

La escritura (casi) invisible: autoras uruguayas del siglo XIX (1883-1905)

*Lic. María Bedrossián

“Porque hay una historia que no está en la historia y que sólo se puede rescatar escuchando el susurro de las mujeres.”

Rosa Montero

La escritura (casi) invisible de algunas autoras uruguayas constituye una suerte de síntesis de la labor iniciada para la investigación de mi tesis de maestría, en donde se analiza lo que escribieron unas pocas mujeres, a fines del siglo XIX, de las cuales no encontramos más que algunas referencias biográficas en el Diccionario de Seudónimos de Arturo Scarone (1947) y en el Parnaso de poetas uruguayos de 1905 de Raúl Montero Bustamante.

Esta indagación circula en torno a los dispositivos verbales con que se construye y emerge la subjetividad en las autoras y junto con ello, trata de develar los modos particulares de experimentar y representar cierta realidad, en el contexto de disciplinamiento que se da en un siglo historicista por antonomasia (Trigo, 151). Esta es una época caracterizada por la circulación de discursos pedagógicos pero también misóginos (Dijkstra: 1984), y en Uruguay, por las disputas político partidarias y la articulación de planteamientos sobre la pacificación social. Es en los primeros tramos de la modernización capitalista cuando surge, fuera del conglomerado unitario del foco culto (Rama: 1976), una minoría que responde con diferentes proyectos literarios y estéticos a este impacto y despliega paralelamente sus expresiones literarias. Para esta presentación seleccionamos a dos autoras de narrativa dentro de un conjunto de ocho escritoras que hemos detectado hasta el momento:

DIAZ DE RODRIGUEZ, Micaela. *Aglae...Una cruz...* Montevideo, Tipografía Renaud Reynaud, 1883.

EYHERABIDE, Margarita. *Amir y Arasi (novela)*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1908.

*Lic. en Letras y Maestranda en Ciencias Humanas (Literatura Latinoamericana) Generación 2009.

La periodización adoptada considera tres hitos en la literatura de uruguayas: la obra de Petrona Rosende (1835-1837), el cuento *La caja de costura* (1857), y la novela de Marcelina T. de Almeida *Por una fortuna, Una cruz*, publicada en 1860, fecha a partir de la cual se produce un salto cronológico importante hasta llegar a las obras antes mencionadas.

La prensa ofrece un elenco más bien pobre de producciones de autoría femenina, siendo las novelas o ediciones de librillos de poesía los vehículos más utilizados, o las colaboraciones en revistas, de las cuales no podemos ofrecer algún dato con rigor, salvo el nombre de pila. Es cierto que a fines del ochocientos se produce en toda América una incuestionable diversidad de textualidades de mujeres, sin embargo, en Uruguay era casi inexistente e implicaba moverse alrededor y dentro de espacios dominados por hombres. Esta situación plantea el esfuerzo de pensar dialécticamente la evolución cultural de dicha literatura, y la materialidad de los textos, lenguajes y medios en que se inscribe. Si bien las voces femeninas comienzan a ser rescatadas por los estudios académicos, sus entrecruces dialógicos apenas han sido revisados, todo lo cual implica tomar conciencia de algunos problemas. Por un lado, de la precariedad y de las ambigüedades que afectan las producciones dentro del marco de la institución literaria, y por otro, la actividad reflexiva de entenderlas como un espacio de autorrepresentación y también de trasgresión al interior de la *ciudad letrada*. Es en este punto en que cobran relevancia el conjunto de problemas vinculados a la *subalternidad* asociados a los conceptos de hegemonía, dominación y resistencia. En nuestro caso, es necesario preguntarse: ¿Cómo se reconfiguran las dimensiones simbólica y material de la cultura de la letra en el caso de las mujeres que escriben, en una etapa de transición y de cambios críticos, colindantes con la ampliación y fragmentación del público lector? ¿Cómo vincular la visibilidad de “*esa trama que se teje cotidianamente en la escena privada, que forma parte de la política y que puede participar en los procesos de transformación social*” (Schmukler, 1990:203) O al decir de Zizek (2005) ¿cómo advertir el vínculo adicional de lo *ex timo* (íntimo pero de algún modo ajeno) con lo íntimo? .

Durante la primera modernización del Uruguay se producen las reformulaciones de proyectos de nación que abren paso a la visibilización de nuevos sujetos e identidades culturales.

Desde el punto de vista literario, María Inés de Torres (1995) define a la segunda mitad del siglo XIX como una etapa caracterizada por la gran riqueza de discusiones y polémicas sobre la cuestión de género. Los textos se ubican transversalmente en un escenario donde se moldean, esconden, resisten (siempre dentro del marco de determinado horizonte de expectativas) una serie de normas, leyes e instituciones. No estamos ante un periodo homogéneo, existen transformaciones profundas, rupturas y discontinuidades ¿Cómo se imbrican las escritoras en esa dinámica cultural que paulatinamente se va transformando hacia una sociedad liberal, laica y secularizada?

