

Equipo editorial

Director:

Javier Gasparri.

Docentes coordinadoras generales del proyecto:

Rosana Guardalá y María Cecilia Milan.

Comisión de Recepción y Evaluación:

Lucía Desuque y Mariela Herrero (Coords.). Guadalupe Alsina, Macarena Farías, Candela Mansilla, Florencia Torboli, Wanda Silva, Micaela Damiani.

Comisión de Corrección y Edición:

Glòria Bassols y Gastón Daix (Coords.). Juan Agustín Ciesco, Luna Corvalán, Sol Gaviola, Matías Luna Obregón, Gala Miguel, Miranda Onega, Ariadna Palos, Rocío Ríos, Luisina Sosa, Delfina Trivisonno.

Comisión de Diseño y Comunicación:

Leandro Bohnhoff y Florencia Labombarda (Coords.). Guadalupe Alsina, Marianela Bermúdez Balayn, Paula Elwart, Leonela Esteve Broun, Leandro Kintal, Leandro, Carla López, Julia Martino.

Comisión de Traducción:

Lysia Bengochea y Lara Spezzapria.

Comisión de Gestión Técnica:

Mariana Maggi (Coord.) Bruno Allaria, Ismael García, Federico Rybay, Spanevello Camila.

Comité Académico:

Marcia Arbusti	Federico	Judith Podlubne
Nora Avaro	Ferroggiaro	Germán Prósperi
Analía Capdevila	Javier Gasparri	Patricia Rogieri
Mariana Catalán	Irina Garbatzky	Susana Rosano
Regina Cellino	Luciana Martínez	Lucía Romanini
Vanesa Conditto	Cristian Molina	Carolina Sager
Marcela Coria	Julia Musitano	Julieta Viú
Analía Costa	Paula Navarro	
Norma Desinano	Liliana Pérez	

Índice de contenidos

Discursividades

Javier Gasparri..... 1

Presentación

Rosana Guardalá y María Cecilia Milan..... 2

ARTÍCULOS

Cuerpo y territorio: la frontera en *Martín Fierro* y “*La cautiva*”

Ariadna Palos..... 3

La idealización femenina como estrategia de validación en *Lucía Miranda* de Eduarda Mansilla

Julieta Vorano 19

Marianela entre voces y miradas

Aranza Belén Astorquia 30

El realismo y la genética metafictiva de la novela española

Macarena Farías..... 46

Variaciones en la representación de lo público, lo privado y lo íntimo en *La casa de Bernarda Alba*

Aldana Martínez..... 55

RESEÑAS

Sobre: Sosa Villada, C. (2022). *Soy una tonta por quererte*. Buenos Aires: Tusquets. 209 p.

Candela Mansilla..... 68

DISCURSIVIDADES

Sea que estemos más cerca de Benjamin o más lejos de Barthes, más al costado de Chomsky o más próximos a Bajtin, por nombrar algunas firmas (y relaciones) aleatorias, lo cierto es que en cualquiera de los casos la tarea del crítico, los quehaceres de quienes trabajamos en el campo de las disciplinas humanísticas, de quienes enseñamos e investigamos en torno al lenguaje y lo literario, requiere de una preparación tan teórica como experimental, tan empírica como conceptual. En las intersecciones de todas esas aristas, acaso se aprenden prácticas y dominios epistémicos que hacen a nuestra formación pero sobre todo motivan la producción que nos liga con la construcción social del conocimiento.

Por eso, darle continuidad a esta publicación significa un feliz acontecimiento puesto que se trata de la revista de los estudiantes de la Escuela de Letras, y entonces en ella se nos juega un espacio de transmisión clave y a la vez de plena autonomía. En *Discursividades* se elabora y gestiona colectivamente un espacio que no solo es un medio para las primeras intervenciones sino además un sitio formativo en torno a los quehaceres propios del manejo de una revista académica. Al mismo tiempo, la instancia interclaustró potencia sus enseñanzas a partir de la participación, tan oportuna como generosa, de docentes y graduados de la carrera.

Agradezco a quienes han colaborado con sus artículos y a quienes han trabajado activamente para que la revista continúe. Desde la Escuela de Letras entiendo que fue, además de un placer enorme, un compromiso para con los estudiantes este relanzamiento. Felicitaciones por este acontecimiento y los mejores deseos para los números que sigan.

Javier Gasparri

Director

PRESENTACIÓN

Este número de *Discursividades* ha empezado a escribirse mucho antes de que nosotras escribamos estas palabras, antes de que se escribieran los artículos que se incluyen y antes incluso de que la convocatoria fuera publicada. Este número comenzó a gestarse en el año 2015.

En ese momento inicial –e iniciático para muchos– la revista surge como respuesta a la necesidad de un espacio auténtico que funcionara como una suerte de “laboratorio de escritura académica” en el que les estudiantes tuvieran la oportunidad tanto de formar parte de un equipo editorial como de escribir artículos y reseñas que pudieran ser socializados más allá del seno de nuestra comunidad. Porque, cabe aclarar aquí, quienes llevamos a cabo la coordinación general del proyecto no cumplimos otra función que la de mediar y acompañar a les estudiantes en este camino. Hoy, como cuando nació el proyecto, seguimos procurando que este espacio sea posible no solo por las publicaciones que envían les estudiantes sino y sobre todo, por el trabajo y compromiso de las comisiones que componen esta publicación. Sin duda, el corazón de esta publicación es estudiantil y es nuestro deseo que lo siga siendo.

De acuerdo a lo dicho, esta publicación, nace, tiene sus raíces y se impulsa desde la Escuela de Letras, pero espera que pueda ser ocasión de intercambio con otras Escuelas de nuestra Facultad así como también con otras Facultades. Porque no creemos sino en la construcción colectiva y cooperativa del trabajo y del conocimiento. En este sentido, agradecemos profundamente a les docentes que acompañaron con generosa predisposición a través de la evaluación rigurosa de los artículos y reseñas.

Por todo lo anterior, hoy retomamos y retornamos a este proyecto con nuevas estudiantes, con graduadas que ahora coordinan las comisiones de trabajo. Hoy, volvemos a trabajar y a apostar a una escritura académica que nos ayude a pensar, a reflexionar, a dudar, a interrogarnos, a ensayar respuestas para delinear mundos más amables, más cooperativos y sobre todo, más habitables.

Rosana Guardalá y María Cecilia Milan

Coordinadoras del proyecto



CUERPO Y TERRITORIO: LA FRONTERA EN *MARTÍN FIERRO* Y “LA CAUTIVA”

Ariadna Palos*

Facultad de Humanidades y Artes
ariadnapalos3@gmail.com

El siglo XIX argentino ha dado lugar a múltiples narraciones en torno a la frontera, un espacio complejo y móvil, que generalmente se caracterizó como conflictivo. Tanto en *Martín Fierro* (1872/1879) de José Hernández como en “La cautiva” (1837) de Esteban Echeverría, la frontera constituye un aspecto central en la narración. En el siguiente trabajo, nos proponemos identificar qué características adquiere el espacio fronterizo en cada una de las obras, leyéndolo en relación con la representación de los cuerpos que hacen Hernández y Echeverría y tomando en consideración la coyuntura histórica en la que fueron producidos ambos textos. De esta manera, nuestra intención es demostrar que en los dos casos el cuerpo, el territorio y las ideas de *Estado* y *nación* entran en diálogo para configurar lo que comúnmente se conoce como el “problema de la frontera”.

PALABRAS CLAVE: *frontera – cuerpo – estado – nación.*

* Ariadna Palos es estudiante avanzada del Profesorado en Letras de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario. Fue Ayudante alumna de la cátedra Lengua Española I durante los años 2019 y 2020, y actualmente es Ayudante en Análisis del Texto (comisión 1). Participó en dos ocasiones en las Jornadas Estudiantiles de Escritura e Investigación: “Cuando investigar es escribir”, con las ponencias *Género y lenguaje. Momentos de disputa en la crítica antipatriarcal* y *Un programa inconcluso: algunos lineamientos generales de la estética de Walter Benjamin*. Sus campos de interés son la teoría crítica y la literatura argentina.

O século XIX argentino deu lugar a múltiplas narrações sobre a fronteira, um espaço complexo, móvel, e que, geralmente, foi caracterizado de forma conflitiva. Tanto no *Martín Fierro* (1872/1879), de José Hernández, como em *La Cautiva* (1837), de Esteban Echevarría, a fronteira constitui um aspecto central da narração. No seguinte trabalho, nos propomos identificar que características adquire o espaço fronteiriço em cada uma das obras, realizando uma leitura relacionada às representações dos corpos que fazem Hernandez e Echeverría, e tendo em consideração a conjuntura histórica na qual foram produzidos ambos textos. Desta maneira, nossa intenção é demonstrar que, nos dois casos, o corpo, o território e as ideias de Estado e Nação estabelecem um diálogo para configurar o que comumente se conhece como “o problema da fronteira”.

PALAVRAS CHAVE: *fronteira - corpo - estado - nação.*

In the nineteenth century, Argentina gave rise to multiple narratives about the border, a complex and moving space that has usually been difficult to characterise. In both José Hernández's *Martín Fierro* (1872/1879) and Esteban Echeverría's "La cautiva" (1837) the border plays a central role. In this article, we propose to identify which characteristics the border area acquires in each of the aforementioned works, taking into consideration Hernández and Echeverría's representation of bodies and the historical context in which both texts were produced. Thus, our intention is to demonstrate that, in both cases, body, territory, and the concepts of 'State' and 'nation' interact to result in what is commonly known as the 'border problem'.

KEYWORDS: *border - body - state - nation.*

1. INTRODUCCIÓN

En la literatura argentina del siglo XIX encontramos múltiples narraciones en torno a la frontera, un espacio generalmente caracterizado de manera conflictiva que dividió el mundo de la “civilización” del de la “barbarie”. En estas obras el espacio fronterizo adquiere distintas características y podemos leer diferentes aspectos de lo que cabría llamar el “problema de la frontera”. A continuación, nos proponemos identificar algunos de los modos de representación de este territorio, a partir de una serie de preguntas que consideramos fundamentales para abordar el tema: ¿cómo se articula con la representación de los cuerpos que lo habitan?, ¿cómo dialoga la obra con la coyuntura en la que se escribe? y ¿cómo entran en contacto la representación del espacio fronterizo y las ideas de *Estado* y *nación*? Para dar respuesta a estas preguntas, nos proponemos trabajar con dos obras en las que la frontera representa un punto fundamental: “La cautiva” (1837) de Esteban Echeverría y *Martín Fierro* (1872 y 1879) de José Hernández.

En la primera, encontramos una alegoría de la nación como cautiva y, en línea con esta idea, el cuerpo de María es concebido como una frontera en sí misma. Así, el indio que rapta y viola a la mujer cautiva es aquel que viola los límites de la frontera y, por lo tanto, el de la nación. Por su parte, en la segunda obra, *Martín Fierro*, hay dos aspectos para destacar. En primer lugar, la alegoría de nación como cautiva encontrará su fin en la segunda parte del poema (*La vuelta de Martín Fierro*) cuando, luego de rescatar a una cautiva, Fierro emprenda la vuelta. En segundo lugar, encontramos otro sentido de *frontera*: la frontera militar. Este es un espacio de despojo y uso del cuerpo del gaucho, el primer “infierno” que vive Fierro y el que articula toda la narración, ya que, como afirma Ansolabehere (2008): “sin frontera en *Martín Fierro* no hay historia” (p. 234).

En el siguiente trabajo comenzaremos relevando la noción de frontera y las características que adquiere en la literatura argentina del siglo XIX. Luego, retomaremos los postulados principales de la Generación del 37 y realizaremos un análisis de un texto programático: “La cautiva”. Después, pensaremos la relación entre la obra de Echeverría y *Martín Fierro*. Por último, nos centraremos en una caracterización y análisis de la frontera militar tal y como se representa en el poema de Hernández, particularmente en el Canto III.

2. LA FRONTERA EN LA LITERATURA ARGENTINA DEL SIGLO XIX

La literatura argentina del siglo XIX aborda dos aspectos que podemos considerar centrales: la construcción de la identidad nacional y la delimitación del territorio. Dado este contexto, comprendemos por qué la frontera es un espacio que ha sido retratado en numerosas ocasiones. Para poder apreciar la complejidad de las narraciones que la tematizan, es de vital importancia que primero reparemos en la diversidad del espacio fronterizo. Cabe destacar, en primer lugar, que no se trata de un lugar fijo, una línea divisoria inmóvil. La frontera interna de la nación

se repliega y se expande constantemente, pero además, en relación con el aspecto narrativo, puede ser entendida como una separación o como un espacio de tránsito.¹ Respecto de esto, en el prólogo a *Fronteras escritas: límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina*, Laera, Batticuore y El Jaber (2008) señalan que:

la aventura, y su revés, la desventura, se viven en la frontera o bien como enfrentamiento y guerra o bien como cruce y exploración. De allí que la noción de frontera sea doblemente productiva para la narración, porque las dos posibilidades que ella implica suponen una alta carga de dramaticidad. (p. 11)

Las autoras afirman que en la literatura la frontera será entendida como rasgo topográfico, como región geográfica de interacción entre culturas, como espacio de enfrentamiento, de inclusión, militar, etc. (Laera et al., 2008, p. 16). Consideramos relevante traer a colación esta propuesta ya que, como hemos mencionado en la introducción, buscaremos identificar algunos modos de representar la frontera, entendiéndolos como una de las tantas formas de narrar el espacio.

Otra cuestión que debemos considerar antes de introducirnos en el análisis de las obras seleccionadas es que en los relatos sobre la frontera adquieren una gran relevancia los cuerpos que la habitan o transitan. Como sostienen Batticuore, El Jaber y Laera (2008): “puede ser abordada a partir del tipo de relaciones que propicia entre quienes la transitan” (p. 18). Esto nos interesa porque, como veremos en el desarrollo posterior del trabajo, tanto en “La cautiva” como en *Martín Fierro*, el cuerpo (su uso y las tensiones que en él se articulan) tendrá un rol importante en la representación que se haga de la frontera.

3. LA GENERACIÓN DEL 37

Podemos afirmar que “La cautiva” es un texto programático de la generación del 37. Sin embargo, no podemos sostener dicha afirmación ni analizar el poema y la representación de la frontera que se da en él sin antes retomar algunas características generales del pensamiento de la Generación. Myers (1998), señala que este grupo de escritores fue “el primer movimiento intelectual con un propósito de transformación cultural totalizador, centrado en la necesidad de construir una identidad nacional” (p. 1). Entre las figuras más destacadas que formaron parte de este movimiento encontramos a Juan Bautista Alberdi (1810-1884), Juan María Gutiérrez (1809-1878), Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), José Mármol (1807-1882) y Esteban Echeverría (1805-1851).

¹ Por ejemplo, en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870) de Lucio V. Mansilla, la frontera no se configura como una línea que divide dos mundos, sino como un espacio que los conecta, es un espacio poroso, de transmisión, traducción y contacto. En su libro, Mansilla se figura como aquel capaz de traducir los dos mundos que conviven en el espacio fronterizo. De este modo, el autor funda su autoridad en ser el que sabe, porque ha visto, y en ser el único capaz de moverse entre los mundos de la “civilización” y la “barbarie”.

Como notamos al reparar en las fechas de nacimiento de los autores mencionados, los integrantes de la generación del 37 pueden ser concebidos como los “hijos” de la Revolución de Mayo. Ellos mismos se percibían de tal forma y, como señala Myers, consideraban que:

les era conferida una misión providencial: el desarrollo e implementación de la segunda fase de la Revolución, la renovación en las ideas que debía suceder a la revolución por las armas, y cuyo sentido central sería definir la nueva identidad nacional en términos de valores revolucionarios. (p. 2)

La generación del 37 representa, entonces, el primer movimiento intelectual argentino que postula un programa cultural, literario, político y económico en nuestro territorio. Los intelectuales se atribuyen la misión social de reorientar al pueblo argentino en su emancipación, de educarlo y de sentar las bases de una literatura nacional. Adhieren al programa de Mayo y, a la vez, enfrentan sus consecuencias “negativas”, ya que para estos jóvenes la eclosión de la plebe inculta que había traído consigo la Revolución era el fundamento y base para la eclosión del caudillismo (sintetizado en la figura de Rosas) que buscaban combatir.

En la obra de los románticos argentinos aparece como problemática común la figura de la nación. Por tal motivo, buscaban crear una literatura que expresara la nueva nacionalidad y, como indica Myers, esto llevó a que negaran la legitimidad del legado literario español y buscaran formas de expresión nuevas, originales, portadoras de conocimientos novedosos (p. 25). Así, para los intelectuales de la generación del 37, la nación se configura como “una entidad móvil, cambiante. Su naturaleza no se definía únicamente por lo que era entonces, sino por lo que podía devenir” (p. 28).

En este contexto, los románticos van a elaborar la primera imagen del desierto. Según ellos, este espacio “vacío” constituía un lugar improductivo. Dado su objetivo de construir un programa cultural y económico para la nación, los jóvenes del 37 consideraban que había que asimilar el desierto y así transformarlo en un espacio de productividad. De este modo, lo vuelven tema de la literatura y construyen a través de sus obras una imagen del desierto argentino. Sin embargo, como señala Laera (2015), el desierto como tópico discursivo encierra una paradoja: “cuando comience a rendir económicamente, cuando el desierto deje de ser tal, entonces ya no habrá espacio del que extraer poesía y fomentar la literatura” (p. 160).

4. ANÁLISIS DE “LA CAUTIVA”

Al adentrarnos en el análisis de “La cautiva”, lo primero que podemos identificar es el cruce de dos problemáticas de distinta naturaleza. Por un lado, hay un problema de orden territorial, que es el debate sobre cómo poblar el desierto; por el otro, se presenta un problema genérico en relación con la representación de los cuerpos subalternos. De esta manera, como señala Laera (2015): “el Desierto, en su primera imagen literaria, fue figurado como mujer cautiva” (p. 151). Según esta crítica, las imágenes de la mujer y el territorio resultaron tan poderosas porque a través de ellas en el poema de Echeverría se resuelven varios problemas de los románticos rioplatenses. La figuración como “desierto” del espacio de la pampa es un hallazgo que responde a la búsqueda de lo original. A la invención de ese territorio hay que agregarle el personaje de la cautiva, una figura que asimila una serie de valores de suma importancia para los románticos: la integridad, la sinceridad, la propensión a sacrificar su vida, etc. (Laera, 2015, p. 151). Como señala Iglesia (2014):

Con “La cautiva” (...) Echeverría había escrito, finalmente, el poema que sus contemporáneos necesitaban. Había escrito el poema del presente, pero también el poema del futuro (...): su eficacia consistió en actualizar un mito que la historia colonial había fundado para disimular su violencia y convertirlo en patriótico. Pero, sobre todo, en presentar ante los ansiosos jóvenes necesitados de poesía nacional una obra que pudieron sentir como propia y proyectarla como herencia hacia el futuro. (p. 367)

Como podemos ver a través de la cita de Iglesia, es posible definir al poema de Echeverría como una actualización del mito colonial de la cautiva blanca que lleva a convertirlo en un mito patriótico sobre el destino de la nación. Según Laera (2015), en la obra de Echeverría se produce un salto alegórico en relación con mito fundante, producto de la combinación de la tradición colonial de la cautiva blanca encarnada en Lucía Miranda con la imagen femenina como figuración de la nación, la patria o la república (p. 152). La autora sostiene que en “La cautiva” es posible encontrar “algunos elementos disponibles de la tradición local y otros de la ya instalada tradición romántica alrededor del motivo del cautiverio. Hay, en definitiva, una doble operación de afiliación al respecto” (p. 158). Pero, además, señala una inversión que será clave para la alegoría de nación como cautiva: en el texto de Echeverría quien aparece como cautivo es ante todo Brian, el hombre, y no María, quien ya ha logrado liberarse cuando es presentada en el poema (p. 158). Esto es fundamental ya que permite:

sustentar la matriz alegórica que convierte en cautiva a la nación, que proyecta la patria presente (con toda su simbología) en la nación del futuro. Luchar por la patria, como lo hace María rescatando a su esposo (...)

del cautiverio de los indios, marcar el territorio y apropiárselo, es condición de la nación futura. (pp. 158-159)

De este modo, vemos que en “La cautiva” aparece, por primera vez en la literatura argentina, la idea del *cuerpo de la patria* y lo hace a través del cuerpo de María. En este cuerpo se concentrará todo el drama y el peligro del mestizaje, y será un espacio de disputa simbólica en el que se juega el destino del cuerpo-nación. En este sentido, consideramos fundamental detenernos en la escena de la “Parte tercera” del poema, en la cual Brian se niega a seguir a María si esta fue violada por el indio:

