

# MUJERES Y EMANCIPACIÓN DE LA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)



di/segni







**MUJERES Y EMANCIPACIÓN**  
**DE LA AMÉRICA LATINA**  
**Y EL CARIBE EN LOS SIGLOS XIX Y XX**

**Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)**

Irina Bajini ⇨ María del Carmen Barcia Zequeira ⇨ Mary G. Berg ⇨ Ilaria Bonomi ⇨ Luisa Campuzano ⇨ Zaida Capote Cruz ⇨ María Guadalupe Flores Grajales ⇨ Claudia Gamiño Estrada ⇨ Jorge Gómez Naredo ⇨ Iledys González Gutiérrez ⇨ Rosa María Grillo ⇨ Helen Hernández Hormilla ⇨ Alejandra Guadalupe Hidalgo Rodríguez ⇨ Ilaria Magnani ⇨ Vivian Martínez Tabares ⇨ Elizabeth Mirabal ⇨ Elina Miranda Cancela ⇨ Mary Yaneth Oviedo ⇨ Emilia Perassi ⇨ Graziella Pogolotti ⇨ Susanna Regazzoni ⇨ Milena Rodríguez Gutiérrez ⇨ Laura Scarabelli ⇨ María del Carmen Simón Palmer ⇨ Alberto E. Sosa Cabanas ⇨ Gianni Turchetta ⇨ Catharina Vallejo ⇨ Nicoletta Vallorani ⇨ Yolanda Wood ⇨ Alma Delia Zamorano

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano  
Ledizioni

© Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.), 2013

ISBN 978-88-6705-074-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Elaborazione da *Maestra rural*, del pittore e scrittore cubano  
Leonel López-Nussa (1916-2004), per gentile concessione  
dalla figlia Krissia

di/segni

n° 4

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN 2282-2097

**Grafica e composizione:**

Ratíl Díaz Rosales

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)

[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)

[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)

Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.

L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza

Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web

<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



## **Direttore**

Emilia Perassi

## **Comitato scientifico**

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena

## **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
---	--

Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Osprovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
---	---

Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

## **Comitato di redazione**

Nicoletta Brazzelli	Cinzia Scarpino
Simone Cattaneo	Mauro Spicci
Laura Scarabelli	Sara Sullam



## Sumario

INTRODUCCIÓN .....	13
LUISA CAMPUZANO	
<i>La «construcción» de Anacaona, cacica taína muerta en 1503, en dos textos de España de mediados del siglo XIX – la emancipación negada .....</i>	19
CATHARINA VALLEJO	
<i>Revolución haitiana y emigración a Cuba (1791-1804), en textos de escritoras de las Américas (ss. XIX, XX y XXI) .....</i>	27
LUISA CAMPUZANO	
<i>Bois Caiman: diseños visuales de una artista haitiana .....</i>	41
YOLANDA WOOD	
<i>Antígona, Bolívar y la emancipación en Llanto de luna de Ramos-Perea .....</i>	49
ELINA MIRANDA CANCELA	
<i>Los discursos sobre la participación de las mujeres en la guerra de Independencia: casos del occidente de México .....</i>	57
ALEJANDRA GUADALUPE HIDALGO RODRÍGUEZ	
<i>Mujeres ante la justicia en el proceso de independencia en la Nueva Galicia .....</i>	65
CLAUDIA GAMIÑO ESTRADA	
<i>1915: representación de la subjetividad femenina en La Vanguardia, periódico activista veracruzano .....</i>	75
MARÍA GUADALUPE FLORES GRAJALES	

<i>Mujeres en la Revolución Mexicana: Imaginarios Cinematográficos</i> .....	89
ALMA DELIA ZAMORANO ROJAS	
<i>Movimientos sociales y mujeres: el caso de Lilia Ruiz Chávez, damnificada, lesionada e insubordinada</i> .....	97
JORGE GÓMEZ NAREDO	
<i>Jesusa Rodríguez: Escena de la emancipación en Las crudas del Bicentenario</i> .....	117
VIVIAN MARTÍNEZ TABARES	
<i>Micaela Bastidas y su época</i> .....	125
MARY G. BERG	
<i>Manuela Sáenz en las Memorias de Jean Baptiste Boussingault: ¿La mujer emancipadora o emancipada?</i> .....	131
MARY YANETH OVIEDO	
<i>Testimonios del fracaso. La Mariscala en el espejo de Flora Tristán, pasando por las «otras»</i> .....	139
LAURA SCARABELLI	
<i>El rescate femenino en el teatro hispanoamericano del siglo XIX: el caso de «La Perricholi» en el Perú y de Trinidad Guevara y Rosa Guerra en la Argentina</i> .....	153
IRINA BAJINI	
<i>Amores y narraciones patrias. El caso de Juana Manuela Gorriti</i> .....	165
ILARIA MAGNANI	
<i>«Nosotras» contra el olvido o la última conquista</i> .....	173
ROSA MARIA GRILLO	
<i>Cuerpos bicentenarios (saqueados pero resistentes) en Tributo a la carne, de Diamela Eltit</i> .....	193
ZAIDA CAPOTE CRUZ	
<i>La reina y la libertad. Reflexiones en torno al poema «A S. M. La reina doña Isabel segunda», de Gertrudis Gómez de Avellaneda</i> .....	203
MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ	
<i>Escribiendo la última estrofa: testimonios de mujeres en la guerra</i> .....	211
MARÍA DEL CARMEN BARCIA ZEQUEIRA	