Nudos de una escritura *bítextual*

Los sucesivos acercamientos a estas obras hizo necesaria la exploración de las características de los campos intelectuales donde las autoras buscaron legitimarse. Dada la ausencia de fuentes referidas a su creación, circulación y recepción, procuramos dar respuesta en un conjunto de informaciones surgidas en otros escritos de mujeres o de hombres, que a modo de red intertextual diseminan variados y sutiles elementos significantes como constantes que recorren los géneros discursivos. Y a su vez, atender a las operaciones artísticas de un sujeto femenino que escribe desde un *no lugar* demasiado emancipado para resultar tradicional.

Si bien en estas narraciones aparecen discursos favorecedores de la perpetuación de la mitología burguesa (Scott Joan, 1993: 427-461), leyendo de soslayo se puede encontrar un espacio desde el cual las escritoras ofrecen perspectivas *otras* acerca de las particulares vivencias del hecho social y político.

Esto no quiere decir, como señala Nelly Richard (1993), que vayamos a *sobreproteger* las producciones, porque eso podría prolongar su invalidez, marginándolas del campo de batalla de la cultura donde se pelean las estrategias de los signos. *No queremos amparar indiscriminadamente la escritura de mujeres, a partir y a pesar de las irregularidades sociales que gravitan en su contra. No justificamos sus contenidos temáticos, sometidos a los montajes de la cultura oficial.* No estamos frente a obras de una gran estimación estética, pero como dice Armstrong (2004) refiriéndose a las novelas de ficción doméstica, estos son documentos que señalan el carácter político de la historia cultural. Por esto mismo, lo que sí buscamos es incorporarlos a la dinámica de entrecruzamientos de secuencias históricas, desplazando el punto de vista de la valoración estética para preguntar, en cambio, *qué pueden* estas novelas sobre nosotros.

Es posible rastrear, en relación con la literatura y cultura hegemónica, sus diálogos con las tendencias estéticas emergentes, dominantes y residuales, las estrategias de ciertas modalidades de enunciación y el uso de determinados géneros al momento de elaborar el discurso sentimental sobre el cual las emisoras configuran sus ideas acerca del amor y el matrimonio, la relación polémica que se establece entre esas temáticas y las divisas políticas en el marco de las guerras civiles, las consecuencias del advenimiento del *Señor Progreso*, así nombrado por Margarita Eyherabide. Aunque inevitablemente estas mujeres se ubican en un devenir tensionado por el contexto que impone una cultura de la diferencia sexual jerárquica, su itinerario conduce a la pregunta por la visibilización de lo femenino en tanto que funciona según códigos, marcas y tradiciones diversas a la masculina, pero inserta en ésta. Por eso, toda la literatura de mujeres es, según la denominación de Elaine Showalter, de carácter *bitextual*. Una literatura que trabaja a dos voces, “*funde lo político y lo cultural porque funde los lenguajes con las relaciones sociales de poder*” (Ludmer, 2000:11)

Transgresión conservadora: discurso y subjetividad

El concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu ofrece una valiosa metodología para analizar el campo cultural que se constituye en el Uruguay de la época. Por *habitus* se entiende al conjunto de juicios calificadores que permiten definir la belleza estética y configurar los criterios dominantes (1979: 252). Quienes definen el *gusto* artístico, según el autor, necesitan un “capital cultural” cuya aplicación garantice las esencias de los valores legítimos. Siguiendo esta línea, la posición de prestigio para una mujer escritora es la de quien textualiza el canon, cuya génesis y formación nos remite a una literatura moralizante de herencia historicista-romántica de Schlegel. Dicha matriz acentúa el fervor nacionalista e inscribe la virtud, la honestidad, la instrucción de las costumbres, la decencia y la utilidad como valores constitutivos. Además no solo adscribe a las premisas literarias asumidas por las instituciones, sino que otorga sublimidad artística a las transmisiones de doctrina cristiana y contenidos morales. No obstante, Marina Mayoral consigna otra realidad para explicar la situación de la escritora del siglo XIX. Considera que la mujer romántica “*no escribe con sinceridad lo que piensa y siente, sino que ofrece en la mayoría de los casos una imagen estereotipada y falsa de sí misma y del mundo*” (2002:3).

Muchas escritoras – por mimetismo pasivo o subordinación filial a la autoridad paterna de la tradición canónica – solo obedecen el protocolo que reproduce formatos de subyugación. Lo más común en esta época es que si una mujer tomaba la palabra lo hacía para rendir tributo conformista a las prescripciones establecidas. Sin embargo, en tanto se concibe a la “literatura” como una red de tráficos de sentidos e influencias, se habilita al curso de formas sociables de la subjetividad.

a. Formateadas por la ley

El Romanticismo literario imperante en la América decimonónica colabora con el proyecto fundacional republicano, un sistema creado por la clase letrada masculina en donde, según María Inés de Torres: *“La mujer no puede ser asociada [...] más que con el sufrimiento, y esto porque no se la puede visualizar con una vida independiente, donde haya algo más importante que la ausencia-presencia del varón”* (1995:37).

