosos y fascinantes, así como los escritos de monjas anteriores, las medievales. Leí

con atención además y traduje *La historia del ojo* y *Lo imposible,* de Georges Bataille, que mantienen una gran relación con una gran figura santificada de la época medieval, Catalina de Siena.

En esta novela hice un trabajo textual que ponía al bies dos textualidades aparentemente distintas: una es la historia de una pareja que vive de manera descarnada su vida amorosa, descrita de manera muy cruda, y la misma mujer se convierte en la narradora de otra textualidad (en cursivas en el texto) en la que relata la historia de dos monjas que se encuentran en su amor a Cristo y establecen una relación muy violenta con su propia corporeidad, semejante a la que puede establecer una pareja que ejerce una relación sexual desmesurada, paroxística, que se va extinguiendo a medida que se va extinguiendo también la novela. El amor místico, sin embargo inscrito en el cuerpo, es decir, la imposibilidad de prescindir del cuerpo, aunque se trate de una relación mística con Cristo, como podemos verlo por ejemplo en Santa Teresa de Jesús: ¿no se hace esto evidente en una de sus representaciones más famosas, la escultura de Bernini?

En una conferencia que impartí con el título «El caso Margo Glantz por Margo Glantz», que a simple vista parecería un ejercicio de egolatría absoluta, quise analizar ciertos aspec-

tos de la crítica que *Apariciones* había suscitado. Ciertas expresiones me parecieron singulares, especialmente en relación con las del imaginario erótico femenino. En algunas de ellas, por la escritura de esa novela precisamente, me convertía en un caso clínico, «el caso Margo Glantz». Hay un ensayo de Barthes intitulado «El extraño caso del señor Valdemar», en el que analiza el cuento de Edgar A. Poe llamado justamente así, que utilicé como punto de partida para emprender un ejercicio crítico sobre mí misma, tratando de hacer una autopsia de mi propia escritura a partir de algunas de las críticas sobre mi novela que aprecio, pero que dan pábulo a cierta reflexión en torno a ciertos estereotipos relacionados con la escritura femenina. En este sentido, me parece pertinente citar un texto escrito por Rocío Silva llamado «La mística de contar cosas sucias» que dice, si no recuerdo mal, que mi novela es impúdica precisamente como acto de escritura, porque deja a la intemperie las intenciones más oscuras de un escritor o de una escritora.

A propósito de esa corporeidad que tú misma señalas en la novela, hay imágenes que resultan atrevidas, como la del Cristo que ofrece su costado sangrante al igual que la Virgen ofrece la leche materna.

Creo que no invento nada, simplemente utilizo un repertorio de anécdotas y expresiones relacionadas con algunas monjas cuya vida ha sido descrita por sus confesores y a veces por ellas mismas. Sobre ese tema se ha publicado un libro maravilloso de Caroline Walker Bynum, *Jesús as Mother* (Jesús como madre), que me sirvió mucho, también para investigaciones académicas como la que estaba haciendo sobre Sor Juana. Esa imagen de Cristo ofreciendo su costado sangrante para amamantar a sus devotos o devotas es tan frecuente en la pintura barroca como la Virgen cuando amamanta por ejemplo a San Bernardo, en muchas de las representaciones pictóricas. Es una figura muy fuerte, muy descarnada, literalmente, muy novelesca, diría yo, y muy habitual en la literatura mística y sin embargo, para algunas personas demasiado atrevida, quizá sobre todo si se trata de un texto de ficción escrito por una mujer. Debo advertir que existen muchos libros con este tema, libros que cada vez abundan más a medida que se incrementan los estudios feministas. Cuando yo traduje a Bataille, un amigo dijo que yo había hecho una traducción «pierniabierta», lo que me pareció de una grosería infinita, ¿por qué tenía que decir algo así? Si la traducción la hubiera hecho un hombre probablemente no habría dicho eso.

