

Lo femenino: de significado a significante

La construcción de 'lo femenino' en la novela *Íntimas* de Adela Zamudio



.....
Hannelien Schütz

s1128116

Dr. A.I. Churampi Ramírez (Supervisora)

Dr. N. Timmer (Segunda lectora)

Universidad de Leiden

Junio 2014

Tesina Bachelor Latijns-Amerikastudies
.....

Índice

| | |
|---|-----------|
| Introducción..... | 3 |
| Parte 1: Marco analítico | 4 |
| 1.1 Marco contextual..... | 4 |
| <i>1.1.1 La mujer en el sistema patriarcal boliviano a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.....</i> | <i>4</i> |
| <i>1.1.2 El panorama literario boliviano al principio del siglo XX.....</i> | <i>5</i> |
| 1.2 Marco teórico | 7 |
| <i>1.2.1 La crítica feminista y su preocupación por la escritura femenina.....</i> | <i>7</i> |
| <i>1.2.2 La crítica feminista latinoamericana: literatura de mujeres vs. escrituras femeninas.....</i> | <i>8</i> |
| 1.3 La presencia de 'lo femenino' en la novela <i>Íntimas</i>..... | 11 |
| Parte 2: El análisis..... | 14 |
| 2.1 La novela: Síntesis breve de <i>Íntimas</i>..... | 14 |
| 2.2 Análisis de 'lo femenino' y su construcción | 16 |
| <i>2.2.1 Nivel representativo: El qué.....</i> | <i>16</i> |
| <i>2.2.2 Nivel narrativo: El cómo.....</i> | <i>23</i> |
| 2.3 Conclusión: el lugar de 'lo femenino' | 30 |
| Bibliografía | 33 |

Introducción

“[U]n cuentecito para mujeres, inspirado en confidencias de almas femeninas, tímidas y delicadas” – así justificó Adela Zamudio (1854-1928) su novela *Íntimas* ante las valoraciones negativas de sus críticos literarios contemporáneos (*Íntimas* [Apéndice] 169). Esta afirmación – que lleva indudablemente un toque irónico (Muñoz, *La narrativa de Adela Zamudio* 136) – evidencia la suposición de la autora misma de que su texto en sí se caracteriza por una marca que lo distingue de los textos canónicos: una marca inherentemente *femenina*.

En el presente trabajo pretendo investigar la presencia y la construcción de esta supuesta escritura femenina, expuesta por Adela Zamudio en esta novela. En la primera parte proporcionaré el marco analítico que consistirá primeramente de una parte histórica-literaria para contextualizar la novela y el tema. Veremos que ni el marco histórico, ni el literario preveían de hecho algún espacio para que las mujeres desarrollen una voz literaria propia – y mucho menos una voz crítica y de denuncia: hasta el momento en que la escritora publicó esta novela – eso es el año 1913 – la mujer escritora había sido totalmente marginalizada y excluida de la producción novelística.

A continuación presentaré el marco teórico. Las cuestiones con respecto a la construcción de una escritura propiamente femenina tocan las teorías feministas sobre la escritura de género, elaboradas y discutidas por, entre otros, Elaine Showalter, Jean Franco y – en el contexto latinoamericano – Josefina Ludmer y Nelly Richard. Estas teorías deberían ayudar a analizar e interpretar las estrategias usadas por Adela Zamudio en su construcción de 'lo femenino' como marca *distintiva* y – como principalmente Richard propone – como elemento *subversivo* contra las estructuras patriarcales. A partir de las cuestiones propuestas en esta parte teórica, pasaré luego a la descripción del tema de 'lo femenino' tal como se nos presenta en la novela, y formularé mi pregunta de investigación en su forma definitiva.

En la segunda parte de mi tesina procederé al análisis detallado de la novela con respecto a mi pregunta central. Después de un breve resumen del contenido, pasaré primero al nivel representativo, seguido por el análisis del nivel narrativo en busca de la presencia y elaboración de 'lo femenino' en la novela.

Para finalizar mi trabajo, juntaré los argumentos elaborados en el análisis de los dos niveles, y – tomando el marco analítico como referencia – intentaré responder a mi pregunta de investigación para comprobar si la novela de Adela Zamudio efectivamente abarca el potencial femenino-subversivo, que define según las críticas feministas a las escrituras 'verdaderamente' femeninas.

Parte 1: Marco analítico

1.1 Marco contextual

1.1.1 *La mujer en el sistema patriarcal boliviano a finales del siglo XIX y principios del siglo XX*

Bolivia se encontraba al final del siglo XIX tanto social como culturalmente aislada (Jiménez 8). No obstante, cada vez más surgieron movimientos liberales que promovían la separación de la iglesia del Estado, la aceptación del matrimonio civil y la educación secular. Como era de esperarse, tanto la iglesia como el partido conservador¹ se mostraron muy hostiles e intolerantes hacia esas tendencias (*ibid.*). Sin embargo, la revolución liberal bajo José Manuel Pando en 1899 – con la cual la sede del poder político se trasladó de Sucre a La Paz –, consolidó el poder de los liberales y se inició una época de (relativa) apertura (Zamudio, *Íntimas* [Cronología] 177-182). La era del estaño, que sustituyó a la extracción de la plata, había comenzado y el desarrollo económico trajo consigo varias modernizaciones (*ibid.*).

A pesar de las tendencias y los cambios modernizadores en el campo político y económico, la época en la que Adela Zamudio escribió su novela seguía estando dominada por un sistema social patriarcal y conservador con una influencia normativa por parte de la iglesia (Muñoz, *Narrativa* 7-37). La colaboración entre estas dos entidades oprimió a la mujer y la redujo al espacio doméstico, matrimonial y a un estado pasivo e impotente. El acto de pensar y formarse intelectualmente les fue negado, tanto como la participación activa en el círculo público (*ibid.*).

Las perspectivas de la mujer de aquel tiempo eran muy limitadas: según Willy O. Muñoz les quedaba solo la elección entre matrimonio o convento; intelectualmente, solo se podían desarrollar en el ejercicio de la enseñanza como maestras (*Narrativa* 13). Esta situación se refleja en la propia vida de Adela Zamudio, que eligió el camino de educadora, solo que ella no se limitó a la mera ejecución de esa profesión sino que luchó contra las restricciones sociales patriarcales (*ibid.*).

El estereotipo definía a la mujer como un ser inferior al hombre lo cual le asignaba su posición social:

¹ Según Gamarra y Malloy, los partidos políticos en el sistema bipartidario boliviano, que se formó después de la Guerra del Pacífico, se distinguieron no tanto por sus programas políticos sino por la pertenencia de sus miembros a sectores económicos: los miembros del partido conservador provinieron de la oligarquía (decadente) de la plata, mientras que los liberales formaron parte de la oligarquía emergente del estaño (327). No obstante, los liberales se caracterizaron por sus ambiciones y acciones modernizadoras (en el campo industrial y económico) y su aversión a la iglesia católica (Zamudio, *Íntimas* [Cronología] 177-182).

Porque el hombre es fuerte, se le perdonaban todas las debilidades; porque es valiente, le eran permitidas todas las cobardías. En la suma de responsabilidades recíprocas resultantes de sus relaciones íntimas, lo que en él era triunfo i motivo de vanagloria, era en ella oprobio y caída. Débil por su sujeción a voluntad ajena; ciega por su ignorancia era no obstante responsable ante la ley en igual grado que el hombre i a veces más que él... (Zamudio, "La misión de la mujer" 8)

Todavía predominaban además los mitos misóginos del siglo XIX, los cuales clasificaban a las mujeres o como "ángel frágil" o "demonio perverso" (Escaja 234).

A pesar de la conservación de las estructuras coloniales y patriarcales hasta las primeras décadas del siglo XX, según las cuales "la mujer no jugaba ningún papel en la constitución de la nación y de sus instituciones" (Paredes, citada por Muñoz, *Narrativa* 22), mujeres como Adela Zamudio desafiaron este sistema y abrieron así nuevos espacios de actuación. Justo por este desafío y rechazo del sistema patriarcal, Canonge denomina a Adela Zamudio (junto con la poetisa boliviana María Josefa Mujía) una promulgadora y defensora de un profeminismo² latinoamericano (20).

Con la lucha de la escritora por una mayor participación de las mujeres en la vida pública y el estatus del matrimonio civil, entre otros, se inició la formación de las primeras manifestaciones feministas en Bolivia, como por ejemplo la creación de la revista *Femiflor*, elaborada por mujeres, en 1922 o la introducción de la ley del divorcio en 1932 (Ovando 56-60). Más adelante, la Guerra del Chaco (1932-1935) contribuyó significativamente al cambio gradual de la estructura social en Bolivia: al reemplazar a los hombres ausentes que estaban luchando en la guerra, las mujeres tomaron cargos administrativos y empezaron a entrar de este modo al espacio público y a consolidar su lugar fuera de la esfera exclusivamente doméstica (Muñoz, *Narrativa* 29-30).

1.1.2 *El panorama literario boliviano al principio del siglo XX*

Desde el principio, la literatura boliviana se formó como un arte elitista, ya que la gran mayoría de la población era analfabeta y no tenía, por lo tanto, acceso a la producción literaria (Guzmán, *La novela en Bolivia* [Noticia Liminar]). Además de esa característica elitista, la literatura boliviana, y particularmente el género de la novela, se sustentaba en la tradición occidental-europea (*ibid.*).

² Parto aquí de la suposición de que Canonge, al usar el término 'profeminista', se refiere a pensadoras que articulaban ideas feministas en una época en la que el término 'feminismo' todavía no existía de la forma moderna (Ferguson, "Feminism in Time").

En el campo literario novelístico de Bolivia predominaba en el siglo XIX la corriente del Romanticismo, seguida por el Realismo a partir de la primera década del siglo XX (García Pabón, “Sociedad e Intimidad Femenina” 10). Según Guzmán, la novela romántica contenía sobre todo un objetivo moralista y educativo y se enfocaba en “el hombre y sus sentimientos”; sin embargo, ese análisis psicológico se quedaba principalmente en la superficie ya que se realizaba de una manera objetiva y descriptiva (17-18). Políticamente, la época que correspondió al romanticismo fue bastante movida – lo que se reflejó en una sucesión numerosa de presidentes y dos guerras – no obstante, estos eventos no influyeron en la producción literaria de aquel tiempo (19).