De los discursos sobre la feminidad derivarían, por una parte, las asociaciones imaginarias mujer-patria y familia-nación, como estructura alegórica básica recurrente en los textos, y por otra, unas premisas de época sobre el ejercicio de la literatura: de acuerdo con la estricta separación entre esferas de actividad masculina y femenina, la mujer debía hacerse perdonar el pecado de intrusión en lo público a través de la escritura, demostrando que ese ejercicio respondía a unas motivaciones didácticas, y moralistas, dirigidas a asentar a sus congéneres en el modelo patriarcal convencional (Mataix: 2003). Así dice Margarita Eyherabide, cuando solicita indulgencia: *“lector, te ruego que, por bondad única, no seas conmigo demasiado exigente”* (220). Sin embargo *“tengo la audacia de someterme a tu juicio crítico”*. Por un lado, el escribir “como mujer” —es decir sobre el amor, el mundo doméstico y maternal— fue condenado como obra sin importancia. Por otro lado, el escribir “como hombre”—sobre cuestiones públicas y filosóficas— fue igualmente censurado.

La costumbre del sentimentalismo, la nostalgia por el pasado y su reconstrucción histórica, la omnipresente idealización del paisaje, atmósferas, lenguajes y situaciones, la conformación de los personajes como heroínas anónimas de la historia y modelos románticos de virtud, ética y defensa de los seres queridos, redundan en el discurso decimonónico de la mujer (Dijkstra, 1986). Los sistemas de constitución narrativa y de representación están normatizados por *la literatura* y la familia, de tal forma que no se encuentran formulaciones cuestionadoras de dichas instituciones. La visión del hogar es

la de un espacio de prácticas productivas femeninas, recinto ético que puede irradiar hacia la sociedad en conflicto (un medio desgarrado aún por la discordia civil y la injusticia social) modelos de belleza *sencilla* y de pacífica convivencia. Afirman y se apropian del cliché del *ángel del hogar*, una imagen que a partir de la década de los cuarenta se fue consolidando como el ideal femenino secular, el cual, según Kirkpatrick “*estimulando los mejores sentimientos del hombre y realzando su vida íntima, tiene un efecto psicológico y moralmente redentor sobre los gobernantes masculinos de la casa y la sociedad*” (1991: 64).

Una retórica como esta, que da cuenta de innumerables elogios a la domesticidad, se funda en el intento proselitista de fijar la esencia femenina a un modelo burgués. Comparte un universo de opiniones que reduce a la mujer a cumplir distintos roles en una sociedad que concede la gracia de ornamento y cuya aspiración máxima es la de la realización personal a través del sentimiento y no de la inteligencia. Para ejemplificar las imágenes que se manejan en distintos períodos, encontramos lo que expresa la página editorial del N° 1 de *El Iris* de 1864:

“[...] *Nos representamos a la mujer como ángel de la naturaleza, que con el roce de sus alas diáfanas reanima las sienas abatidas, que con la dulzura de su sonrisa destierra la amargura de nuestra alma, que con la intuición de su acento nos revela nuestro destino y con su ejemplo sublime nos guía al porvenir. [...] Pero no es especialmente aquí donde comprendemos y apreciamos la visión augusta de la mujer, no es en el centro de los acontecimientos políticos, no es con la voz atronadora de los combates, no es con el acero vengador en la diestra, no es con la mirada instigadora del genio que nos figuramos a la mujer desempeñando su glorioso destino*”.

El verdadero trabajo de una mujer se halla en el terreno afectivo y moral, tal como opina Carlos Roxlo en 1912:

“*Preguntad a las pocas intelectuales con que contamos si no se sienten aisladas en el armonioso concierto de los espíritus, si no se saben menos mujeres*” (33) [...] *Lo que sé y me consta es que el nombre de esposa y madre me parece que expresan debilidad, pudor, ternura, confianza, consuelo, sacrificio [...] La naturaleza ha dado a la mujer órganos para la lactancia ¿Qué quiere decir esto? Que el destino de la mujer es la maternidad. La maternidad santa es el laboratorio del futuro bendito*” (43).

También afirma Roxlo que: “entre dos que se aman, hay uno que obedece y que se sacrifica. Ese sacrificio no es doloroso. Ni siquiera parece sacrificio. Es la conciente abnegación de la voluntad que se satisface llorando de alegría, al sentir el divino placer del amor. (44)