<i>Juana Borrero en el país de las sombras</i> .....	221
ELIZABETH MIRABAL	
<i>Sofía. De Cayena a Madrid</i> .....	235
GRAZIELLA POGOLOTTI	
<i>Dora Alonso, periodista de barricada</i> .....	243
HELEN HERNÁNDEZ HORMILLA	
<i>La escritura de las mujeres latinoamericanas del siglo XIX como declaración de independencia</i> .....	253
SUSANNA REGAZZONI	
<i>Relaciones de escritoras españolas y americanas tras la Independencia</i> .....	263
MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER	

#### PARA ALBA DE CÉSPEDES EN SU BICENTENARIO

<i>Indagación feminista en Cuaderno prohibido de Alba de Céspedes</i> .....	281
ILEDYS GONZÁLEZ GUTIÉRREZ ⇨ ALBERTO E. SOSA CABANAS	
<i>La poética del puente. Notas para una lectura de Nadie vuelve atrás</i> .....	289
ALBERTO E. SOSA CABANAS	
<i>Las verdaderas mentiras de las novelas: la poética de Elsa Morante</i> .....	295
GIANNI TURCHETTA	
<i>La escritura femenina italiana hoy: tendencias y ejemplos</i> .....	307
ILARIA BONOMI	
<i>Las palabras prohibidas. Apuntes sobre la escritura de las mujeres, y un texto</i> .....	325
NICOLETTA VALLORANI	

TESTIMONIOS DEL FRACASO.  
LA MARISCALA EN EL ESPEJO DE FLORA TRISTÁN,  
PASANDO POR LAS «OTRAS»

Laura Scarabelli

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

1833. Flora Tristán, francesa de controvertidos orígenes peruanos, decide embarcarse a bordo de la fragata «El Mexicano» rumbo a Perú. La mujer emprende el largo viaje para garantizarse un estatuto de legitimidad. Gracias a la rehabilitación del nombre del padre anhela edificar una nueva existencia en una tierra prometida capaz de otorgarle una nacionalidad, una herencia, una ubicación.

La peligrosa travesía no realizará los objetivos prefigurados y la mujer tendrá que renunciar al deseo de reconciliación con su pasado, volviendo tristemente a Francia, territorio incómodo e inhóspita, incapaz de albergarla.

1825. Doña Pancha de Gamarra, peruana, es premiada como cruel y terrible esposa del mariscal Gamarra (de ahí su apodo, la Mariscala). Rechazando el rol de mujer confinada en el interior del espacio doméstico, «sale al descubierto», gracias al brazo armado del marido. Construye su ser cabalgando el arquetipo de la *Caudilla*, grata imagen de orgullo y afirmación. Heroína trágica de la revolución, se ve obligada a marchar al exilio y desaparece en el silencio.

Desde una lectura superficial de los dos perfiles femeninos, Flora y Francisca parecen compartir un mismo destino: figuras de la errancia, de la ausencia, de la imposibilidad de encontrar un espacio de realización en el mundo. Sujetos confinados en una corporeidad enajenadora, incapaces de encontrar un lugar que los albergue, sujetos frustrados en la tensión hacia un rescate imposible.

Si, en el marco de la biografía, esta interpretación parece tener sentido, la reconstrucción literaria invierte de signo la experiencia de las mujeres: el hecho de transformarse en testimonio dentro del entramado narrativo de *Peregrinaciones de una paria* confiere a los sujetos femeninos nuevas posibilidades.

Intentaré demostrar cómo las dos figuraciones femeninas encuentren rescate en el espacio literario hábilmente elaborado por Flora Tristán, un espacio sobradamente subversivo, excéntrico e intrínsecamente heterogéneo.

Las *Peregrinaciones* de Tristán es un texto de por sí capaz de deshacer cualquier intento de definición rígido y dogmático. Oscilante entre la autobiografía, la confesión, el relato de viaje, el testimonio. Mucho se ha dicho sobre las estrategias narrativas empleadas por la autora para armar su discurso, sin embargo el elemento que más me llama la atención reside en su constituirse como fuente de «liberación» de la verdad. Mediante la relación de las peripecias peruanas, Flora puede abandonar la cadena de enmascaramientos que han condicionado su existencia francesa, disfraces hábilmente edificados para huir de las trampas del aborrecible marido, André Chagal, diseminando su identidad. Gracias a la puesta en tela de juicio de dichas máscaras, la autora consigue crear un espacio de resistencia y dicibilidad para su *ser*, un ser que huye, que está en la ausencia.