Esta ignorancia de hechos reales no persistió: la novela realista se caracteriza según Guzmán (56) justamente por la inclusión de la “realidad nacional” que “estudia directamente costumbres de ciudad, pueblo y campo, en las diferentes clases sociales del agregado boliviano” para producir de este modo una novela propia del país. Los autores más importantes que marcaron el estilo realista boliviano fueron Alcides Arguedas (con sus novelas como *Raza de bronce* o *Vida criolla*), Jaime Mendoza y Armando Chirveches (57). En estas obras se optaba por narradores masculinos – muchas veces omniscientes y principalmente monológicos – que representaban la racionalidad y la vinculación con el Estado Nacional (García Pabón, “Sociedad” 11).

El hecho de que Adela Zamudio fuera una de las primeras escritoras de Bolivia³ ya revela que los personajes femeninos en la literatura de la época precedente habían sido representados solamente por autores masculinos. Al estudiar la presencia de mujeres escritoras en el panorama literario latinoamericano, la dominancia masculina también es obvia; sin embargo, existían ya desde la formación de las nuevas naciones voces femeninas: cabe destacar por ejemplo a la peruana Clorinda Matto de Turner, Laura Méndez de Cuenca de México o Soledad Acosta de Samper de Colombia (Jiménez 7-9). Pero como indica Jiménez, no se trató de una producción literaria homogénea sino que se puede distinguir “vertientes múltiples y muchas veces paradójicas” (7).

Mientras Adela Zamudio fue casi la única mujer escritora en Bolivia alrededor del cambio de siglo precedente, la situación ha cambiado desde entonces y varias narradoras han aparecido en el panorama literario boliviano (Vargas 6). Sin duda, los esfuerzos de Zamudio – tanto literarios como educativos – tuvieron un papel importante en la apertura del mundo literario para las mujeres.

³ María Josefa Mujía precedió a Adela Zamudio, pero su obra se limitó a la poesía.

1.2 Marco teórico

1.2.1 *La crítica feminista y su preocupación por la escritura femenina*

La afirmación (irónica) de Adela Zamudio de que su novela *Íntimas* constituye “un cuentecito para mujeres, inspirado en confidencias de almas femeninas, tímidas y delicadas” (*Íntimas* [Apéndice] 169) sugiere por un lado la existencia de una *lectura femenina*, por otro lado la presencia de una *escritura femenina* – las dos en supuesta demarcación de sus equivalentes masculinos. Como estos dos conceptos han sido estudiados y analizados por la crítica literaria feminista, las teorías elaboradas por este movimiento académico pueden proporcionar un marco posible y adecuado para el análisis de ‘lo femenino’ en la narración que encontramos en *Íntimas*, ya que las críticas feministas se veían confrontadas con problemas similares a los que tenían las mujeres escritoras: “Here too women writers searched for a language of their own, a style, a voice, and a structure with which they could enter a discipline previously dominated by men” (Showalter, “Introduction: The Feminist Critical Revolution” 4).

Además, al afirmar que la “creación literaria [de Adela Zamudio] se enfrenta a aquellos poderes e instituciones de origen patriarcal que subyugan a determinados segmentos sociales” (*Narrativa* 31), el crítico boliviano Willy O. Muñoz, que más ha estudiado la obra de la autora boliviana, recurre a un concepto teórico procedente de la crítica feminista latinoamericana y elaborado principalmente por Nelly Richard: la *feminización de la escritura*.

La crítica literaria feminista nació a partir del movimiento internacional de las mujeres, a finales de la década del 60 y se desarrolló más extensamente en los años 70 (Showalter, “Introducción” 3). La formación de este movimiento académico es, según Cuder Domínguez, sintomático para el siglo XX que se caracterizó por una “recuperación de una tradición literaria propiamente femenina” (74). Sin embargo, es difícil definir una teoría básica de la crítica feminista, ya que no se trata de una unidad monolítica; más bien la crítica feminista abarca múltiples enfoques como, entre otros, conceptos del marxismo, del estructuralismo, del psicoanálisis o de movimientos poscoloniales (Showalter, “Feminist Criticism in the Wilderness” 180). Además es muy complejo definir una base teórica que no esté basada de nuevo en la crítica teórica masculina (183).

La crítica feminista ostenta dos enfoques mayores: el primero es el enfoque en la *mujer como lectora* de literatura producida por hombres, cuyo objetivo es la investigación de las prácticas literarias misóginas como las representaciones estereotipadas de las mujeres o la exclusión de las mujeres de la historia literaria (Showalter, “Introduction” 5). En su artículo “Toward a Feminist Poetics”, Showalter titula este enfoque como “feminist critique” (128).

El segundo enfoque se centra en la *mujer como escritora* – esa “gynocritics” estudia, como Showalter explica, “psychodynamics of female creativity, linguistics and the problem of a female language, trajectory of the individual or collective female literary career, literary history and studies of particular writers and works” (*ibid.*). En oposición al primer enfoque que todavía – según Showalter – se mueve dentro de los modelos y teorías masculinas, “gynocritics” pretende construir un marco o modelo femenino basado en la propia experiencia de la mujer para analizar la literatura femenina (131).

La dicha reconstrucción de una tradición literaria femenina implica la existencia de una diferencia inscrita en la producción textual para definirla específicamente como ‘femenina’ (Cuder Domínguez 81; Alcides Jofré 35). Como señala Showalter en “Feminist Criticism”, la crítica feminista francesa propuso un concepto importante – a pesar de ser más una propuesta utópica que práctica – de la ‘escritura femenina’. Ese concepto, elaborado principalmente por Hélène Cixous, intenta evidenciar la feminidad de escrituras en el lenguaje y en el texto y que se centra principalmente en la inscripción del cuerpo femenino, ya que el cuerpo representa el lugar distintivo entre los géneros (Showalter, “Feminist Criticism” 185; Cuder Domínguez 81). Además de este modelo biológico, Showalter distingue en su ensayo tres modelos más que proponen teorizar la escritura femenina: el modelo lingüístico, psicoanalítico y cultural⁴.

En vista del objetivo de este trabajo de identificar la ‘marca femenina’ en el texto mismo de la novela – es decir hasta cierto punto independientemente de su autora –, es importante tener en cuenta, que la crítica feminista no consiste simplemente en la práctica de rescate de textos ‘olvidados’ cuyo único punto en común es que provienen de una autoría femenina, sino que “debe [...] abarcar una lectura de la cultura que altere sustancialmente los marcos del sistema literario y nos dé, al mismo tiempo, nuevos instrumentos de análisis” (Franco 158). Este análisis propuesto por Jean Franco no se limita a la caracterización de temas y estilos específicamente femeninos – es la investigación de las relaciones de poder (y sus posibles subversiones) respecto a las tradiciones literarias patriarcales y sus exponentes, que se manifiestan en la producción literaria. Para Jean Franco, esa “intertextualidad es forzosamente un terreno de lucha donde la mujer se enfrenta con las exclusiones y las marginaciones del pasado” (167).

1.2.2 *La crítica feminista latinoamericana: literatura de mujeres vs. escrituras femeninas*

A pesar del trabajo extenso de críticas literarias anglo-americanas y europeas, no hay que olvidar las contribuciones de teóricas latinoamericanas que no se satisficieron con el mero

⁴ Para una explicación y especificación más amplia se puede consultar su ensayo “Feminist Criticism” (186-204).

“saber importado” (Richard, “¿Tiene sexo la escritura?” 127) para cuestionar y desafiar teorías y conceptos de las “tendencias universalizantes del feminismo metropolitano” (Franco 161).

Afirmando la existencia de una “colectiva toma de la palabra femenino-literaria”, la crítica chilena Nelly Richard cuestiona, sin embargo, en su ensayo “¿Tiene sexo la escritura?” la equiparación de los conceptos de ‘literatura de mujeres’ y ‘escrituras femeninas’ (129). El sexo biológico de la autoría, según Richard, no implica necesariamente que “el texto se cargue de la potencialidad transgresora de las escrituras minoritarias” (137) y que desafíen “la estabilidad del universo referencial” (130). Ella demanda por lo tanto que la crítica feminista elabore una construcción de ‘lo femenino’, tanto como significado como también significante del texto (*ibid.*).

En contrapartida a una distinción entre textualidad femenina y textualidad masculina, Nelly Richard propone el uso del término “feminización de la escritura”⁵ (132). Para ella es crucial

desligar lo femenino de los esencialismos que lo reducen a una identidad fija (y previa a la experiencia del texto), para proyectarlo como *estrategia discursiva*: como juego de posicionalidades que responde a mutaciones de sujeto y transformaciones de roles y participaciones. Lo femenino así concebido deviene una *marca enunciativa* que moviliza determinadas contraposturas en el proceso de comunicación oficial del sentido dominante [...]. (“De la literatura de mujeres a la textualidad femenina” 31)

Esta propuesta significa un desacoplamiento del sexo biológico de las prácticas textuales: tanto mujeres como hombres pueden ejercer una ‘feminización de la escritura’. Tal concepción lleva consigo inevitablemente una redefinición del Canon Mayor y una modificación de la distribución de esferas (“la interioridad doméstica y familiar para la mujer, la exterioridad social y política para el hombre”) en la cultura oficial (“Tiene sexo” 136-137).

Esta división entre la esfera privada y pública en relación al género forma un aspecto importante en el terreno de la lucha señalado por Jean Franco (167). Al investigar la producción literaria de mujeres, se detectó una supuesta preferencia femenina por ciertos géneros literarios como cartas, memorias y autobiografías – géneros que fueron considerados menores debido a su preocupación por lo personal y cotidiano y por lo tanto clasificados como menos literarios (Cuder Domínguez 82). Sin embargo, Josefina Ludmer muestra en su ensayo “Las tretas del débil” (que consiste en un análisis del texto “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” de Sor Juana Inés de la Cruz) que justamente el empleo de esas “escrituras-limites

⁵ En “¿Tiene sexo la escritura?” (132-133), Richard da una definición amplia del concepto de la ‘feminización de la escritura’.

entre lo literario y lo no literario” puede ser una estrategia subversiva para romper la oposición binaria entre lo público-masculino y lo privado-femenino, ya que

los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él. Y si lo personal, privado y cotidiano se incluyen como punto de partida y perspectiva de los otros discursos y prácticas, desaparecen como personal, privado y cotidiano [...]. (54)

Resumiendo, se puede constatar que el concepto de 'escritura femenina' ha ido de la mano con las teorías feministas y ha conocido varios enfoques (Showalter, "Feminist Criticism" 186-204). La desvinculación de la práctica de escribir y el sexo biológico del autor fue desarrollada más radicalmente por la teórica chilena Nelly Richard. En vez de teorizar sobre características específicas de la producción literaria de mujeres, Richard propone el concepto de la 'feminización de la escritura', por el cual 'lo femenino' se vuelve una estrategia discursiva en la lucha subversiva contra el sistema patriarcal hegemónico ("Tiene sexo" 132; "De la literatura de mujeres" 31).