María soy infelice,
ya no eres digna de mí.
Del salvaje la torpeza
habrá ajado la pureza
de tu honor, y mancillado
tu cuerpo santificado
por mi cariño y tu amor;
ya no me es dado de quererte. (p. 33)

Como observa Malosetti Costa (2000), las narraciones e imágenes de cautivas invierten la situación de conquista y robo: no es el hombre blanco el que despoja al indio de sus tierras, su libertad y su vida, sino que es el indio quien roba la pertenencia más preciada del blanco (p. 89). Esta autora también señala que a las cautivas se las veía como “contaminadas” y existía una gran dificultad para volver a aceptar a la mujer que había vivido en cautiverio; una vez cruzada la frontera ya no pertenecía al mundo de la civilización ni al de la barbarie (p. 96). Teniendo en cuenta los postulados de Malosetti Costa, comprendemos por qué Brian se niega a seguir a María hasta que ella le declara que se mantiene “pura”, debido a que ha asesinado al indio que intentaba violarla:

advierde
que en este acero está escrito
mi pureza y mi delito,
mi ternura y mi valor.
Mira este puñal sangriento
y saltará de contento
tu corazón orgulloso;
diómelo amor poderoso,
diómelo para matar
al salvaje que insolente
ultrajar mi honor intente. (p. 34)

Así, en el poema se trazan fronteras sobre el cuerpo de la cautiva. El cuerpo de María, su “pureza”, representa un límite en sí mismo e indios y blancos se lo

disputan como se disputa el territorio. Rotker (1997) sostiene que “el Poder se afirma en la posesión del cuerpo femenino” (p. 117). Si bien la autora realiza esta afirmación en relación con la crónica escrita por Ruy Díaz de Guzmán en el año 1612, podemos ver a través de la escena que hemos presentado del texto de Echeverría que esto también tiene lugar en este poema. Rotker incluso señala la relación entre “La cautiva” y la frontera cuando postula que:

este poema fundador también es un texto de frontera, donde una criolla de origen español católica y casada es víctima de un malón. La María de Echeverría es como parte del mismo sueño traumático que Lucía: ambas han estado en brazos de un raptor indígena y se las han arreglado para salir inmaculadas de su violento deseo y para tener un fin trágico que evite no solo la cohabitación sexual sino la servidumbre al indio. (pp. 119-120)

Cabe destacar que pensar el cuerpo de María como un límite, una frontera, un espacio simbólico de disputa, trae consigo el hecho de que sobre él se define la dicotomía civilización/barbarie. Iglesia (2014) señala que:

La historia de la cautiva blanca está en el origen de la conquista del Río de la Plata, más precisamente en un episodio ubicado en *La Argentina manuscrita* (...). En este episodio, Lucía Miranda se convierte en un mito blanco y cristiano. A través de ella los conquistadores definen el espacio americano como propio y al indio como violador de la frontera. Al colocar esta historia de un cuerpo femenino violado por el cuerpo bárbaro en el centro de su poema (...), Echeverría funda para la literatura argentina la dicotomía civilización-barbarie que Sarmiento elaborará a su manera en el *Facundo*. (p. 336)

De este modo, al abordar el poema de Echeverría, podemos arribar a dos afirmaciones. Por un lado, encontramos que se produce un salto alegórico en relación con mito original y que, a partir de esta obra, comenzará a concebirse y representarse la nación como cautiva. Por el otro, podemos ver que el cuerpo de la cautiva es en sí mismo una frontera y, de esta manera, el indio raptor será visto como un indio violador del cuerpo, pero también de los límites de la nación.

5. LA FRONTERA EN MARTÍN FIERRO EN DIÁLOGO CON “LA CAUTIVA”

Si bien resultó altamente productiva para los románticos, la alegoría del territorio como cuerpo femenino cautivo perderá su fuerza con el paso de los años. Para pensar esta pérdida, Laera (2015) se centra en la escena de la cautiva que se encuentra en *La vuelta de Martín Fierro* (1879), específicamente entre los cantos VIII y X. La autora afirma que:

Los desplazamientos de la escena paradigmática protagonizada por la cautiva en 1837 son evidentes en el mismo argumento: ya no es la cautiva quien doblega al indio y le clava el puñal para salvar su honra y rescatar a su esposo,

el militar cautivo. Aparece ahora una figura que, como tal, no estaba presente en “La cautiva”: el gaucho. (p. 161)

Efectivamente, si nos acercamos a la obra de Hernández, podemos ver que la cautiva será un cuerpo sometido y quien la libere y mate al indio, como hizo María en el poema de Echeverría, será Fierro:

Al fin de tanto lidiar
en el cuchillo lo alcé:
en peso lo levanté
aquel hijo del desierto;
ensartado lo llevé,
y allá recién lo largue
cuando ya lo sentí muerto.
Me persiné dando gracias
de haber salvado la vida.
Aquella pobre afligida,
de rodillas en el suelo,
alzó sus ojos al cielo
sollozando dolorida. (p. 155)

Laera relaciona el debilitamiento de la imagen de la mujer cautiva y la nueva fuerza con la que aparece el gaucho con un aspecto que en el poema de Echeverría se encuentra ausente. Nos referimos a la presencia del Estado, que en la época en la que se escribe y publica *Martín Fierro* se encontraba en el umbral de su consolidación (Laera, 2015, p. 162). En este sentido, cabe destacar que *La vuelta de Martín Fierro* será concebido justamente como un texto estatal. Ludmer (2019) señala que “*La ida* es el revés exacto de la emergencia del género y el último texto anterior a la constitución del Estado; el revés de *La ida*, *La vuelta*, es el Estado en el género y representa directamente esta constitución” (p. 156). La autora afirma que el poema de 1879 se trata de la institucionalización de la voz del gaucho como opuesta definitivamente al “delincuente” y al soldado de la ley diferencial, es decir, concebido como trabajador (p. 60). Frente al antimilitarismo de *La ida*, lo que sucede en *La vuelta* es una inculcación de la ley escrita, es decir, un abandono por parte del gaucho de su código tradicional (p. 312). De este modo, a partir de *La vuelta*: “la nación se piensa en masculino y se encarna en el gaucho valiente pero pacífico de *La vuelta*” (Laera, 2015, p. 163).

En este punto cabe destacar que, en *Martín Fierro*, la frontera ocupa un lugar central en el relato. Sin embargo, esta noción adopta dos sentidos a lo largo de la obra. Por un lado, *frontera* hace referencia a la línea de fortines que rodea el territorio argentino y lo defiende del ataque del indio: será un sentido militar del término. Por el otro, encontramos la frontera interna de la nación, un espacio geográfico que será el que Fierro y Cruz crucen en el último canto de *La ida*.

La frontera como espacio geográfico también será la que Fierro cruce solo en *La vuelta*, luego de liberar a la cautiva. En Iglesia (1987) señala al respecto que:

Antiguo símbolo de la frontera entre civilización y barbarie, de la diferencia y también de la contaminación, la imagen literaria de la cautiva funcionará, además, como signo de la inversión de una usurpación y un dominio legalizados y ratificados hasta en los aledaños del mundo blanco. Por eso, el gaucho Martín Fierro disputándole al indio su cautiva blanca define en *la Vuelta* un camino inverso al de *la Ida*. Al decidir liberar a la mujer blanca, Fierro decide, al mismo tiempo, cruzar el límite incierto de la civilización aunque sepa que solo podrá rondar por sus suburbios. (s/n)

Teniendo en cuenta la importancia de la frontera en *Martín Fierro* y, sobre todo, la noción de *frontera militar*, consideramos que es posible establecer otra relación, además de la que plantea Laera, entre este poema y “La cautiva” de Echeverría. En ambos textos la representación de los cuerpos (lo que se dice sobre ellos y lo que les sucede) está estrechamente relacionada con la representación de la frontera y la problemática que se plantea en torno a ella. Como hemos visto, Echeverría pertenece a un grupo de intelectuales cuyas obras se veían atravesadas por la problemática de la nación, la construcción de una imagen del desierto, el debate sobre cómo poblar ese espacio y la dicotomía civilización/barbarie. En este contexto, presenta una historia en la cual la cautiva es una frontera en sí misma y, como mencionamos anteriormente, el indio que viola el cuerpo femenino va a ser el que viole los límites de la nación. En cambio, la problemática que se presenta en el poema de Hernández no está ligada a la nación, sino al Estado. En *La ida* el autor denuncia las injusticias que sufre el gaucho por parte del aparato estatal y, por ese motivo, la obra se constituye como el texto más antimilitarista del género gauchesco. La frontera militar, el primer “infierno” al que se enfrenta Fierro, es un espacio de despojo y uso del cuerpo del gaucho. Así, en ambas obras las nociones de Estado/nación (según corresponda), los cuerpos y el territorio entran en diálogo y, de esta manera, inciden en la forma en la que se concibe el “problema de la frontera”.

6. LA FRONTERA MILITAR EN MARTÍN FIERRO

Hemos analizado hasta el momento cómo el cuerpo de María en “La cautiva” es una alegoría de la nación y representa en sí mismo una frontera. También consideramos, siguiendo a Laera, que dicho potencial alegórico tiene su punto final en *La vuelta de Martín Fierro*. Por último, identificamos otra relación entre la obra de Hernández y la de Echeverría: en ambas el cuerpo y el territorio estarán ligados a la manera en la que se concibe la frontera. Ahora, nos interesa detenernos en cómo esto último se da en *Martín Fierro*, particularmente en *La ida*. Como hemos visto, la primera noción de *frontera* que aparece en el relato es la militar. Como señala Ansolabehere (2008):

“La frontera”, en el poema de Hernández (...), es una forma abreviada de designar tanto al “Servicio de fronteras interiores” como a los establecimientos construidos en la zona de frontera (los fortines) para cumplir tal servicio. (...) está indicando, al mismo tiempo, un lugar que pertenece al ejército y una función que se le obliga a cumplir al gaucho convertido forzosamente en soldado. (pp. 236-237)

Debemos recordar que, durante el siglo XIX, el gaucho era concebido por una gran parte de los sectores dirigentes como “vago” y “delincuente”. Para hacerle frente a esta “delincuencia” de la cual se los acusaba, se sanciona la ley de levas, que rige sobre toda la campaña y dictamina que todo aquel que no fuera portador de una papeleta de conchabo sería reclutado y utilizado como mano de obra o llevado al servicio militar. Sin embargo, como señala Ludmer (2019), la “delincuencia” del gaucho:

No es sino el *efecto de diferencia* entre los dos ordenamientos jurídicos y entre las aplicaciones diferenciales de uno de ellos, y responde a *la necesidad de uso*: de mano de obra para los hacendados y de soldados para el ejército. (pp. 37-38)

En el canto III de *Martín Fierro* podemos ver la aplicación de esta ley de levas, cuando a Fierro lo reclutan para llevarlo hacia la frontera. El canto comienza con el gaucho, recordando lo que alguna vez tuvo, contando que lo han llevado forzosamente a la línea de fortines y adelantándonos que, producto de este reclutamiento, lo perderá todo. Y es que, como desarrollaremos más adelante, la frontera militar será concebida en *Martín Fierro* como un espacio de expoliación y uso del cuerpo del gaucho:

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera
¡y qué iba a hallar al volver!
tan solo hallé la tapera. (p. 44)

Siguiendo a Ansolabehere (2008), entendemos que los padecimientos de Fierro comienzan cuando:

es sometido a la ley de levas para formar contingentes destinados a la frontera. El gobierno, a través de sus representantes, interviene en la vida privada del gaucho y lo obliga a convertirse en un engranaje de la maquinaria del estado. Para hacerlo, el primer paso es el desplazamiento forzoso. (p. 238)

Así, en la obra la frontera militar se construye lentamente como un infierno que vivirá Fierro. Ansolabehere sostiene que este espacio se representa como una condena a la que es sometido, como una institución y un sistema que va a ir

inundando toda la superficie de la zona rural que el gaucho habita y que va a marcar su destino errante (p. 235).

De este modo, *La ida* se configura como un texto antimilitar, al ser el que denuncia el maltrato y la desigualdad que sufre el gaucho por parte del Estado. Y esto lo hace, justamente, a través de la voz del gaucho. En el Canto III leemos, por ejemplo, a Fierro decir:

Al principio nos dejaron
de haraganes criando sebo,
pero después... no me atrevo
decir lo que pasaba.
¡Barajo!... si nos trataban
como se trata a los malevos (p. 47)

Como señala Ludmer (2019), escrito en una coyuntura de crisis, el texto es un ataque directo a la ley de levas y al servicio de fronteras (p. 226). Cabe destacar, sin embargo, lo que señala Ansolabehere (2008): Hernández no critica en *Martín Fierro* la existencia de un servicio encargado de defender las zonas rurales de los malones, sino lo que los soldados debían sobrellevar en los fortines y la forma en la que eran reclutados (p. 237). Rodríguez (2010) indica que lo que la obra pone de manifiesto en la denuncia es que “los gauchos que van al ejército no son delincuentes, más bien salen delincuentes, embrutecidos y barbarizados” (p. 301). En el poema el gaucho no será “malo” o “delincuente” por naturaleza, sino que será sometido a la ley de levas y, producto de este acontecimiento, caerá en la ilegalidad al desertar e irse al territorio de los indios.² Esto se ve claramente en el Canto VI, cuando Fierro huye y, al regresar a sus pagos, ve que ha perdido todo:

No hallé ni rastro del rancho
¡solo estaba la tapera!
¡Por Cristo, si aquello era
pa enlutar el corazón:
yo juré en esa ocasión
ser más malo que una fiera. (p. 66)

² En este sentido, podemos interpretar que Hernández dialoga y confronta con la hipótesis de Sarmiento en el *Facundo*. Para este último, *Facundo* se vuelve bárbaro porque deserta del ejército. El gaucho que podría haber sido moralizado por la disciplina militar, abandona la carrera de las armas y se convierte en un “gaucho malo”. En el capítulo V Sarmiento escribe:

Pero el alma rebelde de Quiroga no podía sufrir el yugo de la disciplina, el orden del cuartel, ni la demora de los ascensos. Se sentía llamado a mandar, a surgir de un golpe, a crearse él solo, a despecho de la sociedad civilizada y en hostilidad con ella, una carrera a su modo, asociando el valor y el crimen, el gobierno y la desorganización. (p. 92)

Esto representa, claramente, la contracara de lo que Hernández retrata en *Martín Fierro*.

Sin hogar, sin hijos, sin mujer e inevitablemente marcado como un “desertor” (es decir, como un criminal), Fierro no tendrá más opción que huir, cruzar la frontera e internarse en territorio indio. Como señala Ansolabehere (2008):

Pasar por la frontera y huir de ella implica, entonces, cruzar un límite, que coloca al gaucho en el territorio de la ilegalidad. Y de allí tampoco se vuelve, salvo que el gaucho se atreva a cruzar otro límite y adentrarse en otra zona: el territorio de los indios (p. 247)

Hemos mencionado anteriormente que el problema en *La ida* no tiene que ver, como ocurría en “La cautiva”, con la noción de *nación*. La denuncia del texto, la manera en la que se representa el problema de la frontera (despoja al gaucho de todo lo que le pertenece y utiliza su cuerpo con fines militares), está dirigida hacia el Estado y se relaciona con él. Como postula Ansolabehere (2008):

Lo que no aparece de ningún modo en este paso del gaucho por “la frontera” es el problema de la nacionalidad, uno de los tópicos de la literatura de frontera, sobre todo en América. A pesar de haber una disputa por el territorio, en la que Martín Fierro participa como soldado, lo que predomina en su relato es una situación que remite más al estado y a la política del gobierno, que a la nación. (p. 243)

Efectivamente, al acercarnos a la obra podemos confirmar que la nación y las problemáticas que pueden presentarse en torno a ella no aparecen en el texto. Una sola vez Fierro hablará de “nación” y lo hará para referirse al inmigrante en el canto V, ya que el vocablo solía utilizarse como equivalente de “gringo”: “quedó en su puesto el nación / y yo fi al esquiadero” (p. 62). El problema principal de la obra es de carácter político porque:

Se trata, en definitiva, del mundo de la política que llevó, recordemos, a Martín Fierro a “la frontera”. Convertirlo en soldado es la condena que se le aplica por haberse hecho el “remolón” en las pasadas elecciones y no haber ido a votar por la lista del juez. (Ansolabehere, 2008, p. 243)

En el fortín, Fierro será testigo de la corrupción política que, como señala Ansolabehere, se reduplica fuera de él en el gran negocio de la frontera, condensación de toda la política del gobierno nacional y provincial (p. 245). En un primer momento, cuando recién ha sido reclutado, podemos apreciar que él cree en la posibilidad de regresar a su hogar a los seis meses:

Al mandarnos nos hicieron
más promesas que a un altar.
El Juez nos jue a plocamar

y nos dijo muchas veces:
“Muchachos, a los seis meses
Los van a ir a revelar”. (p. 46)

Esto sucede porque en ese primer momento Fierro desconoce el maltrato y la corrupción que le tocará vivir. Sin embargo, irá descubriendo que en la frontera harán uso de su cuerpo y que, como bien señala Ludmer (2019), eso implica un camino de horror y pérdida:

En el ejército no le dan ropa, no le pagan y le dicen animal, le sacan el caballo y le tocan el cuerpo con el cepo. En ese momento decide desertar, y entonces, en su espacio propio, encuentra la pérdida total: de allí en adelante será el que lo ha perdido todo. (p. 203)

La esperanza que tiene Fierro al principio del canto III servirá para reforzar, a través del contraste, los horrores que vivirá en la frontera. Y en el canto VI, una vez que ha desertado, ha descubierto que lo perdió todo y se ha convertido en un “gaucho malo”, se presenta la contracara de aquella esperanza. Conoce el mundo, ha vivido la corrupción, lo han despojado de todo y ha sido maltratado y utilizado para fines militares:

nací y me he criado en la estancia,
Pero ya conozco el mundo.
Ya le conozco sus mañas,
le conozco sus cucañas,
sé cómo hacen la partida,
la enriedan y la manejan;
deshaceré la madeja
aunque me cueste la vida. (p. 69)

Entonces, como podemos ver a través de las citas de la obra que hemos presentado, la frontera militar será el espacio que marque el destino de Fierro, que lo condene y que lo vuelva un “delincuente”. El texto denuncia el trato que los gauchos viven en la frontera y el modo de reclutarlos. Así, este espacio se configura como un lugar de expoliación y uso del cuerpo. La frontera es aquel infierno que solo se resignifica en *La vuelta* cuando Fierro, en territorio indio, le dice a la cautiva:

Me voy (...) ande quiera,
aunque me agarre el gobierno,
pues infierno por infierno,
prefiero el de la frontera. (p. 161; es destacado es mío)

7. CONCLUSIÓN

Partiendo de la idea de que la frontera es un espacio complejo que ha dado lugar a narraciones variadas e igualmente complejas, hemos trabajado con “La cautiva” de Esteban Echeverría y *Martín Fierro* de José Hernández. Nos hemos detenido en cada obra y, a la vez, hemos señalado que ambas comparten una característica: la idea de *Estado* o *nación*, los cuerpos y el territorio confluyen para pensar la frontera.

Sin embargo, los modos de representar la frontera que hemos trabajado hasta el momento deben ser entendidos como algunos de los posibles dentro de las diversas formas en las que la literatura ha abordado dicho espacio. Por ejemplo, en ambas obras, el espacio fronterizo será visto como separación y como lugar de conflicto; pero también puede ser entendido como un espacio de contacto, coexistencia, transición.

A partir del análisis de los poemas de Echeverría y Hernández, podemos concluir que las formas de narrar la frontera, y las características que adoptan los problemas que la implican, están estrechamente vinculadas a la coyuntura histórica, social y política en la que se producen los textos. Por eso, para pensar la frontera en “La cautiva” será clave entender el problema de la nación y la imagen del desierto como un problema romántico. Y, por eso también será importante no perder de vista que *Martín Fierro* se escribe cuando está consolidándose el Estado nacional y rige una ley de levas que se lleva a todos los gauchos “vagos y delincuentes” a la frontera o a trabajar en la estancia.