#### AMBIVALENCIAS NARRATIVAS Y AMBIVALENCIAS IDENTITARIAS: EL YO Y SUS OTROS

Escrito por una francesa, en francés, y destinado al pueblo peruano (a partir de las explícitas dedicatorias redactadas por la autora), *Peregrinaciones de una paria* cuenta un capítulo de la historia del país, mostrando, a partir de sus mismísimas premisas, una divergencia entre el emisor del discurso y el receptor, entre el código y el referente (Cornejo Polar 1978).

La textura narrativa revela nuevas ambigüedades, inscritas en la discrepancia de expectativas que se inserta en la fisiológica cesura entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato. Los hechos narrados en los recorridos textuales parecen radicarse en la reconstrucción de los esfuerzos frustrados de la autora por encontrar legitimación en el seno de la sociedad peruana (a través de la reivindicación de su pertenencia al linaje de los Tristán), el consiguiente desengaño que el naufragio de dichas expectativas origina y, en última instancia, la definitiva afirmación del estatuto de paria. El móvil que estimula, Flora a encaminarse hacia Perú, dejándose a las espaldas un matrimonio fracasado y dos hijos, consiste en la voluntad de «volver a empezar», gracias a la adquisición de una ubicación social determinada: en la reconciliación con el *Nombre del Padre* vislumbra la garantía de una

filiación, una genealogía, una propiedad. Dicha perspectiva pierde toda su consistencia al observar los efectos del itinerario. Flora pierde la esperanza de un reconocimiento familiar. A pesar de los sentimientos que aparenta su tío, Don Pío, que la reconoce como su amada sobrina e hija de su difunto, idolatrado hermano Mariano, le está negada con determinación su pertenencia al noble linaje de los Tristán.

Flora padece otro rechazo. Su misma familia la repudia en el lugar de acogida que se había figurado como única posibilidad de rescate, la expulsa del Edén. La imposibilidad de reparar el sufrimiento generado por la cadena de vacíos y ausencias sufridas gracias al ingreso en el orden simbólico del Padre, espacio de mediación entre la ley y el cuerpo, el fracaso del proyecto de recomposición de su existencia a la sombra protectora del linaje paterno, se convierte, paradójicamente, en el móvil de la narración.

Creo, junto con Julio Ramos, que la legitimidad de la narración reside en la toma de conciencia de la ilegitimidad de su nacimiento. Dicho en otras palabras, el itinerario de legitimación de la escritura empieza cuando el viaje en busca de sus orígenes perdidos termina:

El viaje de Flora Tristán —la escritura del viaje— posibilita su constitución no ya como hija sino como autora de las *Peregrinaciones de una paria*. La literatura para Flora Tristán comienza precisamente donde (siempre ambiguamente) termina la necesidad de la reconciliación familiar (Ramos 2000: 202).

Acabada la obstinada tentativa de reconocimiento de una filiación, un origen y una pertenencia, Flora acepta de buena gana su nueva existencia, en calidad de paria: reconoce la imposibilidad de formar parte de un orden establecido, sabe que es difícil encontrar una colocación y una definición capaz de «nombrarla».

Al mismo tiempo, reconoce no tener una patria, ser nómada, portadora de una subjetividad desterritorializada y fragmentada.

La descripción que nos ofrece para liquidar la experiencia en la morada de los Tristán es, en este sentido, emblemática y puede configurarse como un indicio evidente de que la operación de reescritura del viaje hacia el Perú no refleja solo la voluntad de redactar la crónica de una expulsión:

Dejaba la casa donde había nacido mi padre y donde creí encontrar un asilo; pero durante los siete meses que habité en ella sólo ocupé la morada de un extraño. Huía de esta casa en la cual había sido tolerada, pero no adoptada. Huía para ir ¿dónde?... Lo ignoraba. No tenía plan y, harta de decepciones, no formaba proyectos. Rechazada en todas partes, sin familia, sin fortuna o profesión y hasta sin nombre, iba a la ventura, como un globo en el espacio que cae donde el viento lo empuja. Dije adiós a esas

paredes, invocando en mi ayuda la sombra de mi padre (Tristán [1838] 2003: 455).

El sentido de su praxis escritural reside en estas palabras, llenas de privación, enajenación, desconcierto y, a la vez, nómadas, móviles, intencionalmente privadas de «destinación». Palabras emblemáticamente condensadas en el mismo título de la narración: Flora Tristán decide nombrar su recorrido textual «peregrinación», subrayando su esencia migrante, sin dirección. En segundo lugar, la instancia de la escritura se centra en una exigencia de «dicibilidad», germinada del mismo itinerario peruano. La falta de una posible filiación, suscrita por el rechazo de Francia, en calidad de mujer y madre, y del Perú, en calidad de hija, lleva como consecuencia la construcción de una filiación alternativa, de una a-filiación, en las palabras de Said ([1983] 2004).