Al considerar la 'literatura de mujeres' y la 'escritura feminizada' como dos conceptos diferentes, tanto la definición del Canon Mayor como también las categorías establecidas como géneros literarios (ordenados jerárquicamente según su 'valor literario') o las esferas socio-políticas de las mujeres (de la privacidad) respectivamente de las de hombres (de la publicidad) se ven consecuentemente afectadas y desestructuradas.

Con la novela *Íntimas*, por primera vez en la historia literaria boliviana una mujer se introdujo en la disciplina novelística que estaba bajo el dominio masculino absoluto – ese acto representa por lo tanto una intrusión, que efectivamente ya desafiaba las estructuras patriarcales. Los críticos de la obra de Adela Zamudio – entre ellos García Pabón y Muñoz – la consideran unánimemente como una precursora del feminismo, ya que “sus cuentos y novela sí abogan tanto por el mejoramiento de la posición de la mujer en la sociedad como por el de otros grupos minoritarios que carecen de poder” (Muñoz, *Narrativa* 32) y llevan por ende el “sello” del feminismo (García Pabón, “Sociedad” 10).

Como la mayoría de los estudios de la obra de Zamudio analizan su narración principalmente en relación con la autora misma, en este trabajo pretendo investigar la constitución de este “sello” con una relativa autonomía del sexo biológico de la autora, tal como sugieren las propuestas teóricas feministas incluidas en este capítulo, para detectar así la efectiva presencia del valor desestabilizador que se nos presentaría en la novela en forma de 'lo femenino'.

1.3 La presencia de 'lo femenino' en la novela *Íntimas*

En vista de las condiciones histórico-literarias, que no otorgaban mucho valor a la experiencia de la mujer, el acto de escribir ya es, según Muñoz, revolucionario en sí: ello significa la invención de una identidad femenina propia, nacida de la necesidad de la mujer “de revalorizar el espacio tangencial donde había existido” (*El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas* 16).

Sin embargo, Nelly Richard y otras críticas feministas señalaron que el hecho de ser (biológicamente) mujer no significaba automáticamente que el texto producido también buscara rebelarse contra, o desestabilizar el sistema patriarcal vigente (“Tiene sexo” 137). Muchas veces, las escritoras – consciente o inconscientemente, voluntaria o forzadamente – imitaban y reproducían “los patrones dominantes de la cultura androcéntrica por medio de un lenguaje falocéntrico” (Muñoz, *Personaje* 18).

No obstante, la reacción de los críticos literarios contemporáneos a Adela Zamudio revelan “un profundo malestar masculino frente a una obra que parece subvertir algunos de los supuestos que ordenan la producción literaria” (García Pabón, “Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal” 102). Aparentemente, la escritura de Adela Zamudio sí contiene elementos desestabilizadores con respecto al orden patriarcal tradicional, y concuerdo con García Pabón cuando el crítico identifica el origen de esta incomodidad masculina en la intención de Adela Zamudio de crear un “espacio de definición de una subjetividad femenina sin presencia dominante masculina” (“Sociedad” 10). O dicho de otra forma: es justamente la presencia de una escritura femenina – una escritura que no corresponde con los ideales y expectativas masculinas (y hasta los rechaza) sino que consiste en la construcción de un sujeto femenino (narrativo) propio – que forma en cierto sentido una amenaza contra el sistema patriarcal, por un lado latente en su dimensión, por otro lado muy concreta en su forma.

Esta preocupación por la identidad femenina (ligada a la subjetividad) y los temas feministas están también presentes prácticamente en toda la obra de Adela Zamudio pero según García Pabón se presentan de forma más completa y elaborada en su novela *Íntimas* (“Máscaras” 95, 101). La posición crítica de la autora hacia la sociedad boliviana patriarcal, que se manifiesta indudablemente en el texto en cuestión, surge – así sostiene García Pabón – de “su condición de “mujer” y de su consciencia de tener características distintas a las de los hombres”, basadas en su firme posición moral (96).

Sin embargo, el crítico enfatiza que el empeño de la autora por “definir su posición como mujer en la sociedad boliviana” (“Máscaras” 101) no consistió solamente en su postura

crítica y de denuncia, sino también en un proyecto de escritura, el de la “construcción de un sujeto femenino” en un nivel textual (“Sociedad” 10). La crítica y autora boliviana Virginia Ayllón se une a esta afirmación y considera incluso la novela misma como un “desarrollo de un proyecto de identidad femenina” que “crea a la mujer boliviana” (320).

Considerando estos alegatos y arguyendo de nuevo la declaración de Adela Zamudio que su novela sería “un cuentecito para mujeres, inspirado en confidencias de almas femeninas, tímidas y delicadas”, me permito partir de la suposición de que ‘lo femenino’ – como una marca distintiva – es entonces parte fundamental e integral de la novela⁶. Para analizar su construcción, García Pabón propone un marco de dos planos: uno es (según mi propia denominación) el plano *representativo*, el otro el plano *narrativo* (“Sociedad” 15). Esta propuesta corresponde con la problemática identificada por Muñoz que afirma – conforme también a las teorías feministas – que las mujeres escritoras generalmente confrontan “el dilema de no sólo *qué* escribir sino también *cómo* escribir” (*Personaje* 16).

El *nivel representativo* consiste en las construcciones sociales de la mujer y del hombre que son creadas y reproducidas en la primera parte de la novela desde un foco masculino y en la segunda parte desde un foco femenino, según el narrador interno (García Pabón, “Sociedad” 15). El hecho de que varios personajes aparezcan tanto en la primera como en la segunda parte, permite investigar la presencia de distinciones fundamentales en la caracterización de los géneros en relación con la posición narrativa. Esas distinciones se manifiestan, en términos generales en toda la narrativa de Adela Zamudio (aunque principalmente en los cuentos de la autora), que nos presenta arquetipos: los hombres llevan tendenciosamente los atributos de la violencia y la crueldad mientras que las mujeres se particularizan por su inocencia o su papel de víctimas (García Pabón, “Máscaras” 100).

El uso de estos arquetipos (y de arquetipos en general) está, sin duda, también presente en *Íntimas*, pero de una forma más matizada. Por lo tanto, en el análisis siguiente me concentraré principalmente en los grandes rasgos de las representaciones (con mayor atención en los personajes femeninos, ya que están más presentes en la novela y porque corresponde más con el objetivo de esta investigación) y no tanto en un análisis detallado de los personajes individuales. De este modo pretendo identificar un posible distintivo femenino que defina la subjetividad y la percepción de la mujer, ya que la elaboración de las representaciones de los

⁶ Soy consciente de que tanto Muñoz como también García Pabón y Ayllón usan el concepto de ‘identidad femenina’; en este trabajo me limito al uso del término algo más abstracto de ‘lo femenino’ en el sentido de un elemento subversivo conforme a la teoría de Nelly Richard, ya que la cuestión de la identidad representa un concepto extremadamente complejo y – especialmente con respecto a la novela aquí tratada – merece un análisis propio y mucho más amplio del que esta tesina, en términos de extensión y cualidad, podría ofrecer.

personajes – incluidos posibles arquetipos implicados – está ligada al supuesto género del narrador interno.

El segundo nivel en que podemos encontrar una elaboración de una marca femenina es el *nivel narrativo*, que por su mera constitución ya representa un rompimiento con patrones literarios tradicionales: *Íntimas* nos presenta como elemento novedoso en la literatura boliviana una voz narrativa femenina, expresada por el personaje de Antonia. La inclusión de esta narración abre un campo amplio de posibles análisis; en este trabajo – dado su alcance limitado – me voy a concentrar principalmente en tres aspectos: primero en el estilo de las narraciones, segundo en las concepciones sobre la escritura y los objetivos de los narradores internos, y por último en el género literario de la obra misma que además abre un espacio para un cuestionamiento de la literatura tradicional. Estos componentes demuestran la importancia del acto de narrar para la construcción de 'lo femenino', ya que dicho acto funciona como una característica distintiva presente en la novela en cuestión.

El enlazamiento y entrelazamiento del nivel representativo y narrativo ocurren por un lado por la aparición de varios personajes en las dos partes, pero por otro también por el hecho de que los narradores sean personajes por sí mismos. Además, como expondré en el análisis del nivel narrativo, no solamente la narración de Antonia tiene una función importante, sino también la de Juan, ya que ésta constituye en muchos aspectos el contexto en que tenemos que leer y entender la segunda parte. Por consiguiente, solo al considerar los dos niveles juntos en su interconexión e interacción es posible una interpretación (aproximadamente) integral y holística.

La afirmación de la autora misma y la confirmación de García Pabón (“Máscaras” 103) sobre la presencia de una escritura femenina en la novela hacen aceptable la suposición de que la novela efectivamente abarca 'lo femenino' como marca distintiva y característica del texto en cuestión. No obstante, cabe preguntarse **¿cómo está construido 'lo femenino' en esta novela y hasta qué punto su elaboración corresponde con la propuesta teórica de Nelly Richard sobre la 'feminización de la escritura' para poder calificar *Íntimas* realmente como un 'cuento de mujeres para mujeres'?**

Parte 2: El análisis

2.1 La novela: Síntesis breve de *Íntimas*

Para un análisis adecuado enfocado en la pregunta central, me parece indispensable tener una noción del contenido de *Íntimas*. La novela está dividida en dos partes, narradas por dos personajes diferentes: la primera parte (27-117⁷) contiene las cartas escritas por Juan a su amigo Armando, la segunda parte (119-168) consiste de las cartas de Antonia, destinadas a su amiga Gracia. La mayor parte de la narración se ubica en los alrededores de la ciudad boliviana de Cochabamba, el tiempo narrado comienza a finales de octubre de 1906 y termina con la última carta de Antonia en agosto de 1907.

Los objetivos de las escrituras son muy distintos: mientras el principal motivo de las cartas de Juan son el trato de un asunto jurídico acerca de las tierras mineras de la familia, las cartas de Antonia – que representan en realidad dos relatos amplios – apuntan a la rectificación de los rumores aparecidos sobre Evangelina, una amiga común de ambas. A pesar del supuesto motivo práctico de las cartas de Juan, éste relata su estadía en la finca de su hermano, cerca de Cochabamba, donde vive también Gracia, la hermana soltera de la cuñada de Juan y amiga del destinatario de las cartas.