Referencias bibliográficas

Fuentes

Echeverría, E. (2017). *La cautiva*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura. (Original publicado en 1837)

Hernández, J. (1994). *Martín Fierro*. Barcelona: Edicomunicación. (Original publicado en 1872 y 1879)

Sarmiento, D. F. (2012). *Facundo*. Buenos Aires: Centro Editor de Cultura. (Original publicado en 1845)

Bibliografía crítica

Ansolabehere, P. (2008). *Martín Fierro*: frontera y relato. En

G. Batticuore, L. El Jaber y A. Laera (comps.), *Fronteras escritas: límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (pp. 234-260). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Batticuore, G., El Jaber, L. y Laera, A. (2008). Aventura y relato. Apuntes para una historia literaria de la frontera. En G. Batticuore, L. El Jaber y A. Laera (eds.), *Fronteras escritas: límites, desvíos y pasajes en la literatura argentina* (pp. 7-21). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Iglesia, C. (1987). Conquista y mito blanco. En C. Iglesia y

J. Schwartzman (eds.), *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista* (págs. 11-88). Buenos Aires: Catálogos.

Iglesia, C. (2014). Echeverría: la patria literaria. En N. Jitrik, C. Iglesia y L. El Jaber (dirs.), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo 1: Una patria literaria* (pp. 351-383). Buenos Aires: Emecé.

Laera, A. (2015). La mujer en el desierto: Esteban Echeverría y las lecturas nacionales del romanticismo francés. En *Cuadernos de literatura*, XX (39), 149-164.

Ludmer, J. (2019). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. (Original publicado en 1988)

Malosetti Costa, L. (2000). Mujeres en la frontera. En F. Gil Lozano, V. S.

Pinta y M. G. Ini (dirs.), *Historia de las mujeres en Argentina. Tomo I* (pp. 87-109). Buenos Aires: Taurus.

Myers, J. (1998). La revolución de las ideas: la generación de 1837 en la cultura y en la política argentinas. En N. Goldman (ed.), *Nueva historia argentina. Tomo III: Revolución, República, Confederación (1806-1852)* (pp. 383-443). Buenos Aires: Sudamericana.

Rodríguez, F. (2010). Vida precaria: frontera. En *Un desierto para la nación. La escritura del vacío* (pp. 297-362). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Rotker, S. (1997). *Lucía Miranda: negación y violencia del origen*. En *Revista Iberoamericana*, LXIII (178-179), 115-127.



LA IDEALIZACIÓN FEMENINA COMO ESTRATEGIA DE VALIDACIÓN EN *LUCÍA MIRANDA* DE EDUARDA MANSILLA

Julieta Vorano*

Universidad Nacional de Mar del Plata
juvorano@gmail.com

La novela histórica *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla se publicó en una época en la cual las concepciones tradicionales sobre la feminidad comenzaban a ser cuestionadas por discursos que abogaban por la posibilidad de que las mujeres se instruyeran y ejercieran actividades por fuera del ámbito doméstico. En este complejo contexto, las mujeres que aspiraban a desarrollar una carrera literaria debieron llevar a cabo diversas estrategias para legitimarse como autoras, evitando contradecir el modelo femenino decimonónico por excelencia, el ángel del hogar. A partir del reconocimiento de este panorama, pretendemos identificar procedimientos paralelos en el plano literario, que pretendían validar intelectualmente a los personajes femeninos sin interferir de manera drástica con los roles asignados a las mujeres.

PALABRAS CLAVE: *Eduarda Mansilla – Lucía Miranda – mujeres escritoras – siglo XIX.*

* Julieta Vorano es estudiante avanzada del Profesorado y la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente posee la Beca de Estudiante Avanzado, otorgada por la UNMdP.

O romance histórico *Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla foi publicado em uma época na qual as concepções tradicionais sobre a feminidade começavam a ser questionadas por discursos que defendiam a possibilidade das mulheres se instruírem e exercerem atividades por fora do âmbito doméstico. Neste complexo contexto, as mulheres que desejavam construir uma carreira literária tiveram que desenvolver estratégias para se legitimarem como autoras, evitando contradizer o modelo feminino do século XIX por excelência: o anjo do lar. A partir do reconhecimento deste panorama, pretendemos identificar procedimentos paralelos no plano literário que pretendiam validar intelectualmente as personagens femininas sem interferir de maneira drástica com os papéis atribuídos às mulheres.

PALABRAS CHAVE: *Eduarda Mansilla – Lucía Miranda – mulheres escritoras – século XIX.*

Eduarda Mansilla's historical novel *Lucía Miranda* (1860) was published in a moment when traditional conceptions of femininity were beginning to be challenged by discourses that advocated the possibility for women to educate themselves and engage in activities outside the domestic environment. In this complex context, women who aimed to develop a literary career had to carry out various strategies to earn legitimacy as authors and avoid contradicting the nineteenth-century female role model: the household caretaker. Acknowledging this, we intend to identify parallel procedures on a literary level that have sought to intellectually validate female characters without drastically interfering with the roles assigned to women.

KEYWORDS: *Eduarda Mansilla – Lucía Miranda – female writers – nineteenth century.*

1. INTRODUCCIÓN

Eduarda Mansilla (1834-1892) fue una destacada escritora argentina que publicó su obra en un período en el que el éxito de las mujeres en el ámbito artístico era limitado. Nació en Buenos Aires, en el seno de una familia acomodada, de suma importancia en la escena política decimonónica. Su padre fue Lucio Norberto Mansilla y su madre, Agustina Ortiz de Rozas, hermana menor de Juan Manuel de Rosas; uno de sus hermanos fue el reconocido escritor, militar y político Lucio V. Mansilla. La privilegiada posición social de Eduarda le permitió formarse en la música y en las letras y establecer contactos para publicar sus escritos, sin embargo, en una sociedad que censuraba el desarrollo intelectual de las mujeres, sus inclinaciones artísticas generaron críticas a lo largo de su vida.

A los 21 años se casó con Manuel Rafael García Aguirre, unitario opuesto a la línea política de Rosas. Eduarda acompañó a su marido, que cumplía funciones diplomáticas, a diversas ciudades europeas y estadounidenses donde vivieron junto con sus seis hijos. Sin embargo, en 1879, Eduarda volvió sola a Argentina con la intención de impulsar su carrera literaria, lo cual impactó severamente en su imagen personal, ya que la moral de la época condenaba que una mujer priorizara el ejercicio de una labor por sobre la vida marital y el cuidado de los hijos. Bonnie Frederick (1993) advierte en *La pluma y la aguja: las escritoras de la generación del '80* que “los tabúes que definían la respetabilidad femenina influían en sus vidas privadas, sus carreras profesionales y su desarrollo literario. La sociedad de entonces podría ser muy cruel con las mujeres que ambicionaban algo más que ser esposas y madres” (p. 11). Debido a esto, las autoras llevaban a cabo distintas estrategias para la preservación de sus reputaciones, como la publicación mediante pseudónimos masculinos. Las dos primeras novelas de Eduarda fueron firmadas como “Daniel”, y algunos artículos periodísticos como “Alvar”. Sin embargo, con el pasar del tiempo, Eduarda insistió en que se reeditaran sus escritos con su verdadero nombre.

Aunque parte de la opinión pública decimonónica era adversa en cuanto a las aspiraciones artísticas e intelectuales femeninas, hacia fines de este siglo comenzó a posibilitarse una formación más amplia de las mujeres, gracias a las campañas de alfabetización, la proliferación de bibliotecas populares y el crecimiento de un mercado periodístico producido por y destinado a mujeres. Francine Masiello (1997) reconoce en este período la circulación de discursos diversos en cuanto a la educación de las mujeres: “Mientras que algunas publicaciones proponían modificar la domesticidad y alentaban a las mujeres en el estudio y en el manejo del hogar, otras alertaban a sus lectoras acerca de los riesgos de sedición que implicaban los movimientos políticamente subversivos” (p. 125).

Eduarda no fue la única escritora que publicó en esta época; por el contrario, una cantidad considerable de autoras cultivaron las letras,¹ ya que el siglo XIX fue un período clave para el ingreso de las mujeres en el ámbito intelectual en Argentina. Sin embargo, ellas reconocían la peculiar situación que las separaba de sus colegas masculinos: su condición de mujeres implicaba una riesgosa posición en la cual el ejercicio del intelecto se oponía al ideal femenino decimonónico: el ángel del hogar. Este estereotipo sociocultural delimitaba las funciones que las mujeres debían cumplir: amas de casa, esposas y madres. Debían dedicarse al cuidado de los demás y ser sumisas frente a los mandatos patriarcales. Se esperaba que fueran abnegadas y que poseyeran una fortaleza sentimental que les permitiera ser el sostén emocional de una familia, garantizando la buena crianza de los hijos.

Las tensiones entre las aspiraciones doctas y las imposiciones culturales resultaron en la configuración de discursos que pretendían legitimarlas como autoras evitando contradecir el rol social determinado. Bonnie Frederick (en Maristany, 1999) analiza algunos procedimientos desempeñados por escritoras del siglo XIX para concretar sus objetivos intelectuales en este contexto desfavorable. Frederick destaca la construcción de figuras autorales que permitían “crear una voz narrativa femenina y al mismo tiempo autorizada” (p. 150). Asimismo, existía la amenaza de que los escritos de mujeres fueran interpretados como poseedores de rasgos masculinos, ya que solía considerarse que los hombres eran los únicos responsables de las producciones cultas. Frederick señala que la implementación de una exagerada retórica de alabanza a lo femenino consistía en una práctica común para contrarrestar cualquier interpretación de características masculinas en escritos de mujeres.

Eduarda, como exponente de esta generación, se valió de diversas estrategias para plantear innovadoras ideas en su obra. Consideramos que su novela *Lucía Miranda* (1860) expone tensiones en cuanto al concepto de feminidad que convergen en la configuración del personaje protagónico. La necesidad de enaltecer a las mujeres sin interferir drásticamente con el modelo femenino decimonónico se manifiesta en la constitución de la protagonista, que reúne tanto las características del ángel del hogar como atributos intelectuales, lo cual genera un personaje sumamente idealizado.

¹ Además de la autora estudiada en esta ocasión, destacamos las mujeres pioneras en el mundo literario: Juana Manuela Gorriti (1818-1892), Juana Manso (1819-1875) y Rosa Guerra (1834-1864).

2. DEL MITO A LA NOVELA: UNA ELECCIÓN ESTRATÉGICA

En la “Introducción” a *Lucía Miranda*, María Rosa Lojo recupera los orígenes míticos de esta historia, que se remontan a la crónica de Ruy Díaz de Guzmán,² *La Argentina manuscrita*, redactada hacia 1612 y publicada por Pedro de Ángelis en 1836. Díaz de Guzmán recopiló la historia de la región del Plata en la época de la Conquista, y el episodio de Lucía Miranda se narra en los Capítulos VI y VII del Libro I, como parte de la expedición de Sebastián Gaboto. A partir de la investigación de diversos historiadores, se ha concluido que no disponemos de documentación que pruebe la existencia de Lucía Miranda o de su marido, Sebastián Hurtado, tampoco de los aborígenes Marangoré y Siripo, protagonistas de la novela de Eduarda Mansilla, ni de los eventos principales sobre los que esta trata; no obstante, la existencia de otros personajes, como Gaboto y Nuño de Lara, sí está comprobada. Con todo, las aventuras de Lucía Miranda adquirieron un carácter mítico que, durante los siglos XIX y XX, tomó distintas formas literarias: además del texto estudiado en este artículo, existe otra novela de la época escrita por Rosa Guerra, también titulada *Lucía Miranda*; asimismo, se escribieron poemas y obras de teatro sobre esta temática.

Lojo (2007) sostiene que la historia de Lucía es un “mito de origen” debido a que se constituye como una narración fundadora que justifica la Conquista mediante la caracterización de las poblaciones aborígenes como violentas. Uno de los rasgos más innovadores de la novela de Eduarda Mansilla es la transformación de Lucía en un sujeto mediador, que establece vínculos entre culturas e intenta pacificar ambos grupos hasta las últimas consecuencias. Según Lojo, “la novela de Mansilla coloca en primer plano la función educativa de ‘conversión’, desplazando a la función épica que exige la sumisión y destrucción del ‘otro’ aniquilado como tal” (pp. 59-60).

En base al mito de Lucía Miranda, Eduarda Mansilla redactó una novela histórica. Lojo sostiene que en 1860, año de su publicación original, el género histórico estaba en boga, ya que permitía reconstruir las vivencias privadas de sujetos públicos, asentando la veracidad de sus elementos principales en fuentes documentales. En el caso de *Lucía Miranda*, Mansilla cita en reiteradas ocasiones la *Historia del Paraguay* de José Guevara, entre otros textos, recurso que busca evidenciar la autenticidad de los eventos. A pesar de que en la actualidad se descarta la existencia de los personajes protagónicos, hace algunos siglos no se dudaba de ello debido a textos como el libro de Ruy Díaz de Guzmán.

Es importante mencionar que el género novelístico en general aún causaba cierto recelo en algunos sectores de la sociedad, particularmente al tratarse de

² Primer escritor nacido en la gobernación del Río de la Plata y del Paraguay, mestizo de ascendencia hispano-guaraní.

novelas leídas por un público femenino, ya que, debido a su capacidad de estimular la imaginación, se lo concebía como un género peligroso para la mente de las jóvenes. Es por eso que la ficción debía exponer los más altos estándares morales de una forma pedagógica, para así garantizar que el entretenimiento de los lectores y las lectoras estuviera acompañado de valiosos aprendizajes.

En ese sentido, hallamos numerosos casos de personajes femeninos configurados como perfectas damas que exhibían el comportamiento que la sociedad esperaba. El personaje de Lucía Miranda en la novela de Mansilla está marcado por esta impronta: es hermosa, moralmente correcta e inteligente, por lo que posee todos los atributos para convertirse en el modelo a seguir de las lectoras. Lojo (2007) plantea que existía un “interés por que la reconstrucción del pasado sea no sólo una lección de historia sino también una enseñanza para mejorar el presente” (p. 56). De esta manera, la elección del mito de Lucía Miranda como base para la escritura de una novela resulta estratégica: Mansilla seleccionó un evento de difuso origen histórico y con alta carga simbólica para crear una narración en la cual la protagonista, Lucía, sostiene la superioridad de los valores occidentales, a la vez que intenta la integración de los aborígenes a la sociedad colonial mediante su educación. Así trató diversos asuntos vigentes y polémicos al momento de publicación, como la problemática de las comunidades aborígenes en el territorio argentino y el rol de las mujeres en el proceso de formación nacional.

3. UN ÁNGEL INTELECTUAL

Los eventos narrados en *Lucía Miranda* ocurren a principios del siglo XVI y se organizan en tres partes: la “Exposición”, que recupera el contexto histórico; la “Primera parte”, que retrocede en el tiempo para relatar las vivencias de los personajes en Europa; y la “Segunda parte”, que trata sus aventuras en el actual territorio americano. En la “Primera parte” se caracteriza a la protagonista: hija del hidalgo español, Alfonso de Miranda, quien fallece en combate, y de una joven morisca que había muerto luego de dar a luz. Lucía es criada por un humilde matrimonio en la ciudad de Murcia con la ayuda de Nuño de Lara, hidalgo que había sido compañero de su padre. A los 13 años Lucía se destaca por su voraz deseo de conocimiento, estimulado por fray Pablo, amigo de la familia, quien no solo inculca en la joven saberes religiosos, sino que también le enseña sobre literatura europea. Mariana, figura maternal para Lucía, se encarga de formarla como ama de casa, y de esta manera la protagonista logra cumplir con las exigencias sociales que recaían sobre las mujeres y además se destaca gracias a una educación excepcional para la época.

A lo largo de los años, las virtudes de la niña se acrecientan:

Lucia, tambien emprendió nuevamente las tareas, en que diariamente ayudaba á su buena madre, á quien pedia siempre con filial amor, dejase á su encargo el cuidado de la casa y arreglo de pequeñas costuras y labores [...] Lucia, cuyo tierno corazon, sentia siempre los pesares agenos como propios y que se afanaba y desvivía, por socorrer á cuanto infeliz veía, derramó amargas lágrimas, al relato de las melancólicas quejas y sentidas imágenes, con que el piadoso Eneas, conmoviera el corazon, de la poderosa soberana de Cartago. (Mansilla, 1882, pp. 157-158)³

La protagonista realiza las tareas domésticas y, además, cultiva su conocimiento al leer las grandes obras de la literatura universal, como la *Eneida*, que asimismo fortalecen su moral, ya que despiertan en ella los más puros sentimientos, como la empatía, lo cual será fundamental cuando Lucía establezca relaciones con los indígenas. Como plantea Bonnie Frederick, la creación de un personaje femenino con un aspecto intelectual desarrollado es compensada con una cargada retórica de “lo femenino”, que, según estándares de la época, se configura a partir de lo sentimental. Constantemente se alude a sentimientos como el amor, la ternura, la tristeza, los cuales pretenden esbozar una imagen equilibrada de una joven mujer con inquietudes artísticas que no abandona su rol asignado.

Lucía se casa con Sebastián Hurtado y ambos, junto a Nuño y fray Pablo, parten hacia el Nuevo Mundo en la expedición liderada por Gaboto. Así, leemos en la novela que: “El 8 de Mayo de 1526 entraron por fin en un rio más pequeño, formado por uno de los cien brazos del Paraná y descubrieron á poco andar una inmensa costa, que en vasta llanura se extendía” (Mansilla, 1882, p. 283). La especificidad en cuanto al tiempo y al espacio produce un efecto de verosimilitud relevante para la constitución de una voz autorizada en la novela histórica tradicional, cuestión que resultaba fundamental para las autoras que buscaban validarse intelectualmente mediante la exposición de su destreza en géneros literarios reconocidos.

Los personajes se encuentran en la zona del Carcarañal, donde habitan los indios timbúes, a los que consideran inofensivos. Los españoles establecen buenas relaciones con el cacique, Carripilun, y con sus hijos, Marangoré, heredero del cacicazgo, y Siripo. Fray Pablo fallece y Lucía, como su discípula, adquiere el rol de educadora en la comunidad, centrándose en la inculcación de valores propios del cristianismo:

tomó Lucia por suya la piadosa tarea de instruir á las sencillas habitantes del desierto, en las sublimes verdades del Cristianismo. Todos los dias, con incansable perseverancia, su celo la llevó á las chozas de los Timbúes. Véasele

³ Conservamos la grafía original de la obra.

allí, rodeada de las indias, sentadas sobre la yerba, con sus hijos en brazos las unas, las otras con las manos cruzadas sobre las rodillas, en atenta actitud, sueltos los cabellos sobre la espalda, y fijos los grandes ojos en el semblante de la jóven, escuchar las palabras de amor y caridad, que despertaban en sus almas adormidos ecos; semejantes al niño que repite la oracion primera, enseñada por su madre y que sin darse cuenta, siente en el fondo del alma, mística revelacion, que sube del corazon hasta el semblante, iluminado con celestial reflejo. (Mansilla, 1882, p. 307)

Al narrar la evangelización de las mujeres timbúes, la voz de enunciación establece una valoración de las culturas que eleva jerárquicamente a la española, representante del cristianismo, que se caracteriza como sublime, mientras que la tribu indígena es calificada como sencilla. Esta distinción es propia de la cosmovisión decimonónica de las sociedades criollas urbanas. Sin embargo, el hecho de que los habitantes de la tribu aparezcan como seres capaces de aprender implica un distanciamiento de las posturas que abogaban por el exterminio total de las comunidades autóctonas.

Cabe destacar que, mientras que Lucía se comporta como un fraile, ya que continúa con la misión de fray Pablo, se la compara con una madre, y a las aborígenes, con su hijo. Podemos vincular esta caracterización con las polémicas de la época sobre la posibilidad de que las mujeres ejercieran un rol ajeno a los determinados por el modelo decimonónico: ama de casa, esposa y madre. Debido a que Lucía lleva a cabo una actividad que excede los límites del ángel del hogar, se le otorga un carácter maternal para matizar la acción disruptiva y de esta manera no generar un quiebre total con el ideal femenino.

Asimismo, en su rol de madre-educadora, Lucía enseña costumbres consideradas como civilizadas en la cosmovisión occidental. Una de las más básicas es el uso de vestimentas:

Sentíanse aquellas rústicas criaturas, especialmente atraídas por la belleza de Lucia, encontrando singular agrado en tocar sus finos cabellos, que comparaban ellas, con las negras y relucientes plumas del tordo; ensalzando de continuo, la blancura de su tez, llamándola rostro de luna, cuello de leche [...] Con dulce sonrisa, escuchaba Lucia, tan ingénuas alabanzas, insistiendo con las indias, para que, por medio de los presentes que les hacía, cubriesen su desnudez y tratasen de observar en todos sus actos la modestia y decencia, que constituyen los más valiosos encantos de la mujer. (Mansilla, 1882, pp. 307-308)

La belleza física de Lucía, que embelesa a las timbúes, es aprovechada por la protagonista para constituirse como ejemplo de la feminidad civilizada. Para eso, les otorga prendas de ropa, que en la narración aparecen como “presentes”, lo cual refuerza el carácter caritativo de Lucía. De esta manera, la protagonista

enseña mediante la palabra y el ejemplo, reforzando su rol como perfecta mujer cristiana que aspira a mejorar otra cultura según criterios europeos.