El discurso de la representación de la mujer, en las obras de nuestras autoras, sigue este patrón y van desde la monja cautiva del hogar (Doña Jovita) hasta la flor del jardín doméstico que muestra su invalidez como profesión (Arasi y Aglae). En ninguna instancia surge un personaje femenino con el tono en que aparece en una de las obras de Orosmán Moratorio: “*Juguete cómico en un acto y una prosa: Una mujer con pantalones*”, estrenado en el Teatro Cibils, el 13 de junio de 1877. En esa pieza, Pía (interpretada por la actriz Graciela Romeral) denuncia “*Las leyes embudónicas: lo ancho para ellos y lo angosto...la punta...para las pobres mujeres*”. Así se refiere a las consecuencias de su liberación una vez que decidió asociarse al club de mujeres y probarle a su esposo que “*valemos tanto como ellos*”, porque “*bastante tiempo los hemos soportado... encima*”. Sus planteos sobre “*estos hombres que piensan que nosotras no servimos más que para lo que a ellos se les antoja*”, y solo “*valemos para tender la cama...para hacer sus gustos y para espumar el puchero*” (12), nos abre una posibilidad para comparar las dimensiones de este personaje con los elaborados por nuestras autoras. Pío, el esposo, alude a los *marimachos, parásitas* (14), que son incompatibles con la mujer de saludable poder benéfico y *altar del corazón del hombre*. El modelo femenino del personaje de Moratorio se contrapone a *Arasi, Doña Jovita y Aglae*, quienes no esperan el reconocimiento público de sus derechos, no descuidan su deber de *angelizar* el ambiente y sus deseos naturales son los mismos que los de la clase media: la modestia y la misión de proveer cariño, paz y moralidad dentro de la familia, sin exhibir afán de consumo de bienes materiales.

b. La arquitectura de la conciencia burguesa: el discurso sentimental

Mujeres de *místicos sentimientos, de expresión melancólica, vaporosas, no muy altas, delgadas y flexibles, mimosas y de ternura infinita*, realizan trayectos del campo a la ciudad y viceversa, en una especie de itinerario vital que transforma completamente la problemática de su ser y permite dar respuesta a sus peculiares relaciones sociales. La consistencia de temas e imágenes que aparecen en estas obras son producto de una

cultura en formación, basada en valores que implican un desplazamiento socio-político a favor de las relaciones aparentemente universales y subjetivas. Todo se juega en la pasión del encuentro, en la silueta percibida, en la dulzura de un perfume, en el embrujo de una mirada. No obstante, dentro de esta lógica, las escritoras plantean discrepancias con respecto a lo que acontece a las mujeres en relación con el lugar asignado y específicamente, sobre el amor a la patria en momentos de luchas partidistas. Un ejemplo de ambigüedades afectivas, puede notarse en la afirmación de Doña Jovita (*Amir y Arasi*): “*Hijo, no encuentro conformidad para pensar en tu situación. No me atrevo a creer que las guerras fratricidas necesiten tu brazo como un honor del ciudadano*” (135).

Abanico de interlocuciones sobre el amor y *el horror a la patria*

Si bien los registros y estrategias narrativas están enfocados mayoritariamente al amor y el matrimonio, también dan cuenta de la vicaria relación de las mujeres con la nación. Sabemos que sus creaciones proyectan valores e intereses estético-ideológicos de inspiración cristiana que siguen la dominante romántica, y que, incluso en el siglo XIX, manifiestan un valor anacrónico. Pero la integración de la literatura conservadora escrita en el *habitus* dominante, es lo que genera una experiencia estética que legitima esta producción siempre y cuando se una a las moralizaciones discursivas que la sociedad les exigía. Aun así, tanto Eyherabide como Díaz de Rodríguez plantean cuestiones acerca de la realidad nacional. Heroínas como Aglae, o como doña Jovita, la madre de Amir, modelos de virtud y devoción familiar, están construidas desde una suerte de hagiografía de mujer casada que sufre las consecuencias de las guerras civiles. Con *santa resignación*, Aglae hace silencio frente a la muerte de su esposo, en cambio, doña Jovita, cuestiona el llamado que siente su hijo por servir a la “*pobre patria, qué tremenda rival*”. Pese a sus diversos grados de identificación con una nación definida territorialmente, las escritoras compartieron en sus textos la preocupación por la construcción de repúblicas estables e independientes. Denunciaron amargamente, desde un lugar ambivalente, la lucha civil. Díaz de Rodríguez escribe cuentos militantes que jerarquizan a la mujer en su desgracia y en ese intento, trasciende lo estrictamente político. Eyherabide alude a modernización económica, insensible y despereja, a la violencia que sufre el niño del campo, a la falta de educación, a los problemas limítrofes en el nordeste, donde no hay, por ejemplo, libertad para la navegación del río Yaguarón.

El desenfreno del dolor y la justeza de intenciones se plasman en vivencias concretas, lo que hace a estas obras muy distantes de las poesías románticas sobre el amor a la patria, a modo de entelequia irrepresentable, cerrada a mitologías y símbolos enajenados de cualquier experiencia (Trigo, 152). En estas historias, se articula la realidad de las mujeres donde lo personal y lo colectivo, lo familiar y lo político, se funden en figuras *de lágrimas perladas*, peregrinas desterradas, paradigmas del héroe romántico en busca de una Patria que no es más que frustración y pérdida. Ambas acceden al horror, aunque estetizado, del trauma de la guerra. Entre éste y otros temas, intercalan digresiones de carácter moral que revisten estereotipos masculinos al uso y advierten sobre la instrucción de la mujer, sobre la actitud paternalista que debe tener el rico hacia el pobre, el valor de la maternidad, la vida del hogar y la consagración a la familia. La retórica empleada se sumerge en una atmósfera de silencios donde el amor aparece como el impulso natural que lleva a las protagonistas a las más heroicas acciones, traducido en estrategias narrativas de puntos suspensivos, palabras entrecortadas, paréntesis y suspiros. Dice la narradora: “*Muchas veces nos hacemos y seguiremos haciéndonos esta pregunta, ¿qué es vivir?... ¡vivir es crucificar el alma; vivir...quizá, quizá vivir es morir, es sufrimiento, pesar, inquietud, congoja...*” (Eyherabide: 61).