A través de Gracia, el narrador llega a conocer a Blanca Rocha, con quien establece una relación íntima. Esa relación termina abruptamente después de que Juan escucha una conversación entre Blanca y Gracia que le deja una “impresión desastrosa” (77). Después de esa ruptura, por la cual Blanca obviamente sufre mucho, Juan conoce a otras mujeres, entre ellas a la bella Victoria Flor. Sin embargo, cuando se entera de que Blanca se encuentra muy enferma, finalmente pide su mano. A pesar del primer entusiasmo, pronto se da cuenta de que sus “ilusiones de sinceridad conyugal no eran más que ilusiones” y que “para vivir en paz con ellas es necesario engañarlas” (117).

En las cartas escritas por Antonia, ésta responde a una supuesta petición de aclaración por parte de Gracia, primero referente a los rumores sobre el compromiso de Evangelina, una amiga en común, con el anterior novio de Victoria Flor, Méndez, y en la segunda carta con respecto a una calumnia, de la cual Evangelina ha sido víctima. Esa calumnia decía que ella tuvo un niño ilegítimo y que además lo abandonó. Al final resulta que el bebé abandonado era el hijo ilegítimo de una amiga de Doña Teresa, la madre de Evangelina, y su abandono fue decidido y ejecutado por el canónigo y por Doña Teresa. Los rumores fueron iniciados y

⁷ En esta segunda parte de mi trabajo, todos los números de páginas sin referencia explícita al autor o al texto se refieren directamente a *Íntimas*.

elaborados por toda una red de personas que estaban en contra de Evangelina por motivos personales, entre ellos la anterior novia del enamorado de Evangelina, su familia y hombres con quienes había chocado en ocasiones anteriores. La calumnia produce la marginación y expulsión social total de la joven, que se ve obligada a retirarse al campo y – a pesar de la comprobación de su inocencia – quedar condenada a vivir estigmatizada y repudiada.

La construcción compleja de la novela surge del entrelazamiento temporal de los relatos y la aparición de los mismos personajes en contextos diferentes. La estructura de la novela revela que la división entre una supuesta escritura masculina y una escritura femenina es obvia y dirige así, de cierta manera, el contenido reproducido en las cartas.

2.2 Análisis de 'lo femenino' y su construcción

2.2.1 Nivel representativo: El qué

La manera en que los personajes son representados ocurre, en primer lugar, a través de dos narradores en primera persona, y en segundo lugar por la instancia de la autora misma. En este análisis me concentraré principalmente en el nivel de los narradores internos, ya que optar por narradores de géneros opuestos parece hacer más accesible una constatación de una supuesta escritura femenina por la posibilidad de una comparación directa entre las dos narraciones. A través de las diferencias manifestadas entre esas dos, espero poder señalar elementos textuales que indiquen una 'feminización de la escritura'.

Las descripciones y caracterizaciones de los personajes femeninos realizadas por Juan nos transmiten las expectativas que la sociedad patriarcal de entonces tenía de las mujeres; la narración de Juan funciona, por lo tanto, como un marco contextual, ya que "codifica su historia secundado por las prácticas de una sociedad construida para beneficiar al hombre" (Muñoz, *Narrativa* 10). Su narración nos facilita, por un lado, comprender los acontecimientos de la segunda parte y, por otro lado, aclara la excepcionalidad de Antonia como narradora (lo que va a ser analizado a continuación).

En su narración, Juan retrata a una sociedad conforme con el marco histórico de la primera parte de este trabajo: una sociedad extremadamente patriarcal e hipócrita, "sujeta a las conveniencias dictadas por un fanatismo religioso de puro cálculo", en la cual

[...] la religión es arma ofensiva y defensiva; quien ha logrado escudarse con ella, arrojando al mismo tiempo sobre su enemigo el dardo de la calumnia, que le marque con el estigma de la herejía, ocupa en la palestra política y social un puesto de preferencia, en el que se hace invencible. (87-88)

En esta cita se evidencia además la dinámica fatal que la calumnia puede iniciar en esta sociedad donde todo se trata de apariencias y en que a la mujer se le impone una moralidad rigurosa (Muñoz, *Narrativa* 115). En la novela sobresale, como señala García Pabón, la importancia de la percepción social sobre la mujer, ya que ella determina al final su felicidad o infelicidad íntima ("Sociedad" 16-17).

Los narradores internos, Juan y Antonia, hablan desde sus posiciones subjetivas y transmiten al lector, a través de una selección (in)consciente de la información, su modo de ver y de evaluar los acontecimientos. En la primera parte, Juan Estrada ocupa el lugar del narrador masculino. Es un poeta decadente (fanfarrón) de 25 años que a cada rato se quiere

presentar al lector de sus cartas como un intelectual, que al mismo tiempo – por sus esfuerzos en los negocios de las tierras mineras – se destacaría por su carácter práctico y sensato.

Irónicamente, esta auto-imagen queda bastante desestabilizada durante su narración: sus versos poéticos resultan algo sosos (49), su narcisismo y vanidad son características que no solamente se evidencian en el baile de máscaras (80); su cobardía reina en los momentos de conflicto y su torpeza, que provoca el accidente con la escopeta, ironiza ciertamente sobre su masculinidad (36-37). Además, es caprichoso (“las raras oscilaciones a que mi ánimo está sujeto” (75)) y se deja influir por personas que él considera superiores, como Pepe Soria, que es la personificación de la falsedad (o, según Daniel: “un ente ridículo y despreciable” (95)).

Antonia, por otro lado, es un personaje más consistente: ella es honrada y considerada, firme en sus convicciones, y no se deja manipular por argumentos insidiosos y emocionales. Ella muestra una sensibilidad muy pronunciada (“Por cierto que estos estados de conciencia en ambas, eran demasiado leves para ser apreciables a simple vista” (145)) mas – a diferencia de Juan – no en un sentido exagerado y patético, sino con una susceptibilidad que nace de una cualidad propia de su personaje: una verdadera preocupación por su prójimo.

En muchos aspectos, Antonia cumple con las expectativas de una mujer de aquel tiempo: es madre abnegada, dueña de casa responsable y esposa cumplidora. Eso, sin embargo, no le impide asumir una posición crítica y acusadora hacia las prácticas injustas contra las mujeres, además de incorporar una cualidad tradicionalmente adjudicada a los hombres: la racionalidad. Una y otra vez recurre a argumentos racionales para evitar dejarse conducir por motivos emocionales y manipuladores, como queda en evidencia en una conversación con su marido: “Cuando se demuestra antipatía por una persona debe explicarse el porqué. [...] Me disgusta tu intimidad con él [Pepe Soria], pero me fundo en algo” (147).

La (re)presentación de los personajes femeninos se organiza en base a los (anti-)ideales que los dos narradores tienen acerca de las mujeres. Partiendo de la consciencia de que

[e]ntre los mitos misóginos tradicionalmente atribuidos a la mujer y que tuvieron extraordinario impacto durante el fin de siglo XIX se encuentra la dicotomía que presenta a la mujer como ángel frágil (Virgen) o demonio perverso (Eva) sin capacidad de subjetividad o complejidad individual (Escaja 234),

se puede constatar que las representaciones de las mujeres en *Íntimas* se mueven dentro de este sistema binario corriente de aquel tiempo, pero – como argumentaré a continuación – no en el sentido tradicional.

El ideal que tiene Juan de la mujer – incorporado principalmente por Blanca (nótese bien: después de haber superado su orgullo) – corresponde en gran parte a la imagen del

‘ángel frágil’, probablemente sacado de sus novelas románticas favoritas: la mujer es valorada por él si goza de gran belleza, si es humilde, dulce, honesta y devota, si muestra una mezcla entre actitud maternal e infantil y, claro está, si ha conservado su virginidad (dice Juan: “[c]uán inmensamente dichoso me siento, cuando te diga que hoy tengo la absoluta convicción de que, antes que a mí, no ha amado a nadie” (112)).

Ante los ojos de Juan – pero, como señala Muñoz (*Narrativa* 105), también ante los de su entorno – el último destino de una mujer es transformarse en un objeto de deseo masculino, ya que “[n]ada hay que embellezca tanto a una mujer como el amor, siquiera en sueño; nada hay que la rejuvenezca y la eleve a sus propios ojos como la *satisfacción de inspirar* un afecto [...]” (93, la cursiva es mía). Aunque en un discurso amoroso casi ferviente sobre su relación con Blanca al final de la primera parte, le concede a la mujer mucho más poder intelectual que la sociedad de aquel tiempo parece permitir, no espera, sin embargo, que tome acción o que respectivamente ejerza esta intelectualidad en el espacio público, más bien que la use en el mantenimiento de la armonía conyugal (112-113).

Otro personaje femenino que satisface las exigencias de Juan es Doña María Alta Gracia, también llamada Gracia, que recibe de Juan los mismos atributos supuestamente positivos como Blanca, por ser una mujer culta, abnegada y altruista. Aunque como soltera no siguió el camino tradicional del matrimonio, se sometió a la única alternativa socialmente aceptable que es llevar una vida al servicio de otros (en este caso de su hermana), una vida “sin un recuerdo en el pasado, sin un anhelo en el presente, sin un propósito para el porvenir” (47). A pesar de que Juan considera la situación de ella opresiva e injusta, él no es capaz de ubicar la causa de su sufrimiento (al final de su narración) en la constitución de la sociedad misma, sino que lo atribuye a la separación de Gracia de sus sobrinos, cuyo cuidado era su dedicación principal (“Al arrancarle a los niños, le han arrancado la vida” (116)).

En oposición a estas representaciones positivas tenemos anti-ideales (‘demoníacos’) como es el caso de su cuñada Casta, que, aparte de su falta de belleza y sus incapacidades como ama de casa y esposa cariñosa (“como madre de familia, es un mamarracho. Si me viese casado con una mujer igual, me colgaría hoy mismo de una viga” (44)), se caracteriza por “sus mentirosas y mal intencionadas confidencias” (67).