El espacio textual se convierte en lugar de afirmación de una existencia distinta, y las estrategias narrativas para elaborar dicha diferencia residen en la experiencia de apertura al otro o, mejor dicho, a las otras.

Flora teje en el entramado narrativo una serie de encuentros, verdaderas «salidas» de sí misma, capaces de condicionar la percepción de lo real y, al mismo tiempo, edificar la esencia de la paria.

En este sentido, podemos vislumbrar en de relato de Flora la significación más profunda del testimonio: antes que todo testimonio del propio yo, que rescata como otro en la perspectiva del hecho autobiográfico y, en segunda instancia, testimonio de distintos rostros de mujer, que han contribuido a edificar un espacio alternativo de aserción, mediante carencias, silencios, máscaras.

Según las enseñanzas de Agamben ([1998] 2000: 18), el testimonio contiene, en su centro, algo que es intestimoniable. Por esta razón, el testimonio se erige como un acto parcial: los testigos dan testimonio de la imposibilidad de testimoniar. Siguiendo dichas sugerencias, la palabra de Flora no forma un signo capaz de representar una comunidad silenciada, no se instituye como portadora calificada para representar lo indecible pretendiendo dejar su huella, se convierte en lugar de aserción de una falta, de un no-poder, de una ausencia. Más que narración de la historia del otro, llega a ser relación de las «historias por parte del otro». La autora no quiere edificar la imagen del vacío y de la privación, pone en tela de juicio dicha imagen gracias a la presentificación en el escenario narrativo de intersticios y fisuras. La palabra de Flora, más que afirmar, quiere paradójicamente dar voz al silencio, concederle un lugar privilegiado, capaz de contener la diversidad y la exclusión.

Gracias a esta innovadora ética de la enunciación, Flora Tristán transforma el enunciado en una escena y, a partir de este espacio creativo, recusa la

estereotipia que confina la representación femenina, consintiendo la aparición de subjetividades nuevas. Como afirma Sonia Mattalía:

Esta ética ha sido y es ejercida por muchas escritoras que han convertido, con frecuencia, el acto enunciativo en una escena, desde la cual recusan tópicos sociales haciendo emerger nuevas imágenes de las mujeres y nuevas figuras de la subjetividad, recortadas sobre las pasiones del ser. Figuras que ponen sobre el tapete de la creación artística una forma de revuelta que representa la querrela de las mujeres (Mattalía 2003: 90).

Ya he puesto en evidencia la cesura que enmarca el relato de la experiencia de viaje, certificando la toma de conciencia, por parte de la autora, del estado de paria. La configuración del espacio parece padecer la misma ambigüedad. Después de haber esbozado en la narración el tiempo perfecto para el testimonio, Flora intenta modular el espacio perfecto.

No es casual que, recién llegada a la casa paterna, a aquel espacio reencontrado capaz de restaurar su nacimiento, Flora Tristán se transforme en testigo, empezando a trabar su catálogo de mujeres excelentes. El lugar del padre se convierte en el espacio ideal para la afirmación de un nuevo territorio de hospitalidad, diálogo y compartición.

Los mismos cuartos destinados a la querida sobrina, cuartos vacíos, asépticos y fríos, espacios sospechosamente neutros, se tornan en guarida, territorio de alteridad capaz de albergar un relato alternativo, femenino.

El aislamiento en esta cueva desierta es indicio de un doble movimiento:

1) el repliegue de la protagonista sobre sí misma, que coincide con una renegociación de la estancia peruana, mediante la cancelación del signo de los Tristán. La elaboración de dicha experiencia se evidencia en la descripción de la entrada de Flora en la mansión del tío.

La mujer subraya una serie de elementos que ponen de relieve la voluntad de construcción de un escenario caracterizado por la invisibilidad y la enajenación.

Flora se siente ajena al contexto que la alberga, espectadora de sí misma («Mi entrada fue una de aquellas escenas de aparato como se las ve en el teatro» [Tristán [1838] 2003: 234]). Al mismo tiempo, quiere volverse invisible, gracias a la oscuridad que impregna integralmente la descripción («la oscuridad era demasiado grande para que se le pudiese distinguir a nadie» [Tristán [1838] 2003: 234]), y mediante la abstención de la asistencia a la comida, único elemento capaz de atestiguar y exhibir su corporeidad («Rogué a mi prima que me dispensara de asistir a la comida y me permitiera retirarme al departamento que me había destinado» [Tristán [1838] 2003: 235]). La oposición entre la suntuosidad y la pompa de la residencia de los Tristán y

la extrema esencialidad del espacio que la hospeda —que trae a la memoria la intimidad y la oscuridad del sótano, reproducción de la cueva subliminal, según las enseñanzas de Bachelard ([1965] 2005)— junto a la explícita teatralización de la escena, subrayan la escisión del yo, que anhela a experimentar nuevas posibilidades de existencia y posicionarse en un horizonte de alternativa, liberándose de los rígidos esquematismos interpretativos del orden simbólico dominante.