El escenario de los castos amores de *triste dulzura* y *delirio santo* se desarrolla en el campo, cristalización simbólica de todas las virtudes y zona cívico-moral opuesta a la turba envilecida que habita en las ciudades. En esta dicotomía no hay ambivalencias. Una visión nostálgica e idealizada no solo como espacio de diferenciación, porque albergue el folklore o valores populares, sino porque supone la promesa de la diferencia moral. Existe una praxis cotidiana reificada en la interacción de elementos morales-prácticos y estético-expresivos. Una reificación que hace más accesible el significado político de la vida en el campo en el sentido de una estetización de la política. Un fenómeno que nos lleva a reflexionar en el modo, aparentemente inofensivo, de iluminar una situación de una historia vital y en la renovación de las interpretaciones de las necesidades por medio de las cuales, las mujeres perciben el mundo de su época.

Micaela Díaz escribe en el marco de una colección de Leyendas Nacionales en el Montevideo de 1880. En su prólogo dice: “*Las simpáticas imágenes con que un escritor de la culta prensa oriental ha pintado la dulce y sencilla existencia del laborioso habitante de la campaña, a la sombra bienhechora de la paz, ha sido la inspiración que me ha movido a escribir esta verídica leyenda*”.

Cabe destacar su vinculación con el sistema de escritura imperante, al plantear desde el comienzo la motivación de dialogar con el escritor de la *culta prensa*, siendo que, con sus dos relatos, Díaz va a contradecir las idílicas imágenes de la vida en el campo. ¿Será este un intento de proponer una alternativa estética válida, o solo una forma de utilizar la escritura con un propósito de adoctrinamiento partidista?

La tragedia narra la historia de *Aglae*, una joven *hermosa y discreta*, esposa de *Víctor*, quienes provienen de familias montevideanas pudientes, pero empobrecidas por las luchas patrióticas. A fines de 1858 vivían en una casa donde *el lujo era el resplandeciente aseo*. A causa de la enfermedad del marido, se trasladan a un campo en Durazno, donde llevan una vida aparentemente dichosa. Sin embargo, esta mujer, que sonríe con miradas de infinito amor, de dulce transporte, de inagotable bondad, que permanece en *muda* contemplación de *la poética realidad con pundonoroso* escrúpulo entre el rancho, el ombú, el clavel, la madre selva, el jazmín, es un ser que no está por completo conforme con su situación. Una lectura de soslayo y desde la perspectiva de género nos hace prestar atención a lo que emerge desde la voz narradora: “*sus principios y su educación la llamaban a otro centro de más sociabilidad y cultura que aquel que vegetaban ella y los suyos*”. Y más adelante: “*La agreste soledad de la campaña la aterraba, aquella existencia que llevaban sus caros hijos de rudas tareas la contrariaba, porque era opuesto a sus más altas aspiraciones*”. Hay algo que queda en el silencio, en consonancia con el debe ser de la mujer ideal.

Cuando el General Flores “*invade*” el Norte del Río Negro, el padre se alista en la Guardia Nacional y muere en el sitio de Paysandú, siendo el correlato de esta historia el exilio en Entre Ríos de la mujer y sus hijos. Aparece la patria descrita como abismo que todo se lo traga, como un agujero negro: “*Aglae miró con terror el suelo de la patria que así la maltrataba, negándole los despojos mortales de su caro esposo. No quedaba nada de la morada donde se arrullaban sus castos amores*”.

Es también notable la alusión/elusión del nombre *blanco o colorado*. Al cumplir 15 años la hija, se engalana con una flor blanca, “*aquella flor, emblema del talento*”. En cambio, el capitán llamado *Diego Núñez*, “*exaltado, rencoroso, vengativo, con una cicatriz en la frente, el ojo bizco y el color bilioso*” incendia ranchos y roba ovejas durante la guerra civil. No es difícil imaginar la divisa a la que pertenece. Merece una reflexión el desplazamiento del tópico de ángeles y demonios a blancos y colorados.

No ignoramos en esta obra la presencia de nostalgias e inquietudes reaccionarias, inclusive intereses estéticos donde la belleza artística se identifica con

discursos de inspiración cristiana. El trasunto del otro cuento de Díaz, denominado *Una Cruz*, trata de un crimen impune por el aislamiento en que fue perpetrado. Se narra en primera persona porque “*me sentí tristemente impresionada por la presencia de una humilde cruz a la orilla del poético Yi*”. Allí aparece una anciana, quien relata la situación de su hija en estado de locura por la muerte de su prometido, a manos de los colorados. En contrapartida con la novela de Eyherabide, las breves narraciones de Díaz tienen un final que no apunta al restablecimiento de un idílico e ilusorio pasado menos complejo, sino más bien, se permite una tímida pero verista denuncia de la injusticia que viven especialmente las mujeres. De todas formas, en ambas escritoras, la admiración por la patria se convierte en objeto de crítica moral.