Esta imagen negativa abarca un concepto, expuesto por Juan después de su rompimiento con Blanca, que proporciona la base para hacer prácticamente cualquier acusación contra la mujer socialmente aceptable y legítima: la idea de la mujer (nótase bien: en su generalidad) como iniciadora o provocadora de cualquier sentimiento hacia ella:

[...] ninguna mujer, por hermosa y codiciable que fuese, había inspirado jamás una pasión espontánea, ni siquiera un afecto ligero; que ningún hombre había pensado nunca en una mujer sin que ésta lo procurase haciendo antes algo de su parte; que en este punto, todas eran iguales, nobles o plebeyas; que en toda situación amorosa, verdadera o fingida, ella había sido la iniciadora. (78)

Además de la asignación a la mujer del sello del 'demonio perverso', la lógica detrás de esta afirmación la condena indiscriminadamente a la posición de culpable. Será esta lógica también la que castigará a Evangelina, sin preguntarse en ningún momento por el papel del hombre como posible progenitor.

Los conceptos que Juan tiene sobre las mujeres no logran traspasar una representación superficial y fracasan en su intento de captar la complejidad de los personajes femeninos; en este sentido corresponde a la "falseada, inauténtica representación de la mujer" como ocurría según Muñoz en el canon literario tradicional, en el cual la mujer era caracterizada "como un ser intuitivo, pasivo, destinado a internalizar un espíritu de sacrificio y abnegación" (*Personaje* 13). Eso explicaría por qué Juan se queda tan impresionado por la conversación entre Gracia y Blanca, en la cual las dos mujeres – en un contexto de ausencia y exclusión masculina – se atreven a objetivar a los hombres para su propio entretenimiento y subvierten de esta manera patrones tradicionales (77).

Juan parece estimar mucho a hombres como Daniel por su exhibición de elocuencia, ilustración, resolución y originalidad. Terquedad, veleidad y sugestión (sea por una mujer o por la iglesia, como en el caso de su hermano Modesto) en los personajes masculinos son características menospreciadas por Juan, al igual que un carácter violento. Queda claro que Juan aplica criterios diferentes en la apreciación de las personas dependiendo de su género: la mujer es calificada según su aspecto físico y su actitud socialmente conveniente, mientras que a los hombres los aprecia (o desprecia) por sus cualidades de carácter (como en el caso de Daniel quien, a pesar de ser feo, posee una "belleza del espíritu traslúcida a través de una constitución débil y de una fisionomía de facciones irregulares" (71)).

La pauta para la mujer ideal de Antonia, al contrario, es de carácter moral, e ignora de hecho diferencias de género. No el sexo biológico, sino la postura moral es el criterio esencial para 'divisar' o 'distinguir' a las personas, respectivamente a las mujeres⁸. Ya en la narración

⁸ Al usar la noción de la moral no me refiero a criterios universales, ya que la moral es un concepto altamente subjetivo; no obstante (como argumentaré dentro de poco), el *acto* de establecer un sistema moral propio es esencial para la construcción de 'lo femenino' en la novela en cuestión y trasciende por lo tanto esta propiedad subjetiva del concepto.

de Juan se transparenta que las mujeres no constituyen un grupo homogéneo, pero en las cartas de Antonia, eso queda aún más en evidencia: “Jamás estoy de acuerdo con otras amigas; llaman virtud lo que yo llamo crimen, y llaman crimen lo que para mí es virtud” (124). La afirmación de Muñoz sustenta este argumento: “Si bien Adela Zamudio escribe en favor de las mujeres, este grupo social fue también el blanco de sus airadas protestas” (*Narrativa* 30).

Al aplicar los mismos criterios morales tanto a mujeres como a hombres y al detectar simultáneamente los motivos psicológicos y personales de los personajes según sus actos, Antonia se opone a los procesos de estereotipación⁹. No obstante, en sus cartas parece que las mujeres se caracterizan por poseer mayores normas morales, ya que prácticamente todos los hombres participan en la difamación de Evangelina – menos Rafael que sin embargo ocupa una posición (social y espacial) periférica.

Antonia coloca en el centro de atención las amistades entre mujeres, que se distinguen fundamentalmente de las relaciones entre, o dominadas por, los hombres: no son la hipocresía, la exclusión o el egoísmo los que subyacen en las relaciones de la sociedad patriarcal, sino la solidaridad, la empatía y la compasión; el acto de compartir confidencias forma la base de las amistades femeninas y las determina, como lo muestran las palabras de Antonia:

Yo había sido siempre para ella [Evangelina] más que una amiga, una hermana, una madre; sus penas me amargaron hasta en mis horas felices, y ahora que ella era dichosa, quién tenía, más que yo, derecho a conocer los detalles de su dicha, ni quién podía escucharlos con interés más sincero? (144)

La incomunicación entre los géneros, como la detectó García Pabón (“Máscaras” 104-105) parece surgir desde una incompatibilidad de estos dos sistemas relacionales que se distinguen por valores y concepciones tan opuestos; esto se evidencia en una disputa entre Antonia y su marido, en la cual Enrique incorpora la opinión patriarcal y misógina al imputarle a Evangelina malas intenciones (el ‘demonio perverso’ de la cita de Escaja que irónicamente se refiere a la Eva bíblica), mientras que Antonia considera el acto de Evangelina, de haber avisado a su prima Concha de los deslices de su futuro esposo Pepe Soria, como un acto noble y a favor de la dignidad de la mujer – como un acto que puso el honor y la preocupación femenina en el centro de la atención y *no* al hombre y sus deseos (“El sostuvo que, de todos

⁹ Sin embargo, cuando se trata de las lavanderas (“mujeres groseras, de mala conducta casi siempre, bestias humanas que odian por envidia y por rivalidad a la clase decente” (155)) se evidencia un fuerte racismo de clase y una estereotipación extrema, lo que indudablemente es también uno de los elementos más contradictorios de la novela y de la supuesta postura feminista de su autora (Muñoz, *Narrativa* 13).

modos, la intención de Eva había sido hacerlos romper; yo sostuve que era resguardar la dignidad de Concha, y que yo hubiera obrado como ella” (148)).

La incapacidad de un verdadero entendimiento entre los dos géneros – la causa de la desilusión de Juan al final de su narración – se basa justamente en la discrepancia de opiniones sobre la moralidad entre Blanca y Juan:

Luciano es un calavera – dije – pero tal vez se reformaría. Eso no es un inconveniente; es más bien un buen precedente. – ¿Cree usted pues, como todos, que para ser buen esposo, un hombre necesita “conocer antes el mundo”, esto es, ser pervertido? – preguntóme [Blanca] con suavidad llena de tristeza. (117)

La aceptación general de los ‘deslices’ prematrimoniales de los hombres y la posibilidad de ‘reformarse’ forman el equivalente de la condenación despiadada de Evangelina; por lo tanto, este fragmento puede ser considerado como el enlace entre las dos partes de la novela – un enlace que se origina en un malestar exclusivamente femenino.

No obstante, me parece importante notar que el mensaje de Blanca en la mencionada cita no es una demanda al estilo de: ‘las mismas libertades para las mujeres’, sino una condenación general de esa conducta ‘inmoral’ que rige la aplicación de esos criterios morales para los dos géneros. Es también de esta postura moral que nace la crítica principal expresada en la novela: Antonia revela que ‘el retrato moral’ de la mujer – aparentemente *tan* esencial para una mujer en la sociedad cochabambina – es puramente hipócrita.

Esta contradicción está mejor simbolizada por el personaje de Victoria Flor: esta joven belleza, antigua novia de Méndez que trata de reconquistarlo de cualquier manera, manipuladora y calculadora, “la reina de los salones” como al mismo tiempo “la reina de las sacristías” (88), disfruta, a pesar de sus compromisos amorosos anteriores de una inmunidad intocable, ya que ella estimula el deseo masculino y participa al mismo tiempo en las actividades hipócritas de la sociedad (sobre todo de las ceremonias religiosas):

Estoy segura de que siendo doña Mercedes [madre de Victoria], por ejemplo, quien cometía la imprudencia de ocultar en su casa un recién nacido, el hecho, divulgado, hubiera dejado a todos perplejos, sin que nadie se atreviera a pronunciar el nombre de Victoria. Pero Eva tenía enemigos que no vacilaron en mancillar el suyo. (165)

Evangelina debe estos enemigos a “la doble circunstancia de su propio carácter y el de su madre; ambas abiertamente independientes” (124). Son (de nuevo) motivos morales que la llevan a desafiar la supuesta autoridad de los hombres, a desenmascarar su hipocresía, (por ejemplo a través de ridiculizarlos como a Martín Cos) y a “sobrepasar los límites impuestos

por la sociedad, por la construcción de lo genérico-sexual que en ese tiempo pedía a la mujer que aceptara las normas de conducta impuestas sin cuestionarlas” (Muñoz, *Narrativa* 114).

En la novela, la iglesia – esa “institución que gobierna hasta los aspectos más insignificantes de sus habitantes” (*op. cit.* 121), es objeto de doble crítica: primero por ser la institución que – vista su importancia – probablemente protege más la estructura patriarcal opresiva, y segundo por su hipocresía evidente. Eso queda obviamente demostrado en la representación del papel crucial que el clero juega en la difamación de Evangelina: “Al canónigo le duele el desenlace, no porque es inicuo sino porque se ha hecho público” (162).

La crítica expresada en la novela es, sin duda, una crítica hacia una sociedad “que fabrica acusaciones falsas, que intencional pero ciegamente juzga y desprestigia, especialmente a la mujer” (Muñoz, *Narrativa* 119); pero como señala García Pabón, no es una crítica que reivindique una verdadera reforma social, ya que “no cuestiona en ningún momento los parámetros sociales en vigencia (matrimonio, buen nombre de la familia, honor de la mujer, roles masculinos y femeninos tradicionales)” (“Sociedad” 17).

En resumen se puede constatar que las categorías de ‘ángel’ versus ‘demonio’, tradicionalmente aplicadas en el canon literario al representar a las mujeres, son conservadas principalmente por el narrador masculino Juan que recurre a estas clasificaciones en su caracterización de los personajes femeninos. Por el contrario, en la narración de Antonia estas categorías están sujetas a un proceso de apropiación y transformación, ya que la narradora les da nuevos significados, determinados por su valor moral.

Es importante notar que esta redefinición de clasificaciones acontece en la narración femenina y que participa activamente en la construcción del sujeto femenino: mientras que Juan evalúa a las mujeres según criterios superficiales y romantizados (influenciados por las novelas románticas y su propio carácter emotivo), Antonia establece un nuevo y propio orden clasificador, discordante con el sistema normativo dominante y patriarcal, lo que le permite tomar la posición de una agente que juzga y denuncia desde *su* subjetividad.