2) Tras haber diseminado en la textura narrativa signos altamente ambiguos, convirtiendo la relación de su ingreso en las posesiones del tío en inestable y fragmentada, Flora resemantiza el lugar de acogida, transformando las habitaciones oscuras, territorio de invisibilidad y silencio del yo en espacio insólitamente público y político, ventana abierta sobre el mundo, receptáculo de una serie de testimonios. De los testimonios políticos y militares, figurados por el abanico de interlocutores dispuestos a sacar provecho de los sagaces consejos de la extranjera y orientados a atestiguar la nueva autoridad de la paria, a testimonios más íntimos, existenciales, seleccionados para recomponer la identidad disgregada de Flora gracias a la afirmación de modelos alternativos de «estar en el mundo», abarcadores, abiertos a lo diverso.

La identidad de Flora se construye mediante su «toma de distancia»: distancia de la historia oficial del Perú, representada por la parada de notables en su presencia, dispuestos a contarle, siempre en diferido, las principales noticias sobre los hechos revolucionarios, y distancia de la tentación de construir sobre las cenizas de dicha historia, creando un espacio de aserción, alternativo al discurso homologador del poder, pero igualmente dogmático. La identidad de Flora vive el alejamiento y la peregrinación en conciencia y plenitud, encuentra el sentido del su ser en la desterritorialización y en la paradoja: en el estatuto de paria.

Dicho en otras palabras, el peregrinaje en busca de sus orígenes perdidos, emprendido para encontrar una colocación en el marco de la historia oficial, gracias al Nombre del Padre, consigue crear una identidad alternativa, abierta y solidaria, erigida gracias al testimonio y la denuncia de la ausencia y del silencio, un yo caníbal, que encuentra la plenitud de su ser acogiendo al otro, en la afirmación coral de diversos géneros de marginalidad.

Las peregrinaciones de Flora, que parecían terminar en la paradójica reclusión entre las paredes de la mansión peruana, toma una inesperada consistencia dentro de la praxis textual, en el correr de la tinta sobre el papel, en el relato de historias excelentes y en la movilidad de las vivencias de las otras, en su excepcionalidad, en su «lengua» alternativa, en su codificarse en términos de literatura menor (Deleuze y Guattari [1975] 1978). Dicha operación reside precisamente en la privación de las categorías capaces de

construir la identidad en su dimensión social y civil, autorizándole el acceso a la Historia. La falta de una herencia que está inscrita en la escisión con el Nombre del Padre, representada por unas cadenas de rechazos, públicos y privados, expresa la complejidad de los rostros femeninos que Flora incluye en su reconstrucción del viaje peruano, rostros solidarios en la coparticipación de una misma impotencia.

Una de las figuras mediante las cuales dicha experiencia de la imposibilidad y del silencio se materializa es la máscara.

Flora posee tantas máscaras como los sujetos llamados a relatar sus vivencias y, paradójicamente, este acto de vestición desvela la identidad misma del enmascaramiento, echando nueva luz sobre el testimonio. Dicho en otras palabras, la máscara no refleja una modalidad de encubrimiento y ocultación de la identidad, quiere convertirse en lugar de subversión, afirmación del vacío, del sufrimiento, de la privación. La máscara es síntoma de un espacio intersticial que se revela y se denuncia, un territorio orientado a indicar que no todo tiene una colocación y una medida. Máscara como metamorfosis, metamorfosis que no es producto sino sublimación de la praxis.

#### FLORA TRISTÁN Y SUS MÁSCARAS

Antes que todo Carmen, la prima favorita, depositaria de sus secretos más íntimos e interlocutora predilecta. La elaboración narrativa de las vivencias de Carmen pone de relieve, desde sus mismísimas premisas, la estrategia de subversión e inversión inscrita en las modalidades narrativas de Tristán.

La máscara de Carmen es la viruela, que desfigura su rostro, impidiéndole expresar plenamente su feminidad y por consiguiente disfrutar de una colocación adecuada dentro del orden social dominante. Una fisicidad incómoda ofusca sus grandes cualidades y la obliga a confinarse en el amparo de la institución matrimonial. Su evidente fealdad es la causa de su desafortunado matrimonio con un joven aventurero capaz de traicionarla y abandonarla y, después de haber dilapidado todas sus riquezas, volver a casa, enfermo e infeliz, para concluir su misérrima vida al lado de la mujer.

El hecho de no tener una corporeidad atractiva se convierte en modalidad para encontrar justificación a los continuos abusos del marido por parte de los aristocráticos limeños. Como afirma Tristán:

Esas personas encontraban en la fealdad de la mujer y en la hermosura del marido razones suficientes para justificar la explotación de su fortuna y los continuos ultrajes de que era víctima aquella desgraciada. Tal es la moral que resulta de la indisolubilidad del matrimonio (Tristán [1838] 2003: 239).