Los hombres de la tribu no son ajenos a los encantos de Lucía. Los hermanos Marangoré y Siripo se sienten atraídos por ella. Mientras que Marangoré, cacique que representa al buen salvaje, se distancia de la protagonista para apaciguar sus sentimientos porque estaba casado con Lirupé, Siripo, personificación del mal, es dominado por la envidia y la lujuria, e instiga un enfrentamiento en el que Nuño y Marangoré mueren. Siripo toma a Lucía como cautiva e intenta seducirla, pero ella, virtuosa y fiel a su esposo, se resiste. Mientras está encerrada, la viuda de Marangoré le expresa su furia, ya que la identifica como la causante de la muerte de su marido, y quiere asesinarla para vengarse: “Lucia, conmovida por el dolor de la india, olvidando sus terribles amenazas, le decia con dulce habla: ‘¡Pobre amiga mia, eres muy infeliz, han muerto al que tanto amabas. Cuánto me duelen tus quejas!’” (Mansilla, 1882, p. 379). Incluso en situaciones de riesgo Lucía experimenta compasión por el otro. En este caso, se identifica con el rol de esposa y, frente a la idea de la pérdida del marido, siente empatía por Lirupé. Ante las amenazas, no experimenta terror y continúa expresándose con imperturbable ternura. Esta es una reacción sumamente inverosímil en circunstancias de vida o muerte, pero responde a la configuración idílica del personaje, quien encarna la inmensa bondad del ángel del hogar.

El único sujeto que recibe el desprecio de Lucía es Siripo, que representa una alteridad incomprensible. Este es caracterizado como un salvaje bárbaro con quien es imposible establecer un vínculo empático. Cuando Siripo quiere forzarla a quebrantar su compromiso con Sebastián, Lucía manifiesta preferir la muerte:

El indio se volvió diciéndole: “¿Serás mia, mujer? Sólo con esta condicion lograrás calmar mi cólera.” En mustio callar manteníase la jóven de rodillas, con la cabeza inclinada sobre el pecho. “Responde, hermosa,” agregó Siripo, con suave acento. “Sí,” responde Sebastián, “mujer cristiana, esposa de un noble Español, responde!”. Lucia levantó entónces su hermoso rostro, en el cual las lágrimas habían impreso palidez mortal, y fijando sus ojos en el cielo, respondió con voz serena: “Moriremos; indio, manda que nos den muerte; te desprecio”. (Mansilla, 1882, p. 382)

Para Lucía, que personifica el ideal femenino, resulta inconcebible romper el vínculo matrimonial⁴. Sebastián enfatiza el rol de la protagonista: le recuerda que representa a las cristianas, a las mujeres del Imperio español, y que es la

⁴ La incorruptibilidad del sujeto femenino puede vincularse con el personaje de María de *La cautiva* de Esteban Echeverría. En la literatura decimonónica, observamos una recurrencia en la defensa de un honor femenino basado en el respeto por la institución matrimonial, particularmente por el compromiso con la fidelidad al marido.

esposa de un hombre con un título nobiliario, por lo que su actitud debe responder a las más altas exigencias sociales. Para un personaje idealizado con cualidades pedagógicas, no existe la posibilidad de fallar ante los estándares que representa, por lo que su única opción es la muerte.

Al momento de expresar su voluntad de morir, la imagen de Lucía se asemeja a la de la virgen: su rostro pálido apunta al cielo mientras las lágrimas bañan sus mejillas, e, incluso en una situación de suma angustia, se la describe serena, en una actitud que expresa su total configuración angelical, su postura abnegada frente al destino que debe cumplir para conservar su integridad. De esta manera se expone el máximo ejemplo del respeto por el compromiso matrimonial, que en el siglo XIX resultaba un acuerdo que era inadmisiblemente quebrantar, al menos por parte de una mujer.

Finalmente, su sacrificio adquiere sentido. No solo mantiene su carácter hasta su muerte, sino que su accionar sirve para ilustrar a los aborígenes (y a los lectores), particularmente a las mujeres, entre quienes se destaca el personaje de Anté, una timbú que se casa con Alejo, un hombre español. Esta alianza, que simboliza la unión de las culturas, es fuertemente marcada por la figura de Lucía, madrina de Anté:

[Alejo] Amaba á la jóven Anté; y ella á su turno, se sentia fuertemente atraida por la varonil belleza, del bizarro Español. Lucia, que veia el naciente amor de los dos jóvenes, tomaba especial esmero, en preparar el corazon de la india, al goce íntimo y delicado de los dulces afectos, templando por medio de prédicas, la ardiente fogosidad de su alma de salvaje. Y á medida que el tiempo pasaba, el corazon de la Española trasmitia á la jóven india una porcion de su delicado perfume. (Mansilla, 1882, p. 312)

La protagonista se encarga de la educación sentimental de Anté, lo cual evidencia que aún se consideraba que los conocimientos impartidos por mujeres tenían ciertos campos privilegiados. Lucía posee una sensibilidad calma y dulce, en la que se insiste como muestra de la feminidad ideal, que contrasta con las pasiones indígenas incivilizadas. La actividad pedagógica de Lucía consiste, entonces, en la transmisión de sus cualidades sentimentales y morales, lo cual implica una acción consciente de mediación entre culturas que evidencia una postura política en cuanto a la problemática de los aborígenes y el rol de las mujeres en los procesos de mestizaje cultural.

4. CONCLUSIÓN

Lucía Miranda es inmortalizada en un estado de perfección que condensa el significado diseminado a lo largo de la narración. En su novela, Eduarda Mansilla crea un personaje idílico de una bondad hiperbólica, el cual plantea la capacidad femenina de fomentar el encuentro pacífico entre culturas. Lucía encarna el ángel

del hogar, pero su perfección no es vana, sino que cumple diversas funciones: como representante del género femenino, valida a las mujeres, al constituirse como un ideal que asimismo posee una capacidad intelectual destacada; otra función, justamente, es la educar mediante su ejemplo tanto a los personajes del libro como a las lectoras. Estas constituyen las estrategias de validación propias del texto literario, que pensamos en relación con la voluntad de construir una voz narrativa autorizada en un ámbito cultural que aún cuestionaba el intelecto de las mujeres.

La escritura de una novela histórica no es una elección casual de Eduarda Mansilla. La autora demuestra su maestría en el género y sus originales perspectivas sobre cuestiones polémicas para la sociedad rioplatense decimonónica. *Lucía Miranda* es publicada en un momento en el que la cuestión del indio resulta de suma actualidad, y propone una visión diferente a la convicción de que el exterminio de los pueblos aborígenes era la única alternativa para la conformación de la Nación Argentina. Frente a la posibilidad de la integración cultural, las mujeres aparecen como sujetos fundamentales para educar a las nuevas generaciones mediante el ejemplo. La configuración de un personaje femenino de carácter idílico responde a un momento histórico en el que todavía resultaba imposible romper totalmente con la figura del ángel del hogar, por lo cual la incorporación de características intelectuales al modelo existente consistía en una estrategia para una incipiente apertura a nuevas formas de concebir la feminidad.

Referencias bibliográficas

Frederick, B. (coord.). (1993). Introducción. En *La pluma y la aguja: las escritoras de la generación del '80* (pp. 9-18). Buenos Aires, Argentina: Feminaria Editora.

Lojo, M. R. (2007). Introducción. En E. Mansilla de García, *Lucía Miranda* (pp. 11-87). Madrid: Iberoamericana.

Mansilla de García, E. (1882). *Lucía Miranda*. Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina.

Maristany, J. J. (1999). *Wily Modesty. Argentine Women Writers, 1860-1910*, de Bonnie Frederick. *Anclajes*, 3 (3).

Masiello, F. (1997). Ciencia y sentimentalismo. En *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna* (pp. 113-149). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.



MARIANELA ENTRE VOCES Y MIRADAS

Aranza Belén Astorquia*

Universidad Nacional de Rosario
ara.astorquia@gmail.com

En el presente artículo se analizará la construcción del personaje de Marianela en la obra *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós. El eje es la definición y constitución de la protagonista a partir de las voces y miradas entendidas en un sentido amplio, es decir, abarcando desde la mirada del escritor realista, que considera la obra como una novela de tesis, hasta la voz de la propia Marianela con las características particulares de su lengua, pasando por las miradas y los discursos de los otros: personajes y narrador. A la vez, se señalarán las miradas sobre su cuerpo, sus desajustes y su animalización, así como las voces que la determinan al nombrarla por la forma en que lo hacen. Asimismo, se trabajará especialmente la constitución de Marianela desde la mirada de Pablo y las transformaciones que esta produce en ella.

PALABRAS CLAVE: *Marianela* – voces – miradas – realismo.

* Aranza Belén Astorquia nació en la ciudad de Rosario. Es estudiante avanzada de Profesorado y Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Artes (UNR), donde se desempeña como ayudante alumna en la cátedra de Análisis y Crítica II. Trabaja como docente en nivel secundario y coordina un taller literario llamado “Sobrescritura”. Ha realizado diversas publicaciones en revistas literarias (*Foco Literario*, *Lecturas Colectivas*, *Revista de Literaturas Modernas*). Algunos de sus textos breves integran el libro *Monstruos y Flores. Antología federal de minificción*, proyecto seleccionado por el comité evaluador del programa Gestionar Futuro del Ministerio de Cultura de la Nación.

No presente artigo será analisada a construção da personagem Marianela na obra *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós. O eixo é a definição e constituição da protagonista a partir das vozes e olhares entendidos em um sentido amplo, ou seja, que abarcam desde o olhar do escritor realista, que considera a obra como um romance de tese, até a voz da própria Marianela com as características particulares da sua língua, passando pelos olhares e discursos dos outros: personagens e narrador. Ao mesmo tempo, serão salientados os olhares sobre seu corpo, seus desajustes e sua animalização, assim como as vozes que a determinam ao nomeá-la pela forma em que o fazem. Além disso, será trabalhada especialmente a constituição de Marianela a partir do olhar de Pablo e as transformações que este produz nela.

PALAVRAS CHAVE: *Marianela* – vozes – olhares – realismo.

This article analyses the construction of Marianela, a character in the homonymous work written by Benito Pérez Galdós (1878). It focuses on the definition and representation of the main character, while taking into account the voices and gazes as understood in a broad sense, that is, comprising not only the viewpoint of the realist writer, who considers the work as a thesis novel, but also the voice of Marianela herself, with the particular characteristics of her language, and the gazes and discourse of the rest of the characters and the narrator. At the same time, the article highlights the gazes on her body, its misalignments, and its animalisation, as well as the voices that label and, therefore, define her. This article also addresses the representation of Marianela in the eyes of Pablo and the subsequent transformations that she undergoes.

KEYWORDS: *Marianela* – voices – gazes – Realism.

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo reflexionar sobre la construcción del personaje de Marianela en la obra *Marianela* (1878) de Benito Pérez Galdós, con el foco puesto en la definición y constitución de la protagonista a partir de las voces y miradas. En primer lugar, el análisis se centrará en la mirada de la estética realista, que sitúa la obra dentro de las novelas de tesis. En segundo lugar, se referirá a la voz de la propia Marianela y a las características de su lengua. Luego, se señalará la mirada del narrador y de otros personajes sobre su cuerpo, sus desajustes y su animalización. En cuarto lugar, se abordará cómo Marianela es producto de los discursos de los otros, de sus voces y cómo es nombrada. En el último apartado, se trabajará la constitución de Marianela desde la mirada, principalmente de Pablo, y el modo en que es transformada por ella.

2. SUJETOS DEL REALISMO

En primer lugar, es necesario situar la obra de Pérez Galdós. *Marianela* es una novela que cierra el ciclo de las novelas de tesis de este autor. En ella se expone el problema de los desamparados, de los huérfanos, privados de educación, y se denuncia la responsabilidad que la sociedad tiene con ellos. Esto se encuentra explícitamente en los discursos de Teodoro Golfín y también en las explicaciones del narrador.

Pattison (1982) señala que el desarrollo de la sociedad burguesa y la revolución industrial y comercial del siglo XIX trajo consigo un énfasis en los valores materiales. Como consecuencia, los escritores empezaron a dar prioridad a los detalles materiales y adquirió más peso la observación de la realidad que la imaginación. En sus discursos, Galdós destaca la importancia de la observación. En “Observaciones sobre la novela contemporánea en España” (1870), cuestiona la falta de novela española y afirma que los españoles son “poco observadores” y “más nos agrada imaginar que observar”, y que es por esto que no se ha podido lograr “la novela de verdad y de caracteres, espejo fiel de la sociedad en que vivimos” (Galdós, 1870, p. 1). En otro discurso, “La sociedad presente como materia novelable” (1897), Galdós define una poética real-naturalista y parte de una idea de la novela como imagen reproductora de la vida entre la exactitud y la belleza. Esta imagen no es un simple reflejo, sino que es producto de una transmutación. El novelista debe observar atentamente la realidad, pero también construir una imagen artística de realidad, adoptando un determinado punto de vista, con el fin de enseñar y cautivar al público. Chamorro indica que Galdós “no hace derivar su novela de la vida misma, sino de su visión de la vida, esto es, de una realidad ideológica” (Chamorro, 1993, p. 110).

Marianela presenta una estética realista, pero ¿qué sujetos observa el realismo? Marianela es un sujeto marginado, pobre, huérfana, fea. Teodoro afirma “Como la Nela hay muchos miles de seres en el mundo. ¿Quién los conoce?, ¿dónde están? Están perdidos en los desiertos sociales” (Galdós, 1987, p. 139). Galdós “siente especial interés por los personajes desdichados y marginados y la mujer está en uno de sus puntos de mira” (Fernández Maza, 2019, p. 15). El autor posa su mirada en Marianela y la convierte en protagonista de su novela, y ¿qué observa? ¿cómo la representa? En el discurso antes mencionado, “La sociedad presente como materia novelable”, Galdós (2004) afirma: “Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico”, el lenguaje, las viviendas, la vestidura, “todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (p. 1). En *Marianela* es posible encontrar en cada personaje que introduce, en las descripciones de los hogares y sus miembros todos esos aspectos que nombra: lo físico, lo espiritual, las viviendas, la familia, las vestiduras, la personalidad, etc. Igualmente, aparece la idea de la balanza en la representación: Marianela es huérfana, fea, salvaje, pero es buena; Golfín es “excelente persona”, posee “buena talla, ancho de espaldas, resuelto de ademanes”, pero es de “regular obesidad”.

Por otra parte, se presentan ciertos rasgos del naturalismo, en las descripciones detalladas (como la operación de la vista) y en la búsqueda de las causas que expliquen por qué Marianela es como es. Por ejemplo, Marianela es fea porque cuando era pequeña cayó sobre piedras. Es supersticiosa y salvaje por su falta de educación. Sin embargo, ella no puede dejar de ser como es, está determinada:

Esa idea de que no sirves para nada es causa de grandes desgracias para ti, ¡infeliz criatura! ¡Maldito sea el que te la inculcó o los que te la inculcaron, porque son muchos!... Todos son igualmente responsables del abandono, de la soledad y de la ignorancia en que has vivido. ¡Que no sirves para nada! ¡Sabe Dios lo que hubieras sido tú en otras manos! (p. 120)

Si bien diferentes personajes se proponen educarla, en numerosas ocasiones se enfatiza en que ya es demasiado tarde. Las faltas de su educación ya no pueden repararse. También se observa en la novela la cuestión de la determinación por la herencia (hija de una suicida, de una “loca”, su destino está marcado por la muerte, escucha voces e intenta suicidarse) y la determinación del medio (Marianela podría haber sido otra cosa si alguien la hubiera educado, si no hubiera sido marginada por la sociedad). La educación es un tema central en la obra y las consecuencias de su falta se ejemplifican en Marianela.

La carencia de educación, junto con la carencia de afecto que ella sufre, son causa de su miseria personal y económica: “La educación proporciona lo necesario para formarse no solo profesionalmente, sino como persona” (Fernández Maza, 2019, p. 30). Marianela poseía cualidades susceptibles de ser desarrolladas, las cuales son truncadas por la falta de educación: “eres una admirable persona nacida para todo lo bueno; pero desvirtuada por el estado salvaje en que has vivido, por el abandono y la falta de instrucción” (Galdós, 1987, p. 125), “Nunca se le dio a entender que tenía un alma pronta a dar ricos frutos si se la cultivaba con esmero” (p. 35).

En las novelas de tesis se considera la realidad desde un determinado enfoque político-moral, que se hace explícito, y la novela entera se destina a demostrar alguna creencia *a priori*. Oleza (2002) señala que el conflicto se plantea no tanto a nivel social, sino a nivel moral, clerical o anticlerical: “los escritores liberales no atacan la religión, sino el simulacro de vida religiosa, la hipocresía [...] Los católicos de sus novelas carecen de amplitud de miras y del sentido de la caridad” (p. 4). Esto se expone claramente en la novela, en el personaje de la Señana, quien, por un lado, no quiere que Celipín aprenda a leer y escribir, y, por el otro, es extremadamente desconsiderada con Marianela. También se muestra su hipocresía:

Nela, criatura abandonada [...] sin derecho a nada más que al sustento. Señana se lo daba, creyendo firmemente que su generosidad rayaba en heroísmo. Repetidas veces dijo para sí al llenar la escudilla de la Nela: -¡Qué bien me gano mi puestecico en el cielo! (p. 35)

Asimismo, se exhibe la hipocresía de Sofía:

-¡Zapatos a la Nela! -exclamó Sofía riendo-. Y yo pregunto: ¿para qué los quiere?... [...] yo comprendo que cuidar mucho a Lili es una extravagancia... pero no podrás acusarme de falta de caridad... [...] ¿para qué permite Dios que tales criaturas vivan?... Y me pregunto también, ¿qué es lo que se puede hacer por ella? Nada, nada más que darle de comer, vestirla... hasta cierto punto. (pp. 67-68)

Ante esto último, Teodoro Golfín, encarnación de la ciudad y el progreso, responde, dejando en claro su posición (la misma que sostiene el narrador):

Estáis viendo delante de vosotros, al pie mismo de vuestras cómodas casas, a una multitud de seres abandonados, faltos de todo [...] nunca se os ocurre infundirles un poco de dignidad, haciéndoles saber que son seres humanos, dándoles las ideas de que carecen; [...]; les veis viviendo en habitaciones inmundas, mal alimentados, perfeccionándose cada día en su salvaje rusticidad, y no se os ocurre extender un poco hasta ellos las comodidades de que estáis rodeados... ¡Toda la energía la guardáis luego para declamar contra

los homicidios, los robos y el suicidio, sin reparar que sostenéis escuela permanente de estos tres crímenes! (p. 70)

3. MARIANELA, VOZ HERMOSA Y MARCADA POR LA MUERTE

Marianela aparece por primera vez mediante su voz. Golfín la oye a lo lejos:

sintió una voz... sí, indudablemente era una voz humana que lejos sonaba, un quejido patético, mejor dicho, melancólico canto, formado de una sola frase, cuya última cadencia se prolongaba [...] Humanidad tenemos. Ese es el canto de una muchacha; sí, es voz de mujer, y voz preciosísima... creeríase que sale de las profundidades de la Tierra. (Galdós, 1987, p. 7-8)

En primer lugar, hay un desajuste en la lengua de Marianela. Es una voz humana, una voz preciosa, pero que repite una sola frase que no se entiende, como una lengua achicada, que se corresponde con una mujer en pequeño o una niña, Teodoro le dice “eres niña casi mujer, o una mujer que parece niña” (p. 124). Es un ser oscilante entre mujer y muchacha, u otra cosa que no se sabe: “Muchacha, hombre, o quien quiera que seas...” (p. 8).

En este sentido, se lee un primer indicio de la relación de Marianela con la muerte. Su voz “sale de las profundidades de la Tierra” (8 p.), como una voz enterrada, muerta. Es una voz marcada por la muerte desde el principio; está muerta ella y también puede oír a los muertos. En su primer encuentro, Pablo le habla a Golfín de la Trascava y le dice que Marianela puede escuchar una voz: “La Nela y yo nos sentamos allí, muy a menudo a oír cómo resuena la voz del abismo. La Nela dice y jura que oye palabras, que las distingue claramente. Yo, la verdad, nunca he oído palabras; pero sí un murmullo” (p. 15). Luego, Marianela le cuenta a Golfín el suicidio de su madre con estas palabras:

-Se fue a un agujero muy grande que hay allá arriba -dijo Nela, [...] y se metió dentro.