Es también desde este *sistema de valores* subjetivo que parece diseñar la existencia de un sistema de relaciones construido y constituido por mujeres, que forma una alternativa al mundo masculino, donde reinan la hipocresía y la crueldad patriarcal; un sistema, que no sería denominado ‘femenino’ solamente por el sexo biológico de sus miembros, sino por su *valor anti-hegemónico* y su *esencia desafiante* (debido a su incompatibilidad con el sistema masculino dominante), tal como Nelly Richard define a ‘lo femenino’.

2.2.2 Nivel narrativo: *El cómo*

En vista de la incorporación de dos narraciones genéricamente diferentes en la novela, cabe analizar el motivo detrás de esta estrategia narrativa por parte de la autora, ya que a primera vista la “construcción de un sujeto femenino” – que fue, según García Pabón (“Sociedad” 10), el objetivo de Adela Zamudio – no implica necesariamente la presencia de un narrador masculino.

Sin embargo, el narrador masculino gozaba en la tradición literaria de una posición privilegiada. Alcides Jofré señala que la causa podría ser encontrada a un nivel lingüístico: el lenguaje mismo es sexista y androcéntrico, por lo que la mujer difícilmente puede actuar como sujeto de expresión o “actor lingüístico realmente participante” (37). Por consiguiente, se puede explicar la dominancia del discurso androcéntrico en el canon literario (también cuando se trata de autoras femeninas), que reserva la posición de la enunciación – de sujeto narrativo – para el hombre, mientras que la mujer sirve como enunciado u objeto narrativo (*ibid.*).

No obstante, Jean Franco indica que el uso de un narrador masculino, como lo encontramos también en *Íntimas*, no tiene que significar necesariamente una reproducción de patrones patriarcales, sino una estrategia deliberada por parte de algunas escritoras para

[desenmascarar] la hegemonía genérica que ubica al narrador masculino en la posición de autoridad y de productor. Las mujeres «ventrílocuas» se instalan en la posición hegemónica desde la cual se ha pronunciado que la literatura es deicidio, la literatura es fuego, la literatura es revolución, la literatura es para cómplices, a fin de hacer evidente la jerarquía masculina/femenina. (168)

Considerando su potencial desestabilizante, parece lógico – conforme mi argumentación seguida – suponer que la constitución del nivel narrativo presente en *Íntimas* también abarca un elemento subversivo como lugar de ‘lo femenino’.

Ya en el nivel representativo se manifestó una función particular de la narración de Juan: en muchos aspectos, ésta sirve como marco contextual para la narración de Antonia, ya que por su descripción de la sociedad y sus ideales, normas y dinámicas vigentes dan acceso a un entendimiento adecuado de los sucesos de la segunda parte. Formalmente se diferencian en su extensión y su estructura: las cartas de Juan (14 en total¹⁰) constituyen más de la mitad de la novela – en total 88 de 139 páginas –, abarcan generalmente entre 3-6 páginas y aparecen con

¹⁰ Muñoz (*Narrativa* 100) identifica 13, ya que dos cartas parecen ir juntas; yo optaría sin embargo por contar todas las cartas de la forma como se nos presenta en la novela.

cierta regularidad temporal. La fecha de la primera carta es el 28 de octubre de 1906, la última lleva la fecha del 1 de julio de 1907. La narración de Antonia consiste de dos cartas largas, fechadas el 10 de febrero de 1907 y el 9 de agosto de 1907. Obviamente, ocurre un solapamiento temporal de las dos partes, además de conocerse ya a varios personajes que reaparecerán en la narración de Antonia. Queda claro que la narración de Juan representa el trasfondo para el relato nuclear de Antonia.

Las narraciones se distinguen no solamente por sus rasgos formales y contenidos diferentes, sino también por el propio nivel estilístico que está estrechamente ligado al supuesto carácter de los narradores: el estilo del relato de Juan acerca de sus aventuras amorosas está marcado por su carácter bastante emocional y un poco caricaturesco – hasta llegar a ser patético; su uso deliberado de palabras extranjeras (como *illo tempore* (31), *spleen* (62), *hall* (80)) y referencias a autores europeos (como a Daudet (35), o Dumas (43)) deberían aparentemente demostrar su erudición y su autoridad con respecto a asuntos literarios. Sin embargo, esta narración masculina contiene también un segundo registro – un registro formal – profesional y económico debido a su dedicación a los negocios en una esfera pública.

Durante su relato podemos hacernos una idea de cómo tendría que ser una narración según Juan: ya al principio de su carta inicial se ve obligado a “explicarte mi silencio” a Armando, el destinatario de la carta (29); Juan postula aquí y en otros momentos después, que un relato tiene que ser cronológico y razonable (“Perdona la disgresión y sigamos con mi relato” (33)), además de ser relevante (“Temí que la nimiedad de relato en mis dos anteriores epístolas te hubiera hecho dormir” (52)).

No obstante, su propio establecimiento de una distinción clara entre asuntos públicos e íntimos no es consecuente en forma alguna; así, prácticamente todas las cartas contienen una mezcla de los dos registros. Generalmente, Juan inicia sus cartas con un resumen del estado actual del negocio tratado, para luego – casi siempre bajo un pretexto – relatar sobre los acontecimientos de su vida privada, respectivamente amorosa, para regresar al final de las cartas al tema del negocio como el ‘verdadero propósito’ de su escritura. De esta manera, la narración de Juan socava la distinción entre asuntos estrictamente públicos y privados.

Considerando además que el relato del narrador masculino gira básicamente alrededor de su vida privada, mientras que la narración femenina trata de la difamación de una mujer en lo público, se presenta también un cuestionamiento general de las clasificaciones tradicionales de ‘mujer/esfera-privada’ y ‘hombre/esfera-pública’, como Muñoz señala:

[...] la separación del círculo privado y público se desvirtúa, dado que la escritura de la mujer constituye una transgresión, deviene un discurso reprimido que desafía las normas sociales

establecidas, desconstruyendo así las potestades que lo genérico-sexual tradicionalmente le ha asignado al hombre y a la mujer [...] la escritora interna prácticamente se reinventa socialmente, se representa cumpliendo una función social que el patriarcado no le había asignado. (*Narrativa* 102)

En oposición a las epístolas de Juan, la narración de Antonia registra un solo estilo: a pesar de que su relato representa una acusación personal y emocional, éste no llega a las alturas patéticas y decadentes de la narración de Juan, sino que está redactado de forma clara, analítica y sensata. De hecho, la narración de Juan resulta al final mucho más confusa y sujeta a su estado emocional y consiste de una mezcla repetida de los dos registros estilísticos, mientras que la narración de Antonia está bien estructurada y sigue el hilo conductor, lo que es la respuesta a una petición concreta por parte de la destinataria de la carta (Gracia).

Irónicamente, pese a la afirmación de Zamudio de que los hombres se duermen con la lectura de *Íntimas* por ser una novela femenina, el placer de leer está definitivamente más estimulado en la segunda parte que en la primera. Esto representa una subversión de las características tradicionalmente atribuidas a las escrituras femeninas respectivamente masculinas: como Cuder Domínguez señala, en el intento general de establecer un “nexo histórico entre sexo/género y género literario”, se hallaba una mayor presencia de mujeres en formas literarias como diarios, cartas, o memorias, “y que precisamente por ello no se consideraban [a estas formas de escritura] estrictamente «literarias»” (82).

En vista de este argumento, la elección del género de la novela epistolar parece ser de eminente importancia, ya que aquí se enfrentan dos concepciones: por un lado, como vimos en el contexto histórico-literario, la novela (en particular: la novela realista) estaba considerada del dominio masculino y tenía como objetivo el tratamiento de asuntos nacionales. Por otro lado, la novela *epistolar* era supuestamente un género específicamente femenino que trataba solo de cosas íntimas y privadas, como Muñoz señala: “En la carta, la autobiografía, la memoria y el diario se encuentra el origen de la tradición escritural de la mujer, que surge del círculo doméstico y se basa en la especificidad de la experiencia femenina” (*Narrativa* 98). Ahora bien, esta última concepción entraña una contradicción, ya que al momento de publicar una novela epistolar, se torna público lo que se escribe en privado (Ayllón 320).

Esta revelación de lo íntimo la presenciamos ya en el análisis del nivel representativo donde se exhibe también cómo la colectividad (es decir la sociedad, o sea lo público) determina e influye las relaciones íntimas entre los individuos (García Pabón, “Sociedad” 12). El uso de cartas como medio de narración merece, para Ayllón, especial atención ya que eso

hace que la narración se encuentre justamente en la frontera entre 'lo público' y 'lo privado' (320). Además, Muñoz identifica una diferencia entre la primera y la segunda carta de Antonia: mientras que la primera es una justificación personal de su contribución al compromiso entre Méndez y Evangelina, la segunda carta abarca propósitos que ya no pertenecen al círculo privado sino al público y satisface no sólo “una necesidad personal, sino una necesidad social” (*Narrativa* 129).

Un primer aspecto esencial en la consideración de las cartas es la cuestión de los destinatarios: en los dos casos la narración se efectúa a petición de ellos¹¹. Además, los destinatarios corresponden al género de los autores internos y están en relación amistosa con ellos, lo que es un requisito para que las cartas realmente revelen cosas íntimas. Muñoz señala que mientras sabemos muy poco de Armando, la lectora de las cartas de Antonia, Gracia, aparece también como personaje en la narración de Juan (*Narrativa* 122). Ella representa por lo tanto la vinculación entre las dos narraciones¹² – no obstante, se observa un cambio esencial: en el relato de Juan, Gracia aparece como objeto de interés (y deseo) masculino (escribe Juan a Armando: “Ya que de Gracia se trata, y ya que me repites que te interesa cada vez más” (93)), o, como diría Alcides Jofré, como enunciado (37).

Por el contrario, en la narración de Antonia, Gracia pasa a ser un sujeto juzgador a quien Antonia le pide absolución:

Y ahora que todo lo sabes, querida Gracia, quiero que me digas: ¿Soy yo la autora de este compromiso de matrimonio? ¿hay algo en mi conducta indigno de una señora? Desprecio las opiniones de los enemigos de Eva; sólo aprecio la tuya; júzgame tú y contésteme – (141)

De esta manera, Antonia otorga poder y significado a la mujer en el fallo moral. Y aún más importante: esta absolución parece poder venir exclusivamente de un sujeto femenino, ya que surge del sistema de valores compartido que, como vimos antes, es (según la novela) incompatible con el sistema moral masculino.

