

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Remedios Mataix

La escritura (casi) invisible.

Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX

UNIVERSIDAD DE ALICANTE, N° 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**

**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-*

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

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 –coordinadas 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

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

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

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

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 (*cf.* 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

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

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

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

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 hispano-americanas 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

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

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

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

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 Masie- llo, 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 contrarrestar 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

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

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-

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

ber, 1986, 265-288). Con prescripciones como éstas, 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,

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

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 (intimididades 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

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

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,

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

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-

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

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: -Asílo 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 Rochefoucauld 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 escritura (casi) invisible.
Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX**

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 familia; 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

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

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-

lucía 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*

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

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

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

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,

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

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 Martín, 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 viáremos [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 Martín, 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 escritura (casi) invisible.
Narradoras hispanoamericanas del siglo XIX**

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

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

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 (*cf.* Arambel-Guiñazú y Martín, 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-

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

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-

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

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 plétóricas 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,

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

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-*

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

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 Ascencio 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

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

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 explicita 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-

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

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, movilizándolo 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).

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

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

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

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

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

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-

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

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

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

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 Francisci 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 anexo-

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

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

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

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

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 éstos, 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.

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

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 Martín, 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

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

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.

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

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 Schwartzman, 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

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

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 incompreensión 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

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

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 Martín, 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

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

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

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

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 Martín, 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-

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

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 redundante 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

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

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» (Masie-llo, 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

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

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

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

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 éstos 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-

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

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

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

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

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

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 ineludible de abandonarle. Por

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

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

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

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

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

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).

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

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

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

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

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

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 excomuniación 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

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

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).

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

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 «eclectica», 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-*

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

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.

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

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 (*cf.* 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 deshonorado 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-

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

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

**La escritura (casi) invisible.
Narradoras hispanoamericanas 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

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

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

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-

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

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, atendida 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 fraticidas 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 física, 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

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

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

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

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**).

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

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, M^a 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*, (2^a ed.), Lima, Universidad 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.

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

- 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.

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

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

JARAMILLO, M^a 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

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

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/project/lasa95>.
- ORDÓÑEZ, Montserrat (ed.), *Soledad Acosta de Samper, una nueva lectura*, Bogotá, Ediciones del Fondo Cultural Cafetero, 1988.
- PASTERMAC, 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.

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

- 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-*

americana, monográfico *Precursoras del feminismo en América Latina* (1991), edición digital en fempres.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, Guaranía, 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](http://www.hondurasliteraria.org/ autores).

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

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

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 M^a 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-

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

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 defienda 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.

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

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 señoras 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).