-¡Canario! ¡Vaya un fin lamentable! Supongo que no habrá vuelto a salir.

-No, señor -replicó la Nela con naturalidad-. Allí dentro está”. (p. 23)

Y, efectivamente, sigue ahí adentro, porque ella todavía puede escuchar su voz y también otras: “Para mí todas las cosas hermosas ven y hablan... Por eso cuando todas me han dicho: «ven con nosotras; muérete y vivirás sin pena»” (p. 121). ¿Qué comprende Marianela sobre la muerte? ¿Entiende como una niña o como un adulto? ¿Comprende que su madre se ha suicidado? Teodoro también se pregunta esto cuando evita su suicidio: “-¿Qué ideas tienes de Dios, de la otra vida, del morir?... ¿De dónde has sacado que tu madre está allí?... ¿A unos cuantos huesos sin vida, llamas tu madre?... ¿Crees que ella sigue viviendo, pensando y amándote dentro de esa caverna?” (p. 118).

El narrador sabe que Marianela está muerta y coloca diferentes indicios que se saturan al final de la novela cuando finalmente muere. Ella nace un día de los difuntos, “-Dicen que mi madre vendía pimientos en el mercado de Villamojada. Era soltera. Me tuvo un día de Difuntos” (p. 22) y tiene un episodio en el que casi muere cuando el padre la llevaba consigo a encender los faroles:

Un día dicen que subió a limpiar el farol que hay en el puente; puso el cesto sobre el antepecho, yo me salí fuera y caíme al río.

-¡Y te ahogaste!

-No, señor; porque caí sobre piedras. ¡Divina Madre de Dios! Dicen que antes de eso era yo muy bonita. (p. 23)

La lengua de Marianela es poética en las descripciones que le da a Pablo. Lengua infantil, supersticiosa, imaginativa (y nuevamente, posee la huella de la muerte):

-Las flores son las estrellas de la tierra.

-Vaya un disparate. ¿Y las estrellas, qué son?

-Las estrellas son las miradas de los que se han ido al cielo.

-Entonces las flores...

-Son las miradas de los que se han muerto y no han ido todavía al cielo - afirmó la Nela, con la convicción y el aplomo de un doctor-. Los muertos son enterrados en la tierra. Como allá abajo no pueden estar sin echar una miradilla a la tierra, echan de sí una cosa que sube en forma y manera de flor. (pp. 45-46)

Marianela parece hablar y pensar como niña, como cuando le describe a Pablo lo grande que es el mar: “-No se ve sino un pedazo como el que coges dentro de la boca cuando le pegas una mordida a un pan” (p. 49).

La última frase que Marianela pronuncia antes de morir repite las características de su primera aparición: “Había articulado una, dos, tres palabras [...] Ninguno de los dos pudo comprenderlo. Era sin duda el idioma con que se entienden los que viven la vida infinita” (p. 149). Su voz es al final como fue al inicio de la obra: una única frase, dos o tres palabras, que no se entienden. Voz lejana, voz de una muerta.

4. MARIANELA, CUERPO DE MUJER, NIÑA Y ANIMAL

Cuando el narrador describe el cuerpo de Marianela parece que no puede fijar su mirada, como si no pudiera enfocar una lente. No puede definir con exactitud qué está viendo, y por eso se extiende, multiplica la descripción. Ella “era como una niña”, pero también “era como una jovencuela”, “alguien decía que era una mujer mirada con un vidrio de disminución”. También aparecen otras voces que definen a Marianela: “alguno [decía] que era una niña con ojos y expresión de adolescente”. Si bien Marianela parece una niña, por su estatura y su talle,

hay algo en su mirada que desentona: “sus ojos no tenían el mirar propio de la infancia, y su cara revelaba la madurez de un organismo en que ha entrado o debido entrar el juicio” (Galdós, 1987, p. 20). El narrador mismo nombra eso como una “desconformidad”, el cuerpo inmaduro de niña y la madurez que parece tener: “A pesar de esta desconformidad, era admirablemente proporcionada, y su pequeña cabeza remataba con cierta gallardía el miserable cuerpecillo” (p. 20). No se sabe qué es Marianela, en qué etapa de su vida está, hay un desajuste en su cuerpo, incluso el narrador se refiere a ella como “organismo”, no como persona. Por último, agrega “No conociéndola, se dudaba si era un asombroso progreso o un deplorable atraso” (p. 20). Golfín sí se decide: “-¡Diez y seis años! *Atrasadilla* estás, hija. Tu cuerpo es de doce, a lo sumo” (p. 21). En otro fragmento el narrador describe el rostro de Marianela, y nuevamente, se detiene en sus ojos, “negros y vividores los ojos; pero comúnmente brillaba en ellos una luz de tristeza”, y otra vez, la relación con la muerte:

Sus labios apenas se veían de puro chicos, y siempre estaban sonriendo; pero aquella sonrisa era semejante a la imperceptible de algunos muertos cuando han dejado de vivir pensando en el cielo. La boca de la Nela, estéticamente hablando, era desabrida, fea; pero quizás podía merecer elogios [...]. (p. 22)

Marianela también es descrita como un animal, descalza, acostumbrada al suelo, libre, más próxima a un salvaje:

Iba descalza: sus pies, ágiles y pequeños denotaban familiaridad consuetudinaria con el suelo, con las piedras, con los charcos, con los abrojos. Vestía una falda sencilla y no muy larga, denotando en su rudimentario atavío, así como en la libertad de sus cabellos sueltos y cortos, rizados con nativa elegancia, cierta independencia más propia del salvaje que del mendigo. (p. 21)

Además, es calificada y nombrada como animal por varios personajes: Señana le dice “Ven a lavarte esa cara de perro” (p. 91), “-¡Pobre criatura! -dijo Carlos-. ¡Quién ha de decir que eso tiene diez y seis años!” (p. 68), Celipín le dice “Nela, pareces una almeja. [...] Ya ves cómo nos tienen aquí. ¡Córcholis! No somos gente, sino animales” (p. 31). Marianela es despreciada por su fealdad y por su origen, hija de una madre soltera, pobre, alcohólica y suicida (solo Teodoro sostiene que hay que preguntarse qué causas llevaron a su madre a ese fin, qué hizo la sociedad por ella). Vive en condiciones infrahumanas, durmiendo entre cestas, en el único rincón libre que encontró en su casa y recibe un tratamiento inferior al de un animal. Hasta en su propia voz Marianela termina definiéndose por lo que le dicen “-¿Qué quieres tú que yo te diga? -replicó al fin-. Como yo no puedo ser nunca nada, como yo no soy persona, nada te puedo decir...” (p. 32). Incluso, llega a ser menos que un animal:

Todo le demostraba su semejanza con un canto rodado, el cual ni siquiera tiene forma propia, sino aquella que le dan las aguas que lo arrastran y el puntapié del hombre que lo desprecia. Todo le demostraba que su jerarquía dentro de la casa era inferior a la del gato, cuyo lomo recibía blandas caricias. (p. 36)

Sin embargo, ese trato y desprecio no alteran el espíritu bondadoso de Marianela.

5. MARIANELA, HECHA DE VOCES

La primera voz para definir a Marianela, la palabra primera que la constituye es su nombre. Ella no posee un nombre fijo, solo al final cuando deben hacerle la tumba se conoce su verdadero nombre: María Manuela Téllez². Es nombrada de diversas formas: Nela, Nelilla, la hija de la Canela, María Nela, Marianela, Mariquita, Mariquilla. Fajardo (2010) sostiene que esta incertidumbre del nombre pretende señalar la falta de identidad debido a la falta de una familia, de una herencia familiar, así como el “deseo del autor en manifestar el sentimiento que los demás personajes mostraban por la huérfana” (p. 77). En relación con el punto anterior, la animalización también aparece en su nombre “Dicen que este es nombre de perra” (Galdós, p. 24).

En el capítulo 3 de la novela, “Un diálogo que servirá de exposición”, se produce el primer diálogo entre Marianela y Golfín; en ese momento, se puede advertir cómo Marianela es producto de la mirada y de las voces de los otros, de los “dicen que...” sobre su cuerpo: “-¡Madre de Dios! Si dicen que yo soy como un fenómeno -manifestó ella en tono de lástima de sí misma” (p. 21) y sobre sus capacidades: “-No, señor, yo no trabajo. Dicen que yo no sirvo ni puedo servir para nada” (p. 23). Su propia historia le viene del conocimiento de los demás:

Yo estaba ya criada por una hermana de mi madre, que era también soltera, según dicen [...] Dicen que hace tres años [que vive en las minas]. Dicen que mi madre me recogió después de la caída. [...] él fue al hospital donde dicen que se murió. Entonces vino mi madre a trabajar a las minas. Dicen que un día la despidió el jefe porque había bebido mucho aguardiente. (pp. 22-23)

Marianela, sin identidad, sin familia, es constantemente definida por los demás. Lo que han dicho de ella la determina. Tal peso tiene esa afirmación que, cuando Celipín le dice que vaya con él para tener una vida mejor, como lograron los hermanos Golfín, ella lo rechaza, porque no sirve, porque es un estorbo: “- tú debías venir conmigo, y siendo dos, nos ayudaríamos a ganar y a aprender. Tú también tienes talento [...] / -¡Qué bobo eres! Yo no sirvo para nada. Si fuera

² Messina Fajardo (2010) señala el simbolismo detrás del nombre María Manuela el cual remite a las virtudes espirituales y a la integridad de ánimo.

contigo sería un estorbo para ti” (p. 86). Cuando Pablo recupera la vista y a ella ya no le queda nada, se encuentra con Celipín que se marcha, y si bien en un primer momento decide acompañarlo, pronto cambia de opinión: “-Yo... ¿para qué voy? -dijo la Nela con amargo desconsuelo-. Para ti es tiempo, para mí es tarde” (p. 114).

En relación con el antes mencionado equilibrio en la descripción, si bien Marianela es fea, posee una belleza interior que el narrador, Pablo y Golfín destacan: Teodoro le dice “tú eres una alhaja” (p. 23) y Pablo, “Tu alma está llena de preciosos tesoros. Tienes bondad sin igual y fantasía seductora” (p. 47); Carlos, “-Pues yo he observado en la Nela -dijo Carlos- algo de inteligencia y agudeza de ingenio” (p. 69). Celipín, Pablo, Teodoro, Carlos ven algo en Marianela, un talento a ser desarrollado; incluso Florentina promete educarla, “le enseñaré mil cosas para que sea útil en una casa” (p. 100). Pero ¿qué educación se le ofrece a Marianela como mujer? Teodoro no llega a formular el sistema de educación que quiere ensayar con ella, además, “piensa que la única solución para la chica es la domesticación como si fuese un animal” (Fernández Maza, 2019, p. 83). Florentina propone enseñarle para que pueda realizar tareas del hogar y Celipín también le ofrece una educación limitada: “de todo lo que yo vaya aprendiendo te iré enseñando a ti un poquillo, un poquillo nada más, porque las mujeres no necesitan tantas sabidurías como nosotros los señores médicos” (pp. 114-115).

Sin embargo, nadie la educa. El narrador mismo cuestiona la posibilidad de educación de Nela. Al no haber recibido instrucción en su primera edad, se formó en Marianela una imaginación poderosa y “un modo rarísimo de apreciar las causas y los efectos de las cosas” (p. 86). Teodoro compara el espíritu de Nela con los pueblos primitivos en los que domina el sentimiento y la fascinación de lo maravilloso. Eso es algo que no puede ser reparado:

El horrible abandono en que había estado su inteligencia hasta el tiempo de su amistad con el señorito de Penáguilas era causa de esto. Y la amistad con aquel ser extraordinario [...] había llegado tarde. En el espíritu de la Nela estaba ya petrificado lo que podremos llamar su filosofía. (p. 87)

Ella no puede ser salvada porque está muerta desde el principio. “¡Ay! Nela, tu soledad es grande. No puede salvarte ni el saber que no posees, ni la familia que te falta, ni el trabajo que desconoces” (p. 125), exclama Teodoro. Marianela es solo un trofeo: “-Aquí la traigo... ¿qué tal?, ¿soy buen cazador de mariposas?” (p. 94), una promesa: “Yo he hecho a la Virgen una promesa sagrada: [...] he de recoger al pobre más pobre que encuentre” (p. 103), una obra de caridad para satisfacer a la hipócrita conciencia.

Al mismo tiempo, Marianela está atrapada por la voz de su madre (como se señaló en el segundo apartado), atraída por ella a la Trascava:

-Ayer precisamente -añadió Carlos- pasaba yo por la Trascava y la vi en el mismo sitio donde la hemos hallado hoy. La llamé, hícela salir, le pregunté qué hacía en aquel sitio, y con la mayor sencillez del mundo me contestó que estaba hablando con su madre... Tú no sabes que la madre de la Nela se arrojó por esa sima. (p. 69)

6. MARIANELA VIVA Y MUERTA POR LA MIRADA

La voz de Marianela funciona como ojos para Pablo: “Él dice que ve con mis ojos [...] yo le digo todo. Él me pregunta cómo es una estrella, y yo se la pinto de tal modo hablando, que para él es lo mismito que si la viera” (p. 24). Él para ella es “lo mejor que hay en el mundo” y ¿cómo es Marianela a los ojos de Pablo? ¿Cómo se constituye por la mirada del ciego? Pablo afirma:

No, no me hacen falta los ojos para esto. Yo le dije a mi padre: «Concibo un tipo de belleza encantadora, un tipo que contiene todas las bellezas posibles; ese tipo es la Nela». Mi padre se echó a reír y me dijo que sí. [...] ¿Cómo podría suceder que tu bondad, tu inocencia, tu candor, tu gracia, tu imaginación, tu alma celestial y cariñosa que ha sido capaz de alegrar mis tristes días; cómo podría suceder, cómo, que no estuviese representada en la misma hermosura? ... Nela, Nela -añadió balbuciente y con afán-. ¿No es verdad que eres muy bonita? (pp. 51-52)

La única mirada que le da existencia, que la ve como persona y mucho más (como una forma perfecta por sus cualidades morales), es aquella mirada que la puede ver ausente de todos esos decires que la constituyen. Es la mirada de Pablo, la mirada de un ciego. Fuera de eso, en su propia voz, ella se define como la han definido los otros:

¿para qué sirvo?, ¿a quién puedo interesar?, a uno solo, Señora y madre mía, a uno solo que me quiere porque no me ve. ¿Qué será de mí cuando me vea y deje de quererme? [...]. ¿Quién es la Nela? Nadie. La Nela sólo es algo para el ciego. Si sus ojos nacen ahora y los vuelve a mí y me ve, caigo muerta... (p. 89)

No obstante, si Pablo pudiera verla físicamente, esa mirada resultaría insoportable y terminaría por disolverla (como ocurre al final): “La Nela se puso como amapola y no supo responder nada. Durante un breve instante de terror y ansiedad, creyó que el ciego la estaba mirando” (p. 51). Su muerte se anticipa al final del diálogo: “El corazón me dice que me verás... pero me lo dice partiéndoseme” (p. 62).

¿En qué la transforma la mirada y la voz de Pablo? Sus palabras modifican la mirada de Nela sobre ella misma. Cuando se observa en el reflejo del agua, luego de lo que le dice Pablo:

Por primera vez desde que vivía se sintió presumida [...]
-Tú no necesitas mirarte. Eres hermosa como los ángeles que rodean el trono de Dios. [...]
-¡Linda yo! -dijo ella llena de confusión y ansiedad-. Pues esa que veo en el estanque no es tan fea como dicen. Es que hay también muchos que no saben ver. (pp. 52-53)

Sin embargo, el narrador no deja pasar esto, no hay lugar para la confusión. Nos recuerda que Marianela es fea “de verdad”, que las palabras del ciego no son más que un desvarío:

- ¡Oh!, miserable condición de los hombres -exclamó el ciego, arrastrado al absurdo por su delirante entendimiento-. El don de la vista puede causar grandes extravíos... aparta a los hombres de la posesión de la verdad absoluta... y la verdad absoluta dice que tú eres hermosa, hermosa sin tacha ni sombra alguna de fealdad. (p. 53).

Y entonces, Marianela se siente atraída a verse otra vez en el reflejo del agua, y verá lo que todos dicen: “y vio allá sobre el fondo verdoso su imagen mezquina. [...] -¡Madre de Dios!, ¡qué feísima soy!” (p. 54). También cuando Pablo recupere la vista se corregirá a sí mismo:

-Ahora me río yo -añadió él- de mi ridícula vanidad de ciego, de mi necio empeño de apreciar sin vista el aspecto de las cosas. Creo que toda la vida me durará el asombro que me produjo la realidad... ¡La realidad! El que no la posee es un idiota... Florentina, yo era un idiota. (p. 133).

Al mismo tiempo, está presente en la obra el contraste de ella con Florentina. Marianela no puede compararse con la prima de Pablo: “compararme con ella es como si un pedazo de espejo roto se comparara con el sol” (p. 125). La mirada de Marianela imagina a Florentina como la virgen por su belleza física. Florentina es todo lo que Marianela no es, no puede ser: “Allí estaba, dentro de un marco de verdura, la Virgen María Inmaculada, con su propia cara, sus propios ojos. [...] aquella estupenda visión que dejó desconcertada y como muerta a la pobre Nela” (pp. 92-93). Igualmente podemos pensar que la belleza física de Florentina no puede compararse con la belleza interior de Marianela, ya que la caridad de Florentina puede responder más al papel de “buena señorita” que cumple o al placer de ser halagada por ello, haciendo alarde de su bondad. Hay algo fuera de lugar en Florentina que Marianela observa, pero no comprende: “Pero lo que más turbó y desconcertó a la pobre muchacha fue ver que la gentil imagen estaba cogiendo moras de zarza... y comiéndoselas. Empezaba a hacer los

juicios a que daba ocasión esta extraña conducta de la Virgen” (p. 94). También Pablo lo nota cuando la conoce, cuando todavía no ha recobrado la vista: “-¿Sabes una cosa, Nela?... Se me figura que mi prima ha de ser algo bonita. Cuando llegó anoche a las diez... sentí hacia ella grandísima antipatía... No puedes figurarte cuánto me repugnaba” (p. 101). Si Pablo podía ver el “alma” hermosa de Marianela siendo ciego ¿qué le repugna tanto de su prima sin verla?

Marianela solo puede vivir en la oscuridad de la mirada de Pablo o del pozo de la Trascava. Ella no logra salir a la luz como Teodoro imagina:

Pero ella está hecha para realizar en poco tiempo grandes progresos y ponerse al nivel de nosotros. Alúmbresele un poco y recorrerá con paso gigantesco los siglos... está muy atrasada, ve poco; pero teniendo luz, andará. Esa luz no se la ha dado nadie hasta ahora. (p. 140)

Esta luz, quizás, es la que el padre podría haberle dado. Pablo ha abandonado el mundo de la oscuridad, su vida pasada: “-¡Luz, luz!... Es una iniquidad que le tengan a uno tanto tiempo a oscuras. Así no se puede vivir... yo me muero” (p. 134). Ahora está cegado por la hermosura de Florentina: “-¿Qué tienes en esa cara, que parece la misma idea de Dios puesta en carnes? Estás en medio de una cosa que debe de ser el sol. De tu cara salen unos como rayos” (p. 130). En relación con esto último resulta interesante señalar el momento en que Teodoro critica la adoración que Marianela tiene hacia la forma, hacia la belleza: “Es preciso que te cures de esa manía; hazte cargo de que hay una porción de dones más estimables que el de la hermosura” (p. 123), “y la forma es uno de tus dioses más queridos” (p. 126). ¿No debería hacerse también este reproche a los demás personajes? ¿No es Marianela marginada y discriminada por su forma exterior? ¿Pablo no está cegado solamente por el aspecto de Florentina? Estaría entonces todo el pueblo sometido a ese estado “primitivo” de adoración a la forma.

Por otra parte, cuando Marianela se entera de que Pablo ha recuperado la vista, comienza su agonía: “Quedose la Nela, al oír esto, más muerta que viva” (p. 105). Ahora que no sirven sus ojos, ella ya no sirve. Se niega a ser vista por Pablo quien, le dice Florentina, “desde el primer instante supo distinguir las cosas feas de las bonitas” (p. 110). Entonces, su mirada cambia “¿qué tienes? Me miras de un modo particular, Nela”, le pregunta Florentina. “Clavaba la huérfana sus ojos con terrible fijeza en el rostro de la Virgen Santísima [...] a la manera de la postrera mirada del moribundo” (p. 110). Marianela se niega a ser vista porque “se puede querer a la hija de la Canela cuando se tienen los ojos cerrados” (p. 122), pero no si se la compara con Florentina. “-¡Quién sabe! [...] eso es un capricho tuyo” (pp. 122-123), le contesta Teodoro. Esa posibilidad que el médico deja abierta se clausura antes que de que Pablo la vea. Marianela muere antes por

la voz de Pablo, por la confesión de amor a Florentina que le escucha decir, que le confirma, lo que ella había dicho antes: “todas son horribles junto a ti [...] Mi padre, a quien he confesado mis errores, me ha dicho que yo amaba a un monstruo” (p. 143).