Sin embargo, la estimulación por parte de los destinatarios se solapa con los objetivos de los narradores internos: para Juan, el relato sirve (aparte del trato de negocios) no solamente para el entretenimiento de Armando, sino sobre todo de sí mismo (“Repites que mis cartas te interesan vivamente y como a mí me entretiene el escribirte” (75)). El objetivo

¹¹ En el caso de Armando es su pedido de información acerca del negocio y su curiosidad por la vida amorosa de Juan, en el caso de Gracia su interés por los rumores alrededor de Evangelina.

¹² En el anterior capítulo argumenté que el 'malestar femenino' de Blanca causado por el conflicto entre dos sistemas morales diferentes representa el enlace entre las dos partes; en efecto, el tema de la disputa entre Blanca y Juan fue la situación de Gracia, por lo que la coherencia de este argumento me parece que está garantizada.

de Antonia, al contrario, es indudablemente *revelar la verdad*; no obstante, en la segunda carta, ella formula otra meta sumamente importante:

No es ya sólo un sentimiento de justicia: el deseo de hacerte conocer la verdad, lo que me induce a hacerlo, es algo más: quiero, antes de que mis recuerdos y emociones se desvanezcan con el tiempo, consignar, con todos sus pormenores y colorido, hechos que en mi opinión suministran argumento para una verdadera novela. No pretendo que la sencilla relación que te hice en otra carta y voy a continuar en ésta, deba dársele tal nombre, pero creo que si alguna persona de las que conocemos, dotada de ingenio y suficientemente preparada, quisiera ensayarla, tendríamos un libro conmovedor, cuyas páginas encerrarían severa y provechosa enseñanza para muchos y muchas. (143-144)

Antonia pretende *trascender* la escritura inmediata e individual, y expresa su deseo de que su escritura se transforme en una novela con un objetivo didáctico y moralista, basado en el sistema de valores que identificamos en el capítulo anterior de este trabajo. Antonia se refiere a la historia como una novela y explícitamente invita a Gracia, u otra persona a elaborar y transformar el texto de las cartas en una novela; de esta manera, la novela “problematiza la relación entre la realidad y la ficción, dado que se supone que el lector real lee un texto codificado por uno de los personajes ficticios” (Muñoz, *Narrativa* 134) y justifica, en mi opinión, su relevancia en las discusiones públicas de entonces.

La referencia al género de la novela es muy corriente en *Íntimas*: repetidamente, Juan entiende su propia vida amorosa conforme a parámetros novelísticos (“Mi novela se echó a perder” (58); “vas a leer otro capítulo de mi novela” (66)). Él mismo parece imaginarse como el héroe romántico que rescata a la mujer frágil y necesitada, como queda claro en la escena del sombrero, que Juan salva ‘heroicamente’ para entregarlo a Blanca (98-99). Cuando la reacción de ella no corresponde con su imaginación idealizada, recurre al libro “más rancio de los romances, del más rancio de los autores: *El final de Norma*” del cual subraya expresivamente el pasaje textual “¡me he engañado miserablemente, no tenéis alma!” (lo que una vez más evidencia su pensamiento categorial de ‘ángel/demonio’) para manifestar su desilusión (99).

Evangelina experimenta una situación parecida: como Juan, ella se había inspirado también en novelas para imaginarse su vida amorosa. Al contrario de Juan, ella tiene que darse cuenta de que esas imaginaciones no solamente no corresponden con la realidad, sino que también pueden resultar dañinas: “Había leído muchas novelas, forjábame ideales y ninguno me pareció más hermoso que un amor sin esperanza: ¡qué cara me ha costado esta obra de mi fantasía!” (135).

Las desilusiones de Juan y de Evangelina insinúan que justamente esas novelas – sus puntos de referencia para pensar a la mujer y al amor – desnaturalizan y distorsionan a la mujer en su representación. Obviamente, estas novelas proceden de autores masculinos – consecuentemente, la novela parece sugerir que un retrato auténtico y adecuado de la mujer y su situación, solo puede surgir de una autoría alternativa, la cual sería una autoría femenina. Es aquí donde probablemente se manifiesta la “necesidad de un espacio narrativo desde y para la mujer” que García Pabón identifica en esta obra (“Sociedad” 19).

Íntimas, sin embargo, señala al mismo tiempo que tal autoría femenina ya existe y respectivamente existía: el hecho de que los relatos de Juan y de Antonia se solapen temporal y temáticamente es la prueba indiscutible de la presencia paralela o simultánea de una narración femenina como también de un discurso femenino al lado de la narración y del discurso oficial masculino. El sistema (literario) patriarcal había decidido que las formas de expresión femenina – entre ellas las cartas – no eran consideradas literarias, por lo cual no formaban parte del canon oficial. Sin embargo, en el encuentro entre Juan y Evangelina en el baile de máscaras, ésta cita una estrofa de un poema de una poetisa peruana (84); ella *se conecta* entonces con una *tradición literaria femenina existente*.

La novela, como parte de esta tradición literaria de mujeres, es por lo tanto claramente el lugar para la transmisión de la subjetividad femenina. Esta reivindicación, o este reclamo por un lugar propio se manifiesta no solamente por la mención del poema, sino también en la constante (y agobiante?) penetración en la narración de Juan de discursos femeninos; hasta entra una carta entera de Blanca (53).

En la segunda parte encontramos una situación equivalente: aquí es una carta del marido de Antonia (que contiene una acusación fuerte contra la madre de Evangelina por haber dado origen a la calumnia) que está impresa; sin embargo, Antonia le obliga a destruirla por su crueldad de “revolver el puñal en la herida y ahondarla” (167), por amenazar con la inserción de “un gesto de incomunicación y crueldad en el mundo femenino” (García Pabón, “Máscaras 107). Según Muñoz, “Antonia demuestra que puede desafiar la posición hegemónica del hombre, al cuestionar y censurar las acciones de su propio marido, sinécdoque que anticipa su lucha escritural” (*Narrativa* 128). Queda claro que esta novela no es el espacio para una denuncia masculina (hipócrita), sino para una crítica moral que viene de un sujeto marginado en la sociedad patriarcal de Bolivia: de una mujer.

Concluyendo se puede identificar varios argumentos que manifiestan elementos femeninos/subversivos: en primer lugar, la narración de Juan se ve relegada a una posición periférica, ya que tiene la función de marco contextual y no de núcleo narrativo. La narración

masculina está privada del privilegio de tener mayor valor literario, lo que significa una subversión de la jerarquía patriarcal que tradicionalmente colocaba las narraciones de mujeres en los márgenes literarios.

Una deconstrucción similar de las nociones patriarcales sobre las características de las escrituras femeninas y masculinas se encuentra en los elementos estilísticos usados por los dos narradores y su relación correspondiente con la esfera pública/privada: aunque para Juan existe una división entre el registro privado y el registro público, la mezcla de ambos muestra que esta división no es estable. Antonia sólo tiene un registro – debido a la exclusión de la mujer de la esfera pública – pero a lo largo de su narración lo convierte en algo público.

Con respecto al género literario de la novela epistolar, considerado el lugar expresivo *íntimo* de la mujer, la narradora Antonia, además de pretender revelar la verdad, traza un proyecto de alcance mucho más ambicioso: ella quiere sobrepasar la inmediatez e individualidad de su propia escritura al poner su narración a disposición pública ya que ésta es sumamente *pública* por su mensaje y su contenido.

La subversión de básicos literarios, como las clasificaciones de los géneros literarios, abarca de hecho un cuestionamiento de todo el canon literario, ya que *Íntimas* muestra los fallos del canon tradicional masculino en la representación adecuada de la realidad de la mujer. Los ideales y las expectativas que nacen de esa imaginación masculina errante (y con masculino no me refiero sólo al sexo biológico sino al pensamiento masculino que también puede ser internalizado por las mujeres) llevan al final a la incomunicación entre los géneros, ya que este pensamiento no corresponde con la realidad. De ahí nace la necesidad de una escritura femenina, que convierte a las mujeres de objeto enunciado a sujeto enunciador, como lo personifica Antonia.

La novela abre un espacio para la narración femenina, el cual está reservado para que la mujer/las mujeres a través de las cartas pueda(n) descubrir, revelar y expresar *su* verdad. Por manifestar su crítica, Antonia “se inscribe en la historia utilizando su propio discurso, hecho que metaforiza su entrada en el estadio simbólico, el cual, hasta ese entonces, había sido un espacio exclusivo del escritor boliviano” (Muñoz, *Narrativa* 129). Considerándolo así, equivale perfectamente a lo que Josefina Ludmer denomina una “treta del débil”:

[...] desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él. [...] Y esa práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural: la combinación de acatamiento y enfrentamiento podían establecer otra razón, otra cientificidad y otro sujeto del saber.” (53)

2.3 Conclusión: el lugar de 'lo femenino'

En la búsqueda de 'lo femenino' como elemento desafiante y subversivo de las tradiciones patriarcales hegemónicas, el análisis del nivel representativo y narrativo de la novela *Íntimas* de Adela Zamudio nos permitió identificar varios argumentos que podrían comprobar su presencia en la novela en cuestión. Al considerar los dos niveles juntos se puede constatar que *Íntimas* desafía tres conceptos cruciales:

En primer lugar, la novela revela la hipocresía del sistema moral vigente sobre el cual estaba construida la sociedad cochabambina de entonces, y socava, por lo tanto, la posición superior de la autoridad patriarcal que lo promueve. Esta subversión acontece principalmente a través de la narradora femenina que denuncia y critica la estructura vigente según sus propios estándares morales (femeninos); su sistema de valores, que representa un modo de vivir alternativo y paralelo a la sociedad patriarcal oficial, es esencialmente *desafiante* y *anti-hegemónico* – características que según Nelly Richard constituyen 'lo femenino' –, ya que parece ser incompatible con el sistema masculino dominante. Aunque el modelo de valores propuesto es también restrictivo y no cuestiona los parámetros generales de las obligaciones de la mujer y las instituciones vigentes (como el matrimonio o la pertenencia de la mujer al espacio doméstico), sin embargo, el *acto* de establecer tal modelo sí representa un desafío y corresponde con la revalorización y reivindicación del espacio doméstico, el cual es el “escenario de sus [de la mujer] experiencias”, como propone Muñoz (*Personaje* 16).