*Permíteme continuar con ese tema de la corporeidad, porque tú misma has explicado en alguna ocasión tu interés por este tema en cuanto a preocupación por el cuerpo mutilado o torturado, en especial el cuerpo femenino.*

Siempre he trabajado sobre el cuerpo, es una obsesión, y cada vez que hago un ensayo por lo general caigo sobre el cuerpo, así que no es un tema nuevo en mi escritura, pero tampoco en la de muchos contemporáneos para quienes ese tema es fundamental: Barthes, Bataille, por ejemplo. *Las mil y una calorías* partía del cuerpo, *Las genealogías* es un libro más familiar donde el cuerpo tiene importancia, pero no como en otros textos. *Apariciones* tiene la importancia para mí de ser un texto de ficción donde se explora explícitamente ese tema que aún sigo explorando. Por ejemplo, en *Zona de derrumbe*, un libro de cuentos publicado en la editorial argentina Beatriz Viterbo (editorial que admiro mucho), trabajo el cuerpo, pero ya no es el cuerpo erótico, sino el cuerpo sujeto a la enfermedad, es decir, exploro cómo un cuerpo que fue erótico en un momento dado, se transforma de repente en un cuerpo manipulado por la enfermedad y por los médicos, la humillación violenta que puede sufrir un ser humano cuando llega a un laboratorio para que su cuerpo sea explorado por cuerpos y manos que no son los propios, expuesto a una se-

rie de máquinas y sometido a un lenguaje que aparenta ser tierno y que deshumaniza y cosifica… El cuento «Palabras para una fábula» habla de una mujer que ha tenido que hacerse un examen rutinario de mastografía y tiene miedo de tener cáncer porque ha detectado algo en su cuerpo que podría ser un tumor. Ese texto, que podría ser cualquier cosa de la vida cotidiana, me ayudó mucho a dilucidar ciertas cuestiones sobre el cuerpo propio cuando empieza a volverse un cuerpo ajeno, un cuerpo sometido a la enfermedad. A lo largo del libro exploro varias de esas posibilidades, habitualmente consideradas como banales; hay por ejemplo un texto que se llama «Zapatos: andante con variaciones», cuya máxima tragedia es la deformación que los pies de la protagonista han sufrido por usar zapatos de diseñador. ¿Cómo escribir una tragedia con un tema semejante? Me gustaría poderlo hacer.

*En* Apariciones *encontramos también otro tema muy interesante como es la vinculación entre la literatura y otras artes. En esta novela está presente sobre todo la pintura y en* El rastro *la música. ¿En qué medida es éste un centro de reflexión en tu creación literaria?*

Bueno, la pintura y la música, el arte en general, forman parte importante de mi vida. Me parece que son de nuevo vasos

comunicantes con la escritura. Suelo escribir ensayos sobre arte y música en periódicos y revistas, y, en mis viajes, suelo visitar los museos y las salas de conciertos. Estudié además Historia del Arte, aprendí a tocar el piano y soy melómana: no es extraño que en mi escritura se adviertan esas preocupaciones y se exploren las relaciones que la literatura tiene con las demás artes, una especie de poética del texto. En el tipo de novela que yo escribo es importante el ensayo, o los temas que a menudo frecuento en el ensayo.

Mi novela *El rastro* tenía una estructura musical, porque los personajes eran músicos: Juan, un pianista, compositor y director de orquesta, y su mujer, Nora García, una chelista... su vida es la música, así que me propuse crear esa estructura musical, que me pareció muy vigente y que han intentado otros muchos escritores. La mirada y la consiguiente asociación de ideas le permiten a la protagonista introducir diferentes discursos que se van yuxtaponiendo, que van planteando una posible estructura que juegue, como en el caso de la música, con el tema y sus variantes, de forma parecida a las «Variaciones Goldberg» de Juan Sebastián Bach que en algún momento dado van a medular la organización textual.