Finalmente, la mirada de Pablo termina de matarla, “-¡La mató! ¡Maldita vista suya!” (p. 145), exclama Teodoro, esa mirada termina con la vida en suspenso de Marianela. Luego de su confesión de amor, Pablo se acerca a verla sin haberla reconocido. “- Pero antes déjenme ver esto”, observa “una cabeza cadavérica [...] que le parecía la expresión más triste de la miseria y desgracia humanas”. Marianela lo mira, “Creyóse Pablo mirado desde el fondo de un sepulcro; tanta eran la tristeza y el dolor que en aquella mirada había” (p. 145). Ella lo toca, él la reconoce lanzando un grito y Marianela le confirma quién es. Pablo se queda sin palabras, solo puede observar a Marianela y recordar aquel pasado oscuro: “No hacía más que mirar, mirar y hacer memoria de aquel tenebroso mundo en que había vivido, allá donde quedaban perdidos entre la bruma sus pasiones, sus ideas y sus errores de ciego”, p. 145). Entonces se produce la última mirada de ella. Viene de lejos, de la oscuridad, de un lugar como aquel donde reposa su madre: “Sus ojos hundidos les miraban; pero su mirada era lejana, venía de allá abajo, de algún hoyo profundo y oscuro. Hay que decir como antes que miraba desde el lóbrego hueco de un pozo que a cada instante era más hondo” (p. 146). Teodoro sostiene que es la realidad lo que la mata

es el horrendo desplome de las ilusiones, es el brusco golpe de la realidad [...] La realidad ha sido para él nueva vida, para ella ha sido dolor y asfixia, ha sido la humillación, la tristeza, el desaire, el dolor, los celos... ¡la muerte!(p. 148)

Marianela, que nada había tenido en vida, recibe un magnífico sepulcro, “esta magnificencia póstuma fue la más grande ironía que se ha visto en aquellas tierras” (p. 150), señala el narrador. Solo cuando se ha consumado su muerte, puede llegar a ser, a la mirada de los curiosos, en el decir de los otros, “casi bonita”: “Cuando la enterraron, los curiosos que fueron a verla ¡esto sí que es inaudito y raro! la encontraron casi bonita; al menos así lo decían. Fue la única vez que recibió adulaciones” (p. 150). Y, por último, aparece completamente desdibujada por la escritura de unos turistas extranjeros, quienes mirando la tumba imaginan la historia de María Manuela “una ilustre joven, célebre en aquel país por su hermosura. Doña Mariquita Manuela Téllez perteneció a una de las familias más nobles y acaudaladas de Cantabria” (p. 152). Otra identidad, todo lo que Marianela no fue, escrita sobre un nombre que nunca tuvo.

7. CONCLUSIONES

En conclusión, el personaje de Marianela aparece construido en la obra a partir de las miradas y voces de los personajes y del narrador como un ser híbrido: mujer, adolescente, niña, animal. En su propia voz, ella se define por los dichos de los otros y se reconoce fea e inútil para cualquier cosa que no sea guiar a Pablo. La mirada de Pablo es la única que podía verla libre de todos los decires que la constituían e incluso hacerla sentir hermosa. Pero, cuando recupera la vista, queda cegado por la apariencia de Florentina y es su mirada (pero antes su voz) la que termina de matarla. Marianela es una criatura marginada por su aspecto y su origen. Teodoro y el narrador enfatizan en la responsabilidad de la sociedad sobre la exclusión de Marianela. Asimismo, si bien varios personajes reconocen que hay algo más en ella que podría lucirse si recibiera educación, nunca nadie llega a educarla. Después del grito al reconocerla y de la exclamación “¡eres tú!”, Pablo no pronuncia ninguna palabra. Y ese es un gran silencio de la obra, como lo son las últimas palabras de Marianela. Toda una vida condicionada por las voces y miradas ajenas, que ella internaliza y terminan marcando su destino, y al final, Pablo se casa con Florentina, sigue su vida y no hay palabras para Marianela. Es solo una cosa extraña, un cadáver, para satisfacer la curiosidad de quienes en vida la ignoraron. Es parte de un pasado a olvidar, de errores de ciego y de promesas incumplidas. Ya sin cuerpo visible, siendo un nombre sobre una tumba, podrá ser hermosa, pero dejará de ser Marianela.

Referencias bibliográficas

Texto fuente

Pérez Galdós, B. (1987/1878). *Marianela*. Santiago de Chile: Sociedad Comercial y Editorial Santiago Limitada y RBA.

Bibliografía crítica

Chamorro, A. C. (1993). Las reflexiones teóricas de Pérez Galdós sobre novela (Análisis del discurso de entrada en la Real Academia Española). En *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos (Tomo I)*, 103-117. URI: <http://hdl.handle.net/10481/42376>

Fernández Maza, S. (2019). *Marianela* de Benito Pérez Galdós y los modelos de mujer del siglo XIX [Trabajo fin de grado]. Universidad de Zaragoza.

Messina Fajardo, T. A. (2010). Nombres y símbolos en «Marianela» de Benito Pérez Galdós. *Castilla. Estudios De Literatura*, (1), 72-90.

Oleza, J. (1984). Realismo y naturalismo en la novela española. En *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*. Barcelona: Laia.

Oleza, J. (1998). La génesis del realismo y la novela de tesis. En L. Romero Tobar (Ed.), *Historia de la literatura española: Vol. II El siglo XIX* (pp. 410-435). Madrid: Espasa Calpe.

Pattison, W. (1982). Etapas del naturalismo en España. En F. Rico e I. M. Zavala (coords.), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 5* (pp. 421-427). Barcelona: Crítica.

Pérez Galdós, B. (1870). Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Revista de España*, XV(57), 162-163.

Pérez Galdós, B. (2014). La sociedad presente como materia novelable. Madrid: Real Academia Española. (Trabajo original leído el 7 de febrero de 1897).



EL REALISMO GALDOSIANO Y LA GENÉTICA METAFICTIVA DE LA NOVELA ESPAÑOLA

Macarena Farías*

Universidad Nacional de Rosario
fariasmaca@gmail.com

El presente trabajo se ocupa de revisitar la clásica dicotomía entre novela realista y de metaficción, complejizándola y neutralizándola a partir del análisis de *Marianela* y *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós en contrapunto con el clásico ejemplo de novela metafictiva española: *Niebla*, de Miguel de Unamuno. A partir de este movimiento, se busca posicionar al realismo galdosiano dentro de una nueva genealogía idiosincráticamente española: el realismo metafictivo.

PALABRAS CLAVE: *realismo – metaficción – naturalismo – Pérez Galdós – Unamuno.*

O presente trabalho se ocupa de revisitar a clássica dicotomia entre novela realista e de metaficção, tornando-a complexa e neutralizando-a a partir da análise de *Marianela* e *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, articulada em contraponto com o clássico exemplo de romance de metaficção espanhol: *Niebla*, de Miguel Unamuno. A partir desse movimento, busca-se posicionar o realismo galdosiano dentro de uma nova genealogia idiosincraticamente espanhola: o realismo de metaficção.

PALABRAS CHAVE: *realismo – metaficção – naturalismo – Pérez Galdós – Unamuno.*

* Macarena Farías es alumna avanzada de la Licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Rosario y del Traductorado Técnico-Científico y Literario en Inglés en el IES N°28 “Olga Cossettini”. En su casa de estudios, se desempeña como ayudante alumna en las cátedras de Literatura Argentina I y Literatura Iberoamericana II y como auxiliar de investigación en el Proyecto de Investigación y Desarrollo “El archivo de fin de siglo latinoamericano. Lecturas del XIX en el XX”. Además, trabaja como docente de Inglés y Lengua y Literatura en nivel secundario y terciario. Sus campos de interés son la teoría literaria y los campos culturales latinoamericanos.

This paper revisits the classic dichotomy between realist and metafictional novels, by complexifying and neutralising it by analysing *Marianela* and *Doña Perfecta* by Benito Pérez Galdós, articulated in counterpoint with the classic example of Spanish metafictional novel: *Niebla*, by Miguel de Unamuno. From this movement, the aim was to position Galdosian realism within a new idiosyncratically Spanish genealogy: metafictional realism.

KEY WORDS: *Realism - metafiction - Naturalism - Pérez Galdós - Unamuno.*

1. METAFICCIÓN Y REALISMO, ¿DIMENSIONES EXCLUYENTES?

Como tantas veces ya ha sido señalado por la crítica: una novela metaficcional es esencialmente antirrealista. Esto se debe a que la metaficción se caracteriza por poseer un escepticismo epistemológico (Dotras, 1994, p. 97), que cuestiona la naturaleza de la realidad y el sentido de la existencia. La realidad, bajo este punto de vista, no sería una experiencia común y universal representable objetivamente, sino que su percepción es subjetiva y su intento de representación novelística no será más que un ensayo artístico, un artificio literario, una creación ficcional. En este sentido, la escritura metafictiva no disimula su condición de ficción (Dotras, 1994, p. 98), en contraste con el realismo que busca crear una ilusión de verismo a través de la mimesis.¹ Esta diferencia epistemológica fundacional entre el realismo y la novela de metaficción tiene, lógicamente, implicancias en otros elementos constructivos de la narración.

En cuanto a la presentación del universo ficcional, el realismo deberá echar mano a aquellos recursos que contribuyan a la creación de un espacio mimético lo más fiel a la realidad posible. Las descripciones exhaustivas, con topónimos (reales o inventados) y gran lujo de detalles, cumplen este objetivo, otorgando una ilusión de referencialidad y anclaje al mundo material real. Asimismo, la presentación de personajes con un retrato elaborado a partir de una observación microscópica de los cabellos hasta las puntas de los pies se encuentra en consonancia con el proyecto mimético.

Por el contrario, la novela metafictiva, en su afán antirrealista, tiende a la introducción de otras técnicas narrativas más innovadoras. Unamuno, por ejemplo, evitará en *Niebla* el estatismo descriptivo, abogando por una presentación viva de los personajes. La imagen de los caracteres es resultado de la lectura de la novela y no de un condicionamiento prefigurado en sus primeros capítulos. Esta ética de la narración se encuentra en consonancia con un aspecto estético fundamental de la metaficción, que es la participación activa del lector (desde el lector extrañado o desfamiliarizado hasta propuestas más radicales del tipo del lector como co-autor de la novela). La presentación de los personajes en

¹ Es importante señalar que, precisamente, se trata de verismo y no de realidad. Hay un intento por plantear lo más verazmente posible la realidad, pero a sabiendas de que toda representación está mediada por una conciencia artística y, por lo tanto, se encuentra focalizada. Esto es aún más pertinente en relación con la novela de tesis que parte de una visión apriorística de la realidad ya que, téngase en cuenta, como señala Oleza (1998, p. 2), que la aparición del realismo en España es inseparable de la novela tendenciosa, porque la realidad se focaliza desde una determinada postura político-moral. En fin, una novela realista no se tratará más que de un artificio ficcional disimulado que *existe* y moldea toda la novela. En términos de Caudet (2002): “es realista, no verdadero, es la unión de un factor heurístico y un factor referencial” (p. 23).

el seno de la acción narrativa, y no ya en la descripción,² hace que recaiga en el lector la labor detectivesca de creación de los distintos perfiles, derivando, la mayoría de las veces, los rasgos esenciales de cada uno de sus diálogos, monólogos interiores o de sus *stream of consciousness*. Lo mismo sucede con la topografía narrativa. Por ejemplo, retomando *Niebla*, la calle se revela mientras Augusto camina y reflexiona sobre ciertos objetos o sucesos que llaman su atención, no mediante un catálogo detallado de cada uno de los avatares urbanos.

Por otra parte, resulta interesante abordar una cuestión liminar entre ambas formas novelísticas: la dimensión dialógica. Por un lado, la introducción del discurso directo satisface los fines miméticos del realismo, algo ya observado por Paz Gago (1995) en relación con el *Quijote*. Si se toma a Galdós como representante paradigmático de la novela realista de tesis española, en su obra será observable el aprovechamiento de este recurso. Tanto Cervantes en el *Quijote* como Galdós se ocupan no solamente de introducir el discurso directo en sus novelas, sino que representan diferentes sociolectos y, como señala Paz Gago (1995), “la dimensión mimética de los diálogos no depende tanto de la forma y el contenido de las palabras como de las normas y convenciones que rigen los intercambios imitados en los diálogos ficcionales.” (p. 146). En *Marianela*, esto es especialmente observable en el registro de los miembros de “la familia de piedra”, por ejemplo, en Celipín, en quien son muy comunes ciertos “usos vulgares” de la lengua del tipo: “Les digo a mis padres que me saquen de aquí y me pongan a estudiar, y responden que son pobres y que yo tengo mucha *fantesía*” (Pérez Galdós, 1966, p. 60).

Por otro lado, en la novela metafictiva de Unamuno también se hace un uso provechoso pero completamente diferente del diálogo: a través de él, los personajes hablan como seres vivos y se presentan. Esto está en conformidad con la declaración del *alter ego* novelístico de Unamuno, Víctor Goti: “Mis personajes se irán haciendo según obren y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco” (Unamuno, 1998, p.174).

Hasta aquí se ha trazado una diferencia epistemológica constitutiva entre dos tipos de novelas, la realista y la metafictiva, y se ha mostrado una frontera común: el aprovechamiento del diálogo para sus respectivos fines narrativos. No obstante, es argumentable que no podría establecerse una contraposición tajante entre realismo y metaficción, sino más bien un contrapunto. Tras una lectura

² Que la imagen o el perfil de los personajes se derive de la acción narrativa y de la dimensión dialógica del relato no significa que no haya descripciones. Al contrario, están presentes, pero son escuetas y brindan información esencial para situar al personaje en el espacio-temporal narrativo.

atenta, se revelará que una obra eminentemente realista como la galdosiana no está exenta de rasgos metafictivos.

2. INSTANCIAS METAFICTIVAS EN *MARIANELA* Y *DOÑA PERFECTA*

Para continuar con esta vía de análisis, cabe concebir la metaficción no como un subgénero que vendría a reemplazar dialécticamente otras formas novelísticas, sino como una renovación o técnica experimental dentro de la misma novela. No se trataría, entonces, de un concepto diacrónico como el de género literario (Dotras, 1994, pp. 23 y ss.). La metaficción se encuentra presente en la tradición novelística española desde sus orígenes; está codificada en el ADN de su genealogía, desde el *Quijote*. Por lo tanto, será solamente desde esta perspectiva que podrán concebirse válvulas de escape metafictivas en Galdós, cuyas obras siguen siendo clasificables como realistas y no como novelas de metaficción. Los dos textos literarios a analizar serán *Marianela* y *Doña Perfecta*.

Marianela se trata de cómo se ve afectada la vida de Nela, una joven huérfana, pobre y fea, enamorada de Pablo, el hermoso hijo de una familia adinerada, cuando llega al pueblo un oftalmólogo que lo operará de su problema central: una ceguera de nacimiento. Por su parte, *Doña Perfecta* es la historia de cómo el liberal Pepe Rey acude a Orbajosa, un pueblo de valores tradicionales, a casarse con su prima Rosario, y su futura suegra, Doña Perfecta, interviene en su incipiente relación. No obstante, ninguna de las dos novelas son reducibles a meras historias de (des)amor. Al contrario, las novelas de Galdós son campos de batalla ideológicos que se constituyen como agudísimas intervenciones históricas que exploran el universo contemporáneo a través de la consolidación de su realismo como una actitud estético-ideológica, directamente ligada con el análisis crítico de la realidad social en un tono que polemiza con los sectores sociales conservadores (Oleza, 1998: 4-5). Por lo tanto, ambas son novelas históricas, debido a que dialogan con los discursos en circulación durante su contexto de producción. En este sentido, *Doña Perfecta* es un ejemplo paradigmático, ya que aborda el clima de subversión facciosa del período posterior a la última guerra carlista de 1873-4; *Marianela*, por su parte, se constituye como una novela que revisa la fiebre materialista y anti-humanitaria de la protoburguesía española.

Narratológicamente, ambas novelas comparten el hecho de que su narrador es heterodiegético y extradiegético. Su omnisciencia no sólo le permite acceso a todos los hechos y conciencias retratadas, sino que además se traduce en omnipresencia. El narrador galdosiano coloniza el relato. Lógicamente, esto responde al propósito moralizante de la novela de tesis: la exposición de un caso, su desarrollo y mediación (indicando qué condenar, qué celebrar y por qué). Sin embargo, en Galdós, el narrador excede muchas veces su función didáctica o, mejor dicho, la ejerce por medios que sobredramatizan la figura narratorial.

La ironización y la emisión de juicios de valor mordaces, aunque refuercen la tesis de la novela, no parecen contribuir a la ilusión de realismo. Piénsese: *Marianela* se plantea como un texto que desmiente la crónica de los viajeros ingleses basándose en una profunda investigación de la realidad documental, pero como lectores no nos encontramos frente a la lectura del documento o a la exposición del caso a la manera del naturalismo francés, sino que nuestro acceso a la realidad “objetiva” está entorpecido por la voz interferente del narrador-opinólogo. Véanse algunos ejemplos.

En Doña Perfecta (1952):

Sobre la inteligencia de Caballuco: “Caballuco meditó, pensó todo lo que puede pensar una espada”. (136)

Sobre la casa de las Troyas, que pasaban mucha hambre: “Lleváronles al comedor de la casa (pieza de rarísimo uso) [...]”. (81)

Sobre Orbajosa: “A pesar de estas hablillas, tan comunes en los pueblos pequeños, que por lo mismo que son enanos suelen ser soberbios [...]”. (45)

En *Marianela* (1977):

Sobre el aspecto físico de Marianela: “No conociéndola, se dudaba si era un asombroso progreso o un deplorable atraso”. (49)

Luego de la charla sobre caridad y educación entre Sofía y Teodoro: “Mientras Sofía daba algunos pasos para poner su precioso sistema nervioso a cubierto de toda alteración [...]”. (105)

A las instancias irónicas, se les suman también abundantes intervenciones que buscan organizar la narración y, además, generar intriga:

En Doña Perfecta (1952):

“¡Ay! ¡Sangre, ruina y desolación!... Una gran batalla se preparaba”. (93)

“Al día siguiente de las escenas referidas en el capítulo anterior [...]”. (73)

“También iba a la casa el conductor de la correspondencia, llamado Cristóbal Ramos, por apodo Caballuco, personaje a quien ya conocimos [...]”. (69)

En *Marianela* (1977):

“La Nela cerró sus conchas para estar más sola. Sigámosla; penetremos en su pensamiento. Pero antes conviene hacer algo de historia”. (118)

“Lo que hablaron, ¿merecerá capítulo aparte? Por si acaso, se lo daremos”. (48)

Asimismo, es muy interesante observar la presencia del narrador en los títulos de los distintos capítulos, lo que revela su papel agentivo en el orden y estructuración del relato (“Tonterías”, “Más tonterías”, “Donde se ve que puede surgir la desvanecencia cuando menos se espera”, “La desvanecencia crece”, “La desvanecencia sigue creciendo y amenaza convertirse en discordia”).

Por lo tanto, se torna imperante preguntarnos: ¿Acaso esta marcada presencia del narrador no desnuda el artificio ficcional? ¿No es el develamiento del artificio una de las características centrales de la novela metaficcional? ¿Son metaficción y realismo dimensiones excluyentes? Parece que no.

3. LA METAFICCIÓN Y LA GÉNESIS DE LA NOVELA MODERNA

Resulta posible hallar cualidades metafictivas junto con elementos realistas en la epigénesis de la novela moderna, el *Quijote*.

Reflexionando acerca de lo que Paz Gago (1995) plantea en *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*, ya se ha señalado que Galdós hace uso del discurso directo con fines miméticos, lo mismo sucede con Cervantes. Por otro lado, el narrador del *Quijote* es también extradiegético y heterodiegético, y no solo modula los diálogos, sino que además marca los cortes entre capítulos, estructura la narración y, especialmente, opina, como ya se ha observado, por su parte, en *Doña Perfecta* y *Marianela*. Asimismo, en Cervantes y Galdós pueden observarse dos procedimientos ya mencionados propios del realismo: la inserción de elementos descriptivos referencialistas y la descripción detallada de los personajes.³ A partir de esto, puede ser sensato arriesgarse a esbozar que la representación realista en la novela española se concibe en diálogo con la metaficción desde una de las primeras manifestaciones de la novela moderna.