El desentendimiento entre los géneros, causado por la incompatibilidad de sistemas de valores diferentes, se origina también en una discrepancia significativa entre la realidad de las mujeres y su representación cultural, que se ejerce de una manera falsificada y desnaturalizada desde el canon literario dominante, constituido solamente por hombres. De esta manera, *Íntimas* muestra los fallos de este canon masculino al representar adecuadamente la realidad de la mujer y destaca la absoluta necesidad de una escritura femenina, que convierta a las mujeres de *objeto enunciado* en *sujeto de enunciación*.

En segundo lugar podemos observar entonces, que la novela no se limita a contener una crítica moral y social, sino que también discute y desafía principios básicos literarios así como también el valor de la literatura 'oficial' en general. Esto acontece asimismo al poner en duda las definiciones de qué es lo literario y qué no: las novelas epistolares eran consideradas específicamente femeninas y (por lo tanto) de menos valor literario, ya que, en oposición a los narradores realistas de aquel tiempo que se ocupaban de asuntos nacionales e históricos, ellas se concentraban en las preocupaciones individuales, cotidianas e íntimas (Cuder Domínguez 82). Aunque *Íntimas* explora la interioridad de los personajes, esto no significa que lo social

(y lo nacional) desaparezca de la novela, sino que se sitúa en otra perspectiva: se muestra, como García Pabón resalta, en la interacción entre lo privado y lo público (“Sociedad” 11). Virginia Ayllón comparte esta visión cuando afirma que Zamudio introduce en su novela lo privado en la “agenda política [...] de la constitución de la sociedad misma” (320).

A través de la revelación de las limitaciones – o simplemente la incapacidad – del discurso masculino dominante en la representación de la (supuesta) subjetividad femenina, se plantea una denuncia hacia el canon tradicional y su posición de autoridad: ninguna literatura – y, como García Pabón muestra, mucho menos las novelas nacionales – puede ser representativa y completa sin la voz femenina, por lo tanto es necesario, elemental y urgente incluir la narración femenina (“Máscaras” 103). Además de destacar esa necesidad de una escritura femenina, la novela relega la narración de Juan a una posición periférica, donde desempeña la función de marco contextual en vez de núcleo narrativo; de esta manera la novela subvierte las nociones de jerarquía otorgadas tradicionalmente a las narraciones de mujeres que siempre estaban colocadas al margen literario. Asimismo, priva a la narración masculina del privilegio de tener mayor valor informativo y literario.

Regresando al marco teórico del presente trabajo, podemos constatar que la novela no solamente trata temas e incluye estilos característicos de mujeres, sino que verdaderamente desafía las relaciones de poder de las tradiciones literarias patriarcales, tal como lo propuso Jean Franco (167). El cuestionamiento de principios básicos literarios que definen el contenido y valor de las obras literarias, como también la demostración de los defectos del canon masculino dominante, tal como los identificamos en *Íntimas*, corresponden además con la demanda de Franco por una lectura que cambie “sustancialmente los marcos del sistema literario” y que ofrezca “nuevos instrumentos de análisis” (158).

Como quedó mencionado en el marco teórico, el uso del género literario es considerado, por Josefina Ludmer, como una estrategia subversiva ya que rompe la oposición binaria entre lo público-masculino y lo privado-femenino. Ayllón sigue esta argumentación cuando afirma que las cartas – por tornar público lo que se escribe en privado – se encuentran en el borde entre estas dos esferas y desdibujan la frontera entre ellas. En tercera y última instancia, coincidiendo con las dos críticas, sostengo entonces que la novela desafía la separación del círculo público y privado según el cual los dominios – y con ellos el margen de maniobra – de la mujer y del hombre, respectivamente, estaban distribuidos – este efecto se consigue justamente al desdibujar la línea divisoria entre esos dos espacios y al reformularlos.

Si recordamos que Nelly Richard define ‘lo femenino’ como una “*estrategia discursiva*: como juego de posicionalidades que responde a mutaciones de sujeto y transformaciones de

roles y participaciones” (“De la literatura de mujeres” 31), me parece evidente que la novela registra claramente tal estrategia: la narradora interna como también la autora misma asumen de hecho una posición que, conforme al contexto histórico y literario, *no les pertenece*.

Desde esa posición, se produce un discurso anti-hegemónico que desestabiliza la estructura patriarcal dominante; además, parece que el lugar desde donde se ejerce 'lo femenino' puede ser ubicado: en el centro del entrelazamiento. Tanto los temas, personajes y narraciones que ponen en tela de juicio el sistema patriarcal vigente y lo desafían, se encuentran en la interfaz entre lo privado–público, lo masculino–femenino, la novela/ficción–realidad/cartas, lo literario–no-literario, la mentira–verdad. Consecuentemente, la narradora interna ocupa también la posición simbólica de una 'articulación' entre el grupo de los 'malos' y los 'buenos', entre lo privado y lo público, entre su papel de buena esposa y su postura moral denunciante – desde este punto de partida ella se vuelve un sujeto narrativo femenino, que transmite su propia subjetividad dentro de un ambiente social y literario que por su misma estructura no considera la (posibilidad de una) existencia de tal subjetividad. Es pues ésa la situación de la mujer *real*.

Ahora bien, la parte conclusiva de un trabajo tiene principalmente una tarea: dar (o por lo menos proponer) una respuesta a la pregunta central. En mi caso, esa fue: ¿cómo está construido 'lo femenino' en esta novela y hasta qué punto su elaboración corresponde con la propuesta teórica de Nelly Richard sobre la 'feminización de la escritura' para poder calificar *Íntimas* realmente como un 'cuento de mujeres para mujeres'?

En vista del análisis conducido en este trabajo, espero haber demostrado que la novela *Íntimas* – teniendo siempre en cuenta las circunstancias históricas y literarias en el momento de su producción – abarca claramente 'lo femenino' como una característica anti-hegemónica, desestabilizante y subversiva, como es definido por Nelly Richard. Por ende, concuerdo definitivamente con Muñoz que registra una *feminización* de su escritura (*Narrativa* 31). Aparte de identificar la presencia de 'lo femenino', según mi lectura, la novela lo ubica además en un lugar específico: es el lugar del entrelazamiento¹³.

Desde esta posición, donde todos los lazos se encuentran y se separan, la aplicación de tal escritura se vuelve posible para realmente hacer de *Íntimas* un 'cuento de mujeres para mujeres' – es decir, construir 'lo femenino' tanto como *significado* como también *significante* del texto (Richard, “Tiene sexo” 130) – y construir un espacio textual donde finalmente las mujeres ya no sólo ocupen la función de enunciado sino de sujeto integral.

¹³ Lamentablemente, este trabajo no ofrece el espacio para una elaboración más amplia de este concepto; sin embargo, podría servir perfectamente como punto de partida para un futuro análisis.

Bibliografía

- Alcides Jofré, Manuel. "El estilo de la mujer." *Escribir en los bordes: congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*. Ed. Carmen Berenguer. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. 33-44. Print.
- Ayllón, Virginia. "Cuatro novelistas bolivianas abriendo y cerrando el siglo XX." *Mujeres que escriben en América Latina*. Ed. Sara Beatriz Guardia. Lima: Centro de Estudios La Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL, 2007. 313-324. Print.
- Canonge, Héctor A. "Dos 'trilogías poéticas' bolivianas de la resistencia: el rechazo amoroso y patriarcal en la poesía de María Josefa Mujía y Adela Zamudio." *La voz de la mujer en la literatura hispanoamericana fin-de-siglo*. Ed. Luis Jiménez. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999. 19-33. Print.
- Cuder Domínguez, Pilar. "Crítica literaria y Políticas de Género." *Feminismo/s* 1 (2003): 73-86. Print.
- Escaja, Tina. "Poética de la resistencia en Adela Zamudio." *Bulletin of Hispanic Studies* 80.2 (2003): 233-246. Print.
- Ferguson, Margaret. "Feminism in Time." *Modern Language Quarterly* 65.1 (2004): 7-27. Print.
- Franco, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." *Theoretical debates in Spanish American literature*. Ed. David William Foster y Daniel Altamiranda. New York: Garland, 1997. 157-169. Print.
- Gamarra, Eduardo y James M. Malloy. "La dinámica patrimonial de la política partidaria en Bolivia." *La Construcción de Instituciones Democráticas*. Ed. Scott Mainwaring y Timothy Scully. Santiago de Chile: CIEPLAN, 1997. 327-354. Print.
- García Pabón, Leonardo. "Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal." *La Patria Íntima: Alegorías Nacionales en la Literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores, 1998. 95-108. Print.
- . "Sociedad e Intimidad Femenina." *Íntimas*. Por Adela Zamudio. La Paz: Plural editores, 2012. 9-20. Print.
- Guzmán, Augusto. *La novela en Bolivia*. La Paz: Juventud, 1955. Print.
- Jiménez, Luis. *La voz de la mujer en la literatura hispanoamericana fin-de-siglo*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999. Print.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *La sartén por el mango; encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: El

- Huracán, 1985. 47-54. Print.
- Muñoz, Willy O. *La narrativa de Adela Zamudio*. Santa Cruz de la Sierra: La Hoguera Editorial, 2003. Print.
- . *El personaje femenino en la narrativa de escritoras hispanoamericanas*. Madrid: Pliegos, 1992. Print.
- Ovando, Gabriela. "Tres mujeres que articulan sus voces desde el chaupi en el Alto Perú y Bolivia; Catalina de Erauso (siglo XVII), Adela Zamudio (albores del siglo XX), Domitila Chungara (fines del siglo XX)." *Revista Nuestra América* 3.66 (2007): 53-65. Print.
- Richard, Nelly. "De la literatura de mujeres a la textualidad femenina." *Escribir en los bordes: congreso internacional de literatura femenina latinoamericana 1987*. Ed. Carmen Berenguer. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994. 25-32. Print.
- . "¿Tiene sexo la escritura?" *Debate Feminista* 5.9 (1994): 127-139. Print.
- Showalter, Elaine. "Introduction: The Feminist Critical Revolution." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. London: Virago, 1986. 3-17. Print.
- . "Feminist Criticism in the Wilderness." *Critical Inquiry* 8.2 (1981): 179-205. Print.
- . "Toward a Feminist Poetics." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed. Elaine Showalter. London: Virago, 1986. 125-143. Print.
- Vargas, Manuel. *Antología del cuento femenino boliviano*. La Paz: Los Amigos del Libro, 1997. Print.
- Zamudio, Adela. *Íntimas*. La Paz: Plural editores, 2012. Print.
- . "La misión de la mujer." *Arte y Trabajo* 36 (1922): 7-9. Print.