Estas autoras comprenden la misión eminentemente social de la literatura y tienen clara conciencia de la fragilidad del Estado, nacido entre fuegos cruzados. Sus obras son parte del proyecto pacificador, pero a diferencia de otras obras, no es en el planteo político donde radica la unificación en materia literaria. Efectivamente, el tema central-la desgracia de las mujeres- puede momentáneamente desdibujarse a causa de la intercalación, a lo largo del planteo y desenlace, de fragmentos de otras series temáticas de ambientación realista. Sus relatos se basan en “*el amor natural heterosexual y en los matrimonios, que proveen una figura aparentemente no violenta de la consolidación de los conflictos a partir de la segunda mitad del siglo XIX*” (Sommer: 6). Apelar a estas relaciones tenía como objetivo que las elites letradas conquistaran los corazones de los ciudadanos fomentando intereses comunes (como el amor) antes que la utilización de la fuerza. En las interpretaciones de Sommer el éxito de un proyecto de nación estaba relacionado, en las novelas, con el éxito de las relaciones amorosas. Cuando esto no sucedía, cuando estas relaciones fracasaban, se debía a que los conflictos de los Estados-nación emergentes no permitían construir un proyecto común. Esta lectura alegórica de los “romances fundacionales” resulta muy productiva a la hora de comprender el trabajo de la ficción en los procesos de imaginación de la nación.

Amir y Arasi: el beso de la reconciliación (entre Brasil y Uruguay)

Ambientada en 1888 esta historia trata de Amir, el joven uruguayo que parte a la guerra, un hecho menor frente a otros conflictos que vivirán su madre y su novia Arasi, *la brasilerita*, a raíz de esta situación. Tal como plantea Doris Sommer (1993), nos encontramos frente a la típica novela donde el matrimonio es ejemplo de

consolidaciones aparentemente pacíficas durante los devastadores conflictos internos, que en este caso es el problema también de los límites con el Brasil. No por nada, los amantes son de dos pueblos fronterizos, que terminan casándose, a modo de conciliación nacional. “*Vuestro beso, es una deuda mutua de vuestros corazones, y simboliza una deuda entre dos países*” (223).

Sommer afirma que “*La pasión romántica, proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos*” (22). Mi aproximación al análisis de la novela sitúa la escritura de Eyherabide en una búsqueda de formas expresivas abiertas a registros de enunciación de la oralidad del peón del campo, dando cuenta de un intento de instalar la circunstancia histórica presente y de la urgencia de liberar la palabra de la hegemonía del lenguaje. Bajo este prisma, se incorporan toques del color local, lo que da cuenta de una necesidad de visibilizar subjetividades y modelos identitarios en diálogo con el contexto y en donde la voz de la alteridad opera como un espejo que gestiona (valida) las transformaciones sociales y subjetivas. La performance amorosa de Arasi en su trayectoria discursiva a través de distintas máscaras o actuaciones (amante desgraciada, espiritualidad cristiana, mujer despechada) así como el pronunciamiento materno de Doña Jovita, sobre el deber ser y la situación de las madres y esposas cuando los hombres van a la guerra, pueden funcionar como un intento de reconciliar el amor a la mujer y a la patria en igualdad de niveles, y no una primero que la otra. Esto debería examinarse con el universo político e ideológico para analizar el debate que aparece en la novela. De este modo, podrían explicitarse las complejidades que operan en dichas imágenes, evidenciando pequeñas fisuras que sufre el discurso de la domesticidad en una coyuntura de guerras y cambios sociales, y poner en cuestión las definiciones de identidad nacional, los vínculos entre los sujetos, los postulados y los ejercicios de poder involucrados en esta red de sentidos.

El tema es la familia y la nación, interconectadas a través de dos sentimientos de mutua dependencia: el amor y el honor encuentran su correlato en la defensa de la patria. El deber patriótico resultó atractivo para los discursos de exaltación y el sacrificio amoroso. Vale en este sentido atender el discurso materno en oportunidad del retorno del hijo. La muerte del padre de familia, la pérdida económica y afectiva, el cierre de los saladeros, “*que eran nuestro campo de lucha*” (38), el posible viaje a la capital, la falta de fuentes laborales y por ende, el cruce a la frontera, el exilio, el extrañamiento, el advenimiento del progreso con sus embarcaciones, la locomotora y la llegada de los ingleses. En el final de la novela, la autora pide perdón y clemencia a sus

lectores por su “*falta de conocimiento práctico de la vida*”, pero también plantea que “*tengo la audacia de someterme a tu juicio crítico*”. “*A pesar de mi espiritualidad yo sé entretenerme*” porque “*es como si Dios me dijera: escribe. Y yo, tomo la pluma y escribo, escribo...sin dificultades de ideas que huyen, como mariposas sutiles que no vuelven, ¡las alas de mi imaginación son muy libres y yo no les imprimo violentamente sellos nuevos que demarquen la ruta nativa de sus vuelos*”. ¿Estamos frente las tretas de las débiles, que plantean escribir desde el no saber? Dicha novela presenta todos los argumentos de restitución que señala Lotman, en donde en el final feliz se restaura el orden que los protagonistas habían transgredido: “*Amir clavó los labios en los de ella, en delirio santo. Sublime beso de dos repúblicas abrazadas y profecía del progreso*” (223).