El rastro *ha logrado el reconocimiento de la crítica española al quedar finalista del premio Herralde 2002. Háblame un poco más de su proceso de creación.*

El proceso de escritura es a veces muy difícil de seguir conscientemente. Hay una idea que uno sabe que puede ser objeto de ficcionalización, pero ¿cómo darle una estructura? Se tienen muchas obsesiones, pero, ¿cómo de repente varias obsesiones convergen y cómo lograr que lo hagan de una manera armónica? Se puede hacer un trabajo de investigación muy largo e ir tomando una serie de elementos y descartando otros, porque es imposible incorporar todo lo que se ha trabajado. Entre líneas quedan elementos que uno trabajó, pero lo que está textualizado es algo que ha exigido una depuración muy grande; si no, el texto se cargaría demasiado, se llenaría de excrecencias.

Cuando trabajé este texto me dio la impresión de que yo era como un ebanista, que estaba haciendo una mesa y que necesitaba que estuviera lisita, lisita, que tenía que estar cepillándola, dándole una contextura uniforme, armónica, que cuando pasara la mano no sintiera rugosidades ni me espinara... tenía que trabajar y trabajar como lo hace un artesano. Uno va quitando palabras, o de repente se levanta y dice: «no sirve para nada, es una porquería», o después de tres o cua-

tro meses está en el aeropuerto con el ordenador, y hay una idea, y las ocho horas de retraso se vuelven maravillosas. Escribir es un ejercicio muy largo, fascinante, horrible, y de repente queda el texto ya lisito, sin rugosidades, y uno puede pasarle el barniz. Yo sentí en un momento dado que el texto funcionaba como un objeto artesanal bien hecho.

*¿Por qué el título? ¿Por qué* El rastro*?*

Me costó mucho trabajo encontrar el título. Primero quería ponerle un verso de *El príncipe constante* de Calderón, «A morir muriendo vamos», que utilicé como epígrafe, pero era demasiado largo, demasiado gerundio... no funcionaba… Y de repente se me ocurrió «El rastro» porque, en México, el «rastro» es también el lugar donde se abaten los animales, el matadero, y en la novela aparece en un momento dado un rastro con este significado. La palabra tenía así varios sentidos, porque el rastro es la huella, la más concreta, la de los pasos de quienes van caminando en el entierro y también, obviamente, la huella de la memoria, medular en el libro.

Un elemento fundamental en la novela es el tema del corazón, desde muchos puntos de vista (fisiológico, lingüístico...).

Además de tomar en cuenta las «Variaciones Goldberg» de Bach y ese tipo de estructura musical, muy común en la historia de la música, parto también de una idea que Pascal

sintetiza de manera genial: «El corazón tiene razones que la razón desconoce», que plantea la familiar polarización entre cabeza y corazón tan manejada a lo largo de los tiempos. Me interesaba el corazón en sí mismo, como el órgano principal de nuestro cuerpo que puede también enfermarse, dañarnos o matarnos si no funciona correctamente, y a la vez utilizarlo en su acepción más trillada, como un símbolo del sentimiento, es decir, todavía creemos que es en el corazón donde se generan los sentimientos. Esa creencia origina una inmensa gama de expresiones y lugares comunes muy populares cuyo punto de partida es el corazón: está en los boleros, en las canciones rancheras, en los tangos que uso una y otra vez en la novela como el de Malena que «en cada verso pone su corazón», y en la frase «la vida es una herida absurda» del tango «La última curda», que sirve de leitmotiv en la novela y termina sabiamente, «corriéndole un telón al corazón».