Este imaginario inicuo y restrictivo tiene su contrapunto en la representación de Flora, que se detiene en una profusión de detalles desconocidos de la joven, poniendo de relieve sus grandes calidades anímicas e intelectuales, su bondad, inteligencia y lealtad. Y, en una descripción no carente de cierta ironía, exalta la belleza de sus pies: «una miniatura, un amor de pie, el ideal soñado que aún me complazco en recordar» (Tristán [1838] 2003: 239).

La imagen de Carmen está edificada a partir de la reconstrucción y deslegitimación de la institución matrimonial, prisión del cuerpo y del alma, obstáculo para la afirmación de la individualidad femenina. El silencio de Carmen, su reticencia y sufrimiento, junto a su discernimiento y madurez, dignidad y orgullo, se establecen como espacio de resistencia, lugar de construcción de una alternativa al orden simbólico patriarcal.

No es casual que al presentarnos la mujer, Flora subraye su función de «maestra de idiomas» (Tristán [1838] 2003: 243), atestigüando su capacidad de enseñar una lengua *otra*, capaz de expresar la nueva dimensión de la *paria*. Y, sospechosamente, Carmen es la que se encarga del sustento de Flora, de su comida («Por la mañana ella me enviaba el desayuno y a las tres iba yo a comer donde ella» (Tristán [1838] 2003: 243), garantizándole una consistencia, una posibilidad de manifestarse exhibiendo su cuerpo.

Un nuevo rostro de mujer está representado por Dominga, controvertida prima de Flora y protagonista de una fuga rocambolesca del convento de Arequipa, donde se había voluntariamente encerrado por una decepción amorosa (un hombre, otra vez). La mujer, cansada de vivir en reclusión y ávida de *libertad*, elabora una artimaña para evadirse. Con la complicidad de una hermana, decide prender fuego a su celda y huir. Su hipotética muerte ante los ojos de la sociedad es la mejor garantía para construirse una vida alternativa, libre.

Ya desde estas mismísimas premisas la ejemplaridad del testimonio de la joven es indudable. Lo que me resulta sumamente interesante es la estrategia narrativa que enmarca el relato de la historia de Dominga. La monja toma consistencia en la narración gracias al recurso directo a la actividad imaginativa. Como afirma Julio Ramos, Flora Tristán introduce la historia de Dominga mediante una *rêverie*:

Mi imaginación me representaba a mi pobre prima Dominga revestida con el amplio y pesado hábito de las religiosas de la orden de las carmelitas. Veía su largo velo negro, sus zapatos de cuero con hebillas de cobre, su disciplina de cuero negro pendiente hasta el suelo, su enorme rosario, que la desgraciada niña por instantes oprimía con fervor pidiendo a Dios ayuda para la ejecución de su proyecto y enseguida destrozaba entre sus manos crispadas por la ira y la desesperación (Tristán [1838] 2003: 376).

Si la visión del convento de Santa Rosa ya de por sí evoca el recuerdo de Dominga y contiene los hechos futuros, es sumamente significativo que las vicisitudes de la monja estén reelaboradas a partir de un conjunto polifónico de relatos y leyendas, capaces de diseminar la legitimidad de la verdad histórica en el enredo de sus múltiples variantes (que se pueden también considerar indicio de aquel espacio de alternativa a la autoridad, lugar eminentemente literario, democrático y compartido). ¿Quién es verdaderamente Dominga? No se puede saber con certitud, lo que realmente cuenta es quién no ha querido ser, es la alternativa que Dominga ha buscado para reformular su existencia, transmutando su destino.

Es curioso notar cómo el móvil de dicha resemantización, el *pretexto* de la espectacular evasión, está elaborado a partir de un *exemplum*, contenido en las páginas de Santa Teresa. Dominga encuentra la receta para su fuga en el material canónico: subvirtiendo (o, quizás, interpretando a la letra) las enseñanzas de la beata, construye el programa de su huida y su nueva opción de vida:

La santa cuenta, por ejemplo, la historia de una religiosa de Salamanca que sucumbió a la tentación de fugarse del convento. El demonio le sugirió el pensamiento de poner en el lecho de su celda el cadáver de una mujer muerta destinado a hacer creer a toda la comunidad que ella había fallecido, con el fin de tener tiempo de ponerse a cubierto de los alguaciles de la Santa Inquisición, ayudada por el mensajero del diablo bajo la forma de un hermoso joven. ¡Qué rayo de luz para la joven! Ella también podría salir de su prisión, de su tumba, por el mismo medio de la religiosa de Salamanca. Desde aquel momento la esperanza entró en su alma y desde entonces ya no sintió tanto fastidio (Tristán [1838] 2003: 398).

La máscara de Dominga reside en la muerte: muerte que no es rechazo de la vida, la monja rehúsa su estatuto, su nombre, prefiriendo desaparecer: abraza una invisibilidad que le permite ser libre.