Reflexión a modo de apertura

El papel de la mujer a fines del ochocientos no fue unívoco. Por un lado, escriben sobre el ángel del hogar, pero a su vez, realizan la ambigua práctica de publicar, que no es otra cosa que “*el indicio de una desmesura, de una intención, de un deseo, que sobrepasa la medianía, lo cotidiano, el mundo en su realidad, en su generalidad*” dice Sandra Contreras. Sin ser figuras de primer orden, ofrecen un ejemplo paradigmático de cómo y con qué limitaciones culturales e ideológicas se desarrolló la creación literaria femenina durante esta época. Desde el punto de vista puramente estético no son obras extraordinarias, pero merecen considerarse portavoces de un “otro” imaginario del siglo XIX que habilita a una visión más amplia de épocas decisivas de la historia nacional. Son testigos de excepción de la génesis de la modernidad y testimonio de los primeros pasos de una tradición, con el valor añadido de haberse realizado en circunstancias históricas cruciales, con escasos modelos previos y un entorno hostil hacia las mujeres que osaban incursionar en las letras. No conforman un único modelo de identidad, pero contribuyeron a la salida de los estrictos límites del discurso de la sociedad provinciana

La construcción de las condiciones de visibilidad es una tarea pendiente, y son las propias escritoras que he privilegiado para este estudio las que posibilitan ensayar instalaciones nuevas para la valoración/legitimación de sus discursos.

Entre la fidelidad a lo oficial y su “saberse” escritora, ilustran aspectos de la evolución de su propia obra en guerra o alianza con la cultura masculina y permiten

valorar, a través de un análisis más riguroso e inclusivo, otras claves, otros métodos para una interpretación de la literatura uruguaya.

Bibliografía

Corpus

- CARREÑO, Antonio. *Compendio de manual de urbanidad y buenas maneras*. París,
- CORREGE, Adela. *Tula y Elena o sea el orgullo y la modestia*. Montevideo, Librería Nacional, 1885.
- DE BOURDON, Mathilde. “La mujer del oficial” en *El Mensajero del Pueblo*. Montevideo, 1874.
- DIAZ DE RODRIGUEZ, Micaela. *Aglae...Una cruz...* Montevideo, 1883.
- EYHERABIDE, Margarita. *Estela (novela)*. Melo, El Deber Cívico, 1906
- EYHERABIDE, Margarita. *Amir y Arasi*. Montevideo, Talleres Barreiro y Ramos, 1908.
- FROU-FROU. *El arte de amar*. Montevideo, Dornaleche y Reyes, 1898.
- HOSTOS, Eugenio María de. *Educación científica de la mujer (1873)*, en *Antología del ensayo hispánico*, <http://ensayo.rom.uga.edu/antologia>.
- LOPEZ DE BRITO, Clara. *Acentos del corazón*. Paysandú, Tipografía El Paysandú, 1892.
- MONLAU, Pedro. *Higiene del matrimonio*. París, Garnier, 1865.
- MORATORIO, Orosmán. *Una mujer con pantalones. Juguete cómico en un acto y en prosa*. Montevideo, EFC, 1883.
- SPIKERMAN Y MULLINS, Celina. *Flores Marchitas*. San José de Mayo, 1902.
- ZULMA (seud.) *Páginas íntimas...* Montevideo, 1890.
- ROXLO, Carlos. *Historia crítica de la literatura uruguaya*. Montevideo, Barreiro y Ramos, 1912-1916. Vol. III.

Fuentes

La Bandera Radical. Revista semanal de intereses generales. Montevideo, Año 1, N° 1, 1871.

Boletín de la Sociedad Ciencias y Artes. Montevideo, N° 1, Año 1881.

Diario Católico. Montevideo, 12 de agosto de 1885.

El Correo de las Niñas. Órgano defensor y cultor del bello sexo. Montevideo, 2ª época, febrero-junio 1885; 3ª época, 1895-96.

El Eco de los Niños. Montevideo, febrero-abril, 1887.

El Hogar. Lectura del domingo dedicada a la familia. Montevideo, agosto 1885-enero 1888.

El Mensajero del Pueblo. “De la influencia de las lecturas”, Montevideo, 12 de diciembre de 1875.

Fiat Lux. Semanario liberal destinado al fomento de la producción literaria. Salto, junio 1891-octubre 1891.

La Revista Literaria. Montevideo, junio 1900, año I, n° 3

Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales. Montevideo, mayo 1895-mayo 1896.