Parto igualmente, de los sonetos de Sor Juana, donde, como en la mayor parte de los poemas de amor, el corazón juega el papel principal. Además el personaje de la novela muere de un infarto de miocardio, así que era muy importante establecer una relación con lo biológico, volviendo a la idea del cuerpo, pero ya no del cuerpo enfermo, sino del cuerpo muerto. Lo que hice en la novela fue introducir, narrativizándolo,

un texto que escribí sobre Sor Juana, «El jeroglífico del sentimiento», publicado precisamente por *Anales de Literatura Española* en Alicante. Creía que podía caber en una novela sobre el corazón, lo reelaboré y logré instalar esa reflexión sobre un soneto específico de Sor Juana, «El corazón deshecho entre tus manos», en el corazón de mi libro; el verso con el que termina el soneto de Sor Juana era otro leitmotiv también: cómo el corazón puede deshacerse entre las manos, y la manera más literal de deshacer el corazón entre las manos es una operación a corazón abierto, porque en ese momento se parte el esternón, se saca el corazón, se pone encima de las costillas y se opera. Es un tema novelesco maravilloso.

*Precisamente la descripción que haces en la novela de la primera operación a corazón abierto es fascinante, ¿cómo llegas a lograr el realismo y la fuerza dramática del pasaje?*

Hice muchas investigaciones, trabajé muchos libros de medicina, de fisiología, de anatomía para escribir esa descripción porque quería que fuese un texto fidedigno donde el problema del cuerpo se trabajara de una manera muy realista. No es que la novela deba expresar «la verdad», pero yo quería manejar datos reales y esta historia la encontré en uno de los libros que estaba trabajando. Reducir esa operación tan dramática a una labor femenina, casi de costura (meter la aguja,

suturar...) tan artesanal, y al tiempo explorar ese estigma de que no era posible partir el corazón sin violar un santuario, sin ocasionar la muerte, planteado retóricamente en el soneto de Sor Juana. Además, como ya lo he dicho, el personaje de la novela es un enfermo que muere de un infarto y ha sufrido varias operaciones de corazón, y me pareció interesante este paralelismo, no con todas las operaciones al miocardio (aunque de repente se menciona la del personaje), pero sí con el dramatismo que provoca este tipo de operación, porque, por más técnica, por más asepsia que se tenga, por más novedades que se hayan descubierto, sigue siendo muy dramático el hecho de que a alguien tengan que hacerle una operación a corazón abierto. Es el cuerpo que se parte, es como perder la integridad, hay que serruchar el esternón, sacar el corazón, ponerlo sobre las costillas, es algo muy violento. Me pareció que con este pasaje se podía subrayar una operación que el personaje principal había sufrido en carne propia. Es una narración corta, pero muy dramática, como la operación misma.

*¿Es* El rastro *una novela sobre la decadencia del cuerpo, sobre la muerte?*

*El rastro* es un texto en donde se habla de un entierro, y los sentimientos de la protagonista al contemplar el cuerpo de un

hombre con el que vivió un tiempo largo, al que ha dejado de ver y al que vuelve a ver ya exangüe, y el recuerdo de ese cuerpo cuando estuvo vivo y compartió con quien lo mira una relación amorosa muy intensa. Pero, al hacerlo, es decir, al revivirlo en la escritura, se cancela la decadencia del cuerpo. La escritura permite volver a darle vida a las cosas. Claro que la escritura es, en cierto nivel también, un cuerpo muerto por el hecho mismo de que es algo que está escrito y el libro es un objeto, pero al tenerse la posibilidad de escribir, de recrear algo, la vida se recobra. Esto es lo más bello de la escritura, la posibilidad de resucitar lo que desaparece. En esta novela, a pesar de las escenas del corazón deshecho, del cuerpo exangüe, hay también una gran vitalidad. Es una novela de resurrección y no de muerte.

*«Vitalidad», «resurrección», son, sin duda, términos que definen no solamente el sentido profundo de su última novela, sino también toda la narrativa de Margo Glantz e incluso su propia personalidad. Su continua exploración en las posibilidades de la palabra es consecuencia de una curiosidad vital, de una forma de exploración más amplia sobre el mundo que le ha tocado vivir y sobre el papel que, como mujer y como escritora, puede ejercer ella misma en ese mundo. Es por ello que, irónicas o descarnadas, eruditas o cotidianas, sus narra-*

*ciones resultan siempre reveladoras de un afán por penetrar a un tiempo en lo esencial de la vida y de la palabra.*