Flora Tristán comparte plenamente dicha estrategia de enmascaramiento y la convierte en praxis narrativa, creando diversas ocasiones de «desaparición» en el entramado textual. Por ejemplo durante la travesía con destino Arequipa, la autora se detiene en una condición de privación de vida y vitalidad y, durante su estadía en la mansión de los Tristán, nos describe sus frecuentes abstenciones de comida.

Flora Tristán muere simbólicamente como hija de Mariano y renace, dentro del espacio narrativo, como paria, indicio de una enunciación colectiva, solidaria, abierta al testimonio de las que comparten su misma condición.

Nuevas máscaras figuran en el texto, prueba de la afirmación de un estatuto alternativo: las *rabonas*, indómitas presencias femeninas, silentes compañeras de los soldados en las campañas revolucionarias, síntoma de valor y fuerza; y las *tapadas limeñas*, ejemplo de la creatividad femenina, capaz de superar cualquier obstáculo con tal de afirmar su identidad. Las tapadas, recuperando vigor, gracias a su mismo traje, saben ocultar más que exhibir, redescubriendo espacios de autonomía.

Gracias a la inclusión en el relato del testimonio de mujeres excelentes, Flora deconstruye las instituciones que presiden el orden simbólico patriarcal (la familia y el matrimonio) otorgando para sí misma y las otras nuevas posibilidades de dicibilidad.

Sin duda alguna la palabra de Francisca Zubiaga de Gamarra puede considerarse el testimonio más significativo de toda la narración, capaz de condensar y reunir las experiencias catalogadas a lo largo de la narración. Gracias a las aventuras de Doña Pancha, Flora prefigura su futuro, saldando definitivamente la imagen de la delicada nieta de Don Pío Tristán y constituyendo las premisas para las futuras gestas de la mujer-mesías, destinadas a cambiar el mundo.

Antes del decisivo encuentro con la «terrible» Mariscala, Flora se detiene maliciosamente en una meditación, programando su vuelta a Francia y atesiguando con pesar el naufragio de sus expectativas peruanas:

A pesar de todas las distracciones que Lima me ofrecía y de la acogida amistosa de mis nuevos amigos deseaba vivamente marcharme [...] Jamás he sentido un vacío más completo y una aridez más agobiadora que durante los dos meses que permanecí en Lima (ibíd., 519).

La decisión de abandonar la capital para volver a su controvertida patria, junto a la vacilación sobre el itinerario a seguir, la sensación de radical abandono y vacío, transforman a la protagonista en hija de un tercer espacio, suspendido entre tierra y mar, espacio de total enajenación.

Su irresolución coincide con la conciencia de la imposibilidad de reintegrarse a la patria de origen y, a la vez, construirse una nueva existencia en las tierras reencontradas. De este modo Flora afirma su estatuto de peregrina, enredada en sus recorridos. Y doña Pancha comparte con Flora la misma condición de abandono y vagancia. Su posición social, el involucramiento en las cuestiones de Estado, el poder que ejerce ofrecen una imagen muy distinta respecto de los demás rostros canibalizados por la autora. Ya de por sí, la figura de la Presidenta es excéntrica: no pertenece al espacio privado, a la intimidad familiar que parece contener todas las representaciones femeninas, con trabajo y dedicación ha conquistado una posición pública, con-

virtiéndose en uno de los actores fundamentales de las transformaciones político-sociales de la república peruana.

Por tanto, el sentido profundo de su privación no concierne a la esfera privada sino a la pública. Doña Pancha es abandonada por su pueblo, no pierde en Nombre del Padre, pierde en Nombre de la Patria.

El encuentro entre las dos mujeres se realiza a bordo del «William Rushton», la fragata destinada a llevar a Doña Pancha al exilio chileno, temporalmente atracada en el puerto del Callao. Bajo las falsas e incómodas apariencias de refinada dama (otra vez una máscara), la mujer espera el día del abandono definitivo de su patria.

El detalle de suspensión figurado en la embarcación es significativo: refleja la colocación híbrida de las dos «hermanas», detenidas en el intersticio entre la tierra y el mar, entre el ser y el no ser.

La Mariscala, acompañada por el fiel secretario, Escudero, está viviendo una temporada de profunda postración, física y moral, originada por el abandono de su pueblo.

El testimonio de la existencia de Doña Pancha se desarrolla a través del diálogo, no es una simple reproducción de las conversaciones con Flora (que, por otra parte, enriquecen la textura narrativa) es un verdadero «cara a cara» que la autoridad autorial de Flora, capacitada para ordenar, aunque democráticamente, los materiales a su disposición, no consigue retener.