Crítica y Teoría

ACHUGAR, Hugo. *Poesía y sociedad. Uruguay (1880-1911).* Montevideo, Arca, 1985.

-----*Letra y nación en América Latina en el siglo XIX.* Montevideo, FHCE, 1998.

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

ARDAO, Arturo. *Racionalismo y Liberalismo en el Uruguay.* Montevideo, Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, 1962.

ARMSTRONG, Nancy. *Deseo y ficción doméstica.* Madrid, Cátedra, 1991.

BALLESTEROS, Isolina. “La creación del espacio femenino en España y Latinoamérica”. Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Barcelona, 15-19 de junio de 1992, Vol. 4 (1994): 65-67.

BARRÁN, José Pedro, NAHUM, Benjamín. *El Uruguay del novecientos.* Montevideo, Banda Oriental, 1979.

BARRÁN, José Pedro. *Iglesia Católica y burguesía en el Uruguay de la modernización (1860-1900).* Montevideo, FHCE, 1988.

----- *Historia de la sensibilidad en el Uruguay.* Tomo 2: *El disciplinamiento (1860-1920).* Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1990.

----- *Medicina y sociedad en el Uruguay del novecientos*. Tomos I, II y III. Montevideo, Banda Oriental, 1992.

----- *La espiritualización de la riqueza. Catolicismo y economía del Uruguay: 1730-1900*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1998.

----- *Los conservadores uruguayos. 1870-1933*. Montevideo, ediciones de la Banda Oriental, 2004.

----- *Intimidación, Divorcio y nueva moral en el Uruguay del novecientos*. Montevideo, Banda Oriental, 2008.

BARROS, Pía. *El tono menor del deseo*. Santiago, Editorial Cuarto Propio, 1991

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.

CAETANO, Gerardo, Geymonat Roger. *La secularización uruguaya (1859-1919)*. Montevideo, Taurus, 1997.

CHARTIER, Roger. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.

DE TORRES, María Inés. *¿La nación tiene cara de mujer? Mujeres y nación en el imaginario letrado del siglo XIX*. Montevideo, Arca, 1995.

----- . “Ideología estatal, ideología patriarcal y mitos fundacionales: la construcción de la imagen de la mujer en el sistema lírico del Uruguay del siglo XIX” en BRITO PEÑA, Alejandra et alter (comps.). *Voces femeninas y construcción de la identidad*. CLACSO, 1995.

DI FILIPPO, Josefina. *La sociedad como representación. Paradigmas intelectuales del siglo XIX*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad*. Madrid, Debate, 1986.

FE, Marina (coord.). *Otramente: lectura y escritura feminista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

FRANCO, Jean. *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 1996.

GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1998.

GOMES, MIGUEL. *Estética hispanoamericana del siglo XIX*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2002.

GONZALEZ STEPHAN, Beatriz. “Cuerpos de la nación: cartografías disciplinarias” en www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_08/gonz_steph.pdf (consultado en mayo 2011).

- JAGOE, Catherine-Blanco y ALDA ENRIQUEZ Cristina. *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona, Icaria, 1998.
- KIRKPATRICK, Susan. *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid, Cátedra, 1991.
- LUDMER, Josefina. "Tretas del débil" en *La sartén por el mango: Encuentros de Escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia González y Eliana Ortega. Río Piedras, Huracán, 1984.
- MASSIELLO, Francine. *Entre la civilización y la barbarie. Mujeres, Nación y Cultura literaria en la Argentina moderna*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1997. [1992]
- MUÑOZ, Willy O. *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras Latinoamericanas*, Editorial Cuarto Propio, Santiago, 1999.
- PERUCHENA, Lourdes. *Buena madre, virtuosa ciudadana. Maternidad y rol político de las mujeres de las élites (Uruguay, 1875-1905)*. Montevideo, Rebeca Linke Ed., 2010.
- RAMA, Ángel. *Literatura, cultura y sociedad en América Latina*, Montevideo, Trilce, 2006.
- REAL DE AZÚA, Carlos. *Pensamiento y literatura en el siglo XIX: las ideas y los problemas*. Montevideo, CEDAL, Capítulo Oriental, Nº 8, 1969: 113-128.
- RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Francisco Zegers Ed., Chile, 1993.
- ROCCA, Pablo. *Poesía y política en el siglo XIX (Un problema de fronteras)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2003.
- RODRIGUEZ VILLAMIL, Silvia. *Las mentalidades dominantes en Montevideo (1850-1900)*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1968.
- SOMMER, Doris. *Ficciones fundacionales*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica. 2004.
- STUVEN, Ana María. *Mujer, familia y república en Los proyectos nacionales latinoamericanos: sus instrumentos y articulación 1870-1930. Historia General de América Latina*. Tomo VII. París, UNESCO, 2008.
- ZIZEK, Slavoj. *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires, Paidós, 2003.
- ZUBILLAGA, Carlos y CAYOTA, Mario. *Cristianos y cambio social en el Uruguay de la modernización (1896-1919)*. Tomos I y III. Montevideo, CLAEH, 1982.