Esto último supondría otro elemento particularizante de la novela realista española en relación con los modelos franceses. La española, por lo tanto, ya no solo se diferenciaría de la francesa por su tendencia hacia la transigencia y la búsqueda de una fórmula superadora que integre la materia y el ideal (derivado de la filosofía krausista, del espíritu de tolerancia), ni por el abismo entre ambos procesos culturales (Oleza, 1998), sino también por contener en su herencia un gen metafictivo. Quizás por eso Galdós no echó mano al estilo indirecto libre como Flaubert.

³ El tratamiento de la descripción en el *Quijote* requeriría especial atención y un análisis por separado. En él, la *descriptio* está integrada en la *narratio* y no solamente cumple funciones referenciales, sino también paródicas. (Paz Gago, 1995: 130-1).

4. ¿NARRAR LA REALIDAD?

Quedaría un segundo aspecto del realismo galdosiano que es interesante visitar: la epistemología realista enunciada al comienzo de este trabajo parece ser ineluctable, sin embargo, ¿lo es? La moraleja final de *Doña Perfecta* invita a dudarlo: “Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son” (p. 191).

Parecería ser, al fin y al cabo, que la realidad no es universalizable, sino que, al contrario, puede ser engañosa y equívoca. No solamente se sugiere esto al final, sino que toda la novela aborda la ficcionalidad de la construcción de la realidad a través de relatos. La perfectibilidad de Doña Perfecta depende de un autorrelato de identidad y de una actuación, la demonización de Pepe Rey con Rosarito (en caso de haberse logrado) hubiese sido también una fábula, el pueblo mismo se erige en medio y a partir de un tejido de relatos. Parece tener lugar aquello que Orejas (2003) plantea a propósito de Juan José Millás: “se pone de manifiesto la ficcionalidad tanto en el plano de la historia como en el del relato” (p. 442). La historia y la realidad son manipulables, como la ficción. En el mundo reina la apariencia y la ficción, como ya había enseñado el *Lazarillo* y el barroco. De esta manera, no habría una verdad, ni una realidad, sino personas/personajes que la perciben y manipulan. Casi que empieza a parecer territorio de *nivola*. ¿Qué se le escapa decir a Galdós en ese final de *Doña Perfecta*? ¿Se le escapa?

Referencias bibliográficas

Textos fuente

Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara.

Pérez Galdós, B. (1952). *Doña Perfecta*. Buenos Aires: Tor.

Pérez Galdós, B. (1966). *Marianela*. Buenos Aires: Kapelusz.

Unamuno, M. (1998). *Niebla*. Buenos Aires: Losada.

Bibliografía crítica

Caudet, F. (2002). *El parto de la modernidad. La novela española en los*

siglos XIX y XX. Madrid: Espasa Calpe.

Dotras, A. M. (1994). *La novela española de metaficción*. Madrid: Jucar.

Frenk, M. (2009). Juegos del narrador en el Quijote. En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVIII, 211-220.

Oleza, J. (1998). La génesis del realismo y la novela de tesis. En Romero Tobar, L. (ed.). *El siglo XIX, II*. En V. García de la Concha (dir.), *Historia de la literatura española* (pp. 410-435). Madrid: Espasa Calpe.

Orejas, F. G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco libros.

Paz Gago, J. M. (1995). *Semiótica del Quijote: teoría y práctica de la ficción narrativa*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.



VARIACIONES EN LA REPRESENTACIÓN DE LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO EN *LA CASA DE BERNARDA ALBA*

Aldana Martínez*

Universidad Nacional de Rosario
aldanalmartinez@gmail.com

Desde su publicación en 1936, las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* se han focalizado en la prohibición de salir y, como observa García Montero (1996), en la distancia que la madre impone de manera tajante entre la familia y el pueblo. En efecto, pareciera que esta perspectiva minimiza la eficacia de las referencias espaciales, los movimientos de la casa y sus juegos entre lo público, lo privado y lo íntimo. En este sentido, las representaciones de lo público y lo privado en la casa son más que términos de separación y distinción tajante. Más bien se trata de escenas y espacios miméticos que se constituyen y actualizan por la presencia de lo íntimo, es decir, lo propio del cuerpo, del sujeto, aquello obstaculizado que, excediendo la voluntad y la vigilancia de Bernarda, todo lo acecha desestabilizando los límites del orden impuesto.

PALABRAS CLAVE: *La Casa de Bernarda Alba* – Representaciones – intimidad – lo público y lo privado.

* Aldana Martínez es Profesora en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Es ayudante alumna de dos cátedras de la carrera: Análisis y Crítica II, y Currículum y Didáctica. Asimismo, se desempeña como docente en el área de Lengua y Literatura en escuelas de Educación Secundaria, y trabaja en Nivel Inicial y Primario en tareas de pastoral y como bibliotecaria, dedicándose a la planificación de proyectos de promoción de la lectura, la escritura, el teatro y la alfabetización inicial. Además, acompaña a otros estudiantes universitarios en su formación docente como ayudante alumna de dos cátedras. Actualmente, continúa sus estudios en un posgrado en Lectura, escritura y educación (FLACSO).

Desde sua publicação em 1936, as interpretações de *La casa de Bernarda Alba* foram focalizadas na proibição de sair e, como observa García Montero (1996), na distância que a mãe impõe de maneira taxativa entre a família e o povoado. De fato, parece que esta perspectiva minimiza a eficácia das referências espaciais, os movimentos da casa e seus jogos entre o público, o privado e o íntimo. Neste sentido, as representações do público e do privado na casa são mais que termos de separação e distinção taxativa. Aliás, trata-se de cenas e espaços miméticos que são constituídos e atualizados pela presença do íntimo, ou seja, aquilo que é próprio do corpo, do sujeito, aquilo que está impedido e que, ultrapassando a vontade e a vigilância de Bernarda, está sempre à espreita desestabilizando os limites da ordem imposta.

PALABRAS CLAVE: *A casa de Bernarda Alba - representações - intimidade - o público e o privado.*

Since its publication in 1936, the main interpretations of *La casa de Bernarda Alba* have focused on the prohibition to go out and, as García Montero (1996) states, on the distance that the mother categorically imposes between the family and the village. In fact, it would seem that this perspective minimises the effectiveness of spatial references, the movements of the house and its interplay between the public, the private and the intimate. In this sense, the representations of public and private in the home are more than terms of separation and sharp distinction. Rather, it constitutes a matter of mimetic scenes and spaces that are represented and actualised by the presence of the intimate, that is to say, what is specific to the body and to the subject, that which is hindered and, exceeding Bernarda's will and vigilance, stalks everything, destabilising the limits of the imposed order.

KEYWORDS: *La casa de Bernarda Alba - representations - intimacy - the public and the private.*

1. INTRODUCCIÓN

El espacio tiene una función fundamental en *La casa de Bernarda Alba*. La casa de Bernarda se constituye como algo más que una mera representación o un espacio escenográfico. Siguiendo a García Montero (1996) y Bachelard (1957), esta adquiere una dimensión en la que se vuelve “un núcleo vital”, con una fuerza propia en la que es el sujeto quien la vive en su realidad. Así también, Edgard Samper (1993) considera que si la obra de García Lorca lleva dicho título es porque, en efecto, “la parte esencial no está hecha sobre el personaje de Bernarda sino sobre ese lugar *aparentementecerrado* y único”(p. 1).¹ A partir de estos aportes, es posible admitir, entonces, las tensiones entre apariencia y realidad, adentro y afuera que Bernarda establece desde su lugar de poder y, además, la emergencia de ese lugar ambiguo, ese salir y entrar, abrir y cerrar, esos movimientos que constituyen el lugar de lo público, lo privado y lo íntimo.

De este modo, el siguiente trabajo se propone, a partir de las distinciones de estos tres espacios imaginarios, según Castilla del Pino (1988), identificar y analizar las escenas y espacios miméticos (Samper, 1993) en que emergen lo privado (dormitorios y ventanas) y lo público (la habitación “blanca”, el patio y el corral), pero no como terrenos acabados, cerrados y limitados sino más bien reconfigurados en un movimiento dialéctico por el advenimiento de la intimidad, la cual en silencio se hace sitio en esos desplazamientos. Así, lo íntimo, aquello más interiorizado, individual y oculto que erige al sujeto, se descubre *en y por el cuerpo*, sobre todo en el de Adela: “(Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” (p. 136). El cuerpo se convierte por excelencia en el territorio de la intimidad que pertenece al yo y nadie puede entrar sin su consentimiento. Se aloja en la mirada, en la lengua, en el pecho, las piernas, la boca y en el corazón excediendo la voluntad y la vigilancia infatigable de Bernarda.

2. LA CASA DE BERNARDA ALBA: UN TERRENO MOVEDIZO PARA LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO

El título de la pieza no es, sin dudas, azaroso. La casa no es una mera representación, un espacio escenográfico fijo, sino que funciona, se desarrolla y es, como señala García Montero (1996, p. 359), un *núcleo* o, mejor dicho, un *núcleo vital*. No es solo en donde ocurre la acción o en donde se desarrollan los personajes, sino que cobra una fuerza propia. De manera similar, Bachelard (1957) afirma que es el sujeto quien “vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños” (p. 28). Así, unos párrafos más adelante, en respuesta a la pregunta por los beneficios de la casa, el autor muestra

¹ Estas cursivas y las que aparezcan en el resto de las citas de este trabajo son nuestras.

su posibilidad de albergar el ensueño, proteger al soñador y poder soñar en paz. La casa es el primer mundo del sujeto humano, es su cuna, el lugar de lo natal y lo maternal (pp. 29-30). Efectivamente, algunas de estas representaciones emergen en la obra cuando Magdalena rememora su niñez: “Aquella era una época más alegre. Una boda duraba diez días y no se usaban las malas lenguas” y cuando María Josefa mezcla en su imaginación las imágenes de la casa del pasado y las de la casa soñada: “Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos...” (p. 161). Mas lo que prima y se vive en la casa no es ese *locus amoenus*; la infancia es pura ausencia y lo que prevalece es el presente con una lógica inversa y paradójica: la casa de Bernarda es la cuna de la muerte, es permanecer para no abandonarla nunca, es la casa en la que nadie puede soñar en paz. De modo que los valores positivos se ven subvertidos para que la casa sea ese ambiente idóneo para el desenlace trágico y aún más que eso, un terreno movedizo para llevar adelante el drama de mujeres.

La casa adquiere, entonces, una dimensión significativa, esencial, para quienes la *viven*. Precisamente, Edgard Samper (1993) considera que si la obra de García Lorca lleva dicho título es porque, en efecto, “la parte esencial no está hecha sobre el personaje de Bernarda sino sobre ese lugar aparentemente cerrado y único” (p. 1). El adverbio “aparentemente” remite, por un lado, a las tensiones entre apariencia y realidad, adentro y afuera que Bernarda establece. Pero también señala ese lugar ambiguo, ese salir y entrar, abrir y cerrar, esos movimientos que constituyen el lugar de lo público, lo privado y lo íntimo. En relación a esto último, Bachelard (1957) menciona que es la casa la que se reconstruye por el recuerdo y se hace psicológicamente compleja, “los valores de intimidad se dispersan en ella, se estabilizan mal, padecen dialécticas” (p. 35). Es este movimiento dialéctico el que permite repensar los espacios imaginarios por fuera de sus propios límites, y no como propone Bachelard, en el recuerdo, sino en el presente de la intimidad que atraviesa los tres actos como una presencia muda y (hasta algún punto) invisible, cargada de significado.

¿Cómo puede ser pensado lo público, lo privado y lo íntimo? A modo de evitar ciertas complejidades conceptuales que no son afines a dicho trabajo, nos atenemos a los postulados de Carlos Castilla del Pino (1988), quien considera que se trata de tres tipos de actuaciones según el espacio en que se desenvuelven. En primer lugar, distingue lo público de lo privado/íntimo: “son nuestras actuaciones públicas, porque son hechas en público y para el público: son, pues, tanto nuestras como de él, ya que él es el objeto de la relación. [Mientras que] Las actuaciones privadas e íntimas nos pertenecen”. De este modo, las primeras son necesariamente observables, las segundas podrían serlo (por la falta de cautela por parte del actor o el *voyeurismo* del observador) y las íntimas no

pueden observarse y solo “se las puede inferir a través de lo que el sujeto dice o hace, incluso con su inhibición o su silencio”. Lo íntimo se identifica con el fantasear, imaginar, proyectar, suponer, es decir, actuaciones meramente internas, solo conocidas por el sujeto en cuestión. En pocas palabras, se corresponde con lo más recóndito que constituye el ser, se distingue del exterior y se identificará con ese ardor irrefrenable e incomunicable. En este punto, la diferencia entre lo íntimo y lo privado es de grado; lo íntimo es, podría decirse, lo más privado de lo privado.

García Montero (1996) señala que “casi todas las interpretaciones de *La casa de Bernarda Alba* se basan en la prohibición de salir, en la distancia que la madre pone tajantemente entre la familia y el pueblo”, y esa opresión llevada a cabo por Bernarda en su obsesión de separar y distinguir esos terrenos ha contribuido a encauzar la lectura en un único sentido “condensando en el bastón de Bernarda toda la separación existente entre la intimidad y el exterior, origen de las frustraciones” (pp. 364-365). García Montero se pregunta si esa distancia imaginaria produce siempre separación, o si más bien produce una semejanza entre estos espacios. A pesar de que los análisis del crítico no conciernen específicamente a este tema de estudio, sí permiten pensar las representaciones de lo público y lo privado en la casa no en términos de separación y distinción tajante, sino como escenas y espacios que se van moviendo y constituyéndose por la presencia de lo íntimo que, excediendo la voluntad y la vigilancia de Bernarda, todo lo acecha.

Lo que aquí se propone, entonces, es identificar aquellas escenas y los espacios miméticos (Samper, 1993)² en que emergen lo privado y lo público pero no como terrenos acabados, cerrados y limitados sino reconfigurados, en muchos casos invertidos, y en un movimiento dialéctico por el advenimiento de la intimidad a lo largo de la obra.

3. CUERPO, PERTENENCIA Y CONCAVIDADES DILATADAS: EL TERRITORIO DE LA INTIMIDAD

En una de las escenas de la obra dramática, ya es la noche en la madrugada y puerta del corral se abre. La joven Adela despeinada adelanta algunos pasos y allí acontece ese encuentro fortuito entre “las ranas sin lengua”. Martirio, como quien trae la muerte inscripta en los labios, desata en Adela la campana palpitante y latente del pecho: “He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía” (García Lorca, 1986, p. 161). Adela ha salido,

² Samper (1993) distingue un doble espacio teatral. Por un lado, el mimético, es decir “el cuadro enunciativo compartido por los personajes en el momento de pronunciar sus palabras” y el espacio diegético, que se corresponde con “las realidades no presentes en la escena mimética y figuradas en los discursos de los personajes” (p. 2).

sin dudas, en busca de Pepe el Romano. Cualquier lector familiarizado con el texto de García Lorca podría intuir fácilmente esta afirmación. ¿Pero qué es Pepe para Adela? ¿Será que eso que es suyo y le pertenecía es ese hombre?

Hay hilos finos que se tejen en las palabras y van entrañando los sentidos profundos que no son precisamente los más manifiestos, sino los que fluyen como un péndulo en el ir y venir, entre el entrar y salir, entre el abrir y cerrar, en esa concavidad dilatada de las puertas y de los cuerpos en donde se pegotea y yace lo íntimo. Adela despeinada va al corral en busca de lo que más le pertenece, la intimidad. La intimidad, germen y refugio de vitalidad, no se halla en la casa; bajo los techos, solo se ha visto la Muerte y por eso es necesario recuperarla en otro lugar.

El relato de la escena revela, así, una intimidad que solamente se descubre *en y por el cuerpo*: “Adela. – (Fuerte.) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece!” (García Lorca, 1986, p. 136). Adela dice, además, a Martirio que la intimidad no es otra cosa que eso “que te reventaba en el pecho por querer salir” (p. 144), es ese espacio que Samper (1993) caracteriza como “interior pero diegético” (p. 5), es decir, que no está destinado a la representación. Las concepciones del crítico confieren la posibilidad de pensar la intimidad como aquello más interiorizado, individual y oculto que erige al sujeto y permanece bajo el velo del cuerpo. El cuerpo se convierte por excelencia en el territorio de la intimidad que pertenece al Yo; es donde el sujeto se encuentra, se refugia, vive, y nadie puede entrar sin su consentimiento. De tal manera, lo íntimo se alojará en la mirada, en la lengua, en el pecho y en el corazón. Es ese espacio que Bernarda quiere vigilar a toda costa, hasta en el sueño, el terreno de la suspensión del Yo: “Bernarda. – (A Poncia.) Registra los cuartos, mira por las camas. Esto tiene no ataros más cortas. ¡Pero me vais a soñar!”³ (García Lorca, 1986, p. 143), porque sabe que su presencia causaría el desorden y por eso enuncia: “Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos hasta que me muera” (p. 149). La pregunta es si realmente podrá vigilar con los ojos y conseguir el acceso a esos rincones inhóspitos de la otredad. Por esta razón, Adela querrá volverse invisible y pasar por las habitaciones sin que le pregunten a dónde va (p. 137) para *ser*, y *ser* no es otra cosa que conservar su intimidad. No obstante, aquello que no se ve se

³ La edición en la que se trabaja indica a pie de página que esta expresión “soñar a uno” también cobra el valor de acordarse de su castigo.

presiente en “el aire” por su carga pulsional y es imposible tenerlo bajo control, por lo que será causa de los diversos desajustes espaciales.⁴

4. DESESTABILIZACIONES ESPACIALES ENTRE LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO

Como se ha observado, la casa no está completamente cerrada y todos los que viven en esta piensan en el afuera (ya sea con nostalgia, deseo o rechazo). Inclusive, como piensa García Montero (1996), las fuerzas o los hilos que conforman la red en que se organiza ese afuera se irán filtrando por los intersticios, produciendo una progresiva identificación o equivalencia entre el interior y el exterior. Mas es interesante observar de qué manera esa comunicación entre lo público y lo privado, ese ir y venir, más que constituirse como un orden, se torna un desorden en donde reina silenciosamente (o no tan silenciosamente) lo pulsional. Hay algo que desea traspasar esos muros gruesos, como los golpes del caballo garañón encerrado, tan atormentado por el calor que hasta hace retemblar el pecho de Prudencia, en esa habitación con paredes ya ligeramente azuladas.

Se observa, entonces, cuáles son aquellos espacios que parecen constituirse como públicos y privados. Entre los primeros, se encuentra la habitación “blanca” (que irá perdiendo su blancura y funciona como una suerte de comedor), el patio y el corral. Los segundos corresponden a los dormitorios y, principalmente, sus ventanas.

En la habitación/comedor, se desarrollan escenas de carácter público. En primer lugar, acontece el funeral del segundo esposo de Bernarda con las mujeres, mientras los hombres permanecen en el patio. Asimismo, es el lugar en el que transcurren las conversaciones familiares, las comidas, los bordados y costuras. Pero, además, existen ciertas ocasiones en las que se torna un lugar para lo privado. Allí la Poncia y la criada hablan sobre Bernarda a sus espaldas y construyen una imagen de ella como tirana, avara, obsesiva con la limpieza y hasta capaz de “sentarse encima de tu corazón” (García Lorca, 1986, p. 115). También en esos intercambios se reconstruyen las (misteriosas) tramas familiares:

CRIADA. – ¿Han venido todos sus parientes?

PONCIA. – Los de ella. La gente de él la odia. Vinieron a verlo muerto, y le hicieron la cruz.

CRIADA. – ¿Hay bastantes sillas?

⁴ Se considera la lectura psicoanalítica-freudiana del espacio que Samper (1993) recupera y en la que el espacio es imagen de una estructura psíquica. En esta Eros es el perturbador del orden interior y el motor evidente de la conquista de otro espacio más allá del social (p. 9).

PONCIA. – Sobran. Que se sienten en el suelo. Desde que murió el padre de Bernarda no han vuelto a entrar las gentes bajo estos techos. Ella no quiere que la vean en su dominio. ¡Maldita sea! (p. 115)

Por otro lado, aparecen conversaciones entre Bernarda y la Poncia que hasta revelan una cierta curiosidad de Bernarda por lo obscuro. La connotación de los personajes del relato de Paca la Roseta, así como suscita el repudio de esas acciones, de igual forma, por medio de las interrogaciones de Bernarda y, sobre todo, las miradas de un lado a otro con temor a que alguien llegue, delata un gusto *por ese otro mundo*.

Finalmente, en este espacio emergen las conversaciones de las hermanas sobre ellas mismas y, principalmente, en torno a Pepe el Romano y el relato de la Poncia y su marido, Evaristo el Colorín, que se ve interrumpido por un momento al presentir que Bernarda estaba llegando. Sin embargo, unas líneas más adelante, con su “¡Silencio!” y el bastón, dará fin a la conversación entre la Poncia y la criada y a su charla con la Poncia: “¡Calla esa lengua atormentadora!”(p. 125). En el final del Acto I, también impondrá su orden cuando su madre sale de su encierro y hace públicos sus deseos: “¡Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con varón hermoso de la orilla del mar!”(p. 132), su hija la calla y vuelve a encerrarla.

Así, es posible distinguir cómo lo íntimo puja en silencio y se hace sitio en esos desplazamientos de lo público a lo privado y viceversa. Esto se observa en tres casos puntuales. En primer lugar, en el funeral, una muchacha se dirige a Angustias para decirle que Pepe el Romano se encontraba con los hombres del duelo y ella reconoce que así era. Inmediatamente, Bernarda interrumpe: “Estaba su madre. Ella ha visto a su madre. A Pepe no lo ha visto ni ella ni yo” (p. 118). Bernarda, que descubre antes que nadie qué ocurre en su interior, no permite que lean la mirada de su hija porque podría afectar el qué dirán y, así, prosigue con el funeral. Luego, en el Acto segundo, Amelia señala que Adela debe estar en cama y la Poncia aclara: “-Esa tiene algo. La encuentro sin sosiego, temblona, asustada como si tuviera una lagartija *entre los pechos*”. Luego, Adela entra en escena y a la pregunta por su descanso, responde “Tengo *mal cuerpo*” (p. 133). La intimidad se asoma en el discurso sobre el propio cuerpo hasta que se produce una interrupción por la entrada de la criada que anuncia que Bernarda las llama. En último lugar, cuando se encuentran con Prudencia, Adela apela a levantarse por su sed, Bernarda la obliga a sentarse y prosigue la conversación. Hay una intimidad obstaculizada en su realización, cuya mínima presencia desacomoda lo público y lo privado.

La casa de Bernarda Alba también cuenta con un patio interior. En él acontecen los eventos públicos como el funeral de su marido. Además, es de donde llega el fresco al calor de las hijas (García Lorca, 1986, p. 133) y el lugar que,

efectivamente, se encuentra a la vista, ya que Bernarda le pide a la Poncia que lo blanquee (p. 125) y no deja a Martirio llorar por su padre (p. 120). No obstante, es curioso que, frente a los impulsos y deseos irrefrenables que la madre de Bernarda tiene de casarse, y a sabiendas de que “desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana”, Bernarda le ordena a su madre que salga al patio “para desahogarse” (p. 122). Hay una transformación del terreno público para una actuación privada. Asimismo, la presencia de lo íntimo hace que Bernarda decida clausurar cualquier tipo de diálogo y/o escena en el patio. Al entrar Adela y confesarle que ha visto a Angustias asomada en la rendija del portón, en donde se encontraba aún un grupo de hombres, Bernarda no duda en increpar a Angustias por su mirada:

BERNARDA. – ¿Qué mirabas y a quién?

ANGUSTIAS. – A nadie.

BERNARDA. – ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre el día de la misa de su padre?

ANGUSTIAS. – Yo...

BERNARDA. – ¡Tú!

ANGUSTIAS. – ¡A nadie!

BERNARDA. – (Avanzando con el bastón.) ¡Suave! ¡Dulzarrona! (Le da.)

PONCIA. – (Corriendo.) ¡Bernarda, cálmate! (La sujeta.) (Angustias llora.)

BERNARDA. – ¡Fuera de aquí todas! (*Salen.*) (p. 123)

El tercer lugar público de la casa corresponde al corral, que se dejará a un lado por un momento para observar qué sucede con los dormitorios y las ventanas.

Los cuartos de las mujeres contienen los objetos y deseos más privados, tal como señala Samper (1993), los ajuares de Bernarda, las joyas de María Josefa, el retrato de Pepe el Romano oculto debajo de almohada de Angustias y descubierto entre las sábanas de Martirio. Sin embargo, si bien parece el lugar para “lo más privado de lo privado”, sucede todo lo contrario porque, como señala la Poncia, “las viejas vemos a través de las paredes” (García Lorca, 1986, p. 137). Hay una presencia íntima que quiere desenvolverse plenamente en ese espacio, pero queda al descubierto. Más que convertirse en un refugio, cada cuarto será “una tormenta”. La obstrucción y/o cancelación de la intimidad en el espacio privado, dará lugar a que su refugio sea el cuerpo, específicamente, la lengua/la boca, los oídos y las piernas que, así como al abrirse permiten el ingreso de lo exterior en la interioridad personal, lo deshacen, destruyen, expulsan y amenazan la vida de las “mujeres ventaneras”. La ventana del cuarto de Adela es desde donde mejor se ve a Pepe el Romano pasar por la esquina y es también por donde las hermanas observan pasar el coro de hombres. Angustias se encuentra con Pepe el Romano por las noches en la ventana de su cuarto; en la segunda noche de visita, será Adela quien se ponga casi desnuda en su propia ventana.

La visión en y por la ventana es el medio por el cual ingresa todo lo que se mete en medio del pecho, del corazón, en el cuerpo y origina la intimidad. Pero será por el oído, por la escucha, por donde se perderá y, por tanto, el dormitorio dejará de ser ese espacio mimético de refugio. En primer lugar, algo del secreto de Adela comienza a revelarse en una conversación entre la Poncia y las hermanas:

PONCIA. –Era la una de la madrugada y salía el fuego de la tierra. También me levanté yo. Todavía estaba Angustias con Pepe en la ventana.

MAGDALENA. – (*Con ironía.*) ¿Tan tarde? ¿A qué hora se fue?

ANGUSTIAS. –Magdalena, ¿a qué preguntas si lo viste?

AMELIA. – Se iría a eso de la una y media.

ANGUSTIAS. –Sí. ¿Tú por qué lo sabes?

AMELIA. – Lo sentí toser y oí pasos de su jaca. (p. 134)

El horario en que escucharon a Pepe levanta las sospechas de las hermanas. De la misma manera, Martirio será más directa para incriminar a su hermana:

MARTIRIO. – ¿A qué hora te dormiste anoche?

AMELIA. –No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

MARTIRIO. –Por nada, pero me pareció *oír gente en el corral*.

AMELIA. – ¿Sí?

MARTIRIO. – Muy tarde.

AMELIA. – ¿Y no tuviste miedo?

MARTIRIO. –No. Ya lo he oído otras noches. (p. 142)

Será también por el ruido del gentío y de “rumores lejanos” que acudirán a la calle para participar del episodio de la hija de la Librada, a excepción de Adela, quien se opone a la reacción de sus hermanas y su madre y se coge el vientre. ¿Qué hay de íntimo en el cuerpo de Adela que ni los lectores llegamos a conocer?

Lo que entra por la ventana se mete en los ojos y, también, en las piernas y en la boca de Adela: “por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por las piernas y boca” (p. 138), aunque sean estas mismas las que lleven a la pérdida. Angustias avicina la pérdida de lo *íntimo ventanal*: “–Yo no hubiera podido. Casi se me salía el corazón por la boca. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre” (p. 135), y Adela y Martirio lo confirmarán. Como ya Martirio anticipaba, hay ruidos en el corral, pero también hay corazones, hay rostros, hay una ebullición de intimidad. El corral es un lugar que se va transformando por la interioridad, el deseo, el recuerdo. En primer lugar, podemos pensarlo como un espacio público, de exposición. Nada más basta tener presente el conocido episodio de Adela quien, decidida a ponerse su vestido verde de cumpleaños durante el luto, sale a mostrárselo a las gallinas. Pero ya por las palabras y los recuerdos de la Poncia y Martirio se conjetura que se trata de un lugar con huellas de la masculinidad, el erotismo y la privacidad

hasta anclar en la intimidad. Por ejemplo, Martirio teme a los hombres desde niña, porque desde que los vio en el corral trabajando siempre tuvo miedo “de encontrarme abrazada por ellos” (p. 126). Por su parte, la Poncia recuerda cuando Antonio María Benavides, el esposo fallecido de Bernarda, la llevaba detrás de las puertas del corral. Así también, a medida que avanza la narración, la sexualidad se acrecienta en el corral hasta colmarlo de la intimidad de quienes lo visitan. En primer lugar y en el centro de este se encuentra el caballo garañón, “¡Blanco! Doble de grande, llenando todo lo oscuro” (p. 155), como señala Adela, identificado con la virilidad y la pasión. Más adelante, se oye a María Josefa cerca de la puerta del corral con sus acotaciones, su oveja y sus cantos de deseo: “-Ovejita, niño mío, / vámonos a la orilla del mar. [...] Ni tú ni yo queremos dormir. /La puerta sola se abrirá y en la playa nos meteremos /en una choza de coral” (pp. 159-160). Y, finalmente, es el lugar en el cual Adela se encuentra con Pepe. En esta escena (diegética) la intimidad pasa por el cuerpo, claro está, por la boca, “ADELA. - Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca” (p. 162), y también en lo que genera en los otros, en el pecho, “MARTIRIO. - (*Dramática.*) ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de los embozos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Lo quiero!” (p. 162). Pero esta intimidad se mantiene a salvo hasta que, de la misma manera, se desprende de la boca y el cuerpo. Primeramente, porque Martirio será quien delate a su hermana y, a su vez, el cuerpo de Adela se delatará por los restos del corral (la paja de trigo) en las piernas (las enaguas):

MARTIRIO. - (*A voces.*) ¡Madre, madre!

ADELA. - ¡Déjame! (Aparece Bernarda. Sale en enaguas con un mantón negro).

BERNARDA. - Quietas, quietas. ¡Qué pobreza la mía, no poder tener un rayo entre los dedos!

MARTIRIO. - (*Señalando a Adela.*) ¡Estaba con él! ¡Mira esas enaguas llenas de paja de trigo!

BERNARDA. - ¡Ésa es la cama de las mal nacidas! (*Se dirige furiosa hacia Adela.*) (p. 163)

El cuerpo y el ser de Adela quedan bajo el signo del repudio y la deshonra: “ANGUSTIAS. - (*Sujetándola*) De aquí no sales con tu cuerpo en triunfo, ¡ladrona! ¡deshonra de nuestra casa! (...) PONCIA. - Maldita. MAGDALENA. - ¡Endemoniada!” (p. 164).

La intimidad, que es pulsión, deseo y vida, ya no encuentra lugar en donde manifestarse, “BERNARDA. -No creas que los muros defienden de la vergüenza” (p. 164), ni en donde alojarse. Adela, ante la pérdida de la intimidad, no tiene posibilidad de *sujeto* y decide perder su vida. Ahora solo queda el

silencio, el vestido de doncella y la Muerte, lo único que Bernarda puede ver cara a cara.

5. SOBRE AGUJEROS EN EL CUERPO Y TEJIDOS FATÍDICOS: REFLEXIONES FINALES

La intimidad se torna una presencia que altera los espacios y los reconfigura otorgándoles un carácter impreciso. Lo que tal vez valga la pena preguntarse es hasta qué punto la presencia de la intimidad desborda esos espacios o si se trata, más bien, de la obsesión de Bernarda Alba por la intimidad. En la medida en que insiste en higienizar su casa del exterior, el exterior se mete por los poros, por los agujeros, por los huecos (el oído, la boca, las piernas, las concavidades del cuerpo).

Se ha mostrado en diversos ejemplos la manera en que Bernarda impide que la intimidad se realice, emerja y/o traspase los límites de los espacios aniquilando cualquier intento de transgresión. A propósito de esto, señala García Montero (1996): “no hay un lugar limitado para el poder; la historia, relegada aparentemente al campo de lo público, no respeta los pretendidos refugios de la intimidad, entra y actúa dentro de ellos, los constituye, porque pertenece a su propio discurso” (p. 367). De alguna manera, Bernarda se ve desbordada por los límites impuestos por ella misma, se ve desbordada por su poder en tanto lo que creía manipulable se le sale de las manos y de los ojos. La amenaza del desorden ya no viene de fuera, sino que parece sujeto inherentemente a esas mujeres y ese espacio de la interioridad impenetrable: “PONCIA. – [a Bernarda] no pasa nada por fuera. [...] Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos” (García Lorca, 1986, p. 157).

Por otro lado, surge la pregunta: ¿Hasta qué punto la amenaza de la intimidad es la obsesión de Bernarda? ¿O será que el mismo cuerpo, así como sirve de refugio y condensación, es también expulsor de la intimidad?

Es posible pensar, también, una suerte de lectura desde la “marca del destino”. ¿Qué es eso que las mujeres tejen y bordan desde el principio? ¿Y qué es lo que se cuela (y lo que se clausura) entre los agujeros de esas costuras? ¿Será que esos hilos de una “microfísica del poder” diluida son los que van cosiendo los personajes, como señala García Montero (1996, p. 366)? ¿O es que se trata, más bien, de una amenaza que está en las mismas mujeres y sus celos irrefrenables, como señala Poncia, “Son mujeres sin hombres, nada más”(p. 159)?

La intimidad trae consigo un caudal de interrogantes que desestabilizan los límites del orden impuesto. La única forma de restauración es el “¡Silencio!”, el silencio del cuerpo que solo es posible por medio de la muerte.

Referencias bibliográficas

- Texto fuente
- García Lorca, F. (1986). *La Casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Kapelusz. (Trabajo original publicado en 1936).
- Bibliografía crítica
- Bachelard, G. (2000). La casa del sótano a la guardilla. El sentido de la choza. En *La poética del espacio* (pp. 27-52). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1957).
- Castilla del Pino, C. (1988, 31 de julio). Público, privado, íntimo. *El País*. https://elpais.com/diario/1988/08/01/opinion/586389610_850215.html
- García Montero, L. (1986, julio/agosto). El teatro, la casa y Bernarda Alba. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Federico García Lorca*, 433-434.
- Monelón, J. (1986, julio/agosto). Cinco imágenes de la historia política española a través de otros montajes de La Casa de Bernarda Alba. *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Federico García Lorca*, 433-434.
- Samper, E. (1993). La figuración del espacio en La Casa de Bernarda Alba. *Lieux dits. Cahiers du G.R.I.A.S.*, (1). Publications de l'Université de Saint-Étienne.



SOSA VILLADA, C. (2022). *SOY UNA TONTA POR QUERERTE*. BUENOS AIRES: TUSQUETS. 209 PÁGS.

Candela Mansilla*

mansillacandela@outlook.com

“Escribo y pienso en el mundo que dejé atrás, hace muchas vidas” – Sosa Villada

Después del gran éxito internacional de su novela *Las malas* (2019), la escritora cordobesa Camila Sosa Villada reaparece en la escena de la literatura argentina actual con *Soy una tonta por quererte*, un libro de nueve cuentos editado por Liliana Viola y publicado dentro de la colección “Andanzas” de Tusquets.

Soy una tonta por quererte nos recibe a nosotros, sus lectores, con un cuento breve titulado “Gracias, Difunta Correa”, que pareciera oficiar simultáneamente de presentación, prólogo de esta nueva obra y nexos con obras de teatro y literarias anteriores encarnadas y escritas por la autora, fundamentalmente con *Las malas*. Esto puede pensarse así en tanto que en este primer cuento Sosa Villada narra otro hecho crucial de su vida: la vez que sus padres fueron a pedirle a la Difunta Correa que su hija travesti, en ese entonces prostituta, consiguiera un mejor trabajo y cómo la santa popular cumplió al presentarle la oportunidad de protagonizar la exitosa obra de teatro *Carnes Tolendas*, en la que la protagonista “contaba cómo [sus] padres y el pueblo habían tomado [su] decisión de ser travesti” (p.13). Además, este primer cuento se cierra preguntándose por el hijo de la Difunta Correa y la respuesta a ese interrogante son las protagonistas de *Las malas*.

Es interesante resaltar que hay, al menos, tres rasgos de este primer cuento que podemos notar a lo largo de todo el libro y que hacen a la escritura potente

* Candela Mansilla nació el 13 de agosto de 1997 en Totoras. Actualmente, estudia Letras en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Publicó una reseña sobre *Las malas* en *Foco Literario. Revista digital* y un ensayo titulado “El inventar en los tiempos del coronavirus. Diario de cuarentena” en *Lecturas colectivas. Revista independiente*. En los años 2021 y 2022, se desempeñó como tutora par de ingresantes de la carrera de Letras dentro del Programa “Codo a Codo” de la UNR. Además, es ayudante alumna de Literatura Argentina I, expuso en las *IX Jornadas de Escritura, Enseñanza e Investigación en Letras* organizadas por la Escuela de Letras y ha trabajado como correctora de textos particulares y de la revista *Qué Sapa* y como docente particular.

de Sosa Villada. Uno es el impulso de la primera persona por ser la protagonista en las narraciones, relegando a una tercera persona que pocas veces aparece. Como afirma la autora-narradora, “en la escritura es inútil disfrazar una primera persona porque los escritos comienzan a enfermarse a los tres o cuatro párrafos” (p.13). Las otras dos cuestiones innegablemente propias –no exclusivas– de la escritura de Sosa Villada son la calidad de su prosa poética y la presencia de la oralidad. Esa oralidad, que es fundamental en el teatro y que tanto atrae a la autora, pareciera, por momentos, un eco de la voz de La Madelón, la travesti protagonista de *Una mala noche la tiene cualquiera* del español Eduardo Mendicutti (1982). Concretamente, la voz de La Madelón pareciera resonar en el cuento que le da título al libro de Sosa Villada –que a su vez es la traducción de una canción de Billie Holiday– cuando uno de los personajes principales afirma: “soy una travesti intuitiva, es como si el aire me hablara y me contara cosas” (p.95).

Las travestis, al igual que en *Las malas* o en *Tesis sobre una domesticación* (2019) –la otra novela de Camila–, son protagonistas en la mayoría de los cuentos de *Soy una tonta por quererte*, salvo en “No te quedes mucho rato en el guadal”, “La merienda” y “Mujer pantalla”. No obstante, en el primero de estos relatos, el niño protagonista, Martincito, “se imaginó a sí mismo con el pelo largo y un vestido que su mamá había olvidado en la huida” (p.20). El homoerotismo está, de una u otra manera, presente en la historia e inquieta a este niño, como lo hace asimismo con el niño protagonista de los cuentos de *Fuego de marzo*, de Eduardo Mendicutti (1995). Más precisamente, Martincito siente curiosidad por saber qué es un homosexual y estar frente a su padre desnudo le provoca “una mezcla de vergüenza y amor [que] le calienta las piernas” (p.33). “No te quedes mucho rato en el guadal” además se vincula, por un lado, con “Mujer pantalla” en tanto que la homosexualidad y la demanda social de ocultarla son los puntos que dan lugar a esta historia y, por otro lado, con “La merienda”, cuento en el que una niña percibe su diferencia (física) frente a otras nenas y eso le despierta una aguda curiosidad.

Por su parte, en “La noche no permitirá que amanezca”, donde “una travesti parda con algo de señora inglesa dentro” (p. 43) es la protagonista, se desata la furia travesti que toma revancha de los maltratos de un grupo de *rugbiers*. Esa misma furia que en “La casa de la compasión” lleva a Flor de Ceibo a robar y a amenazar sin culpa a dos clientes porque uno de ellos le pegó “un puñetazo en la cabeza” (p. 142). La furia travesti es tan potente que hasta puede vengar la existencia de travestis quemadas en la hoguera secando el lago Texcoco, como ocurre en “Cotita de la Encarnación”. No obstante, a la existencia travesti, plagada de sufrimiento y maltrato pero también, por momentos, de fiesta y amor,

le espera un gran acontecimiento en “Seis tetas”, el último cuento de este libro. Ese gran hito ocurrirá a pesar de que el paisaje sea desolador.

De esta manera y por todo lo dicho, resulta evidente que los hechos narrados en *Soy una tonta por quererte*, así como el tiempo y los lugares, paisajes y escenarios en los que ellos transcurren, son diversos y nos mantienen, a la vez que absortos en el texto, en constante movimiento al pasar de un cuento a otro. El recorrido por los nueve cuentos, por momentos, nos puede hacer pensar en el mundo que Camila dejó atrás pero, sobre todo, nos transporta hacia mucho más allá, a los mundos concebidos por su imaginación que tienen lugar en su literatura.