La dificultad en el dominio del relato de la presidenta encuentra su figuración gracias al complejo juego de miradas que preside la entrevista de las mujeres. Flora parece sucumbir frente a la impenetrabilidad y a la oscuridad de su interlocutora, puede presentificarla en su narración pero no consigue resolverla. Puede decir de ella solo mediante la presentación de sus misterios. La relación de la conversación entre las dos, está descrita como si fuera un «duelo». Cuando la autora parece tener agarrada a su interlocutora por las narices, habiendo penetrado sus secretos más íntimos («Comprendí su pensamiento [...] Me sentí más fuerte que ella» [Tristán 2003: 525]), una inesperada reacción parece trastornar los planes, desbaratando la estabilidad de la representación («Ah Florita. Su orgullo la engaña. Usted se cree más fuerte que yo. Insensata. Usted ignora las luchas incesantes que he sostenido durante ocho años» [Tristán 2003: 525]).

Flora Tristán no está describiendo a doña Pancha, está dando forma a la imposibilidad de su descripción, está padeciendo la parálisis de todo proceso de dicibilidad. No puede poner por escrito los sentimientos de privación y sufrimiento de la mujer: está dando voz a lo indecible, a lo inenarrable.

Gracias a esta posibilidad, Flora Tristán representa el significado más profundo de su conversión en paria: goza plenamente del vacío, se nutre de la ausencia y de la soledad. Gravando a su yo quebrado con la presencia es-

torbadora de la ex presidenta del Perú, se predispone para nuevos retos, caracterizados por la aserción de la marginalidad y de la desterritorialización:

Después del almuerzo hice trasladar mi equipaje a bordo del «William Rusthon» y me instalé en el camarote que había ocupado la señora Gamarra. Al día siguiente recibí muchas visitas de Lima. Eran los últimos adioses. Como a las cinco se levó anclas. Todo el mundo se retiró. Me quedé sola, completamente sola, entre dos inmensidades: el agua y el mar (ibíd., 539).

## Referencias bibliográficas

- Agamben, G., [1998] 2000, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia, Pre-Textos.
- Bachelard, G., [1957] 2005, *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z., [1995] 2003, «De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad», en H. Stuart y P. Du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Madrid, Amorrortu Ediciones, pp. 40-68.
- Cornejo Polar A., 1978, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-8, pp. 7-21.
- Cabibbo, P. y A. Goldoni, 1983, «Per una tipologia del romanzo d'iniziazione», en P. Cabibbo (ed.), *Sigfrido nel Nuovo Mondo*, Roma, La Goliardica, pp. 13-51.
- Deleuze, G. Y F. Guattari, [1975] 1978, *Kafka. Por una literatura menor*, Era, México.
- Da Costa Toscano, A. M., 2006, «Una mujer con poder. Doña Francisca Gamarra: *La Mariscala*», en S. B. Guardia S. B. (ed.), *Escritura de la historia de las mujeres en América Latina. El retorno de las diosas*, Sevilla, CEMHAL, pp. 361-377.
- De Man, P. [1979] 1991, «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Suplementos Anthropos, 29, Barcelona, Editorial Anthropos, pp. 113-118.
- Denegri, F., 2003, «La insurrección comienza con una confesión», en F. Tristán, *Peregrinaciones de una paria*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 35-69.
- 1997, «Desde la ventana. Women 'Pilgrims' in Nineteenth-Century Latin-American Travel Literature», *The Modern Language Review*, 92, 2, pp. 348-362.
- Díaz Marcos, A.M., 2006, «Las estrategias de justificación: Flora Tristán y sus *Peregrinaciones de una paria*», en M. Russotto (ed.), *La ansiedad autorial. Formación de la autoría femenina en América Latina: los textos autobiográficos*, Caracas, Editorial Equinoccio, pp. 129-146.
- Eliade, M., [1965] 2001, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairós.

- Gabaude, M., 1998, «*Les Pérégrinations d'une paria: initiation, observation, révélation*», *The French Review*, 71, 5, pp. 809-819.
- Gómez, B. I., 2005, «Autobiografía y representación en *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán», *Universitas Humanística*, XXXII, 060, pp. 61-67.
- Mattalía, S., 2003, *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta, escritura de mujeres en América Latina*, Madrid, Iberoamericana.
- Michaud, S. (ed.), 1985, *Un fabuleaux destin: Flora Tristán*, Actes du Premier Colloque International Flora Tristán (Dijon, 3-4 Mai 1984), Dijon, Ed. Uni de Dijon.
- Peluffo, A., 2005, «La Mariscala de Flora Tristán», en *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 120-126.
- Ramos, J., 2000, «Genealogías de la moral latinoamericanista: el cuerpo y la deuda de Flora Tristán», en Mabel Moraña (ed.), *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, pp. 185-206.
- Said, E., [1983] 2004, *El mundo, el texto y el crítico*, Madrid, Debate.
- Sánchez, L. A., 2004, *Flora Tristán, una mujer sola contra el mundo*, Lima, Fondo Editorial UNMSM.
- Tristán, F., [1838] 2003, *Peregrinaciones de una paria*, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM.