



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

# Autorías femeninas fundacionales: escritoras chilenas y brasileñas del siglo XIX (1840- 1890)

Tesis para optar al grado de Doctora en Estudios Latinoamericanos

Carol Arcos Herrera

Profesor patrocinante:  
Grínor Rojo de la Rosa

Santiago de Chile, 2013

## RESUMEN

La siguiente investigación tiene por objetivo general estudiar el problemático ingreso de las escritoras chilenas y brasileñas en la comunicación e institucionalidad literaria de sus respectivos países entre 1840 y 1890. Su hipótesis de lectura dice relación con entender la emergencia de estas escritoras desde el punto de vista de su autoría, de su construcción como sujetos modernos de escritura, a partir del soporte impreso más utilizado en la época como lo es la prensa.

Así, entonces, se trabaja desde un punto de vista historiográfico y comparatista una crítica literaria que pone el foco en la construcción de autoría por parte de las mujeres escritoras, a través de un ciclo que hemos denominado: *autorías femeninas fundacionales*. Las autoras que en específico aborda esta tesis son para el caso chileno: Mercedes Marín del Solar, Rosario Orrego, Quiteria Varas, Lucrecia Undurraga, Hortensia Bustamante, Victoria Cueto, Delfina Hidalgo, Martina Barros y Celeste Lassabe; y para el brasileño: Juana Manso, Narcisa Amalia, Presciliana Duarte de Almeida, Maria Benedita Câmara Bormann, Júlia Lopes de Almeida, Anália Franco, Josefina Álvares Azevedo e Inês Sabino.

*A mi hija Catalina...*

## ADRADECIMIENTOS

Además de dedicar este trabajo a mi hija, quiero aprovechar de agradecer a mi familia por el inmenso apoyo que me brindó durante estos años de investigación y escritura, sobre todo a mi hermana Melissa.

Asimismo, quiero retribuir con estas palabras de entrada a Eduardo Vergara, estudiante de la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas de nuestra Facultad, quien me ayudó con el largo trabajo de archivo, transcribiendo todos los periódicos chilenos y brasileños que se abordan en este estudio. Muchas gracias, amigo.

También a mi amiga Renata Feital por la gran hospitalidad brindada en su casa de Praia do Flamengo y luego en Jacarepaguá, durante mis largos veranos de investigación en la Fundação Biblioteca Nacional do Brasil. Como, igualmente, a mi profesora y amiga Alicia Salomone por todos estos años de compañía y lecturas. Muchas gracias.

Como olvidar a mi profesor patrocinante, Grínor Rojo de la Rosa. Agradezco toda su orientación y estima durante estos años de doctorado. También a mis profesores del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, principalmente a Darcie Doll por abrirme las interrogantes sobre la autoría de mujeres y ayudarme a empezar este proyecto.

Por último, quiero agradecer a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT, por la Beca de Doctorado Nacional que me concedió en 2008. A la par, también reconocer los fondos de pasantías que me permitieron visitar Rio de Janeiro y São Paulo, la *Beca de estadías cortas en investigación destinadas a estudiantes de doctorado y magíster de la Universidad de Chile*, otorgada por el Departamento de Postgrado y Postítulo en 2010. Y al proyecto MECESUP UCH0710 *Fortalecimiento y proyección nacional, regional y global del programa de Doctorado en Estudios Latinoamericanos*, que me ayudó a viajar nuevamente en 2012. En ambas estadías reconozco el apoyo ofrecido por el profesor Guillermo Giucci de la Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

HABÍA QUE ESCRIBIR SIN PARA QUÉ, SIN PARA QUIÉN...

Alejandra Pizarnik, *El infierno musical* (1971)

## SUMARIO

<b>I. Introducción</b>	8
	12
	13
<b>Primera parte</b>	
<b>II. Primer capítulo. Historiografía literaria y recepción crítica de la escritura/literatura de mujeres durante el siglo XIX</b>	
2.1. El siglo de las fundaciones: de revisiones y propuestas críticas	13
2.2. De la historia, la historiografía literaria latinoamericana en/sobre el siglo XIX y la literatura comparada	22
2.3. Las mujeres autoras en la producción historiográfica-literaria de Brasil y Chile durante el siglo XIX	41
<b>III. Segundo capítulo. Campo escriturario y la prensa chilena y brasileña</b>	76
3.1. Desde un espacio escriturario hacia la especialización del discurso literario	77
3.2. Las ciudades y la prensa: transformaciones de la cultura letrada	93
3.3. Derroteros de la prensa en Chile y Brasil	109
3.3.1. Chile	113
3.3.2. Brasil	126
<b>Segunda parte</b>	141
<b>IV. Tercer capítulo. Aproximaciones teórico-críticas y trayectorias de la escritura de mujeres</b>	142
4.1. Sobre la noción de autor y la autoría de mujeres	143
4.2. La categoría de autor	146
4.3. Autoría femenina y figuras autoriales: "entre el lugar y el no-lugar"	150
4.4. Figuras autoriales femeninas en Chile y Brasil	162
<b>V. Cuarto capítulo. Entre la gestión y la creación literaria: la figura autorial de la publicista</b>	179
5.1. Rosario Orrego (de Uribe) y el romanticismo liberal femenino en Chile	180
5.2. Juana Manso y su exilio en Brasil: antirrosismo literario y emancipación femenina	206
<b>VI. Quinto capítulo. Aprendizaje literario y autoría femenina en la prensa: la figura de la literata</b>	229
6.1. Itinerarios de la figura de la <i>literata</i>	230
6.2. De la <i>falsa modestia</i> al reclamo por la emancipación femenina: trayectorias de la figura de la <i>literata</i> en Chile	231
6.2.1. " <i>Juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño</i> ": Mercedes Marín del Solar (1804-1866)	237
6.2.2. La figura autorial de la <i>literata</i> en el Chile Liberal: <i>poetas (poetisas)</i> y	253
ensayistas	
6.3. De la emancipación femenina al reclamo por derechos civiles: trayectorias de la	290
6.3.1. Educación femenina y progreso social: Nisia Floresta (1810-1855), autora	294
6.3.2. La figura autorial de la <i>literata</i> en el Brasil del Segundo Reinado: <i>poetas</i>	309
<b>VII. Sexto capítulo. Prensa capitalista, agencia y literatura de mujeres: la figura</b>	349

7.1. La figura de la editora en Chile: Celeste Lassabe y su periódico La Familia	351
7.2. La figura de la editora en Brasil: A Família, jornal literário, dedicado à	371
VIII. Conclusiones	397
IX. Bibliografía	401
9.1. Prensa chilena	401
9.2. Prensa brasileña	402
9.3. Obras de autoras	403
9.4. Crítica sobre autoras	404
9.5. General	406

## I INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo general estudiar el problemático ingreso de las escritoras chilenas y brasileñas en la comunicación e institucionalidad literaria de sus respectivos países entre 1840 y 1890. Algunas de las preguntas que nos motivaron en la búsqueda de las autoras que trabajamos y los enfoques escogidos fueron: ¿cómo acceden a la escritura las mujeres durante el período?, ¿quiénes eran las mujeres que escribían?, ¿qué y dónde publicaban?, ¿qué soportes impresos usaban?, ¿qué trayectorias y estrategias utilizaban estas escritoras para "autorizar" sus discursos?, ¿qué recepción tuvieron los textos publicados por ellas y a qué público se dirigían?, ¿cuáles eran sus tópicos y géneros del discurso literario predilectos?, entre muchas otras.

Nuestras indagaciones nos llevaron a abordar esta problemática desde una perspectiva historiográfica y comparatista, pues nos pareció de absoluta importancia desentrañar las trayectorias que las mujeres escritoras iban instalando a lo largo del siglo XIX para formarse como autoras: sujetos modernos de escritura que paulatinamente profesionalizarían su actividad. Esto mediante una mirada que pusiera el foco en los aspectos diferenciales y vinculantes entre ambas zonas geopolíticas. Así, entonces, la tesis que hoy presentamos es un trabajo de largo aliento que busca tramar un abordaje diacrónico acerca de la escritura de mujeres, movilizándolo a la vez una propuesta de literatura comparada que pone en escena el proceso de construcción de una/s sujeto/s autora/s a partir de una fecha tan temprana como 1840.

Es una tesis de largo aliento, no por su extensión sino por el proceso de investigación que nos llevó a trabajar por largos meses en los archivos chilenos y brasileños para buscar a las autoras que abordamos. Estas publicaron principalmente en la prensa, medio básico de distribución de la escritura en el siglo XIX. A través de periódicos, revistas y papeles volantes las mujeres escritoras participaban en las dinámicas de una cultura urbana y letrada que se transformaba aceleradamente por los años que nos interesan. Considerando esta economía discursiva, por lo tanto, estudiamos las producciones textuales que las escritoras despliegan en la prensa de las ciudades mayores de ambos países: Rio de Janeiro, São Paulo, Santiago y Valparaíso.



Recortamos nuestra investigación espacialmente, porque dichas ciudades nos entregan una visión panorámica de un proceso de urbanización, producción y circulación constante de impresos, alfabetización e innovación lectora y, asimismo, de una experiencia de modernidad que cruzó y se desarrolló comparativamente mucho más en estos centros urbanos que en otros.

Es, entonces, a partir de la prensa que planteamos una historia literaria acerca de la construcción de autoría por parte de las mujeres, trazando conceptualizaciones que nos permiten abordar los textos y discursos de las escritoras a partir de un punto de vista interdisciplinario. Asimismo, poniendo en contacto lecturas provenientes de ámbitos tales como la historia cultural, la historia de las ideas, la socio-crítica, la crítica feminista y de género-sexual, la crítica y teoría literaria. Lo que se pretende es inscribir la prensa fundada por mujeres, o bien en la que ellas participan como colaboradoras regulares, tanto en su contexto histórico de producción como también en una relectura de la historia literaria chilena y brasileña sobre el siglo XIX.

Con esta finalidad, el criterio que guió la selección de las autoras fue el número de textos publicados en la prensa, pues una producción exigua u ocasional no nos permitía diseñar un *foco de expresión* manifiesto, es decir, la inscripción de una cierta unidad de escritura y voluntad de estilo que evidenciara una toma de posición de las escritoras dentro del campo cultural y la búsqueda de autoría en el cuadro de discursos que autorizan y legitiman lo escrito e impreso en el espacio público. Precisamente, creemos que uno de los problemas centrales para la escritura de mujeres durante el siglo radica en la construcción de autoría, así como también de un discurso propio muchas veces disonante con respecto a los proyectos nacionales y sus espacios de expresión.

En términos generales, la autoría la definimos como una de las formas en que las mujeres comienzan a construir subjetividades modernas; más aún, planteamos que es justamente en el marco del desarrollo de la prensa y de la constitución de un campo literario cuando las mujeres comienzan su constitución como sujetos modernos de escritura. Desde esa óptica, la hipótesis de investigación que guía la lectura de estas autoras y su producción periodística y literaria es que dicha concreción autorial en el espacio público se da mediante la modulación de ciertas figuras autoriales, todas las que revelan trayectorias paradójales en relación con los campos de escritura en que se sitúan.

El *corpus* de textos e impresos con los que trabajaremos son periódicos y revistas que se ponen en circulación entre 1840 y 1890. Recortamos nuestra investigación temporalmente, pues consideramos que en dicha fase es posible visibilizar un *ciclo de*

*autoría fundacional* por parte de las mujeres, caracterizado tanto por el *habitus* de las escritoras como por los tópicos y estrategias discursivas que utilizan en el marco de desarrollo de una prensa que gradualmente va adquiriendo un carácter más capitalista. Así, entonces, las escritoras que abordaremos son para el caso de Chile: Mercedes Marín del Solar, Rosario Orrego, Quiteria Varas, Lucrecia Undurraga, Hortensia Bustamante, Victoria Cueto, Delfina Hidalgo, Martina Barros y Celeste Lassabe; y para Brasil: Juana Manso, Narcisa Amalia, Presciliana Duarte de Almeida, Maria Benedita Câmara Bormann, Júlia Lopes de Almeida, Anália Franco, Josefina Álvares Azevedo e Inês Sabino.

Los capítulos de este trabajo dan cuenta de los objetivos específicos que nos propusimos. Así, en la primera parte, problematizamos la historiografía literaria respecto del siglo XIX y el lugar que en ella ocupa la escritura/literatura de mujeres. Luego caracterizamos el campo de escritura latinoamericano, poniendo énfasis en el brasileño y chileno con el fin de determinar históricamente la aparición de la figura de la autora y marcando ciertos momentos decisivos y relaciones entre la comunicación literaria y periodística de ambos países. En ese mismo sentido, trazamos una breve historia de la prensa con el fin de insertar la producción femenina en un contexto mayor y dialógico con otros sujetos de escritura.

La segunda parte de esta tesis, presenta nuestra propuesta crítico-historiográfica respecto de la emergencia de las mujeres escritoras como sujetos modernos de escritura a través de ciertas figuras, en una fase que hemos optado por denominar: *autorías femeninas fundacionales*. Por cierto, la noción de autoría es solo una de las entradas posibles al problema de la escritura de mujeres y la subjetividad femenina en la modernidad, pero pensamos que es aquella que permite productivizar la relación entre escritura y subjetividad. Esto pues se trata de una categoría que alude a las rúbricas de autorización de ciertas figuras autoriales que, a su vez, otorgan o entorpecen la legitimidad de la palabra pública e impresa.

Finalmente, es importante advertir que optamos por actualizar el uso que de la lengua castellana se da en la prensa de la época con el fin de facilitar la lectura contemporánea de los periódicos y revistas abordados. Como asimismo, elaboramos

traducciones propias del portugués al español cuando pensamos que era necesario hacerlo, debido, por una parte, a la dificultad que nos planteaba el hecho de utilizar el portugués de antaño y no elaborar una actualización correcta del mismo y, por otra, también a nuestra intención de acercar esa escritura al lector actual. De todas formas, existen a lo largo del trabajo bastantes citas en portugués, pero corresponden a textos más recientes o a reajustes contemporáneos sobre la prensa carioca y paulista.

Antes de dar inicio a esta tesis, nos queda un último punto por explicitar. El interés por relacionar la literatura de mujeres de Chile y Brasil nace ante la constatación de los escasos acercamientos críticos entre ambas regiones culturales. En ese sentido, la producción literaria de las escritoras chilenas nos parecía responder de forma más paradigmática al proceso de construcción de autoría femenina que se estaba dando en el resto de Hispanoamérica, sobre todo pensamos en la escritura de mujeres en el área andina y el Cono Sur, y que habíamos tenido ocasión de abordar en el marco de otras investigaciones; pero la literatura femenina/feminista brasileña siempre parecía quedar al margen de esa discusión. Así, por lo tanto, nos pareció estimulante acercar la producción escrita de mujeres brasileñas al resto del contexto latinoamericano, mediante su puesta en diálogo con el caso particular de Chile.

## **PRIMERA PARTE**

## **II. PRIMER CAPÍTULO:**

### **HISTORIOGRAFÍA LITERARIA Y LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA ESCRITURA/LITERATURA DE MUJERES DURANTE EL SIGLO XIX**

En este primer capítulo pretendemos detenernos en los alcances de la historiografía literaria; con este fin, en un primer momento, haremos una revisión y problematización en torno a cómo se ha estudiado la literatura latinoamericana del siglo XIX, valorando la agenda de problemas puestos en discusión por las investigaciones de los últimos treinta años. Luego abordaremos una cuestión fundamental para una tesis que se ocupa de la producción escrituraria/literaria femenina de dos países de la región, esto es, el comparatismo literario y su validez actual para desarrollar una perspectiva crítica sobre el

siglo XIX. Nos interesa, asimismo, profundizar en aquellos aspectos que van constituyendo el relato historiográfico sobre la literatura en América Latina, especialmente en Chile y Brasil, dando cuenta del lugar cardinal que ocupa el nacionalismo en la construcción de un canon literario. Finalmente, nos abocaremos a discutir la exclusión de las mujeres escritoras en las narrativas fundacionales como lo son las historias literarias y, por consiguiente, en la elaboración de un canon literario nacional. En definitiva, el objetivo es entregar un –estado del arte que nos permita diseñar y dar fundamento a nuestra propia propuesta historiográfica.

## **2.1. El siglo de las fundaciones: de revisiones y propuestas críticas**

Actualmente y como correlato de las propuestas críticas de los años 80 y 90 del siglo pasado, al abordar la producción escrituraria/literaria del siglo XIX se suele realizar un ejercicio de periodización marcado por un proceso histórico de al menos tres momentos: el período de la emancipación o de las revoluciones de independencia (1790-1830); el período de conformación intelectual-simbólica o de organización política de los estados nacionales (1830-1880); y otro de modernización dependiente o consolidación del Estado oligárquico (1880-1900). Emprender un saber crítico que rompiera con la tendencia historiográfica tradicional de buscar explicar los procesos literarios a partir de esquemas y paradigmas metropolitano-europeos, era parte de los objetivos de la intelectualidad latinoamericana de fines del XX que generó propuestas de periodización como la que comentamos. Desde ese vértice, surgen una serie de autores que entablan un pensamiento contrario al colonialismo epistemológico que ellos mismos denuncian: Mabel Moraña, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Antonio Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar, Ana Pizarro, Ángel Rama, Beatriz González-Stephan, Julio Ramos, Grínor Rojo y Bernardo Subercaseaux, son algunos de ellos.

Los estudios de estos autores abrieron nuevos mapas comprensivos de la literatura latinoamericana a partir de acercamientos provenientes del marxismo, sobre todo althusseriano, del estructuralismo genético y del postestructuralismo, escenificando el comienzo de una crítica que no solo se pregunta por las condiciones político-económicas en relación con la producción letrada de la región, sino también por las operaciones

epistemológicas puestas en juego en el proceso de constitución de las literaturas nacionales. Consideramos que este *corpus* textual se compone como un antecedente para los actuales estudios culturales y feministas latinoamericanos, que son aquellos desde donde esta tesis pretende posicionarse, en tanto formulan un quiebre con los procedimientos de carácter deductivo que estudiaban nuestra literatura como epifenómenos de la metropolitana y que, por lo tanto, ordenaban la historia literaria de acuerdo a períodos como Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo, Naturalismo o a escuelas como el parnasianismo y el simbolismo. Por otra parte, instalan una forma de hacer crítica literaria que está atravesada por componentes de carácter político e ideológico, lo que movilizó una reflexión en torno a las categorías de texto y discurso, provocando también así una atención hacia nuevos objetos que antes se encontraban al margen de los estudios literarios. En el marco de esta producción, se desarrollan, por ejemplo, las nociones de *transculturación literaria (narrativa)* (Ángel Rama)<sup>1</sup>, *heterogeneidad cultural (literaria)* (Antonio Cornejo Polar)<sup>2</sup> e

---

<sup>1</sup> El concepto de *transculturación*, como es sabido, procede de los trabajos desarrollados por el antropólogo cubano Fernando Ortiz (*Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, 1940), quien lo entendía como un proceso por el cual una cultura apropia elementos de otras a través de mecanismos de –deculturación y –neoculturación. Ángel Rama, quien comenzó a desarrollar esta noción en –Transculturación narrativa en América Latina (1982), la reconceptualiza para el campo literario, intentando abrir una nueva comprensión de las producciones narrativas latinoamericanas que dé cuenta de sus peculiaridades en el marco de los procesos de modernización del siglo XX. Rama enfatiza el papel activo y creativo en los procesos de apropiación de discursos por parte de culturas dominadas (colonizadas) y sus literaturas, esto a través de una cierta –plasticidad cultural que operaría según pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones, dentro de una dialéctica entre lo foráneo y lo propio. En el centro de esta reflexión sobre el contacto cultural y la problemática de la dependencia cultural, está la pregunta acerca de la constante lucha de las letras latinoamericanas por definir su autonomía.

<sup>2</sup> A Antonio Cornejo Polar le interesan los discursos que se ubican fuera de la literatura ilustrada y de la escritura alfabética, su trabajo persigue una redefinición del *corpus* de la literatura peruana y latinoamericana. En su texto de 1978, *El indigenismo y las literaturas heterogéneas, su doble estatuto sociocultural*, Cornejo Polar propone la noción de –heterogeneidad sociocultural para explicar las relaciones interculturales no como síntesis, sino como contradicciones. Llama aquí literaturas homogéneas a las que son producidas y leídas por escritores y lectores de un mismo estrato socio-cultural, a aquellas que circulan dentro de un solo espacio social; en cambio, las literaturas heterogéneas se caracterizarían por la pluralidad de los elementos que las integran y por una estructura conflictiva, pertenecen a una zona de ambigüedad y disputa. Más adelante Cornejo Polar extiende su noción a todos los elementos que integran el proceso comunicativo: –Me gustaría que quedara claro (...) que esa categoría me fue inicialmente útil (...) para dar razón de los *procesos de producción* de literaturas en las que se intersectan conflictivamente dos o más universos socio-culturales, de manera especial el indigenismo, poniendo énfasis en la diversa y encontrada filiación de las instancias más importantes de tales procesos (emisor/discurso-texto/referente/receptor, por ejemplo). Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites (Escribir en el aire 17).

*hibridez cultural* (Néstor García Canclini)<sup>3</sup>, las que son representativas de la agenda de problemas que han enriquecido la teoría-crítica de nuestra región.

En este escenario se abre la discusión en torno al concepto mismo de literatura, a las convenciones sobre el canon y los géneros del discurso literario. En tal sentido van algunas publicaciones de la década del los 70 como, por ejemplo, *El cambio actual de la noción de literatura* (1978) de Carlos Rincón, libro en que se aborda el género testimonial como un espacio discursivo y textual que transgrede las categorizaciones de la tradición crítica literaria de América Latina y que llama a cambiar el rumbo del análisis textualista que en ese momento hegemonizaba los estudios literarios, orientándolo hacia la incorporación de los procesos socio-culturales. Una perspectiva culturalista que reubicaba a la literatura en el conjunto de discursos y prácticas de la cultura, a la vez que propiciaba un giro teórico-crítico, pues se piensa el hecho literario fuera de lo estrictamente representacional o estético.

En suma, estas décadas finales del siglo XX permitieron una serie de transformaciones respecto a la necesidad de una nueva forma de abordar los estudios literarios latinoamericanos, lo que también derivó en otras miradas críticas y deconstructivas en torno al siglo XIX como momento fundacional de nuestras literaturas nacionales. Dentro de estas investigaciones, destaca el trabajo desarrollado por Beatriz González-Stephan, principalmente su libro *Fundaciones: canon, historia y cultura. La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX* (2002)<sup>4</sup>, donde se preocupa de reflexionar en torno a uno de los discursos más comprometidos con el establecimiento de una literatura nacional, como lo es la historia literaria. El eje conductor de este trabajo dice relación con desentrañar las formas en que la historiografía literaria intervino en el diseño de los cánones literarios en América Latina. Así, entonces, lo que

---

<sup>3</sup> Desde un posicionamiento más ligado a las corrientes del postmodernismo, Néstor García Canclini ha desarrollado el concepto de –hibridez cultural o hibridaciónll para explicar los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo cultural, lo popular y lo masivo. En su libro *Culturas híbridas* (1989), García Canclini propone que la noción de hibridación se refiere a la idea de ocupar espacios intersticiales que configurarían identidades compuestas y mestizas, es decir, apela a la articulación de nuevas formaciones discursivas y prácticas culturales; todo esto bajo un marco de problematización de las contradicciones de la modernidad.

<sup>4</sup> Una edición anterior de este texto fue publicada en 1987 por Casa de las Américas, bajo el título: *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*.



busca demostrar González-Stephan es que: -las historias literarias, como una de las prácticas discursivas del proyecto liberal, cumplieron una función decisiva en la construcción ideológica de una literatura nacional, que sirvió a los sectores dominantes para fijar y asegurar las representaciones necesarias de la urgente unidad política nacional (37). En la misma dirección deconstructiva, encontramos el trabajo de Julio Ramos, quien en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (1989) estudia el proceso de autonomización y especialización de la literatura en América Latina, bajo el marco de una modernización que él cataloga como dependiente y desigual<sup>5</sup>.

Posteriormente, surgirán investigaciones que desde enfoques culturalistas e interdisciplinarios buscarán poner en relación la problemática del nacionalismo con la literatura a lo largo del siglo XIX. Un libro fundamental es el de Doris Sommer: *The foundational fictions. The National Romances of Latin America* (1991)<sup>6</sup>, donde intenta poner al descubierto la enmarañada relación entre la política y la ficción romántica en el marco de la invención de las naciones latinoamericanas. Para Sommer la -pasión romántica de la literatura proporcionó una -retórica del amor a los proyectos nacionales de la élite hegemónica, lo que les habría permitido atraer al resto de población a dicho proyecto, más que por coerción, principalmente mediante la seducción.

Bajo este mismo esfuerzo, en 1997 se publica un número especial de la *Revista Iberoamericana*, titulado -Siglo XIX: fundación y fronteras de la ciudadanía, donde publican Hugo Achugar, Beatriz González-Stephan, Susana Rotker, entre otros. Igualmente en 2006 la misma revista vuelve a publicar un número dedicado al siglo XIX, pero esta vez centrado en la importancia de los papeles periódicos: -Cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina. En ese volumen, organizado por Juan Poblete, se intenta elaborar una reflexión sobre el periódico como aparato cultural nuevo y crucial en las dinámicas discursivas y prácticas de lectura del siglo XIX.

---

<sup>5</sup> También son relevantes los trabajos provenientes desde la historia de las ideas, como por ejemplo, los de Ricaurte Soler, José Luis Romero y Leopoldo Zea.

<sup>6</sup> La traducción de este texto al español data de 2004: *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Colombia: F.C.E.

Ese último número de la revista es representativo de una serie de estudios que comienzan a llevarse a cabo a fines de los noventa y comienzos del presente siglo, los que ponen en el centro del debate la historia y las prácticas de lectura. Se trata de un nuevo impulso de los estudios literarios/escriturarios sobre América Latina en el siglo XIX, y evidentemente también sobre otros momentos histórico-culturales, que busca historiar las prácticas de lectura y los públicos lectores desde los modos de utilización, comprensión y apropiación de los textos, es decir, el texto considerado como un espacio de formas y convenciones que sirven de soporte a la construcción de sentido. Desde los trabajos de Stanley y Fish sobre –comunidades interpretativas<sup>7</sup> hasta la historia de la lectura de Roger Chartier, transitarán estos nuevos enfoques que ponen el acento en el conjunto de competencias, usos, códigos e intereses que comparten las comunidades en su relación con lo escrito. La materialidad de los textos y las prácticas de sus lectores, entonces, será el nuevo vértice desde el cual se comenzarán a idear algunas importantes investigaciones acerca del siglo XIX. Un libro ya consagrado, dentro de los trabajos sobre las novelas del siglo XIX latinoamericano, es el de Susana Zanetti: *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina* (2002). En él la autora intenta dar respuesta a cómo se tejen nexos entre literatura y público y también con la sociedad, de modo tal de reparar tanto en las concepciones estéticas como en el diseño de políticas de lectura en América Latina. A partir de la cuestión de la modernidad y la primacía que en ella tiene el libro y la escritura, Zanetti incursiona en cómo las sociedades latinoamericanas se han pensado como lectoras en el marco de construcción de la ciudadanía republicana del siglo XIX. Otro libro que también aborda la figura del lector en ese siglo es el de Paulette Silva Beauregard: *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*, 2007. En él Silva explora las representaciones de la lectura y los lectores en diversos impresos de la época tales como folletines, revistas y periódicos, destacando la vital importancia que para los escritores e intelectuales venezolanos de la época tuvo la creación de un público amplio, plural y republicano.

---

<sup>7</sup> –Las comunidades interpretativas consisten en un grupo de ‘lectores informados’ que posee competencia lingüística, por haber internalizado el conocimiento sintáctico y semántico requerido en la lectura, y competencia literaria, por haberse familiarizado con nuestras convenciones literarias’ (*Diccionario de teoría crítica* 98).

Asimismo, son de relevancia los libros de Graciela Batticuore para Argentina y Juan Poblete en el caso de Chile. Batticuore, en su libro *La mujer romántica, lectoras, autoras y escritoras en la Argentina: 1830-1870* (2005), se interesa por indagar en la relevancia de la mujer letrada a lo largo del proceso de construcción de la nación argentina, con el fin de desentrañar cómo se inserta en el imaginario de la época la figura de la *lectora romántica* y cómo emerge y se ubica en la escena cultural la presencia de *la autora*. El aspecto central de este libro consistirá justamente en explorar ese pasaje, es decir, el de la lectura a la autoría femenina. Mientras que Juan Poblete, en su libro *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales* (2002), busca iluminar aquellos mecanismos que autorizan la escritura y posibilitan las lecturas. Su foco está puesto en las prácticas de lectura y escritura, valorando y rescatando algunos de los signos en que la voluntad de los heterogéneos públicos se manifiesta en el siglo XIX chileno, determinando tanto las formas de autoría posibles como las propias figuras de lectores y lectoras. Este último libro, de algún modo, continúa la línea que en Chile había inaugurado el trabajo de Bernardo Subercaseaux, sobre todo en su publicación de 1993 *Historia del libro en Chile (cuerpo y alma)* y también por supuesto en su *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J.V. Lastarria* (1997). Por otra parte, las investigaciones de Poblete y Batticuore escenifican una tendencia actual centrada no solo en historiar y dilucidar las prácticas de lectura y su relación con la formación de subjetividades republicanas, sino también en *desconstruir* las estrategias y dispositivos que fijan las formaciones de autorías posibles en el siglo XIX. La atención de estos críticos se orienta a desentrañar las operaciones que –autorizan o –legitiman la atribución o autoridad de la escritura, en el marco del desarrollo de ciertas prácticas de lectura que posibilitan la emergencia de algunas figuras autoriales.

Este tipo de enfoques y metodologías también las encontramos en Brasil, destacándose trabajos tales como *O livro no Brasil (sua história)* (1985) de Lawrence Hallewell, *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem* (1990) de Flora Süssekind, *Folhetim: uma história* (1996) de Marlyse Meyer, *Histórias de cordéis e folhetos* (1999) y *Os caminhos dos livros* (2003) de Márcia Abreu, quien también tuvo a cargo la organización del volumen colectivo *Leitura, história e história da leitura* (1999) y *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas* (2005). Este último trabajo lo llevó a cabo junto con

Nelson Schapochnik, quien analiza, en *Os jardins das delicias: gabinetes literários, bibliotecas e figurações da leitura na Corte imperial* (1999), las prácticas de lectura en las bibliotecas públicas y en los gabinetes literarios, lugares en los que mediante un pago se podían leer diversos periódicos y libros.

Este siglo de las fundaciones, como llama Beatriz González-Stephan al siglo XIX, se caracteriza no solo por lo convulsionado de sus acontecimientos políticos y económicos, que desdibujarán los tiempos de la antigua organización geo-política imperial ibérico-europea y reordenarán los diseños imperiales globales, sino también por el inicio de procesos que, aun cuando tuvieron antecedentes y desarrollos importantes desde la segunda mitad del siglo XVIII, solo en el XIX ocasionaron grandes transformaciones. Entre ellos, la participación político-democrática; la reorganización de los espacios públicos y privados bajo un discurso de la domesticidad; el papel central de los/as intelectuales en la construcción simbólica de la nación; la construcción de las naciones y de identidades nacionales junto con la fundación de sus literaturas e historias nacionales; la producción cultural y textual nacional marcada por un nuevo espacio de circulación como lo es el mercado; y también la emergencia de nuevos públicos lectores, como parte de las políticas de alfabetización y educación de los nacientes estados; entre muchos otros. Pero también y desde otro ángulo, es el siglo en el que se configura la idea de América Latina y lo latinoamericano que derivó en un distanciamiento cultural entre las ex-colonias hispánicas con regiones como el Brasil (que es de nuestro particular interés) y El Caribe. Las diferencias en relación con la lengua, las instituciones políticas, los procesos de independencia de distintas metrópolis, por nombrar algunos aspectos relevantes, instalaron barreras de un desconocimiento mutuo entre lo hispanoamericano, lusoamericano y caribeño.

Lo que nos interesa poner de manifiesto en el acápite siguiente dice relación con reconocer, por una parte, el hecho de que las investigaciones literarias en torno las letras latinoamericanas han estado circunscritas al trabajo sobre las producciones discursivas, ya sea orales o escritas, hispanoamericanas. Y, por otra, cómo la crítica literaria brasileña también ha estado más volcada al estudio de su propia literatura, ocupando un lugar lateral aún el desarrollo de miradas comparativas en relación con el resto del subcontinente. Aun

cuando en el pasado han existido trabajos que atienden al Brasil, como el ya clásico de Pedro Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en Hispanoamérica* (1940-41) o el de Emilio Carilla *El Romanticismo en la América Hispánica* (1958), no han abundado las investigaciones que inserten esta compleja área cultural en ejes de comprensión más amplios y que recuperen la historia y cultura de ambas tradiciones escriturarias/literarias en un diálogo global.

Por lo demás, el desconocimiento entre estas zonas culturales debe ser materia de reflexión para una investigación de historia literaria con perspectiva comparativa, como lo es esta, que pretenda acercar, trazar puentes y salvar este obstáculo<sup>8</sup>. Al hablar de historia literaria no lo hacemos en su enfoque tradicional, es decir, ligada al estudio desde el punto de vista estético o de las *bellas letras*, sino en una perspectiva que desborda ese sentido y problematiza el canon y su relación con los géneros literarios y sexuales y las tradiciones construidas; es decir, se busca poner en foco, también, la historia de las instituciones en la que se han configurado los discursos sobre la literatura<sup>9</sup>. Esto se vuelve especialmente patente cuando nos aproximamos al conjunto plural y heterogéneo de formaciones discursivas del siglo XIX –y aún más evidente en aquellas que se observan desde el siglo XVI al XVIII–, momento en que además el concepto de literatura no es el propio de la modernidad burguesa, y, por tanto, al pretender estudiarlas pareciera ser que las fronteras disciplinarias no nos permiten asumir una más extensa mirada cultural.

Como ha quedado dicho en la presentación de esta tesis, es a partir de un espacio de contacto e intersección de disciplinas, tales como la historia cultural, la historia de las ideas, la sociocrítica, la crítica feminista y de género-sexual, la crítica literaria, teoría literaria, entre otras, desde donde pensamos es posible un acercamiento a las prácticas discursivas escritas del período que nos interesa, considerando además los límites inherentes a la actividad historiográfica en cuanto al establecimiento y recorte de un *corpus* que siempre

---

<sup>8</sup> Un libro pionero en Chile en relación con el acercamiento entre Brasil y nuestro país desde el campo de la historiografía es *Estado y nación en Chile y Brasil en el siglo XIX* (2009), editado por Ana María Stiven y Marco A. Pamplona. Se trata de un esfuerzo conjunto entre historiadores provenientes de las Pontificias Universidad Católica de Chile y de Río de Janeiro, que tiene como uno de sus ejes principales observar la formación de las naciones a partir de la institucionalización de los Estados-nación.

<sup>9</sup> En tal sentido, siguiendo a Enric Sullá, una de las principales razones por la que el debate en torno al canon literario ha promovido defensas y desacuerdos, es su articulación a partir de relaciones de poder/saber y la escenificación que expresa de ideologías hegemónicas (12).

diseñará zonas de inclusión y exclusión al –fabricarll el pasado. Por cierto, la perspectiva histórico-literaria y comparativa que hemos propuesto para este estudio no es pionera sino deudora de algunos de los trabajos que presentamos con anterioridad y otros que discutiremos en lo que sigue, los cuales comenzaron a cuestionar las fronteras disciplinarias y a trazar puentes con miras hacia una problematización culturalista de las diversas formaciones discursivas latinoamericanas.

## **2.2. De la historia, la historiografía literaria latinoamericana en/sobre el siglo XIX y la literatura comparada**

Hemos optado por destinar un apartado para el tratamiento del problema de la historiografía literaria en general y de las historias literarias que sobre el siglo XIX tomaron forma a fines del siglo pasado, para luego reflexionar en torno al comparatismo literario. Esto con el objeto de inscribir nuestra propuesta historiográfica, la que desarrollaremos a partir del tercer capítulo, dentro de un –estado de la cuestiónll que dé fundamento a las perspectivas y periodizaciones en torno al proceso de construcción de una/s autoría/s femenina/s en Brasil y Chile.

Una de las cuestiones fundamentales para una tesis como esta es la relación entre historia y literatura, y el lugar disciplinario o específico de la historiografía literaria. La problematización en torno a la historiografía en general y la literaria en particular, sus conceptualizaciones, clasificaciones y periodizaciones ha sido objeto de debate por parte de la teoría-crítica literaria en los últimos treinta años. En las décadas finales del siglo XX y a partir de nuevos abordajes teóricos y metodológicos, historiadores y críticos literarios latinoamericanos intentaron dislocar las fronteras entre la literatura y la historia, rechazando la concepción de una –verdadll objetiva y lineal de la narrativa historiográfica y comprendiéndola como un instrumento cognitivo y artefacto literario. A partir de trabajos desde el campo de la filosofía de la historia como los de Hayden White, Michel de Certeau, Eric Hobsbawm, Michel Foucault y, también, aquellos provenientes de la crítica literaria tales como los de Roland Barthes, Gérald Genette y las actualizaciones de Mijaíl Bajtín, entre otros, una constelación de investigaciones revisaron desde diversos enfoques las

relaciones entre el/los discurso/s literario/s e histórico/s. Para la historiografía, el cambio de paradigma en las décadas de 1970 y 1980, en tanto énfasis en el papel del lenguaje y la textualidad, así como también en la puesta en foco de la escritura y las estrategias y artificios usados o efectos retóricos buscados para fabricar la representación y construcción del *pasado*, fue determinante en la apertura de nuevas consideraciones con respecto a las fronteras disciplinarias. En este sentido, Patricia Fumero en *Historia y literatura: una larga y compleja relación* (2008) argumenta que los ajustes teóricos surgidos a fines del siglo pasado, a partir del llamado *giro lingüístico*, produjeron una crisis de la Historia al exponer como problema básico la relación entre el discurso narrativo y la representación histórica. Esta ruptura se habría hecho evidente tras las teorías sobre el discurso que disolvieron la distinción entre el discurso ficcional y el diccional<sup>10</sup> (22).

La historiografía en general y también la literaria comenzaron a ser comprendidas como construcciones discursivas y objetos de composición verbal, en tanto *producirían* el *pasado* a través de ciertos efectos y recursos (tropos) retóricos y estrategias discursivas. Así la historiografía provocaría una *ilusión* de pasado que más que *reproducir* los acontecimientos pretéritos expone a través de ella cómo estos se piensan y representan en determinados momentos culturales. Los problemas puestos en relieve por este enfoque, esto es, el examen no de la *historia*, sino de los constructos para fabricarla, permitieron abrir perspectivas de análisis más interdisciplinarias en relación con el siglo XIX, siglo en que justamente emergen los primeros relatos historiográficos amparados en la figuración/ideación de las recién fundadas naciones latinoamericanas. Este siglo, que tanto en América como en Europa relativizó y cuestionó el universalismo abstracto, produjo una serie de narraciones historiográficas fuertemente vinculadas a la construcción de la identidad nacional, lo que promovió el desenvolvimiento de una *conciencia histórica* a través de la comprensión de los fenómenos de acuerdo al lugar, al medio y la época, congregando así preceptos tanto ilustrados y romántico-liberales como positivistas.

---

<sup>10</sup> En este sentido, la autora retoma el planteamiento de Gérard Genette en *Ficción y dicción* (1993), esto es, la dicción se referirá aquellos textos en que el autor marca una adhesión al relato identificándose con el narrador, mientras que en la ficción existiría un hiato entre la identidad del autor y la del narrador, que permitiría al primero realizar afirmaciones sin comprometerse por completo con ellas. Es justamente esta distinción la que habría sido dislocada a fines de siglo.

Comprendida así la historia, a fines del siglo XX las categorías tradicionales de géneros, períodos, corrientes y generaciones dejaron de ser operativas para el estudio en proceso de la literatura latinoamericana y en cambio se empezó a proponer el análisis de lo literario desde la perspectiva de su ubicación en la historia cultural y social de Latinoamérica. La discusión teórico-historiográfica de la década de los 80 del siglo pasado generó una serie de problemas e interrogantes, desde una perspectiva latinoamericanista, además de categorías conceptuales que intentaban poner en relieve la heterogeneidad cultural y literaria de la región.

Un caso representativo del debate desplegado por esos años son las reuniones de un equipo de investigadores entre los que se encontraban Antônio Cândido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Rafael Gutiérrez Girardot, Jacques Leenhardt y Ana Pizarro, entre otros, como parte del programa de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC); quienes en Caracas, Venezuela, en noviembre de 1982 se reunieron en la Universidad Simón Bolívar con el fin de desarrollar una discusión historiográfica en torno al complejo problema de periodizar la literatura latinoamericana, la que permitió después la publicación de *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (1987), coordinada por Ana Pizarro y que contiene las presentaciones y debates suscitados a partir de ellas. Asimismo, en octubre de 1983, pero esta vez en la Universidad de Campinas, Brasil, este comité de expertos se reúne y publica *La literatura latinoamericana como proceso* (1985), también bajo la coordinación de Ana Pizarro. Producto de este esfuerzo de escribir una historia colectiva de la literatura latinoamericana resultaron, luego, los tres volúmenes de *América Latina: palavra, literatura e cultura* (1993-1995). Uno de los puntos de vista críticos más destacados en dichas publicaciones dice relación con la pluralidad y heterogeneidad literaria y cultural de Latinoamérica de la que una *historia posible* –tal y como la denomina Domingo Miliani en la reunión llevada a cabo en Venezuela– debiera dar cuenta. Los aportes de Ángel Rama en relación con la *transculturación narrativa* y los de Antonio Cornejo Polar sobre *heterogeneidad cultural, totalidad contradictoria* y la categoría de *sistema*<sup>11</sup>, sirven de base para el planeamiento de dicha historia. Sobre todo la

---

<sup>11</sup> En palabras de Cornejo Polar: –la literatura está formada por varios sistemas latinoamericanos que son parte de la heterogeneidad étnico-social de América Latina, pero estos sistemas no son independientes: producidos dentro de un proceso histórico común, se relacionan entre sí mediante vínculos de contradicción, que esa



idea de *sistema* a través de la que se intentó, por una parte, corregir los errores de la historiografía literaria de corte positivista que habría homogenizado lo diverso y, por otra, dar cuenta de la existencia de múltiples sistemas y subsistemas en el interior de un mismo espacio literario, de los cuales se subraya a partir de Cornejo Polar: lo culto, lo popular y lo indígena. Por otra parte, en ese marco de discusión, también se reflexionó en torno al concepto de lo latinoamericano y la literatura latinoamericana, las periodizaciones y las perspectivas historiográficas-comparatistas, que a nosotros nos serán de gran utilidad para pensar en los movimientos, polos de religación y zonas de contacto entre Chile y Brasil.

Este cuadro crítico que hemos escenificado nos sirve de base para comprender la producción letrada del siglo que nos interesa, pues precisamente se trata de un momento en el que la historia, la literatura y lo nacional se entrelazan para *escribir* una narrativa que hereda al menos dos problemas para la reflexión historiográfica literaria posterior, como son, la periodización y la organización de las obras. Dicha narrativa estuvo fuertemente vinculada con propósitos nacionalistas en correlato con las apropiaciones, primero, de principios ilustrados y liberales y más tarde, a partir de la década de 1870, de aquellos provenientes del positivismo, en cuyo marco se desencadena una economía discursiva que nos parece importante de observar.

Como han hecho notar varios autores, las primeras historias literarias del siglo XIX nacen imbricadas con la formación de la idea de nación, sirviendo de dispositivos para la élite letrada que por medio de ella intentaba hegemonizar a nivel simbólico su proyecto de Estado. En tal dirección, nos parece aclaradora la propuesta que al respecto desarrolla Beatriz González-Stephan en el libro citado con anterioridad, donde sostiene que existe una relación casi constitutiva entre la formación del Estado-nación y la necesaria producción de un conjunto de ficciones historiográficas que pudiesen crear el efecto de pasados largamente acuñados y de tradiciones literarias que minimizaran el carácter reciente de esas naciones (*Fundaciones* 21). La reflexión en torno a una literatura nacional en

---

misma historia explica, y constituyen, como conjunto, una totalidad contradictorial (—La literatura latinoamericana...‖ 132). El concepto de *sistema* en Cornejo Polar está fuertemente entrelazado al de *heterogeneidad*, en la medida en que busca visibilizar un cuadro sociocultural o, más bien, espacio literario en el que más de dos componentes están en juego; muestra la variedad de elementos en contradicción, una totalidad conflictiva que constituye los diversos sistemas culturales, y también literarios, de América Latina.

Latinoamérica, como base de articulación historiográfica, comienza a desarrollarse hacia la segunda mitad del siglo XIX, desde 1840 aproximadamente, a partir de la lectura y diálogo con la historiografía literaria del liberalismo europeo. Una concepción moderna de la historia entroncada a la idea de progreso como modo de romper con el pasado colonial y llevar a las recientes naciones de entrada a la modernidad, fue el signo del momento. Se sucedieron una serie de llamados a una –revolución mental|| o "emancipación de la inteligencia", como pregonaban el mexicano José María Luis Mora o los argentinos Juan Bautista Alberdi y Esteban Echeverría, con el objetivo de erradicar las actitudes y hábitos heredados del colonialismo<sup>12</sup>. La amplia difusión y *transculturación* del nuevo sentido histórico romántico, a partir de los trabajos de Herder, Schlegel, Brunetière, Sainte-Beuve, promovió la escritura de un conjunto de historias literarias avaladas en ideas tales como: el lugar central del autor como creador de la nación a través del lenguaje y la explicación de las obras de acuerdo al lugar en que surge (Johann Gottfried Herder); la obra literaria como fenómeno único, histórico, ligado a una época y nación (Friedrich Schlegel); la organización de la literatura según –familias de espíritu||, corrientes o escuelas (Charles-Augustine Sainte-Beuve). En esta trama, uno de los conceptos fundamentales para la articulación de la incipiente historia literaria fue el de período, como unidad de sentido que unificaba lo sincrónicamente simultáneo, aportado por Georg Friedrich Hegel.

Narrativas historiográfico-literarias escritas en consonancia con estas ideas fueron las de, por ejemplo, Juan Bautista Alberdi: *Escritos sobre estética y problemas de la literatura*, *Discurso de incorporación a una Sociedad de Literatura de Santiago, en la sesión del tres de mayo de 1842* de José Victorino Lastarria; *Fondo y forma en las obras de imaginación* de Esteban Echeverría –publicado póstumamente en sus *Obras completas* (1870)–; *Modulações poeticas precedidas de un bosquejo da historia brasileira* (1841) de Joaquim Norberto de Souza; *Nuestra literatura* (1854) de José María Samper; *Bosquejo sobre el Estado político, moral y literario del Perú en sus tres grandes épocas* (1844) de José Manuel Valdez y Palacios; *Historia eclesiástica, política y literaria de Chile* (1850) de José Ignacio Víctor y Eyzaguirre; entre otros.

---

<sup>12</sup> Un estudio ya clásico al respecto es el primer capítulo de *El pensamiento latinoamericano* (1976): –Emancipación política y emancipación mental|| de Leopoldo Zea.

Ahora bien, el surgimiento del historicismo literario en América Latina presenta al menos dos etapas –no necesariamente consecutivas, sino que más bien funcionan como dos series de escritura historiográfica colindantes. La primera de ellas se caracteriza por la escritura de panoramas generales acerca de la producción literaria a través de la elaboración de antologías, parnasos, álbumes, flores, liras. Así, en la primera mitad del siglo XIX, se publican las primeras antologías de carácter nacional o continental tales como *América poética* (1846-47) de Juan María Gutiérrez, *Lira patriótica del Perú* (1853) de Manuel Nicolás Corpancho, *Lira argentina* (1824) de Ramón Díaz, *El parnaso oriental* (1835) de Luciano Lira, *O parnaso brasileiro* (1829) de Januário da Cunha Barbosa, *El parnaso granadino, colección escojida de poesías nacionales* (1848) de José Joaquín Ortiz. Hacia la segunda mitad del siglo, la publicación de estas antologías continúa; por ejemplo, en Chile en 1862 se publica *Flores chilenas* de José Domingo Cortés, quien luego en 1864 da a conocer *Parnaso chileno*. En la mayor parte de estos parnasos, liras, antologías, escritos por una élite letrada masculina, los textos de mujeres casi no aparecen o lo hacen como excepción en publicaciones destinadas solo a escritoras, como sucede con la de José Domingo Cortés publicada en 1896: *Poetisas americanas: ramillete poético del bello sexo hispano-americano*. Entre estos materiales destaca la aparición del *Álbum poético fotográfico de escritoras y poetisas cubanas* (1868) de Domitila García de Coronado.

Una segunda serie de textos historiográficos emerge a partir de la segunda mitad del siglo como parte de la resignificación del historicismo y los tópicos románticos. En este marco, la historia literaria toma la forma de biografismo, asumiendo la escritura sobre la vida y obra de los –grandes hombres, quienes emplazaban una de las ideas vertebrales de la teoría estética romántica: el genio creador; un sujeto que al comportarse según su don natural, ignorando las reglas artísticas y guiándose solo por la inspiración, es capaz de hacer de sus obras grandes prototipos de talento y ejemplos para la nación. El genio prescinde de cualquier orientación normativa para seguir el dictado de su intuición y lograr así una obra completamente original. Esta técnica de –galería de los hombres ilustres es inaugurada en Brasil por Pereira da Silva con *Plutarco brasileiro* (1847) y en Chile por Miguel Luis Amunátegui con *La alborada poética en Chile, después de 18 de septiembre de 1810* (1892). En esta serie de textos destacamos la publicación realizada por una de las autoras que abordaremos en este estudio, como es Inés Sabino: *Mulheres ilustres do Brasil* (1899).

Estos enfoques serían superados hacia fines de siglo con la incorporación de categorías como *época* y *período*; primero, a partir de las propuestas de August Wilhem Schlegel, quien dio a la teoría de la historia un sentido más dinámico al considerar las obras de arte dentro de una serie, comprendiéndola a partir de aquellas que la han precedido y seguido (González-Stephan, *Fundaciones* 135); en tal sentido, la biografía del autor y la mera recopilación de datos pierden relevancia en función de la articulación de las diversas manifestaciones culturales dentro de una determinada época. Luego, las propuestas de Hegel, en relación a la noción de *período* como una unidad coherente de sentido que unificaba lo sincrónicamente simultáneo, aportaron herramientas a la historia literaria en la creación de un efecto de –evolución‖ y –progreso‖ en las letras latinoamericanas, animadas además por las nuevas propuestas del evolucionismo de Herbert Spencer y el positivismo de Augusto Comte e Hipólito Taine. En este marco se escribieron historias como las de Silvio Romero en Brasil *Historia da Literatura Brasileira* (1888) y la *Historia da Literatura Brasileira* (1916) de José Verissimo; y en Chile, por ejemplo, *Bosquejo del desarrollo intelectual de Chile* (1889) de Augusto Orrego Luco o *La vida literaria en Chile* (1909) de Emilio Vaisse.

Es, por tanto, en el siglo XIX cuando el saber histórico se institucionaliza y surgen las primeras historias literarias, ligadas estrechamente al nacionalismo político del momento, signando un concepto de lo literario deudor de la tradición renacentista y neoclásica. En este sentido, la noción ilustrada y liberal de *literatura* abarcaba un campo semántico amplio y amparaba una función de utilidad pública; por consiguiente, en su dinámica no solo se asociaba a las *bellas letras* –expresión dieciochesca supeditada a la poesía como arte de escribir y expresarse bien–, sino también y fundamentalmente a conocimientos provenientes del campo de las *humanitas* (gramática, oratoria, filología, historia, filosofía, geografía, teología, política, economía, ética) y a la vida y producción intelectual en su conjunto. Esta concepción se mantendrá vigente, por lo menos, hasta fines de siglo con el advenimiento del modernismo, en Hispanoamérica, y el simbolismo y parnasianismo, en el Brasil.

Ahora bien, este concepto de literatura se configura en estricta relación con la idea de nación; la idea de una –literatura nacional<sup>13</sup> promovía la continuidad entre lengua y territorio, es decir, tramaba las fronteras geo-políticas con la producción de conocimiento, como una forma de romper con el pasado colonial y fabricar un efecto de unidad y consolidación cultural. Las historias literarias nacionales, de este modo, organizaban el *corpus* literario de acuerdo al criterio geo-político del Estado-nación, se cimentaban en manifestaciones culturales concretas –en este caso, textos escritos–, y hacían objetiva la urgente demostración de un pasado y presente nacional en constante progreso.

El concepto de literaturas nacionales surgió en Europa junto con la idea de Estado nacional en el transcurso del siglo XVIII, como formulaciones emergentes de la modernidad ilustrada. A partir de la Ilustración, la formación de los Estados nacionales apareció como una figura y frontera política inexcusable para la organización democrática de la sociedad a través del republicanismo –en el sentido moderno, es decir, desde Montesquieu, como un sistema representativo de la soberanía popular a través del gobierno–. Simultáneamente, el concepto de literatura nacional funcionó como narración y marcación simbólica e imaginaria de las fronteras y como una de las vías de legitimación del Estado-nación. En América Latina, el proceso de configuración de fronteras políticas en la fundación de los Estados nacionales post-independentistas también estuvo fuertemente entrelazado con la instalación de fronteras culturales, que fabricarán no solo un *efecto de pasado* sino además de unidad nacional. La literatura nacional aparecía, por un lado, como una fuerte –arma de unificación, o mejor dicho de homogeneización, de la diversidad cultural dentro de los límites nacionales y, por otro, como un discurso que marcaba y semantizaba las diferencias con respecto a otras culturas nacionales, sobre todo colindantes.

Una de las líneas de desarrollo medulares de los estudios literarios, en este intrincado proceso entre la construcción nacional y la escritura de una literatura nacional –asimismo de una historia literaria nacional–, es la aparición de la literatura comparada, o más bien de la historiografía literaria comparada, a fines del siglo XIX. Pues esta en sus inicios se

---

<sup>13</sup> Utilizamos este concepto de acuerdo al momento histórico en que operó como constitutivo en la formación de los Estados nacionales latinoamericanos, pero creemos que hoy en día su utilización es problemática, en la medida que existen nuevas configuraciones de la idea de Estado-nación a partir de los procesos transnacionales y la globalización en el transcurso de la modernidad tardía.

concibió como una reacción a la limitación de los tratados literarios, que abordaban exclusivamente textos escritos en una sola lengua o dentro del territorio de un mismo Estado-nación. Con todo, el desarrollo de la literatura comparada solo es posible una vez forjada la idea de literatura nacional, surgiendo, justamente, a raíz del deseo de superación de las fronteras nacionales y culturales, pero al mismo tiempo ratificando la existencia de ellas.

Desde sus primeras articulaciones en Europa, a fines del siglo XIX, la literatura comparada se presentaba como una aproximación supranacional y supralingüística a las manifestaciones literarias: –indicaban que deben estudiarse las «influencias», las «relaciones» artísticas, los rasgos comunes y diferenciales, los intercambios entre literaturas, la relación entre vida social y producción literaria, la evolución supranacional de los géneros literarios o de los movimientos y corrientes» (María José Vega, *La literatura comparada* 15). Entre los principales promotores de esta tendencia, a principios del siglo XX, encontramos a los franceses Paul Hazard, Fernand Baldensperger y Jean Marie Carré. Desde 1885 hasta 1905, en Europa se publicaron los primeros trabajos clásicos del comparatismo y se crearon las primeras cátedras universitarias de literatura comparada; este primer comparatismo fue heredero del positivismo de Hipólito Taine y del modelo evolucionista de la historia literaria aportado por Ferdinand Brunetière. Precisamente, es el cuestionamiento a este modelo positivista el que conducirá a lo que se ha venido a llamar –la crisis de la literatura comparada». A partir de la década de 1950 se generaliza la crítica contra el positivismo del comparatismo –crítica que a comienzos de siglo ya se expresaba en una reseña que Benedetto Croce publica en el primer número de la revista *La Crítica*<sup>14</sup>. Pero es la conferencia –La crisis de la literatura comparada», pronunciada en 1958 por René Wellek –en el segundo Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (ICLA/AILC)– la que se convertirá en paradigmática, donde afirma que la investigación literaria comparada es un mero –pasatiempo de anticuarios», construida a partir de la

---

<sup>14</sup> Así dan cuenta María José Vega y Neus Carbonell en su estudio acerca de la historia de la literatura comparada. Ellos precisan que Benedetto Croce, en 1903, en su artículo habla sobre las debilidades metodológicas del comparatismo para lograr ser una disciplina y señalaba las carencias del estudio positivista: –la comparación –según argumenta Croce– no basta para instaurar una disciplina independiente, la historia –comparada de la literatura [...] tendía a ser una «simple erudición» [...]; el verdadero objeto de estudio es y ha de ser el de la historia literaria» (18).

acumulación de datos paralelos y diferenciales. Asimismo, se enfatiza que en su metodología se hace una delimitación artificial de la materia y se trabaja desde un concepto mecanicista en base a las operaciones de fuentes e influencias. Finalmente, en este texto se da un periplo que va desde la *historia literaria* a la *crítica literaria*, siendo esta última la defendida por Wellek como una forma presente en cualquier propuesta de historia o literatura comparada, por muy oscuramente que se formulen determinados principios críticos, con lo que hace un cuestionamiento a la pretendida objetividad y neutralidad científica del enfoque positivista.

A partir de los años ochenta, con el advenimiento del postestructuralismo, los estudios poscoloniales, culturales y feministas –como perspectivas críticas que buscaban superar, entre otras aspectos, el monologismo y los límites del marxismo-ortodoxo–, se abre una nueva etapa para la literatura comparada, la que asienta un modelo post-eurocéntrico en la medida que cuestiona el comparatismo como una forma que ha protegido los nacionalismos propios de la expansión imperial europea. Igualmente, se reconsideran concepciones en torno a la identidad cultural, los diálogos interculturales, los polos de religación y zonas de contacto en culturas colonizadas, el canon literario, el concepto de literatura, la periodización y la construcción de la historia literaria. Esta apertura intercultural, el desarrollo de un concepto de literatura más amplio (que no obedece a esencialismos, sino que se refiere a un conjunto de prácticas y procesos institucionales e históricos, siempre inestables y políticos), además de una noción de textualidad, que lejos de la inmanencia y de lo exclusivamente escrito, es propuesta desde un diálogo intertextual y contextualizado. Todo ello ha llevado a formular la pregunta: ¿es posible aún hoy hablar e insistir en la pertinencia y actualidad de la literatura comparada o se deben enfocar los procesos de intercambio cultural desde los estudios poscoloniales, sin más?

En las últimas décadas hemos asistido a un tránsito que va desde los conceptos de literatura nacional, mundial y comparada hasta los estudios culturales y poscoloniales. Este tránsito tiene que ver con la embestida de la que viene siendo objeto, durante las últimas décadas, el concepto de nación, más bien del Estado-nación, desde la crítica postcolonial

principalmente<sup>15</sup>; esto a través de los trabajos de Edward Said, Homi Bhabha, Benedict Anderson, Gayatri Spivak, entre otros, quienes critican la pertinencia de la idea nacional en la lógica económica neoliberal de la modernidad tardía. Antes bien, puede argüirse que las propuestas de estos críticos son favorables a las intenciones del capitalismo neoliberal y globalizador<sup>16</sup>, sin embargo, las recuperamos en la medida en que formulan un proyecto que reevalúa y critica los límites del etnocentrismo occidental, además de pensar las modernidades de los países –periféricos‖ desde el cuestionamiento a los diseños coloniales/imperiales globales, poniendo en entredicho los modelos homogeneizadores de producción de conocimiento.

En lo referente específicamente a la literatura comparada, los aportes de los estudios postcoloniales, culturales y feministas pasan por favorecer nuevas formas de entender la textualidad y la literatura, lo que consecuentemente ha permitido explorar textos que antes solían excluirse del canon literario –renovando y reorganizando los parámetros críticos y teóricos a partir de la incorporación de nuevos *corpus*– y reconsiderar desde nuevas perspectivas aquellos que sí eran parte de él. Para las posiciones más esteticistas, estas perspectivas conducen al abandono del objeto literario y a la desaparición de su especificidad discursiva. Por nuestra parte, creemos que estas nuevas formas de abordaje crítico permiten revalorar prácticas discursivas que antaño se situaban al margen de los estudios literarios o bien no constituían objetos de estudio específicos, esto teniendo en

---

<sup>15</sup> Para Dolores Romero en el libro *Naciones literarias* (2006), la apertura de los estudios comparativos hacia los culturales y postcoloniales tiene sus orígenes en la propuesta crítica del psiquiatra francés Frantz Fanon: *Black skin, White mask* (1952) y *The wretched of the earth* (1961); las ideas de Fanon encontrarían continuidad en los ensayos postcoloniales de autores tales como Edward Said, Benedict Anderson, Homi Bhabha y Gayatri Spivak; sin embargo, creemos que estos últimos responden a un paradigma distinto y no vertebran una genealogía, tal y como lo han expuesto Grínor Rojo, Alicia Salomone y Claudia Zapata con respecto a los críticos postcoloniales: –quieren pensar su trabajo como si este estuviera dando forma a un diálogo de continuidad consecuente con el pensamiento anticolonial y antineocolonial de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Nosotros estimados que hay ahí la pretensión de una síntesis que los datos de que disponemos no autorizan, que los proyectos intelectuales de Frantz Fanon y el Ché Guevara en una esquina, y Gayatri Spivak y Homi Bhabha en la otra, no solo no vertebran un *continuum* lógico genuino, sino que ni siquiera resultan compatibles‖. Y más adelante: –la «teoría postcolonial» es una realidad epistemológica producida por la inteligencia contemporánea, académica y del «centro» [...], por lo que ni Césaire ni Fanon ni Memmi ni Fernández Retamar pudieron ser teóricos postcoloniales, aunque hayan vivido «situaciones» postcoloniales y producido «discursos» que acarrearán dicho signo, los que solo pueden ser reconocidos como lo que son en la lectura a posteriori que efectúan los (verdaderos) teóricos postcoloniales‖ (*Nación, estado y cultura* 18 y 37)

<sup>16</sup> Tal es la perspectiva de Grínor Rojo, Alicia Salomone y Claudia Zapata en el libro arriba citado y también compartida, entre otros, por Jorge Larraín en *Modernidad, razón e identidad en América Latina* (2000).



cuenta, ciertamente, una definición contemporánea de la literatura que la diferencie de los demás lenguajes. En este sentido, nos parece pertinente la definición que sobre el lenguaje literario entrega Grínor Rojo al buscar mostrar cómo la literatura no es ni un instrumento de representación de la realidad, ni tampoco un espacio creativo desligado completamente de la misma:

[...] el lenguaje de la literatura ejerce su actividad representacional, esto es, establece la relación de congruencia identitaria que le es privativa, con *un mundo suyo*, y que eso es y tiene que ser así, *porque de otra manera no nos es posible establecer su diferencia específica respecto de los demás lenguajes*. De otra manera la literatura no existe, ni más ni menos [...]. Sin embargo, [...] a través de la creación de ese mundo suyo el lenguaje de la literatura *nos remite, indirecta o metafóricamente, al mundo real*, lo que también es o tiene que ser cierto *porque de otra manera el texto literario se aleja parcial o absolutamente del horizonte de nuestra comprensión, esto es, nos resulta paulatinamente ininteligible* (Rojo, *Globalización* 203).

Retomamos esta definición, pues nos parece que adscribir a un relativismo extremo y pensar que la literatura solo puede abordarse y diferenciarse de acuerdo a un –cierre arbitrario de la significación, no nos permite elaborar una propuesta posicionada, es decir, localizada no en el sentido estrechamente disciplinario, sino en cuanto al establecimiento de un lugar de enunciación y de lectura específico; que de otro modo, esto es, dentro/fuera de indiferenciaciones fragmentarias, marginales, desterritorializadas, desubjetivizadas, sería un poco difícil de articular.

Por cierto y regresando a la categoría de nación en relación con las literaturas comparadas e historiografías literarias comparatistas, suscribimos las propuestas postcoloniales, tales como el cuestionamiento del proyecto neoliberal y globalizador. No obstante, también insistimos en que las formaciones nacionales no se agotan en lo económico y que las diversas historias locales, ya sean hegemónicas o subalternas, sus heterogéneas literaturas, discursos identitarios y memorias particulares son aspectos angulares de la nación contemporánea; lo que no equivale a coincidir y defender el proyecto decimonónico liberal del Estado-nación, en tanto idea monolítica de una unidad orgánica lingüística y culturalmente constituida. Por lo tanto, pensamos que aún hoy es

pertinente hablar de literaturas comparadas<sup>17</sup> en la medida que, por una parte, trabajemos con un concepto amplio de lo literario, pero no por ello indiferenciable dentro de las producciones culturales y que además atienda a su significación en cada contexto y momento histórico. Por otra parte, aquella pertinencia también supone que comprendamos la nación desde una perspectiva cultural comparativa; es decir, desde un cuestionamiento de la idea de Estado-nación y sus contratos sociales y sexuales que nos permita trazar no solo zonas de contacto, sino también fronteras geo-políticas y culturales, que de algún modo, se posicionen tensionadamente frente a los diseños imperiales/globales de la modernidad tardía.

Cabe agregar que a lo largo de este trabajo haremos uso de algunas de las categorías aportadas por los estudios postcoloniales y, también, culturales<sup>18</sup>, pero considerando que la –teoría postcolonialll también responde a una propuesta epistemológica producida desde las academias norteamericana y europea y que, en muchos de sus supuestos, América Latina es vista como un conjunto homogéneo derivado de un pasado colonial aparentemente similar a otras zonas culturales tales como África y la India; lo que no da cuenta de los procesos particulares en cuanto a la construcción de, por ejemplo, la nación, la identidad, la literatura, etc. en nuestra región. A propósito de esto, me gustaría recuperar las premisas de trabajo aportadas por intelectuales latinoamericanistas que escriben desde este lado del mundo y, en particular, aquellos desarrollados en las reuniones de Venezuela en 1982 y de Brasil en 1983 por el grupo de expertos que nombramos antes: Antônio Cândido, Ana Pizarro, Carlos Pacheco, entre otros. Porque si la literatura comparada tanto en Europa como, más tarde, en los Estados Unidos ha tenido un desarrollo abundante no solo en cuanto a las propuestas sobre sus principios, métodos, fines y objetos, sino también en relación con su puesta en duda como disciplina, considerando los debates que la posicionan como una práctica imperialista, en América Latina estas discusiones han sido prácticamente inexistentes.

---

<sup>17</sup> Y en esto nos alejamos de las propuestas que hablan de su muerte, tales como la de Gayatri Spivak en *Muerte de una disciplina* (2009).

<sup>18</sup> Y evidentemente de aquellas provenientes del feminismo y las teorías de género-sexual, de las que nos haremos cargo más adelante.

Los libros publicados en 1985 y 1987, bajo la edición y coordinación de Ana Pizarro: *La literatura latinoamericana como proceso* y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*, sirvieron de andamio teórico, a través de las diversas propuestas críticas desplegadas en ellos, para la publicación posterior de los tres tomos de *América Latina: palavra, literatura e cultura* (1993, 1994, 1995)<sup>19</sup>. Las perspectivas entregadas por estos trabajos van en una doble dirección: por un lado, se busca discutir la escritura de una/s historia/s literaria/s latinoamericana/s, dando cuenta de los cambios históricos de dichos significantes y los problemas teóricos que plantean a la crítica literaria y, por otro, abrir una perspectiva comparatista considerando la escasa trayectoria que esta ha tenido en América Latina y preguntando en qué medida puede ser útil para el estudio de su/s literatura/s.

Encontramos en estos trabajos un primer esfuerzo por sistematizar y debatir la pertinencia o no de articular una mirada comparatista al escribir una historia de la literatura latinoamericana, un esfuerzo crítico que se inscribe en las líneas de pensamiento expuestos en la primera parte de este capítulo y que apunta como propio del comparatismo en los estudios literarios del sub-continente, en un primer sentido: –la relación América Latina– Europa Occidental [...]. Una segunda [...] es la relación entre las literaturas nacionales en el interior de América Latina. La tercera [...] apunta al nivel más inmediato, se genera a partir de una caracterización de la heterogeneidad de las literaturas nacionales en el ámbito continental y nos parece fundamental para la consideración de los otros dos niveles de interacción|| (Ana Pizarro, *La literatura* 50).

A partir de estos tres frentes de análisis, Ana Pizarro propone la noción de *comparatismo contrastivo*, la que busca evidenciar, por una parte, la unidad en la diversidad de las literaturas en Latinoamérica y, por otra, la relación de pertenencia a la literatura occidental y universal, pero sobre todo enfatizando sus elementos diferenciales. Es decir, no solo se dirige a la observación de los fenómenos analógicos, sino también a establecer la importancia de las diferenciaciones, deslindando el proceso de respuesta creativa y deformación –más que apelar a una relación de contigüidad– que nuestras literaturas entregan a los modelos literarios con los que están ligadas. Ana Pizarro

---

<sup>19</sup> En 1993 se publica el volumen uno *A situação colonial*; en 1994 el segundo volumen *Emancipação do discurso*; y, finalmente, en 1995 el tercero *Vanguardia y modernidade*.

puntualiza: –se trataría, pues de llevar a cabo una reflexión comparativa de la pluralidad y la heterogeneidad de un continente cuyo desarrollo se inscribe dentro de los parámetros de una estructura económico-social dependiente, lo que genera condiciones específicas de evolución cultural y literaria (Ana Pizarro, *Hacia una historia* 16). Este comparatismo en la escritura de historias literarias latinoamericanas es puesto en escena en la medida que señala una perspectiva de análisis y no un campo de investigación o disciplina autónoma. Y, en tanto perspectiva, a nosotros nos parece de gran utilidad para pensar la relación entre literatura nacional y literatura latinoamericana y, asimismo, el problema general de la crítica e historiografía literaria al dejar en un punto aparte a Brasil, a las literaturas francófonas o no hispanohablantes del Caribe.

Ahora bien y regresando a las historias literarias decimonónicas, la noción liberal y romántica de literatura nacional, que surge en los contextos latinoamericanos post-independentistas, implicó una concepción profundamente *elitista* de lo literario, en tanto significación de las producciones eruditas y desplazamiento de la heterogénea realidad de las literaturas nacionales, diversidad sumida en una síntesis uniformadora. Esta noción que aparece desde el complejo entramado de alianzas económicas, sociales, políticas e ideológicas puestas en marcha por el vínculo entre la escritura de las historias literarias nacionales y el Estado-nación, también está en estrecha relación con el surgimiento de la idea de literatura latinoamericana. Más aún, la articulación y nominación histórica de una zona literaria como latinoamericana se encuentra ligada a la noción misma de América Latina, la que ha sido dinámica en la medida que ha incluido y excluido gradualmente unidades o zonas culturales y geográficas diversas. Es por ello que nos interesa detenernos en torno a la problemática de la denominación y significación de lo *latinoamericano* – considerando además la falta de estudios histórico-literarios y teórico-críticos sobre el siglo XIX que integren el Brasil–, revisión de un concepto que comienza a ser utilizado justamente alrededor de 1840.

La construcción de una idea de América Latina se encuentra tramada en un largo proceso de nominación que se entronca con los objetivos de unificación de los territorios ultramarinos por parte de la corona española: Indias Occidentales, Nuevo Mundo, Las Españas, fueron nombramientos que coexistieron con el de América, el cual finalmente

terminó por prevalecer. Luego, en el siglo XIX, aunque las luchas por la independencia necesitan de la unidad continental como plataforma del movimiento, con la afirmación de las nacionalidades aquella se pierde. Si bien en la primera mitad del siglo XIX, luego de la ruptura con la metrópolis española, la idea predominante fue la de Hispanoamérica, a mediados de siglo se produciría un giro en relación no solo con el referente cultural (que ya no será España sino Francia), sino más bien con el proceso de configuración identitaria por parte de las élites criollas y de diferenciación con respecto a la expansión de la cultura sajona. Una interpretación posible es la propuesta por Arturo Ardao en *América Latina y la latinidad* (1993), para quien la idea de América Latina<sup>20</sup> surgió dentro de un movimiento de las élites criollas bajo el –aleroll de Francia –una vez que España deja de ser referente de lo moderno desde el siglo XVIII, pasando a ser Francia el modelo, incluso para los intelectuales peninsulares– y que se vincularía a la problemática de la *raza*. Según la reflexión de Ardao, la *latinidad* habría surgido como forma de identificación y diferenciación a partir de la especulación romántica sobre el problema de las razas y las ofensivas imperialistas de los Estados Unidos. De ese modo, el desplazamiento de la idea de *América latina* hacia la conformación del nombre *América Latina*, se produciría a partir de la década de 1850 como una forma de preservar en el continente la independencia de la –raza latinal, ante la desbordada expansión de la –raza sajonal. Siguiendo a Ardao, en la primera etapa de este proceso de construcción y nombramiento de Latinoamérica, que va desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX, la América española post-independentista comenzó a ser denominada, al igual que hoy, Hispanoamérica. En un segundo momento, que se extendería desde fines de la década de 1830 hasta la de 1850, aparece y se expande la idea de latinidad a toda América del Sur o Meridional. Esta noción aparece primero en algunos escritores franceses que comienzan a distinguir en el Nuevo Mundo dos grandes áreas determinadas por las *razas* (conforme al léxico de la época): la sajona y la latina; para ellos, es ante todo la América española la que resulta ser –latinal.

---

<sup>20</sup> Cuya primera caracterización habría sido hecha por el francés Michel Chevalier en *Lettres sur l'Amérique du Nord* (1836), al utilizar el término –latinal para referirse a la América española y al Brasil. Francia, sin embargo, sería para Chevalier la nación latina por supremacía y que está llamada a dirigir y ejercer un patronazgo sobre las naciones de América del Sur, que aún no estarían en condiciones de –bastarse a sí mismas. Luego dos intelectuales utilizarían el nombre de América Latina, el chileno Francisco Bilbao en 1856, durante una conferencia en París, y el colombiano José María Torres Caicedo en su poema –Las dos Américas.

Con el advenimiento de una tercera etapa, durante la segunda mitad del siglo, serán los intelectuales locales quienes comenzarán a utilizarla para denominar a la totalidad de la América de lenguas española, portuguesa y francesa.

Por otra parte y desde otro lugar de argumentación que a nosotros nos parece altamente interesante, Walter Mignolo ha señalado que América Latina fue el nombre que estuvo estrechamente ligado a la restauración de la civilización de la Europa meridional, católica y latina en América del Sur. La historia de América Latina posterior a la independencia sería la historia de la comunión voluntaria o involuntaria de las élites locales con la modernidad, la que entrañó el empobrecimiento y la marginación de las masas populares. En tal sentido, la idea de América Latina se modela como una –triste celebración|| por parte de las élites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando, al mismo tiempo dirá Mignolo, estaban operando y fortaleciendo la lógica de la colonialidad<sup>21</sup> (*La idea de América Latina* 81). La latinidad, por tanto, desde este planteamiento postcolonial se construye como un discurso identitario subcontinental en el marco de los

---

<sup>21</sup> Mignolo para definir la categoría de *colonialidad* recupera las propuestas de Aníbal Quijano y Enrique Dussel. Aníbal Quijano, a fines de 1980, determinó que la *colonialidad del poder* era el lado oscuro de la modernidad y atendía a la perspectiva histórica de los –marginados|| de la historia contada desde el punto de vista de la modernidad. De allí en adelante autores tales como: Enrique Dussel, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Arturo Escobar, entre muchos otros, comenzaron a desentrañar y distinguir los procesos cognitivos e imaginarios que produjo la Colonia. Justamente se empezó a comprender y precisar lo colonial como una situación histórico, política, o más bien geopolítica, económica y socio-cultural que podía ser circunscrita más menos temporalmente, y distinguible del propio proceso cognitivo y/o imaginario que produjo: la colonialidad. Esta categoría pone en escena que el poder colonial no se reduce solo a una dominación coercitiva, económica, política o militar de América por parte de Europa, sino que envuelve también, y principalmente, los fundamentos epistémicos que sustentaron la hegemonía de los modelos europeos de producción de conocimiento. Como matriz fundante, entonces, la colonialidad hace referencia a la estructura específica de dominación implementada en las colonias americanas desde 1492 y que pone acento en las dimensiones cognitivas, apuntando a una definición no ceñida de forma exclusiva a referencias temporales y/o históricas (colonialismo), sino más bien a las modalidades de poder y colonización del imaginario de los subalternos a través del horizonte de conocimiento hegemónico. De este modo, la dominación de las Américas habría recaído ante todo sobre las perspectivas, imágenes, símbolos y modos de significación, provocando una naturalización del imaginario cultural europeo como única forma de relacionarse con la naturaleza, el mundo y la subjetividad. En tal dirección, una de las principales tecnologías de conocimiento y legitimación hispana, en este proceso, fue la introducción de la escritura alfabética, la cual como herramienta ideológica asociada al conocimiento –verdadero|| y a la linealidad de la episteme cristiana de progresión supuso el desplazamiento de otras formas de significación. Esta irrupción de la letra se habría generado en un momento en que la episteme europea transitaba desde la semejanza hacia la diferencia (siglos XVI y XVII), desplazamiento que evidencia, desde un planteamiento foucaultiano, la ruptura que comenzaba a operar entre las palabras y las cosas.

Pues bien, el proyecto de modernidad/colonialidad podemos definirlo en palabras de Walter Mignolo a partir de algunas premisas tales como: no existe modernidad sin colonialidad, ya que esta es parte indispensable de su realización y la modernidad es el nombre del proceso histórico en el que Europa inició el camino hacia la hegemonía, siendo su lado oscuro la colonialidad (*La idea de América Latina* 18).

conflictos imperiales y coloniales del siglo XIX, y es parte del proceso de –búsqueda de una modernidad ilustrada y luego liberal que restablece nuevas formas de colonización.

En suma, la noción de América Latina surge principalmente asociada y contrapuesta a la noción de América sajona hacia la segunda mitad del siglo XIX y, con mayor fuerza, hacia fines del mismo. Dicha acepción estará estrechamente vinculada, como señalábamos, con el surgimiento de la noción de –literatura latinoamericana y con la tarea historiográfica de construir una narración uniformadora de la región, estableciendo no solo fronteras geográficas sino también culturales. La literatura latinoamericana fue primero literatura de la América Hispana, siendo el criterio de división y selección el ámbito idiomático. Solo a comienzos del siglo XX la noción de literatura latinoamericana empieza a incluir a Brasil, en el curso que dicta Pedro Henríquez Ureña en 1940-1941 y que se publica después con el título *Las corrientes literarias de la América Hispánica*. La apertura al Caribe es más tardía, se da en la segunda mitad del siglo cuando la nominación de Latinoamérica comienza a asentarse en las relaciones internacionales a través de la inauguración de organismos políticos del tipo *Comisión Económica para América Latina* (CEPAL) o *El Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales* (CLACSO), por ejemplo.

La insuficiente producción crítica e historiográfica con respecto a las zonas de religación entre las culturas y literaturas latinoamericanas tiene un punto de inflexión a partir de las primeras discusiones desplegadas en el marco de las reuniones de Brasil y Venezuela que mencionamos más arriba. Las publicaciones originadas dan cuenta de un cuadro de comprensión que considera a países como Brasil y regiones como el Caribe en el debate acerca de qué es la literatura latinoamericana y cómo estudiarla. A propósito, Ana Pizarro señala que entre los problemas relativos a la delimitación de una zona literaria no solo se trata de una cuestión de nacionalidades y naciones, sino que también "se debe entender por literatura latinoamericana la de los pueblos indígenas, o la del viajero, el conquistador, el colonizador –extranjero al continente europeo, las más de las veces– que escribió sobre América o a partir de una experiencia de ella. Si se debe entender por tal la publicada fuera y en otras lenguas, por los emigrados o exiliados. Si se debe entender por literatura latinoamericana la de los chicanos, la de los hispanos, etc." (Hacia una historia 10). Son estas cuestiones las que llevan a la conclusión –compartida por nosotros– de que

frente a la precariedad de los criterios lingüísticos, geográficos o políticos tomados aisladamente para conceptualizar y definir la literatura latinoamericana, la delimitación puede ser hecha desde la existencia de significaciones culturales comunes. Esta zona literaria continental, como unidad heterogénea de relaciones, tensiones, movimientos, contactos, puede ser comprendida desde categorías como región en la medida en que esta exprese una formación discursiva relativamente común, por ejemplo: el mundo andino, la cultura suratlántica, el Caribe, la región tropical, entre otros.

Ahora bien, creemos asimismo que estas regiones culturales serán compuestas a partir de múltiples series literarias y discursivas que no son posibles de sintetizar en una dirección única. En tal sentido, no podremos hablar de *la literatura latinoamericana*, sino de *las literaturas latinoamericanas*, acepción en la que la literatura(s)/escritura(s) de mujeres encontraráá(n) parámetros comunes desde su especificidad. De lo que se tratará, entonces, en la su segunda parte de esta tesis, es de escribir una historia literaria de la producción escrituraria de mujeres desde una perspectiva comparatista que trace, por una parte, caminos contiguos y diferenciadores entre Brasil y Chile y, por otra, aquellas lecturas, recepciones y distorsiones de los modelos estéticos y retóricos provenientes de las metrópolis, sobre todo de Europa y especialmente de Francia. Finalmente, es necesario subrayar que la perspectiva comparatista nos es útil incluso en el análisis interno de las literaturas nacionales, por cuanto en ellas se expresan diversos —sistemas literarios.

### **2.3. Las mujeres autoras en la producción historiográfica-literaria de Brasil y Chile durante el siglo XIX**

La historia literaria surge en América Latina, como queda dicho, a partir del ideario ilustrado y romántico-liberal que operaba en las prácticas discursivas fundacionales de mediados del siglo XIX. En dicha historia el nacionalismo se transforma en criterio de juzgamiento y validación de la calidad artística de las obras literarias, pues la idea de literatura estaba estrechamente asociada a la legitimación de los nuevos Estados-nación y, bajo ese término, debía englobar a todas aquellas producciones escritas dentro de un cierto territorio político-administrativo. La literatura nacional funcionaba, entonces, como una



noción que semantizaba las fronteras de los Estados nacionales en el momento de su fundación, jugando un rol homogeneizador que necesariamente ponía en juego exclusiones y supresiones.

En base a lo anterior, la construcción de un canon literario se inscribe en los propósitos de afirmación de la existencia de una literatura con identidad nacional. Así, las historias literarias se instituyen en libros nacionales en tanto marcaciones simbólicas sobre la producción escrita, es decir, historias que fundan un canon como aparato unificador de la diversidad cultural, social, étnico-racial y genérico-sexual dentro de los límites políticos post-independentistas. En estos relatos historiográficos nacionales, las mujeres quedan fuera del canon literario como autoras y también como ciudadanas, entrando en ellos desde dimensiones cívicas que remiten exclusivamente a sus funciones reproductivas y maternales. Discutir la exclusión de las mujeres escritoras en estas narrativas tiene que ver no solo con el debate en torno al canon literario, sino también requiere considerar las condiciones sociales y culturales en las que este surge y la posición que en su devenir ocupa la trayectoria de la autoría femenina.

El concepto de nación convoca un haz de perspectivas teóricas que destacan su carácter problemático y ambivalente. Estas pueden ser agrupadas, *grosso modo*, desde dos enfoques: por una parte, están aquellas perspectivas que priorizan los aspectos políticos y, por lo tanto, la acción de los poderes legislativos del Estado-nación; y, por otra, están aquellos abordajes que privilegian la cultura como factor preponderante en la construcción de la nación, por ende, ponen énfasis en el movimiento de ideas y narrativas en torno a la configuración simbólica de la nación.

La nación o, más bien, el Estado-nación como proyecto político e institucional se instala en el mundo occidental a partir de la Ilustración y la Revolución Francesa y, por consiguiente, es una construcción política propia de la modernidad. Bernardo Subercaseaux, en su artículo -Caminos interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad nacional (1999), indaga en las dos matrices que fijarían la concepción sobre lo nacional, en particular para el caso chileno y latinoamericano. De un lado, el concepto ilustrado de nación que la definiría política e institucionalmente implicando al

Estado y también una base territorial, a partir de la idea de contrato social en tanto acuerdo y unión de individuos gobernados por una ley, quienes además admiten la existencia de una autoridad política y de un orden social (distinción entre los poderes ejecutivo, legislativo y jurídico). Mediante esta definición política de la nación, Subercaseaux señala: –se generaliza la forma Estado-nación como forma jurídica, como territorialización del poder, como discurso ideológico de integración, como parámetro para la organización de la educación y de la cultura‖ (154).

Ahora bien, esta concepción de lo nacional de cuño francés será modificada al mediar el siglo XIX, a través de la apropiación de las ideas que promueve el romanticismo europeo, sobre todo alemán. En esta definición la nación es apelada desde sus componentes no racionales ni políticos, sino por el lenguaje, las costumbres, su dimensión simbólica, la cultura. Dentro de esta concepción la nación es delimitada mediante los particularismos culturales, la lengua y las tradiciones y su base: –pasa a ser no tanto la frontera geográfica y política, sino un hecho espiritual: la nación es antes que nada alma, espíritu, sentimiento‖ (Subercaseaux 155). De este modo, la vinculación del nacionalismo con el romanticismo conceptualiza la nación como una entidad ante todo emotiva, un símbolo de la singularidad a la cual todos los sujetos ciudadanos debieran integrarse.

Desde 1990 en adelante se vienen sucediendo una serie de trabajos que renovaron el modo de pensar lo nacional, las minorías y el rol del lenguaje; entre ellos, dos son fundamentales: *Teorías del nacionalismo* (1993) de Gil Delannoi y *Nación y narración* (1990) de Homi Bhabha. Para Delannoi lo nacional posee un carácter precario; la nación es propuesta como un lugar de significación híbrido que impide plantear un sentido unívoco y concluyente, pues es una realidad en permanente construcción y cambio, y, por consiguiente, solo alcanza formaciones discursivas contingentes. Asimismo, Homi Bhabha en el artículo que abre la selección de trabajos sobre el problema de lo nacional, –Narrando la nación‖, señala el sentido mudable del concepto y que, debido a ello, una nación no puede pensarse en términos de clausura, es decir, como algo que es; sino que, por el contrario, debiera pensarse como una figura en tránsito, *in media res*, que se está construyendo constantemente, ya que la categoría de lo nacional impide dar cuenta de la

totalidad social y cultural, está constantemente expuesta a contra-hegemonías y formaciones alternativas. La nación es entendida como un campo en disputa.

Bhabha crítica las tendencias que leen la nación restrictivamente, ya sea como un aparato ideológico del Estado, o aquellas que la interpretan solo como una expresión del sentimiento nacional popular preservado por una memoria radical (–Narrando la nación‖ 213). Para él la nación, en cambio, es una *agencia de narración ambivalente*, pues la racionalidad de la nación emergería de una forma narrativa; lo que le interesa, de este modo, es la performatividad del lenguaje que no solo designa una realidad sino a la vez la configura. En última instancia, la nación es un texto, o más bien un conjunto de textos, en el que se trazan fronteras intersticiales, de carácter precario, en constante mediación y transformación. Para Bhabha:

[...] la ‘localidad’ de la cultura nacional no es ni unificada ni unitaria en relación consigo misma, ni debe ser vista simplemente como ‘otra’ en relación con lo que está afuera o más allá de ella. La frontera tiene rostro de Janus y el problema del adentro/afuera debe siempre ser en sí mismo un proceso de hibridación (...). Lo que emerge como un efecto de semejante ‘significación incompleta’ es una transformación de las fronteras y límites en espacios *in-between* a través de los cuales los significados de autoridad cultural y política son negociados (–Narrando la nación‖ 215).

La nación, entonces, es un área liminal, un lugar que va a ser forzado a unificarse constantemente dentro de un proceso de hibridación en el que las fronteras no son fijas y están incorporando de forma permanente nuevos –pueblos‖ (como anota Bhabha) a la narrativa nacional. Ahora bien, la nación es un hecho moderno que en América Latina va a constituirse a lo largo del siglo XIX de un modo particular; desde esta perspectiva, mediante las narrativas fundacionales puestas en marcha por un pequeño grupo de letrados, quienes no lograban dar cuenta de la heterogeneidad cultural de sus sociedades post-independentistas. De ahí que el carácter ambivalente y plural de la nación como agencia de narración propuesto por Bhabha no puede caracterizar el proceso de construcción de la nación en todos los lugares; aún más, la idea de la existencia de fronteras liminales en las naciones latinoamericanas, tanto simbólicas como territoriales, responde más a un propósito que debiera cumplirse antes que a la realidad operante y a las evidencias históricas.

En cuanto a la especificidad del devenir histórico del concepto de nación en América Latina, Beatriz González-Stephan, en *–Cuerpos de la nación. Cartografías disciplinarias* (1999), precisa que el proyecto fundador de la nación es civilizatorio en el sentido de darle a la escritura, por un lado, un poder legalizador y normatizador de prácticas y sujetos y, por otro, de organizar un poder anónimo que controlara a los ciudadanos a través de leyes. Así, sostiene que las constituciones, gramáticas y manuales de conducta escritos en el siglo XIX son escrituras fundacionales, porque mediante estos textos se irradiaba la ley del Estado, la lengua nacional y el cuerpo ciudadano. La escritura de la nación, que la autora denomina *–textos de policíal*, va a diseñar fronteras internas y externas que desconocen, a partir del circuito que establece la cultura impresa, las contradicciones y el carácter heterogéneo de la sociedad en su conjunto.

González-Stephan propone que la nación como *–comunidad imaginada*<sup>22</sup> no lo es solo debido a la dificultad de conocimiento directo entre todos sus miembros, sino porque en su base existe una narrativa fundacional: un conjunto de ideas y valores promovidos por los grupos letrados y en situación de hegemonía, quienes lo productivizan y difunden mediante una escritura normativa. Es más, la nación se erige como una realidad escriturada (Ángel Rama) y reservada a una estricta minoría, pues es constituida imaginariamente en un simulacro de ciudadanías supuestas desde aquella comunidad *de y para* letrados. Esta operación implica la escritura de ficciones fundacionales de la nación, las que diseñan un mapa imaginario de la misma; un discurso territorializador que es previo al proceso de apropiación efectiva y material del espacio que será el territorio de un estado nacional, es decir, preparan la delineación de su mapa político-administrativo real.

Entonces, el imaginario nacional del período fue básicamente elitista, amparado en el proyecto liberal que emplazó un modelo nacional de minorías pero que se postuló como expansivo. El liberalismo marcó el siglo XIX desde la emancipación en Hispanoamérica y

---

<sup>22</sup> En el sentido que propone Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas* (1993), esto es, que la nación es una construcción social específica e inestable, ya que varía históricamente. La nación es construida, es una comunidad política imaginada en la medida en que, independiente de la desigualdad social y cultural en su interior, se imagina fraternalmente desde un compañerismo profundo en el que sus integrantes no conocerán nunca a la mayoría de sus compatriotas. Por lo tanto, una nación es una comunidad construida socialmente, es decir, imaginada por sus integrantes que se perciben a sí mismos como parte de ese grupo.

se hizo hegemónico en la segunda mitad del siglo en esa región y también en Brasil, proyectando el proceso de formación de los Estados-nación en términos de progreso. El modelo liberal de nación, según González-Stephan: –siguió en sus premisas básicas la fórmula occidental: un poder fuertemente centralizado en la figura de un Estado que fija, sedentariza la fuerza de trabajo, porque crea corporaciones, talleres, manufacturas, limita, distribuye, clasifica, jerarquiza territorio e individuos, establece un interior con unidad y sentido frente a un exterior salvaje e irracional (81). La pregunta de fondo que existe detrás de los diversos experimentos políticos y constitucionales de la primera mitad del siglo XIX, generalmente fracasados a excepción de Chile, tiene que ver con la crisis de la legitimidad política, esto es, con cómo reemplazar el *antiguo régimen* por un nuevo orden político legitimado. El problema común de los países post-independentistas en Hispanoamérica tiene que ver, entonces, con configurar un proyecto de nación, de república e identidad cultural, que brindara cohesión a las nuevas unidades político-administrativas ya separadas de España. En tanto, la problemática del nacionalismo en Brasil es posterior, se desarrolla a partir de 1870 mediante el debate entre republicanos y monarquistas constitucionales, lo que llevará al establecimiento de la República en 1889 y provocará la búsqueda de un poder soberano diferente del existente en el Imperio, realidad que comprometerá la legitimidad de la élite dirigente heredera de la colonización portuguesa.

En la escritura de la nación un papel fundamental lo ocuparon los intelectuales liberales y su propuesta: el impulso de la modernidad como proyecto. Por ejemplo, en Chile Andrés Bello postulaba el ideal de una cultura nacional y latinoamericana a través del desarrollo de una serie de instituciones: universidades, códigos, prensa, literatura; mientras que José Victorino Lastarria apelaba, en 1842, a la creación de una literatura que fuera expresión –original de la nueva sociedad. Las consignas del período, tales como –civilización y barbarie y –orden y progreso tienen que ver con el establecimiento de fronteras, de un mapa imaginario de la nación, y la conceptualización de la diferencia –sea étnico-racial, sexo-genérica, estamental-clasista– a través de un lenguaje descalificador y que cancela la heterogeneidad: lo –otro visto como lo salvaje, lo bárbaro, enfermo, vulgar, el lugar de la no-ciudadanía. Los textos fundacionales escritos por esta élite letrada, este nuevo sujeto romántico-liberal, figuran una nación blanca y masculina, apelando a un

sujeto-ciudadano homogéneo, aquel que participa de la –comunidad política imaginada dentro de los límites de una ciudad escriturada.

Por otra parte, la cuestión nacional como parte de todos los discursos culturales de la época se presenta como un proyecto básicamente falocéntrico. Retomando nuevamente a González-Stephan en relación con las constituciones políticas, por ejemplo, se trata de narrativas en las que la construcción de ciudadanía: –recae sobre el ciudadano, el senador, el maestro, el padre. La constitución abre el espacio –el público– como zona de emergencia de cierto sujeto masculino, quien termina por legitimar la ley de todos y el sistema de normas que regirá las esferas no visibles (95). Desde esta óptica, la ley no legisla al sujeto femenino y, por lo tanto, las mujeres no son ciudadanas o no lo son de modo pleno. Asimismo, los pueblos indígenas no entrarán en los límites diseñados para los nuevos Estados-nación, o lo harán desde narrativas arqueologizantes.

La nación en cuanto narración o construcción discursiva definida desde un grupo en posición hegemónica a partir de determinados criterios que sirven para diferenciar, ya sean estos idiomáticos, culturales, sexuales, religiosos, etc., otorga una representación de lo diferenciado y le asigna una identidad. Esta operación de los proyectos nacionales persigue definir una identidad cultural común en una única nación, que aun cuando es una definición precaria funciona no solo como acto de afiliación, sino también como limitante en cuanto a desaprobación, exclusión y zona de disputa cultural. Tales significados o definiciones son objeto de controversia por parte de diversos actores sociales dominantes, quienes buscan limitar *quién, qué y cómo* se constituye la nación. En tal sentido, un concepto cardinal en el diseño de la nación como categoría y hecho moderno es el de *ciudadanía*, la que se relaciona directamente con la noción de subjetividad y, así, con los posicionamientos de los sujetos en el Estado moderno.

La figura moderna del ciudadano como sujeto con derechos inalienables e igualdad jurídica surge, como bien se sabe, a partir de las revoluciones burguesas en la Europa de fines del siglo XVIII y está, por consiguiente, relacionada con el desarrollo de la sociedad moderna industrial capitalista. En América Latina la ciudadanía fue implantada por las narrativas fundacionales puestas en marcha por la élite letrada con el propósito de

apropiarse de las formas de representación política surgidas tras la Revolución Francesa y agenciarlas en el contexto de las revoluciones de emancipación. El concepto de ciudadanía, provisto en este marco, signa la posesión de una identidad republicana, americana, nacional y patriótica, que semánticamente disloca la herencia de una identidad colonial e ibérica. Ahora bien, la ciudadanía no fue solo retórica, sino que operó como institución política capaz de legitimar la ruptura frente a España, puesto que los nacientes Estados-nación ya no se constituirían por derecho divino, ahora lo harían –por lo menos en idea– mediante el principio de representación política de una república compuesta por ciudadanos autónomos.

El individuo como un sujeto portador de derechos emerge poniendo en cuestión el régimen estamental colonial, pero el discurso de la amplia ciudadanía sostenido durante las guerras de independencia prontamente comienza a recortar su campo semántico. Esto, producto de la contradicción entre el concepto ilustrado y liberal de ciudadano y la realidad de las relaciones sociales y culturales heredadas de la Colonia. Asimismo, la mirada eurocéntrica desplegada en las constituciones y en las diversas textualidades por los *hombres de letras*, quienes buscaban modelar una ciudadanía en aras de la modernidad y el progreso, dejó fuera a la –confusa barbariell: mujeres, castas e indígenas. En esta dirección, González-Stephan puntualiza: –la escritura de las leyes y normas recorta un campo que autoriza la voz del sujeto masculino, blanco, católico, casado, letrado, propietario y/o comerciantell (98), a la vez que clausura la heterogeneidad y silencia a los sujetos subalternos.

Es evidente, por lo tanto, que la actividad cívica de las mujeres sustentada en el ejercicio de la ciudadanía tuvo una trayectoria compleja y limitada al interior de las nuevas repúblicas. Las narrativas nacionalistas exponen el impulso para restringir la ciudadanía de las mujeres y renovar su situación subalterna bajo el nuevo orden político. Desde la perspectiva que desarrolla Carole Pateman en *El contrato sexual* (1995) –con respecto a las sociedades occidentales y la adquisición en ellas de ciudadanía por parte de las mujeres–, la transición desde el mundo tradicional al moderno provoca un cambio que va desde una forma paternal de patriarcado hasta una nueva forma específicamente moderna y fraternal: la sociedad patriarcal civil. Y, de ese modo, los conceptos de ciudadano y sociedad civil

operarían activamente en la construcción de la identidad de género masculina, relegando a la periferia de la política (entendida como *res pública*) a las mujeres.

El acuerdo que sirve de base para la institución de la ciudadanía, esto es, el contrato social –como fundamento legitimador del nuevo orden que supone, desde el legado contractualista rousseauiano, la voluntad de sujetos libres e iguales, quienes acuerdan restringir su libertad a través de este pacto garantizando, así, la vida cívica– origina la división de la sociedad civil en dos espacios: lo público y lo privado. Para Pateman, ignorar la esfera privada y considerarla un asunto apolítico ha permitido pasar por alto el pacto sexual previo (el matrimonio), condición del contrato social y del derecho político moderno (15-18). En consecuencia, las mujeres solo accederán a la ciudadanía por medio del sujeto masculino participante del mundo público-político, y su valor social y cívico se definirá en términos de sus funciones reproductivas y maternas, en tanto madres de ciudadanos, pero no ejerciendo la ciudadanía ellas mismas. De ese modo, para la autora, la historia del contrato se ha expuesto como una historia sobre la libertad que ha obliterado su otra cara: la de la sujeción agenciada en la institucionalidad del matrimonio, contrato sexual previo y necesario para el pacto social. El contrato sexual habría sido el medio a través del cual los hombres han legitimado la relación jerárquica y androcéntrica de los géneros como un –derecho civil sobre las mujeres; Pateman enfatiza:

Las mujeres deben participar del contrato de matrimonio. Pero el contrato sexual requiere que las mujeres se incorporen a la sociedad civil sobre una base diferente de la de los varones. Los varones crean la sociedad civil patriarcal y el nuevo orden social está estructurado en dos esferas. La esfera privada está separada de la vida pública civil; la esfera privada es y no es parte de la sociedad civil, y las mujeres son y no son parte del orden civil. Las mujeres no son incorporadas como –individuos sino como mujeres, lo que en la historia del contrato original significa que participan en tanto subordinados naturales (249-250).

Las mujeres participan de la sociedad civil, pero desde una zona fronteriza, son y no son ciudadanas y miembros del Estado moderno. Sin embargo, desde los inicios del feminismo y su histórica relación con la Ilustración y el Liberalismo (lo que se ha venido a llamar la *primera ola*), se hicieron sentir los primeros cuestionamientos a esa caracterización y división civil de los regímenes políticos modernos y nacionales; momento



en que nacen las restricciones, pero, a la vez, las promesas de emancipación para las mujeres. Recordados en ese sentido son los pronunciamientos en Europa de Olimpia de Gouges (*Declaración de los derechos de las mujer y de la ciudadana*, 1791) y Mary Wollstonecraft (*Vindicación de los derechos de la mujer*, 1792). Hoy las críticas a las exclusiones de las mujeres en los contratos sociales liberales constituyen una reflexión prolífica incuestionable.

Ahora bien, como ha quedado dicho, dentro de la –imaginación de la nación‖ un rol fundamental lo cumplen las narraciones encargadas de construir discursivamente sus significaciones históricas. En tal medida, desde los planteamientos aquí esbozados, será cardinal estudiar el modo como se escribe la nación, es decir, indagar en la relación entre narración y la figuración de las naciones. Y, por cierto, una narrativa privilegiada en relación con la nación serán las literaturas nacionales y sus historias literarias, donde también se vuelve fundamental el concepto de ciudadanía al problematizar las exclusiones e inclusiones en esas historias marcadas por un fuerte propósito nacionalista. La ciudadanía como concepto moderno, por consiguiente, también pone en escena la intrincada relación de poder entre géneros discursivos y géneros sexuales, en sentido amplio, y entre escritura de la historia literaria y mujeres autoras, desde un enfoque particular.

En la etapa organizativa de las repúblicas y normativa del nacionalismo, las letras como práctica cultural estaban en correlato con la naturalización del quehacer de un determinado sujeto sexuado, vale decir, el sujeto masculino blanco que imaginaba una comunidad nacional desde la esfera pública. La literatura funcionaba como una práctica metafórica de la nación y empresa estatal, marcada por la autoridad masculina de la palabra. A esta correspondencia entre escritura/nación/sujeto masculino-ciudadano, Beatriz González-Stephan la nomina *letras fálicas* o *falocracia letrada* (–Narrativas duras en tiempos blandos...‖ 109), en tanto expone el androcentrismo cultural operante en la *ciudad señorial*<sup>23</sup>. Dentro de este agenciamiento masculino, la historia literaria cumplirá un papel

---

<sup>23</sup> Utilizo la noción de *ciudad señorial* en el sentido en que lo hace David Viñas en *Literatura argentina y política. II De Lugones a Walsh* (1996), cuando puntualiza la crisis del orden oligárquico y el advenimiento de un período de modernización dependiente que traerá consigo un lento proceso de desaristocratización de las letras. Por lo tanto, el concepto de ciudad señorial se referirá a la hegemonía social y cultural de la oligarquía terrateniente latinoamericana.

central en las discusiones sobre la nacionalidad en el siglo XIX. Se escribía sobre el pasado para forjar una identidad cultural nacional que se distinguiera de otras colindantes, además de hacerlo con la finalidad de apuntar la fundación de un cuerpo literario canónico. Lo que hacen estas historias es construir un referente ideológico tanto en el sentido de fundar una tradición literaria como en el de poner en marcha un diseño de nación.

Señalábamos con anterioridad que el historicismo literario en Latinoamérica surge al mismo tiempo que el concepto de literatura nacional y como resultado del pensamiento romántico que entendía la literatura como la expresión del espíritu y genio de los pueblos. Asimismo, apuntamos que a lo largo del siglo XIX, por lo menos hasta 1880, encontramos dos series de escritura historiográfica que conviven: de un lado, la escritura de panoramas literarios generales (parnasos, álbumes, flores, etc.) y, de otro, una historia literaria biográfica, caracterizada por el despliegue discursivo del genio romántico. En ambas series las mujeres autoras no son consideradas y, si lo son, es solo de modo excepcional, producto de la relación entre escritura y género sexual, dada principalmente por el ideologema moderno de la ciudadanía.

El surgimiento de la historia como conocimiento y modo de ser de la empiricidad es para Michel Foucault el elemento definitorio de la *episteme* moderna en la cultura occidental. La *episteme* moderna—término central de la arqueología de las ciencias humanas en Foucault y que describe las transformaciones en la configuración del saber desde la época clásica hasta la moderna— se constituirá a partir de la Historia, la que definirá tanto el modo de ser de las empiricidades como aquello que las hace posibles. La Historia define, en consecuencia, el lugar de nacimiento de lo empírico, un modo de ser de todo lo que nos es dado en la experiencia (*Las palabras y las cosas* 215). El nuevo sentido histórico es un aspecto clave en la constitución del concepto de nación y se desplegará en el conjunto diverso de textos que buscaban tramarla; esto, mediante el surgimiento y rápido auge que adquiere la imprenta capitalista en América Latina: textos periodísticos, literarios, administrativos y burócratas que son publicados, en un primer momento, fundamentalmente a través de la prensa periódica para, más tarde, hacerlo a través del libro. El desarrollo de la cultura impresa, y sobre todo de la prensa, será fundamental para la conformación de una ciudad escrituraria y un público lector, que a medida que avance el siglo se verá

transformado, producto de un espacio cultural que comienza a ser regido por las reglas del mercado y la emergencia de nuevos agentes que desestabilizarán las condiciones tradicionales de la producción letrada. Ahora bien, a raíz de los periódicos, novelas, historias literarias y de toda esta proliferación de la cultura impresa en el subcontinente, los sujetos –imaginaron‖ compartir un espacio y tiempo comunes, condición básica en el proceso de formación simbólica de las naciones y del concepto de ciudadanía.

En Brasil surgen, desde inicios del siglo XIX, trabajos que procuran conformar una historia de la literatura del país independiente. El ideario romántico, que movilizaba las primeras tentativas críticas e historiográficas de la literatura, suscitaba la búsqueda del carácter nacional y original de las letras brasileñas. La tesis fundamental, según ha precisado Afrânio Coutinho en *A literatura no Brasil*, giraba en torno a la idea de que la originalidad de la literatura nacional brasileña se encontraba en el tratamiento temático de su naturaleza (Vol. III 323). Es decir, el espíritu nacional se confundía con la naturaleza y, por lo tanto, las producciones literarias tenían que adaptarse al entorno local como expresión de independencia frente a la tradición literaria lusitana.

A partir del encendido debate sobre el problema de la nacionalidad y la originalidad de las letras brasileñas, un tópico se convierte en fórmula en tanto exaltación de la propia tierra: el indianismo. El –indio‖ es propuesto, por la producción crítica y creativa, como el ideal que encarnaría al brasileño típico y el representante de la naturaleza local. El indianismo, entendido como la realización legítima de la nacionalidad en la literatura brasileña, operaría de forma hegemónica entre 1840 y 1860, para decaer luego. La primera composición en que el tema del indígena aparece tratado al modo romántico es –Nênia‖ (1837) de Firmino Rodrigues Silva, reconocida por todos los sucesores inmediatos como el punto inicial del indianismo romántico. En poesía, por ejemplo, fue cultivado por Gonçalves Dias (1823-1864), poeta que figurará al indígena como epopeya de la naturaleza del país (*Primeiros cantos*, 1846) y, en prosa, sobre todo por José de Alencar (1829-1877), uno de los novelistas románticos más fecundos y quien narrará escenas de la vida indígena mediante novelas de tipo legendario (trilogía indianista: *O Guarani*, 1857, *Iracema*, 1865, *Ubirajara*, 1874). Asimismo, en *Niterói, revista brasiliense* (1836), fundada en París por Gonçalves de Magalhaes, Porto Alegre, Sales Torres Homem y Pereira da Silva, se da una

búsqueda de lo específico brasileño y se utiliza alegóricamente al aborigen como el elemento básico de la sensibilidad patriótica.

De este modo, en el contexto brasileño existe una valorización del indígena como héroe, prevaleciendo el ideal del *buen salvaje* rousseauiano: el hombre natural no corrompido por la civilización. A partir de esta propuesta estética del indianismo se reasumiría la visión paradisíaca contenida en las cartas y crónicas coloniales, reformulando así una –mirada orientalista<sup>24</sup> sobre la propia tierra, esto en la medida que prevalece la tendencia de ver el Brasil como un mundo exótico: figuración de un punto de vista extranjero deseoso de que le suministren las novedades sobre lo desconocido, como si se tratase de la exportación de productos tropicales. Este es un aspecto que ha sido evaluado por la crítica literaria brasileña como distintivo del romanticismo del país, marcando en adelante una línea de desarrollo de las letras brasileñas (Coutinho, *A Literatura no Brasil III* 331); de este modo, el indianismo sería para los románticos la realización legítima de la nacionalidad en la literatura brasileña. Sin embargo, si pensamos en el resto de América Latina vemos que ese espacio discursivo, el indigenismo o indianismo, también está presente; solo basta con recordar, por ejemplo, algunos nombres de la narrativa romántico-liberal del Perú: *El padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui y *Coralay* (1853) de Clemente Althaus; novelas que manifiestan un primer paso para el establecimiento de una discursividad que tendrá amplio desarrollo desde la narrativa naturalista en adelante a partir, y sobre todo, de la publicación de textos como *Aves sin nido* (1889) de Clorinda Matto de Turner y *La Trinidad del indio o costumbres del interior* (1885) de José Torres Lara, para luego constituirse en una arista definitiva dentro de la producción intelectual y literaria con Manuel González Prada, Ciro Alegría, José María Arguedas, Jorge Icaza, Jesús Lara, Abreu Gómez, José Martí, José Carlos Mariátegui, entre tantos otros y otras. Por lo

---

<sup>24</sup> Recojo aquí las ideas de Edward Said en *Orientalismo* (1978), para utilizarlas en el contexto latinoamericano y plantear que ante la construcción imperialista de *otro* hecha por las culturas hegemónicas y colonizadoras tanto del territorio como del imaginario, los autores románticos brasileños, al representar la naturaleza del país, reintroducen los contenidos promovidos en los textos coloniales acerca de la imagen europea del *otro* americano. Vale decir, reproducen las miradas eurocentristas sobre América y el Brasil, retrotrayendo las imágenes propuestas en las cartas y relaciones del descubrimiento; por ejemplo, la idea del indígena como sujeto gentil, la encontramos ya en la carta que escribe Pêro Vaz de Caminha en mayo de 1500, cuando era parte de la flota de Pedro Álvarez Cabral. Caminha informa sobre la nueva tierra hallada al rey Manuel I y enfatiza en su discurso que el mejor fruto de ella es la gente que la habita, gente que describe a partir de un doble sentido: bestial, pero también inocente y, por lo tanto, proclive a aprender las leyes de la fe y doctrina cristiana.

tanto, el indianismo o indigenismo es un discurso característico no solo de Brasil, sino también del resto de América Latina, que verá en el indígena, por una parte, la figura representante de la naturaleza local (mirada tan propia de los escritores románticos) y, por otra, un sujeto subalterno que debe ser visibilizado en la formación y consolidación de los estados nacionales post-independentistas.

Ahora bien, a diferencia de lo que ocurre en Brasil, la representación del indígena como *buen salvaje* frente a la cultura que lo corrompe no será hegemónica en el Cono Sur. Pensemos, por ejemplo, en la propuesta de Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo, civilización y barbarie en la pampas argentinas* (1845), donde el primitivismo es entendido como barbarie y salvajismo, el lugar donde se desencadena violencia, muerte y ausencia de población culta, tópicos que son contrarios al avance de la civilización y el progreso de las naciones. Sarmiento, en lucha contra Rosas, en términos generales lo que busca es exponer su plan de transformación de Argentina en una nación moderna; la pampa, dentro de ese proyecto, se presenta como el espacio interior que está marcado por la desgracia racial: el indio; un sector de la población que no es redimible, es decir, que no es capaz de superarse ni por virtud ni educación.

El indianismo brasileño o indigenismo hispanoamericano es una forma particular que adquiere en el subcontinente el deseo de encontrar y desentrañar aquellos aspectos diferenciales de la región para responder al llamado romántico de autodefinición y originalidad literaria post-independentista. Es parte de lo que se ha venido a llamar americanismo literario, el que expresa el nuevo nacionalismo en boga, luego de las guerras de emancipación política y que constituirá unas de las variables fundamentales en la construcción de un canon literario nacional.

El americanismo como reflexión acerca del espacio cultural propio es un tema problemático, en la medida que entronca con el debate acerca de la pertinencia de nombrar la producción literaria desde 1830 hasta 1870, aproximadamente, como romántica o no. La pregunta que está por detrás de las polémicas actuales acerca del Romanticismo sería: ¿es más exacto hablar de liberalismo literario en América Latina, antes que de Romanticismo? Esta cuestión es central al momento de pensar en el surgimiento de la historiografía

literaria, pues tiene que ver con un problema común de los liberales latinoamericanos, como es la intención de configurar un proyecto de nación, de identidad y una imagen cultural que brinde cohesión a las nuevas unidades políticas ya separadas de España y Portugal. Así, la hegemonía de la elite ilustrada y la expansión del ideario liberal, en el proceso de construcción ideológica de la nación, es fundamental para comprender la actividad literaria y crítica de la época.

Si consideramos de manera general al liberalismo como una provocación a la ruptura con las relaciones sociales estamentales características de la Colonia, en favor de otras nuevas típicamente burguesas, resulta evidente el distanciamiento de las ideas liberales en las primeras décadas decimonónicas en relación con el contexto de las nacientes repúblicas. En América Latina, los principios liberales no expresaban la situación histórica de los países, ya que en lugar de existir una revolución industrial y la hegemonía de una clase burguesa, prevalecía la existencia de una aristocracia terrateniente y formas de trabajo herederas de la Colonia (la esclavitud en este punto será esencial para pensar en el desajuste entre los postulados liberales y la realidad política de Brasil, desajuste que cobrará cuerpo polémico alrededor de 1870 con el advenimiento del republicanismo y el abolicionismo).

Sin embargo, según un voluntarismo ilustrado, se creía que las ideas liberales constituían la base para el progreso de la nación, vale decir, que el liberalismo literario era el anticipo del liberalismo político. En las literaturas se ensayarían las libertades y responsabilidades civiles que las nuevas sociedades tendrían que asumir para garantizar su avance hacia la modernidad. En este sentido, el *hombre de letras* asume un compromiso revolucionario en el espacio cultural y político, en nombre de la sociedad en su conjunto; es aquel sujeto que tiene a su cargo la edificación ideológica y política de las naciones, intelectual civil que por medio de una escritura ancilar buscaba servir, a nivel práctico e imaginario, al diseño de lo nacional. El subjetivismo propio del Romanticismo metropolitano no se traduce en América Latina, por lo tanto, como evasión del sujeto, sino que, por el contrario, en un compromiso social y escriturario.

Para la mayoría de los historiadores de la literatura, el Romanticismo acompañó el proceso de formación del nuevo mapa americano, pero se trataría de un Romanticismo que

dista bastante del metropolitano, en cuanto no propone un abordaje irracionalista de la realidad social, sea revolucionario o conservador, que motivara un rechazo explícito al discurso racionalizante de la Ilustración. Por el contrario, está imbuido de un fuerte discurso ilustrado, en el que se sintetizan un conjunto de proyectos detentados por aquellos partidarios del progreso. Asimismo, el Romanticismo en Latinoamérica no promovió el desarrollo autonómico de la literatura y las artes, a diferencia de lo que ocurría en Europa, si consideramos que ya a mediados del siglo XIX Pierre Bourdieu (2002) sitúa la emergencia en Francia de un campo literario moderno.

Bernardo Subercaseaux, en su lectura acerca de la producción escrita de José Victorino Lastarria (1997), se refiere al vínculo que existiría entre el Romanticismo y la propagación del Liberalismo. Para este autor, es más exacto hablar de liberalismo literario que de Romanticismo, puesto que las ideas puestas en marcha en la época están asociadas necesariamente a una visión política, la construcción de la nación, tratándose entonces, de una literatura en la que los rasgos de filiación romántica operan según una función civilizadora y de regeneración de la sociedad (*Historia de las ideas* 97). De ese modo, se comprende por qué la literatura, como hemos señalado con antelación, cumplirá con una función ante todo didáctica y utilitaria. En sentido similar, Beatriz González-Stephan (2002) prefiere hablar, en lugar de romanticismo hispanoamericano, de liberalismo literario, en tanto se trataría de escrituras que subsumen la preocupación estética-literaria en los fines ideológicos de las elites locales. Por mi parte, creo que la noción de liberalismo literario atiende y describe de modo más claro la función y despliegue que el Romanticismo tuvo como formación discursiva en Latinoamérica.

Dentro del debate sobre el Romanticismo o liberalismo literario, un eje constitutivo es precisamente el americanismo en literatura. El espacio americano en su especificidad ya era un tema debatido por los jesuitas exiliados de América en 1767, por ejemplo el padre Clavijero y el abate Molina, con respecto a las injurias levantadas por personajes como Buffon, de Paw, Raynal y Robertson, entre otros, acerca de la supuesta degeneración de la naturaleza americana, pero es solo con el liberalismo literario cuando cobra una importancia crítica y reflexiva. Este americanismo constituyó un esfuerzo ilustrado por trazar el -cuadro vivoll de los pueblos y entorno americanos, y desde dicho lugar se

configuró un primer canon de obras nacionales, las que tenían como directriz la vida social y los –colores locales‖.

En este marco de liberalismo literario, la historiografía brasileña se producirá, principalmente, a partir de los lugares donde se desarrollaba el debate crítico, sobre todo la Facultad de Derecho de São Paulo y los periódicos y revistas de Río de Janeiro. Tras el Grito de Ipiranga en 1822, los años que corren entre 1822 y 1840 estarán marcados por una enorme fluctuación política, varias rebeliones e intentos controversiales de organización del Estado. La principal polémica de esos años versó en torno a la aprobación de una constitución (1824) y luego sobre las figuras que regirían la nación en nombre del emperador, después de que Pedro I dejara en el trono a su hijo Pedro II, entonces menor de edad, para ir a reclamar el reinado de Portugal. La Regencia fue uno de los períodos más agitados de la historia política de Brasil, pues lo que estaba en juego era la unidad territorial, una centralización del poder que solo se lograría bajo el gobierno de Pedro II, a partir de 1840.

Es en el escenario de esta compleja fundación nacional, donde se desarrollaron las primeras propuestas historiográficas para la literatura, amparadas en el impulso que dio a las letras Pedro II. El joven monarca promovió la investigación sobre el pasado brasileño mediante su apoyo, por ejemplo, al Instituto Histórico y Geográfico Brasileño, creado hacia el final de la Regencia en 1838. Como participante de esa institución, João Manoel Pereira da Silva (1817-1898), quien también escribió en la revista parisiense *Niterói*, publica en 1842 el *Parnaso brasileiro* y en 1847 el *Plutarco brasileiro*, obras que pertenecen a la primera serie de escrituras historiográficas, en las que se hacen los primeros bosquejos o tentativas de historiar la producción literaria, especialmente la poesía. Dentro de este tipo embrionario de historiografía también encontramos *O parnaso brasileiro* (1829-31) de Januario da Cunha Barbosa, inspirado en la publicación del portugués Almeida Garrett *Parnaso Lusitano* (1827), y el *Florilégio da poesia brasileira* (1853) de Francisco Adolfo Varnhagen (1816-1878), barón y vizconde de Porto Seguro. Este último texto reflexiona respecto de qué autores podrían ser considerados brasileños y Varnhagen opta por aquellos que han nacido en el Brasil, en un claro interés americanista por dar a conocer en Europa que en América también existían escritores notables.



Para António Cândido, el inicio de la historiografía literaria brasileña arranca con la publicación en 1826 de *Resumos da história de Portugal e do Brasil* por Ferdinand Denis, francés que vivió en Brasil desde 1816 a 1820. En esta visión panorámica de las letras portuguesas y brasileñas, Denis atrae a su discurso los postulados del Romanticismo metropolitano (Schegel, Madame de Staël, Chateaubriand) para plantear que –não se deve imitar servilmente os clássicos; muito menos o Brasil, que, sendo país novo há de procurar expressão literária própria, que exprima o seu genio. A literatura vem de baixo, e os próprios primitivos têm capacidade poética; os primitivos brasileiros são os índios, que conseqüentemente devem ser tema literário e fonte de inspiração (Formação da literatura brasileira 321). Estas ideas serán aquellas que comenzarán a operar en la producción crítica brasileña, hasta 1870 por lo menos.

Otra publicación que pertenece a esta etapa seminal de la historiografía literaria brasileña, pero que no solo presenta un bosquejo a través de galerías o registros de nombres, sino más bien un ensayo de exposición histórica o relato diacrónico, es el –Discurso sobre la historia da literatura do Brasil, dado a luz por Gonçalves de Magalhães en la revista *Niterói* en 1836. Texto en que el poeta a partir de una tesis central: cada pueblo tiene su literatura propia, intenta trazar una historia que va más allá de conglomerar un esquema compuesto por biografías literarias; asimismo, propone una suerte de teoría de la historia al asemejar la escritura historiográfica a la dramática.

Las historias literarias comienzan a superar la fase de la antología-texto y de ensayos sintéticos para dar paso a una escritura comprometida con pensar diacrónicamente la literatura en el afán de constituir un canon nacional. En este pasaje, las ediciones críticas que comienzan a ser publicadas después de 1860 serán decisivas, entre éstas las más difundidas fueron las hechas por Joaquim Norberto de Sousa Silva, quien organizó las ediciones completas de los principales poetas de la pléyade mineira. Así, el arcadismo característico del siglo XVIII será puesto en circulación a mediados del siglo XIX, a través de estas ediciones provistas de notas bibliográficas y variada documentación; Tomás Antonio Gonzaga, Basilio da Gama, Claudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, serán algunos de los poetas bucólicos que circularán entre el público.

El surgimiento del historicismo literario en Brasil, por lo tanto, presenta dos series de escritura historiográfica colindantes. Por un lado, aquella que se caracteriza por visiones panorámicas bajo la forma de liras, antologías y parnasos, y, por otro, una segunda serie que elabora bosquejos o biografías literarias organizadas mediante galerías o panteones. Hacia 1860 se desplegará en las letras el uso del método histórico, en la medida en que la recuperación del pasado pasará por establecer una narración que atienda a la fijación del tiempo y lo local. Se trata de un particularismo o empirismo que concibe la literatura como una síntesis de la cultura y sociedad en que surge y, de este modo, el fenómeno histórico de la literatura es visto como dependiente de los procesos políticos y sus periodizaciones. Como queda dicho, en el paso a esta etapa de exposición diacrónica, las ediciones jugaron un papel importante, puesto que otorgaron un material considerable acerca de las producciones literarias pasadas, las que proporcionaron la superación de una fase de desconocimiento.

En esa nueva fase, encontramos el *Curso elementar de literatura nacional* (1862) – trabajo que habría iniciado un método abiertamente comprometido con el rigor romántico-nacionalista– y *Resumo da história literaria* (1872) de Cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro, también el *Curso de literatura portuguesa e brasileira* (1866-1873) de Sotero dos Reis y *O Brasil literário* (1863) de Ferdinand Wolf. La sistematización de la literatura en un único libro cristaliza el deseo de construir una narrativa identitaria de la producción escrita, pues en la reunión de autores y textos se une el pasado y el presente, dotándolos de una fisonomía propia. La historiografía se erige como uno de los instrumentos que permiten integrar y limitar lo diverso en un relato que instituye un canon o un proyecto literario nacional.

Un proceso similar atravesará el campo escriturario chileno del siglo XIX, bajo la égida del liberalismo literario. Luego de una etapa de conflictos políticos y de lucha por el control del Estado entre liberales y conservadores (pipiolos y pelucones), la década de 1840 presenta una gradual apertura hacia la democratización de la vida social. El decenio de la presidencia de Manuel Bulnes marcará el inicio de un proceso más sostenido en cuando al desarrollo educacional y cultural de Chile, pues se trata de un momento en que se estabilizan las instituciones republicanas y cristaliza una actividad intelectual renovadora.

No fue sino hasta entonces cuando los *hombres de letras* se organizaron con el objetivo de fundar una –expresión y literatura nacionall.

Por esos años se dio la confluencia en nuestro país de algunas de las figuras más influyentes de la intelectualidad iberoamericana: el español José Joaquín de Mora, el venezolano Andrés Bello y los argentinos exiliados por la dictadura de Juan Manuel de Rosas, Domingo Faustino Sarmiento, Vicente Fidel López y Juan Bautista Alberdi, entre otros. Todos ellos vitalizaron la sociedad chilena de mediados de siglo, a través por ejemplo de la introducción de la lectura de autores tales como Rousseau, Bentham, Saint Simon, Campomanes y Jovellanos, y la fundación de colegios o periódicos mediante los cuales se formaron un grupo de intelectuales jóvenes promotores de inaugurar una nación y una literatura propia. Esas eran las ideas que impulsaron la creación de la *Sociedad literaria* de 1842, espacio central en este primer momento de articulación de un discurso literario liberal.

Ex-alumnos de Mora en el Liceo de Chile y de Andrés Bello en el Instituto Nacional comenzarán a reunirse, bajo la dirección de una figura cardinal para las letras chilenas del siglo XIX como lo fue José Victorino Lastarria, con la finalidad de edificar las bases de una literatura chilena original. Estos jóvenes – entre ellos, además de Lastarria, Francisco Bello, Antonio García Reyes, José María Núñez, Joaquín Prieto, J. Enríque Ramírez, Salvador Sanfuentes, Manuel Talevera, J. Joaquín Vallejo–, siguiendo el ejemplo de la Asociación de Mayo de Argentina, en base a ideas liberales e ilustradas propondrán el proyecto de un canon escriturario nacional. Bernardo Subercaseaux en su interesante estudio sobre Lastarria (1981) señala que este intelectual faro promueve la emancipación de la conciencia (esto en relación sobre todo con las continuidades coloniales) mediante la literatura, es decir, comprende la literatura como aquel canal privilegiado y más eficaz para llevar a la sociedad chilena a un estadio de ilustración. Detrás de los objetivos programáticos que da a conocer en su discurso inaugural de la *Sociedad Literaria* en 1842, existe una concepción utilitaria de la literatura, vista ésta desde un lente racionalizante y dieciochesco en el que entra a ocupar un fin didáctico o edificante.

Imbuidos en la doctrina del progreso, los intelectuales del 42, ante el atraso que diagnostican en Chile, propondrán un ideario en el que tendrá un papel angular el antihispanismo y la consecuente francofilia, el americanismo y la reivindicación de lo nacional y propio, el afán modernizador y el impulso a la educación, entre otros tópicos. La adhesión a la ideología del progreso, no solo en relación con el ámbito material sino también moral, suscita un concepto perfectible y maleable de las sociedades a través de la educación y las reformas sociales. Esta ideología tiene más relación con la doctrina del Siglo de las Luces antes que con el Romanticismo, del que se ha señalado a Lastarria como su exponente chileno mayor, pues lo que se estimula es el avance hacia un estado de ilustración, un discurso racionalizante que ve en la sociedad una realidad perfectible capaz de progresar indefinidamente. Desde aquí, es posible señalar que el proyecto romántico metropolitano, caracterizado por la evasión y el irracionalismo, en Chile no se constituye de igual forma, sino que, por el contrario, el saber es propuesto como la vía única para otorgar solución al atraso de la naciente sociedad.

También el año de 1842 es de grandes polémicas; se trata, por lo tanto, de un campo escriturario que se está dinamizando dentro de la sociedad señorial. En las páginas de la prensa periódica, por ejemplo, debaten sujetos de la talla de Andrés Bello y Sarmiento, quienes entran en polémica acerca de la lengua española, a partir de publicación de Pedro Fernández Garfias, titulada *Ejercicios populares de la lengua castellana*. Asimismo, Vicente Fidel López y Sarmiento, nuevamente, discuten sobre el Romanticismo y su pertinencia y significación en las letras latinoamericanas con Salvador Sanfuentes, Jotabeche y Antonio García Reyes.

A partir de un espacio cultural que tiene su apertura en el 42 y que buscará orientar aquel primer impulso de la literatura nacional, surgirán las iniciales propuestas historiográficas ligadas al desarrollo de la ensayística y el biografismo. Una productividad escrituraria importante, en tal sentido, es la desplegada por los hermanos Amunátegui, Miguel Luis y Gregorio Víctor, quienes publican en conjunto en 1854 *Biografías de americanos* y en 1858 *Juicio crítico de algunos poetas hispanoamericanos*. Más tarde, después de 1888 y solo bajo la firma de Miguel Luis, aparecerán obras históricas de carácter biográfico, tales como, *Camilo Henríquez* (1889), *Don Salvador Sanfuentes*.

*Apuntes biográficos* (1892), *Ensayos biográficos* (1893-1896); y después algunas obras de carácter más ensayístico, que proporcionan una exposición histórica o relato diacrónico: *Las primeras representaciones dramáticas en Chile* (1888), *Alborada poética de Chile después del 18 de septiembre de 1810* (1892).

Dentro de la primera serie de escritura historiográfica que hemos señalado en Latinoamérica, es decir, aquella ligada a la elaboración de panoramas fundacionales de un imaginario nacional, encontramos el *Bosquejo histórico de la poesía chilena* (1866) de Adolfo Valderrama. Asimismo, hay que considerar las obras de José Domingo Cortés, quien publica una antología titulada *Flores chilenas* (1862), donde aparece el nombre de las tres autoras más reconocidas en la segunda mitad del siglo: Mercedes Marín del Solar, Rosario Orrego y Quiteria Varas; y luego el *Parnaso chileno* (1864). Como se aprecia, estas publicaciones panorámicas son posteriores a las aparecidas en Brasil y el resto de América Latina, las cuales ya circulaban hacia 1830. Para Hugo Achugar, en «Parnasos fundacionales...» (1997), quizás esta demora en la aparición de parnasos y antologías en el caso de Chile, se debe a un distinto ritmo en la constitución de los Estados nacionales, lo que indica que mientras en algunos países la nación o su diseño precedió a la constitución del Estado, en otros —como es el caso de Chile a partir de la era portaliana— el Estado precedió o coincidió con la afirmación nacional. Esto implica que quizás las antologías chilenas ya en la segunda mitad del siglo XIX, exponen el proceso de construir una tradición literaria y un canon, más que articular exclusivamente un imaginario nacional.

Una publicación que aunque es de carácter continental tuvo una especial importancia para los chilenos fue *América poética* (1846) de Juan María Gutiérrez, obra en que aparecieron antologados varios poetas locales, entre ellos Mercedes Marín del Solar, autora que estudiamos en esta tesis. José Domingo Cortés al publicar *Flores chilenas* manifiesta la falta que hace la publicación de una antología que muestre la producción poética chilena luego de la publicación emblemática de Gutiérrez y así lo expone en el prólogo:

Este libro se publica con el objeto de ver la aceptación que tiene dentro del público para luego publicar *Parnaso Chileno*.

Una de las muchas ventajas que tiene las obras de este género es la de contribuir a generalizar el gusto por la lectura de los buenos versos: la poesía se hace así más popular, y los jóvenes ven con satisfacción que se concede más estima a sus escritos [...].

Al reparar esta injusticia vienen las *Flores Chilenas*. Desde que apareció la *América Poética*, no ha registrado la bibliografía chilena ninguna otra recopilación de su especie; ni mucho menos de los poetas nacionales, cuyas obras, dispersas la mayor parte en diversos periódicos, apenas son bien conocidas de los literatos y de tal cual aficionado (1).

*América poética* es vista como una publicación fundacional de la literatura chilena y es su impulso aquello que debiera continuarse con las *Flores* y el *Parnaso*. Desde 1850 en adelante, por lo tanto, se hacía necesario concretar aquel primer anhelo de una literatura nacional estimulado por los intelectuales del 42. La actividad crítica tendrá en Joaquín Blest Gana a uno de sus exponentes mediante la publicación de sus artículos en la *Revista de Santiago* (1848-1855); también a Enrique del Solar con sus estudios en la revista *La Estrella de Chile* (1867-1879), y a los hermanos Domingo y Justo Arteaga Alemparte en el periódico *La Semana* (1859-1860), entre otros.

En Chile, por lo tanto, el desarrollo de la historiografía literaria desde 1840 hasta 1870 estará dado por la coexistencia de una serie de relatos ensayísticos con aquella otra serie constituida por parnasos y antologías. De esta primera fase de liberalismo literario se pasará a otra en que, sin dejar de estar presentes las semblanzas o biografías, estará marcada por el uso del método histórico e incorporará la reflexión sociológico-positivista a las producciones literarias. A partir de ello, se comenzarán a establecer periodizaciones y se organizarán las obras de acuerdo a géneros, corrientes u épocas. En esta nueva etapa un rol fundamental lo tendrá José Toribio Medina como figura que impulsará sentidos avances para la historiografía en general.

En la primera parte de esta sección nos referíamos a que en los textos fundacionales, y entre ellos el relato historiográfico, producidos por una élite letrada dirigente, la nación se representa como espacio de blancura y masculinidad; el sujeto ciudadano de las naciones post-independentistas es definido a partir de una determinada rúbrica que establece fronteras de inclusión/exclusión, sustentadas en criterios de tipo idiomático, culturales,

sexuales, religiosos, estamentales, etc. El sujeto interpelado por el discurso historiográfico seminal es el ciudadano; pues el discurso del liberalismo literario, manifiesto en formas panorámicas tales como antologías, parnasos y también monográficas tales como biografías y semblanzas, expone como receptor ideal a un sujeto-ciudadano que se representa como figura política y cultural homogénea.

En estas historias literarias inaugurales casi no aparecen mujeres y, como es de suponer, en mucho menor medida lo harán voces indígenas o negras. Lo que estimulan estas iniciales historias es la construcción de un referente ideológico-cultural y literario, en donde el capital simbólico es un poder puesto en marcha por aquellos hombres de letras y ciudadanos legítimos de las nuevas naciones. En este punto nos gustaría retomar la tesis que propone Hugo Achugar, esto es, que al orden jurídico que autorizaba la figura de un ciudadano masculino y blanco –o en pocos casos mestiza o mulata–, y así también un espacio público, se suma el orden poético que validaba esa figura en un nivel simbólico. Así, –el mismo gesto, la misma voluntad que excluía de la vida ciudadana a los iletrados, diseñaba una comunidad privilegiada que coincidía con aquella a quien estaban dirigidos estos parnasos‖ (–Parnasos fundacionales...‖ 23).

Ahora bien, estas historias panorámicas también son dedicadas a las mujeres, o según la usanza de la época al *bello sexo*, quienes son propuestas como ciudadanas, vale decir, participantes de una misma ciudad escrituraria y política. Sin embargo, esa interpelación a las mujeres es hecha solo a nivel simbólico pues ellas no contaban con los derechos civiles que sí tenían los ciudadanos en sentido pleno. La importancia de las mujeres como tópico de discusión y producción artística y literaria es un elemento romántico, qué duda cabe. De hecho, ya en el siglo XVIII en América Latina se genera un debate en torno a ellas desde el ámbito sobre todo higienista del discurso ilustrado, pero ya en el siglo XIX las mujeres serán sujetos/objetos de preocupación para la intelectualidad liberal en términos educativos y en torno al lugar social que les cabe en la generación de los nacientes Estados.

El correlato entre las dimensiones cívicas y las producciones simbólicas desde el concepto de ciudadanía explica, desde el punto de vista de la legitimidad de la escritura

femenina dentro de este contexto socio-cultural, el ingreso en franca minoría de las escritoras en las historias literarias. Discutir la exclusión de las autoras en el canon literario tiene que ver, justamente, con los discursos formadores de la identidad nacional, pues en ellos las mujeres actúan en la civilidad desde ideologemas que las remiten de forma exclusiva a sus funciones reproductivas y maternas. La -madre letrada o el -ángel del hogar serán las figuras representativas de aquellos discursos que promueven el modelo liberal-romántico de la mujer esposa y madre, en otras palabras, el martirologio femenino en favor de los hombres y la patria. Por otra parte, los intelectuales del liberalismo literario serán promotores de la educación femenina, de ilustrar al *bello sexo*, en virtud del progreso de la patria desde sus cimientos en lo doméstico; sin embargo, en dicho escenario la figura de la escritora es especialmente conflictiva y ambivalente, pues si bien se impulsa la educación femenina, la escritura se presenta como riesgosa en un terreno que debía ser de exclusividad masculina, pues se trataba de la formación no solo de una tradición literaria sino también de un imaginario y frontera nacional.

Uno de los problemas centrales en relación con la escritura femenina en el período radica en la conflictiva autorización/desautorización de la misma en el espacio cultural y su exclusión en los macro-relatos historiográficos y en el consecuente establecimiento de un canon literario. Lo contradictorio de esta situación es que aun cuando las escritoras quedan excluidas de la historia literaria liberal-romántica, su presencia es constante y prolífica en los periódicos, no solo en aquellos fundados por mujeres sino también en los dirigidos por hombres. Al tornarse sujeto de discurso, las mujeres entran en conflicto con las cláusulas de la ciudad señorial y androcéntrica, en tanto el acto de escribir es ya una transgresión al espacio destinado para su desenvolvimiento y servicio patriótico, el *domus*.

Volveremos sobre estas cuestiones en la segunda parte de esta tesis, cuando nos hagamos cargo de la problemática sobre la autoría femenina. Por el momento, es importante señalar que la escritura de mujeres no forma parte constitutiva la etapa inicial de la historiografía literaria, ni en Brasil ni en Chile; los textos y discursos de las escritoras se encuentran en una situación de inferioridad en el espacio cultural, y las voces que portan son minusvaloradas desde el punto de vista estético y temático. Sin embargo, al menos en Brasil, ya existen hacia la segunda mitad del siglo XIX algunas obras historiográficas que



se ocupan de las mujeres, pero no en su condición de escritoras sino más bien en tanto agentes culturales o figuras destacables del acontecer social. Así Joaquim Norberto de Souza publica en 1862 un estudio de corte biográfico titulado *Brasileiras célebres*; también Joaquim Manuel de Macedo publica en 1878 *Mulheres célebres* y, un año después, Henrique Capitolio Pereira de Melo da al público *Pernambucanas ilustres*. Un texto que es bastante posterior pero que responde al mismo afán panorámico es *Mulheres ilustres do Brasil* (1899) de Inês Sabino (1853-1911), único trabajo de corte historiográfico escrito por una mujer y que denota la importancia que para esta escritora tuvo la preservación del nombre de otras mujeres brasileñas: patriotas, luchadoras en guerras y revoluciones, pero sobre todo mujeres de letras. Este libro compone un registro-memoria inestimable para el conocimiento de algunas importantes escritoras brasileñas, y su publicación tardía en relación a los *parnasos* y *semblantes* de mediados de siglo da cuenta del ritmo diferenciado que tiene la constitución de una historia literaria femenina, vale decir, la composición tanto de una tradición literaria de mujeres como de un imaginario nacional en el que ellas cobrarán ciudadanía.

En Chile, en esta etapa no se publican historias literarias biográficas o panorámicas sobre mujeres; quizás la única obra que se aproxima a esta tipología es la publicada, de forma más tardía, por Vicente Grez, en 1878, *Las mujeres de la independencia*, pues en ella se caracteriza el rol fundamental que tuvieron algunas mujeres criollas en el quiebre político con España, además de referirse y valorar la acción de ciertas *salonnières* chilenas, tales como Ana María Cotapos y Javiera Carrera, en la cultura post-independentista. También Lastarria edita en 1848 un pequeño libro con el título de *Aguinaldo para 1848, dedicado al bello sexo chileno*; texto que actualiza una forma de historia más antigua, el almanaque, en tanto, registro o catálogo de datos, noticias y publicaciones no estructurado por una secuencia temporal.

El número de mujeres que escribe en Brasil durante el siglo XIX es enorme, ellas pertenecen a diferentes regiones y clases sociales, o más bien estamentos, y también son herederas de diversos legados étnicos. Lo que comparten estas autoras con sus pares chilenas, quienes producen mucho menos, es la evidente contradicción que existe entre la ausencia de escritoras en las historias literarias y, al mismo tiempo, su presencia constante y

prolífica en la prensa. Las autoras eran leídas frecuentemente en las páginas de periódicos y revistas, pero no formaron parte del diseño de los cánones literarios nacionales, cuestión que hace imposible, por lo tanto, estudiar la literatura/escritura femenina sin recurrir a la prensa de la época. Espacio escriturario en donde el –tema de la mujer‖ fue una preocupación permanente, así varios debates tuvieron lugar en las páginas de la prensa acerca de la necesidad de educar a las mujeres y de su potencial como elemento significativo en las nuevas naciones. Las revistas y periódicos fueron quizás el principal dispositivo donde la élite dirigente –los hombres de letras, esos mismos que hacían suya la construcción de una historia literaria nacional– intentó no solo la formación de una ciudadanía, sino también la constitución de una idea de nación, de literatura/escritura nacional, de progreso y civilización, dentro de cuyos marcos la jerarquización según género-sexo de la escritura no fue tan rígida como puede creerse. Las escritoras a través de la prensa periódica ponen en escena voces que logran erosionar el impulso fundamental de la instalación de un sujeto nacional homogéneo, vale decir, torcer de algún modo la representación de un país donde solo los hombres libres y ciudadanos tenían derecho a ejercer la producción simbólica.

En las páginas anteriores nos hemos detenido, sobre todo, en la configuración de la historiografía romántico-liberal con el fin de desentrañar las prácticas y discursos hegemónicos que dejan –fuera de lugar‖ la legitimidad de la palabra femenina. Ese es nuestro objetivo cardinal y por ello creemos que es necesario igualmente hacernos cargo no solo de la escritura de la historia bajo el signo del liberalismo literario, sino también de abordar la que se comienza a producir a partir de la década de 1880 y que tendrá como formación discursiva autorizada al positivismo.

Las líneas de pensamiento hegemónicas de fines del siglo XIX, y entre ellas un lugar principal para el discurso historiográfico lo ocupará el positivismo, están signadas por un acelerado proceso de transformación interna de las sociedades. Este proceso que desde los estudios históricos, sociales y económicos ha venido a llamarse modernización, puede situarse en el período que va desde las últimas décadas decimonónicas hacia las primeras del siglo XX, implicando un reajuste en el modo de inserción de los Estados latinoamericanos en el sistema económico capitalista y en su relación con los grandes

países industrializados. Este proceso que ya habría comenzado a insinuarse a lo largo del siglo XVIII, por sobre todo en sus últimos decenios, con las reformas borbónicas en Hispanoamérica y las del marqués de Pombal en Brasil (en donde por lo menos podría decirse que se inició una –experiencia de modernidadll, y que luego del primer quiebre independentista se habría manifestado como una decadencia en la primera mitad del siglo XIX), cobrará en el período señalado un nuevo cariz al consolidarse los Estados-nación e instalarse una red de intercambios económicos, comerciales, demográficos y financieros con los países centrales.

De este modo, tiene lugar una nueva reingeniería social al conformarse una división de clases más moderna, que consolida a una burguesía o plutocracia como élite dirigente y que patentiza el paso de la plebe, de matiz colonial, a la creciente proletarización de los sectores populares. Los estados latinoamericanos y sus regímenes oligárquicos modifican sus pautas de desarrollo nacional, rearticulan el aparato institucional del Estado y se insertan subsidiaria o dependientemente en la economía mundial como proveedores de materias primas, con lo que no solo se alteraron los modos de producción sino también las experiencias prácticas y simbólicas, individuales y colectivas. En definitiva, entre 1880 y 1910, aproximadamente, en el contexto de abruptos cambios promovidos por la modernización, América Latina se incorpora de lleno al mercado moderno-capitalista en el cuadro de un nuevo orden neocolonial con respecto a las metrópolis europeas y bajo la presencia cada vez más fuerte de los Estados Unidos. Asimismo, se manifiesta un acelerado desarrollo urbano de las ciudades capitales y puertos, no solo en términos de intermediación comercial, sino también con respecto al aumento demográfico, lo que produjo el crecimiento notable de las capas medias y sectores populares urbanos, siendo ello acentuado con los procesos de inmigración extranjera y de migración interna. También se promueve una ampliación en las políticas educacionales y de alfabetización, así como una profundización de las medidas de secularización del Estado y un crecimiento explosivo de la prensa.

La modernización altera el paisaje de las ciudades, los usos cotidianos, la vida política y el espacio cultural; en este último, se produce una diversificación y especificidad incipiente con nuevas reglas de circulación y posicionamiento intelectual. Y se comienza a

gestar una autonomía del discurso literario. La relativa independencia del campo literario<sup>25</sup> en Chile y Brasil no se produce sino hasta este momento cuando la literatura rompe con la dependencia directa que tenía respecto del dominio de lo político, con el ejercicio del poder, y asume un carácter más especializado frente a otras producciones simbólicas. Por otra parte, dentro del contexto de modernización dependiente, los intelectuales y artistas adquieren una nueva posición como resultado de la división capitalista del trabajo; lo que irá fracturando paulatinamente la figura del *hombre de letras* y dará paso ahora a la figura del escritor profesional, quien, desde una esfera particular y distinta a la política, agencia su práctica literaria y busca consagrarla.

Ahora bien, una de las características que mejor escenifica las transformaciones que se sucederán en la vuelta del siglo XIX al XX tiene que ver con el desplazamiento semántico que afecta al término mismo de lo literario, el que connotará cada vez más a producciones de imaginación y asumirá la preeminencia estética, dejando así de referir al sentido hegemónico dieciochesco e ilustrado de utilidad pública, que abarcaba un campo semántico más amplio y congregaba en su dinámica no solo a las *Bellas Letras*, sino también y fundamentalmente a todos los libros impresos (desde las ciencias humanas a las naturales y exactas, la economía, la política, la filosofía, la religión y la moral), un concepto que se encontraba más vinculado a *littera*, es decir, relacionado con el arte de escribir y leer.

Lo que nos interesa destacar de este momento es la articulación de la historiografía literaria bajo el positivismo, el que se compone como un discurso verdadero que zanjará y legitimará, de algún modo, la constitución del canon literario nacional. En la década de los 80, entramos en la primacía del –sociologismo literario, en tanto la literatura comienza a ser entendida como el producto del medio natural, de la raza y de las constantes sociales. Desde las ideas vertidas por el positivismo, se pueden tomar como tesis principales las

---

<sup>25</sup> Entendiendo por campo cultural y/o literario lo precisado por Pierre Bourdieu (1990 y 2002) desde el terreno de la sociología de la producción cultural, es decir, un espacio de producción de bienes simbólicos y de un sistema de fuerzas en el que se despliega una competencia por la legitimidad cultural, una lucha por la hegemonía. El campo no es un medio, es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúa sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él, a la vez de un campo de luchas que procura transformar ese campo de fuerzas. Además en relación con el campo literario en Chile, véase el artículo pionero de Gonzalo Catalán (67-175).

siguientes: a) lo que existe es aquello que es susceptible de manipulación experimental; b) solo el conocimiento científico es el conocimiento genuino; y c) las pretensiones cognitivas no científicas son ilegítimas. Desde este plano más filosófico hacia uno más literario, el naturalismo se destacará por una función ante todo cognitiva en donde el escritor se posiciona desde un *locus* de enunciación positivista buscando otorgar a su trabajo un estatuto científico-social. Esta concepción estético-literaria se canalizó fundamentalmente en la novela, distinguiéndose por la apropiación ideológica de algunas teorías científicas para fundamentar verdades absolutas y determinismos en el estudio de la sociedad; así, la concepción de lo social y lo humano estará guiada por la sociología positivista de Comte, el evolucionismo de Spencer y por el determinismo de Taine dado por la raza, el medio y el momento histórico.

En la década del 80 en la historiografía brasileña se inicia esta fase sociológica y naturalista, con Silvio Romero, Araripe Junior, Capistrano de Abreu y José Veríssimo. Por estos años y en torno a la filosofía positiva y el evolucionismo, el tema de la abolición de la esclavitud primero y el de la república después serán los ejes de las opciones ideológicas de la intelectualidad brasileña. A partir de 1870 surgieron una serie de síntomas de crisis en el Segundo Reinado, como el comienzo del movimiento republicano, compuesto por figuras provenientes del militarismo y por profesionales liberales, y las fricciones del gobierno imperial con el Ejército y la Iglesia; mientras que el movimiento abolicionista cobró fuerza en la década siguiente mediante el surgimiento de asociaciones, periódicos y el avance de la propaganda en general. El historiador de la literatura propuesto por Antônio Cândido como figura culmine en el diseño y sistematización de una historia literaria nacional es Silvio Romero, quien publica en 1888 su obra más citada *História da literatura brasileira*. En 1954, en el importante estudio de Lúcia Miguel-Pereira (*As mulheres na Literatura Brasileira*), la autora se sorprende por la ausencia de las mujeres en la literatura brasileña y al pasar revista de algunos historiadores, constata que Silvio Romero incluye en su historia solamente siete escritoras, a todas las cuales desvaloriza.

Romero, en su historia, propone a la literatura como el resultado de la formación etnológica e histórica de los pueblos, del genio y el carácter del pueblo que la produce. Y, por ende, para poder estudiarla y periodizarla se hace necesario para él investigar los

elementos materiales y ambientales, tanto como los factores sociales, económicos y biológicos que determinan el carácter particular de una literatura nacional. Esta se habría de manifestar en cuatro períodos: uno de formación (1500-1750), otro de desenvolvimiento autonómico (1750-1830), luego de transformación romántica (1830-1870) y finalmente un período de reacción crítica (1850 en adelante). Dentro de este relato evolucionista las autoras no encuentran legitimidad como tales, al igual que en los textos publicados por coetáneos de Romero, tales como Araripe Junior, Capistrano de Abreu y José Veríssimo.

En Chile, la situación no es demasiado distinta, pues las escritoras tampoco son incluidas en las historias literarias de cuño evolucionista. Las voces sobresalientes de la crítica e historiografía literaria chilena de entre-siglos son: Pedro Nolasco Cruz, Emilio Vaisse (Omer Emeth), Hernán Díaz Arrieta (Alone). Entre ellos, sigue ocupando un lugar destacable José Victorino Lastarria, quien ya en 1868 comienza a difundir el positivismo a través de prólogos, conferencias, libros y la fundación de la Academia de Bellas Letras en 1873. Pero la obra que marcaría el modo de hacer historia literaria en Chile sería *Historia de la literatura colonial* (tres volúmenes, publicados en 1878) de José Toribio Medina, quien hace un trabajo minucioso de recopilación de obras y documentos en un afán propio de la búsqueda científicista de su autor. Sus colecciones sentaron las bases documentales para la obra de destacados historiadores como Miguel Luis Amunátegui, quien por ejemplo publica un estudio biográfico sobre Mercedes Marín en 1867, y Diego Barros Arana.

Toribio Medina publica, por lo demás, en 1923 *La literatura femenina en Chile*, libro que rescata nombres de varias autoras. El autor elabora un relato acerca del desenvolvimiento de las mujeres en las letras, al respecto señala: «[...] era tiempo también de no esperar más y presentar ya a nuestras mujeres el cuadro de lo que han realizado en el campo de las letras, de que la mayoría, seguro estoy de ello, se halla poco menos que ayuna, para que, con él a la vista, sepan perseverar en los que noten aciertos, o enmienden rumbos si consideran que no todos los seguidos han resultado satisfactorios» (VIII). Lo que hace este libro es, por un lado, entregar un registro de aquellas obras que tratan sobre escritoras chilenas y, por otro, problematizar algunas de las características de la literatura de mujeres, como por ejemplo el uso reiterado del seudónimo. Destaca a autoras de acuerdo a los géneros del discurso literario que utilizan y así surgen nombres como el de

Mercedes Marín, Delfina María Hidalgo, Amelia Solar de Claro, Rosario Orrrego, entre otras; y para todas ellas elabora un acercamiento crítico a sus obras. Otro libro destacable por estos años –que presenta un afán de periodización progresista propio de las ideas positivistas–, es el de Leonardo Eliz: *Siluetas líricas y biográficas sobre los más distinguidos poetas nacionales, desde Pedro de Oña hasta la presente época; con un apéndice en que figuran cerca de 200 bardos con breves noticias literarias* (1889), donde se aborda la literatura/escritura de mujeres como parte de la literatura/escritura general y se publican textos de Mercedes Marín, Rosario Orrrego, Quiteria Varas, Hortensia Bustamante, entre otras. También en el norte de Chile se divulgan antologías en donde aparece producción femenina, por ejemplo Carlos Soto en 1908 publica *Literatura coquimbana*, libro que incluye composiciones de Hortensia Bustamante.

Ahora bien, las primeras publicaciones que se ocuparon de historiar la actividad y escritura femenina en la joven república fueron *Mujeres célebres de Chile* (1911) de María Eugenia Martínez y *Mujeres chilenas de letras* (1917) de Luisa Zanelli. Estos libros constituyen un gesto pionero para la escritura historiográfica por parte de las mujeres, tan escasa en la producción crítica nacional, y responden al modelo panorámico que había sido ampliamente utilizado hacia mediados de siglo. Al igual que Inês Sabino en Brasil, estas autoras dan cuenta de un bosquejo-biográfico acerca de mujeres de letras, artistas y revolucionarias, buscando, de ese modo, preservar en breves páginas la actividad cultural y política femenina en el Chile decimonónico.

No obstante y considerando los antecedentes expuestos, por lo general las escritoras no forman parte de las historias literarias y además los juicios críticos vertidos por sujetos como Omer Emeth utilizan frecuentemente un vocabulario especulativo que al vincular las publicaciones de las escritoras al plano sentimental o natural, las desvaloriza. Es más, existen pocos trabajos hacia fines de siglo que se esfuercen por ubicar la producción literaria/escrituraria femenina en el contexto cultural del momento. Más adelante, además de la labor arqueológica de Luisa Zanelli y María Eugenia Martínez, se sumará a comienzos del siglo XX la realizada por otras mujeres, tales como Amanda Labarca y Marta Elba Miranda, cuyo ejercicio escriturario será cardinal en la revisión/construcción de un pasado femenino en las letras.

Para cerrar este capítulo no nos gustaría dejar de advertir que la nación imaginada por las élites y su puesta en práctica mediante los aparatos estatales y discursos culturales identitarios, sobre todo literarios, no solo excluye la heterogeneidad de la cultura subalterna, sino también cristaliza los modos de significación y fundamentos epistémicos que sustentaron la hegemonía de los modelos europeos de producción de conocimiento. El reclamo que harán autores de comienzos del siglo XX, tales como José Carlos Mariátegui, a las literaturas nacionales no se referirá de forma exclusiva a la obliteración de otras voces, sean indígenas, afro-americanas o femeninas, sino también lo hará a las formas de construcción de los propios conocimientos latinoamericanos y a nuestra historia local en los diseños coloniales/imperiales globales.

El proyecto de modernidad emplazado por estas élites dirigentes, que aunque diversas eran hegemónicas, patentiza el afán eurocentrista de las mismas. Es decir, las narrativas acerca del progreso y la civilidad tendrán que ver con, en palabras de Aníbal Quijano, la *colonialidad de poder*, categoría que desarrolla el autor a fines de 1980 y que es definida como el -lado oscuro de la modernidad. A partir del trabajo de Quijano -y luego de otros autores postcoloniales como Enrique Dussel, Walter Mignolo, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Arturo Escobar- se comenzaron a distinguir los procesos cognitivos e imaginarios que produjo el colonialismo. Más aún se empezó a comprender y precisar lo colonial como una situación histórico, política, o más bien geopolítica, económica y socio-cultural que podía ser circunscrita más menos temporalmente, y distinguible del propio proceso cognitivo y/o imaginario que produjo: la *colonialidad*. Esta noción acusa que el poder colonial no se reduce solo a una dominación coercitiva, económica, política o militar de América por parte de Europa, sino que envuelve también, y principalmente, los fundamentos epistémicos que sustentaron la hegemonía de los modelos europeos de producción de conocimiento. La constitución de un proyecto de nación moderna en América Latina, entonces, necesariamente expone su contracara, la colonialidad. Desde ese doble rostro, modernidad/colonialidad, las literaturas nacionales se escribieron recurriendo a los paradigmas europeos propuestos como los únicos legítimos al momento de elaborar una literatura propia.



### **III. SEGUNDO CAPÍTULO:**

#### **CAMPO ESCRITURARIO Y LA PRENSA CHILENA Y BRASILEÑA**

En el presente capítulo, antes de abordar el surgimiento y desarrollo de la prensa chilena y brasileña, nos interesa poner en foco el periplo que va desde un espacio escriturario –en el que las prácticas discursivas son híbridas en relación con los discursos disciplinarios que comenzarán a tomar forma a fines de siglo– hacia una especialización de los saberes intelectuales; vale decir, deslindar el pasaje que lleva a la conformación de un quehacer intelectual y literario con independencia relativa de los poderes políticos y sociales. En este momento, por una parte, la prensa y la cultura impresa jugará un rol central en la reingeniería de las sociedades urbanas y, por otra, es aquel en que hemos de inscribir el ciclo inaugural en la constitución de la autoría femenina. Este proceso de autonomización del campo literario chileno y brasileño surgirá como un espacio de relaciones que incluye obras, instituciones, polémicas, agenda de problemas y un conjunto de agentes intelectuales que desarrollan diversas prácticas discursivas, todo lo cual transformará la ciudad señorial de mediados de siglo e incorporará nuevos actores intelectuales a la escena cultural. Hecho esto, abordaremos la prensa como práctica material y simbólica fundamental en las dinámicas discursivas y del mercado impreso en las ciudades del siglo XIX en América Latina, para luego centrarnos en el desarrollo de estos artefactos periódicos en Chile y Brasil, trazar sus estadios más distinguibles desde el momento de aparición de la prensa hasta la primera década del siglo XX.

##### **3.1. Desde un espacio escriturario hacia la especialización del discurso literario**

La autonomización creciente del campo literario con respecto al campo político y social es un proceso propio de la modernidad y que en América Latina solo comienza a gestarse a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es un período intenso en relación con una –experiencia de modernidad<sup>26</sup>, que trae consigo un conjunto de cambios sociales, económicos y políticos que marcarán la entrada dependiente de la región en el capitalismo mundial, y con ello también la constitución del Estado moderno latinoamericano.

Hacia 1880 América Latina se incorpora de lleno al mercado internacional capitalista, que se abre a una nueva demanda de productos de la región, por sobre todo de alimentos y materias primas (cereales, pecuarios, café, cacao, té, azúcar, caucho, pieles, cuero, entre otros), proceso en que también América Latina se propone como consumidor de los bienes manufacturados e inversiones provenientes de Europa y los Estados Unidos. En términos económicos, entonces, se vive una expansión de las relaciones capitalistas de producción, las que de algún modo coexistirán con otras –pre-modernas, como el trabajo esclavo y el hacendado agrario. Así, se ponen en producción las tierras de indígenas (conquista de los territorios mediante empresas tales como la –Pacificación de la Araucanía, 1883, en Chile y la culminación de la –Campaña del Desierto, 1879, en Argentina) y aquellas que estaban en manos de la Iglesia mediante una serie de medidas de secularización del Estado. Se desarrolla, asimismo, un mercado de capitales en virtud del que llegará una inversión extranjera directa, sobre todo inglesa, para el montaje de una infraestructura básica (trenes, tranvías, servicios urbanos, puertos, etc.), que alterará la fisonomía no solo de las ciudades, sino también de las zonas rurales. Por otra parte, se da un mayor desarrollo de relaciones salariales, lo que traerá una proletarianización de los sectores más vulnerables ante leyes de empleo forzoso y disciplinamiento laboral;

---

<sup>26</sup> Marshall Berman en *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (1982) propone tres categorías para pensar en el advenimiento de la modernidad: *modernización*, que se refiere al conjunto de procesos sociales, económicos y políticos que, desde el siglo XVI hasta la actualidad, han marcado las etapas del sistema capitalista y de la constitución del Estado moderno; *modernidad*, categoría que define la *experiencia* histórica vivida por los/las sujetos, en tanto objetos de una modernización que se les impone más allá de su voluntad, pero también en tanto sujetos o agentes de la misma; y *modernismo*: que refiere el conjunto de ideas y visiones que, especialmente desde el siglo XIX, orientan el pensamiento y la acción de una multitud de sujetos, es decir, se trata de un amplio *corpus* discursivo donde confluyen propuestas filosóficas, políticas y estéticas, que en términos teóricos y prácticos, otorgaron a los sujetos el poder y la autoridad para transformarse a sí mismos y a su medio.

importante al respecto serán las migraciones internas e internacionales que modificarán los espacios urbanos. La instauración progresiva de relaciones de producción capitalista no es homologable a la de los países metropolitanos industrializados, pues en América Latina persisten relaciones pre-capitalistas en amplios sectores de la sociedad, los que en su mayoría son trabajadores agrarios y no industriales. Por otra parte, la oligarquía terrateniente es la clase que condensa no solo el poder económico sino también el político, lo que le permite reacomodarse bajo el nuevo escenario mediante alianzas con la emergente burguesía, ligada a las relaciones comerciales y financieras que comienzan a desarrollarse en las grandes ciudades. Elites que en el nuevo contexto no operarán un quiebre drástico con el modelo de desarrollo dependiente, pues se asientan en una matriz exportadora de materias primas, que no genera bases sólidas para una economía industrial.

La expansión económica facilita la consolidación de los Estados nacionales latinoamericanos. A fines de siglo las guerras civiles dejan paso a una paulatina y relativa unificación de los Estados nacionales para la mayoría de los países (a excepción de Cuba y Puerto Rico, países que tienen una independencia tardía, la que a su vez está marcada por la intervención militar y económica de los Estados Unidos). En el caso de Brasil, ello se manifiesta en una –segunda independencial, al instaurarse la República que pone fin a la larga fase imperial-monárquica (1822-1889). El carácter de estos estados es republicano-oligárquico; la elite controla los negocios y la política, aprovechando los réditos de la modernización desde ambos polos de acción. Además, este tipo de régimen se legitimaba mediante, al menos, dos pilares: de un lado, la participación activa de las clases propietarias (partidos de notables) y, consecuente con ello, la exclusión de los grupos subalternos mediante, por ejemplo, mecanismos electorales excluyentes, represión, entre otros. Las ideas modernas, entre ellas el republicanismo, son apropiadas por una oligarquía criolla-hacendal en función de sus propios intereses; en la post-independencia este segmento afianza su poder productivo, en un primer momento, de las consecuencias que traen consigo los conflictos bélicos, lo que sumado al desmedro material y económico de las elites urbanas (funcionarios, comerciantes, entre otros), sitúa al sector terrateniente como sostén económico y plataforma productiva en la que se sostuvieron las futuras exportaciones de las naciones. Las concepciones republicanas mantendrán un orden y jerarquía social, legitimado a través de un voto popular que solo es realidad para una

minoría de la población; los nuevos gobernantes son definidos de acuerdo a las mayorías ciudadanas y, como hemos señalado anteriormente, la ciudadanía es un derecho reservado a varones, blancos, alfabetos y con posesión de algún bien raíz. Lo que tenemos es una oligarquía (terrateniente y en nexo, luego, con una más burguesa y urbana<sup>27</sup>) que hace suyo los discursos modernos (ilustrados y positivistas sobre todo) para afianzarse en el poder, apropiando el carácter más disciplinante de dichos discursos, en desmedro de aquellos más emancipadores, limitando así el rol de los individuos, la categoría de ciudadanía y, por lo tanto, la participación pública y política.

A fines de siglo se instituyen algunas reformas sociales, pero que no logran imprimir un sello más democrático. Solo a comienzos de la primera o segunda centuria del siglo XX se acrecentará la activación política y una participación de base ampliada, sobre todo a través de la emergencia de un nuevo actor político como es la clase media, la que emerge como consecuencia del despliegue de la actividad comercial, financiera, la burocracia y los empleos ligados a la administración pública. Estos sectores conformarán partidos políticos y llegarán a los gobiernos mediante, por ejemplo, Batlle y Ordoñez en Uruguay, Alessandri en Chile, en Argentina Yrigoyen, además de los revolucionarios mexicanos. Así también, a fines de siglo y producto de la división capitalista del trabajo y la paulatina proletarización vemos surgir los primeros grupos socialistas, anarquistas y también feministas (de aquellos ligados fundamentalmente al proletariado industrial), que articularán identidades de clase y de género por sobre sus identidades atávicas, ligadas a la tradición, la comunidad, etc. La modernidad desde los sectores sociales excluidos es vivida desde el lugar de objetos de la modernización, como una –experiencia de

---

<sup>27</sup> En el caso brasileño este engarce es bien notable en el momento de proclamación de la República, pues en São Paulo, sobre todo el oeste de la ciudad, producto de la expansión cafetalera surge una nueva clase que se acostumbra a designar como burguesía del café. Esta expansión generó una red de núcleos urbanos que se convirtieron en centros de producción y consumo. En 1870 el republicanismo en Brasil es un discurso ya hegemónico, en 1873 se funda el Partido Republicano Paulista (PRP), que defendía el federalismo como sistema gubernamental. Serán los líderes republicanos paulistas y los militares (ellos a través del Club Militar), quienes idearán y concretarán el término de la monarquía el 15 de noviembre de 1889. Asimismo, es hacia 1870 cuando se consolida la tendencia de desarrollo económico del centro-sur de Brasil y la decadencia acelerada del nordeste (Boris Fausto, *Historia concisa* 120).

desarraigo<sup>28</sup>, y es solo a comienzos del siglo XX cuando estos sectores se comienzan a configurar como sujetos que luchan por la inclusión y apropiación del proyecto de modernidad, entendido este desde un ángulo emancipador y de autonomía del sujeto.

Dentro de los cambios más patentes del período está el acelerado crecimiento urbano y con ello de una fuerte intermediación comercial y burocrática. Las ciudades se convierten en el vector de penetración y concentración de la modernización, la fisonomía de ellas varía y se hacen más heterogéneas, sobre todo las ciudades-puerto que concentran el intercambio comercial (Valparaíso, puerto que hegemoniza el Pacífico Sur, La Habana, Río de Janeiro, Buenos Aires, la más moderna de todas y capital cultural del subcontinente); las ciudades político-administrativas (Santiago, por ejemplo); y las urbes asociadas a ciertos enclaves económicos (Antofagasta, Manaus, Medellín, São Paulo, Rosario, etc.). Desde 1880 las ciudades latinoamericanas crecen y se diversifican, se modifica el paisaje urbano, se alteran las costumbres y los modos de vivir de los distintos grupos sociales. Hacia 1930 la mayoría de las urbes importantes triplica su población, debido sobre todo a los procesos de inmigración extranjera e inmigración interna; este cambio demográfico es el que da lugar a la constitución de nuevos grupos sociales y también nuevas actividades laborales.

Las grandes ciudades serán modificadas desde un patrón imitativo de las formas de vida europea, como parte de la mirada *estrábica* y progresista, presente en los proyectos de las elites positivistas. Se busca reproducir el lujo de los bulevares de París, siendo el ejemplo del barón de Haussmann el parámetro de reconstrucción de las calles urbanas. José Luis Romero en *Latinoamérica: las ciudades y sus ideas*, comenta que el impulso de Haussmann: -alimentó la decisión de las nuevas burguesías que querían borrar el pasado y algunas ciudades comenzaron a transformar su fisonomía: una suntuosa avenida, un

---

<sup>28</sup> En un texto muy aclarador el historiador Julio Pinto plantea que la modernidad como experiencia (retomando también él a Berman), fue para un sector social proyecto y para la gran mayoría un desarraigo, pues la modernización como asunto de poder. La instalación, por ejemplo, de la movilidad física y social simbolizada por las grandes oleadas migratorias, o por el lugar central de la ciudad como ámbito de la modernidad, fueron prácticas que desarraigaron a comunidades completas de sus espacios ancestrales para ser trasladadas a otros lugares donde el trabajo era más necesario y en donde se podía acceder a mayor riqueza (De proyectos y desarraigos...)).

parque, un paseo de carruajes, un lujoso teatro, una arquitectura moderna, revelaron esa decisión aun cuando no lograban siempre desvanecer el fantasma de la vieja ciudad (249). La constitución deliberada de la metrópoli moderna implicaba borrar las huellas físicas del pasado colonial y dar paso al triunfo de un anhelado progreso; bajo ese motor se emprenden proyectos de rediseño en Chile y Brasil mediante la remodelación que promueve, por ejemplo, Benjamín Vicuña Mackenna en Santiago o Francisco Pereira Passos en el Río de Janeiro de 1900. Dichas transformaciones apelan a la finalidad de trazar espacios diferenciados de desenvolvimiento urbano para las distintas clases sociales.

Cada vez se hace más común en las grandes ciudades la existencia de lugares sectorizados. Y surge, por ejemplo, el fenómeno de las barriadas: la Chimba en Santiago, y también el de las favelas en Río de Janeiro. No obstante, las ciudades tendrán por muchos años un aspecto colonial de gran aldea, en donde si bien hay un mayor dinamismo que antaño, esa modernidad que experimentan está aún lejos comparativamente a la vivida en las metrópolis. Ahora bien, las transformaciones producto de la modernización no se limitarán a cambiar el paisaje y costumbres urbanas, pues aun cuando fundamentalmente los cambios más profundos de vivan en las ciudades, también las zonas rurales vivirán una significativa transformación: -a poco que se piense en las consecuencias de la abolición definitiva de la esclavitud, los campos alambrados y atravesados por el ferrocarril, el uso de la explotación agropecuaria y minera, el traslado de la población indígena a los centros productivos, o su desalojo, el pago de vales, los sistemas de enganche y otras injusticias (Zanetti, —Modernidad y religación... I 500).

El cambio en la fisonomía urbana y también, aun cuando en menor medida, rural es parte integrante del nuevo vínculo neocolonial que establecen los Estados latinoamericanos con las metrópolis europeas y, por sobre todo, con Estados Unidos, país que ya proyecta una relación de hegemonía e imperialismo en América Latina; así por ejemplo, algunos de los fenómenos que patentiza este proceso son: en 1898 la guerra en Cuba y la Enmienda Platt, también la guerra de Puerto Rico, la creación del Estado de Panamá en 1902, los desembarcos sucesivos en diferentes países latinoamericanos. Ante este nuevo trazado geopolítico se generarán corrientes de oposición, propiciadas por

intelectuales tales como José Martí en Cuba y José Enrique Rodó en Uruguay<sup>29</sup>, entre otros; todas las cuales serán de gran importancia en el desarrollo de un pensamiento crítico latinoamericano.

En resumidas cuentas, los regímenes liberales y positivistas consolidan los Estados nacionales latinoamericanos en un proceso de modernización que significó la entrada dependiente de la región en los mercados mundiales de bienes y capitales. El ritmo acelerado de crecimiento urbano, espacio que funciona como polo inicial de las nuevas formas de relación laboral y social propias del capitalismo industrial-financiero, supuso una transformación de la fisonomía de las ciudades como símbolo de entrada en el progreso. Sin embargo, los proyectos modernizadores puestos en marcha por el exclusivismo oligárquico comenzarán a tener problemas de legitimación social, cristalizando nuevos actores en el campo político, especialmente relevante será la –cuestión socialll y la conformación de una clase media pujante en cuanto a la articulación de partidos políticos modernos y proyectos reformistas.

Uno de los procesos característicos de este período de iniciación de la modernidad es la autonomización relativa del campo cultural y literario, que apunta a habitar los saberes y sus prácticas de acuerdo a la paulatina especialización de cada disciplina; todo ello, además, concomitante con el intento por independizar el quehacer intelectual frente al campo político y social. Es en este período cuando se articulan *fenómenos de*

---

<sup>29</sup>Tanto Martí como Rodó desarrollan una ensayística que advierte ante el avance del imperialismo estadounidense a fines de siglo; dos textos, ya clásicos en las letras latinoamericanas, apelan a ideas de unidad e identidad latinoamericana frente a la emergencia de este nuevo reordenamiento geopolítico: –Nuestra América (1891) y *Ariel* (1900). En el primero, Martí afirma que América Latina se encuentra en peligro, pero que puede y debe salvarse; para ello el autor hace un llamado a la unidad (recordando con ello el llamado bolivariano de comienzos de siglo): –¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas!!; unidad que debe pasar necesariamente por una revisión de las identidades nacionales, que se presentan deficitarias pues han sido elaboradas de un exclusivismo oligárquico y, asimismo, por una nueva y segunda independencia que produzca una liberación profunda –el problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu, dirá Martí. En tanto Rodó, en el *Ariel* propondrá una reflexión cultural sobre el impacto negativo del proceso de modernización en América Latina y el advenimiento del imperialismo estadounidense, este debido no de forma exclusiva a las prácticas hegemónicas de ese país, sino también a la –nordomaníall que profesan las élites dirigentes de nuestra región. La salida a ello estará para Rodó en la juventud, educada por medio de la experiencia estética, actividad desinteresada y, por lo tanto, espacio de libertad y completitud humana.

*religación*, que funcionan a modo de lazos efectivos en la articulación de un *sistema literario* latinoamericano. Al respecto, la crítica literaria latinoamericana ha desarrollado diversos abordajes para explicar este discernible proceso, de todos ellos me interesa retrotraer dos nociones que me parecen útiles para pensar la autonomización del campo literario, antes de abordar justamente la definición de la categoría de campo. Estas nociones son las de *sistema literario* y *fenómenos de religación*.

Antônio Cândido y Ángel Rama han utilizado la noción de *sistema literario* para significar un entramado en donde se vinculan tanto productores, receptores (quienes forman diferentes tipos de públicos) y un mecanismo transmisor (una lengua traducida en estilos) que liga a unos y otros. Cândido en su introducción a *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, un libro de 1959, aborda la literatura desde la noción de sistema; esto con el fin de distinguir entre dos conceptos: el de manifestaciones literarias (producciones escritas aisladas de un período formativo que Cândido ubica desde el siglo XVI hasta el XVIII) y el de literatura propiamente dicha, distinción pertinente con el andamiaje teórico-crítico marxista del cual es exponente. La literatura para Cândido será un sistema de obras ligadas por denominadores comunes –características internas (lengua, temas, imágenes) y ciertos elementos de naturaleza social y psíquica–, que permiten conocer las particulares de una fase. Entre ellas distingue justamente aquellos elementos que apuntábamos arriba: productores, receptores y un mecanismo transmisor, expresado en estilos (17); el conjunto de estos elementos permitiría que las actividades de los escritores de un período determinado se integren en un sistema y logren, a su vez, la formación de una continuidad literaria. Lo que interesa a Cândido es definir cómo y cuándo se constituyó esa continuidad ininterrumpida de obras y autores; para él ese proceso en el Brasil, que es el país en donde se concentra, llegaría a su –mayoría de edad– a fines del siglo XIX mediante la fecunda producción literaria de Machado de Assis.

Por su parte Ángel Rama en –Modernización literaria latinoamericana (1870-1910)–, publicación de 1985, propone que debe reconocerse a los escritores del período de la modernización como los fundadores de la autonomía literaria latinoamericana. La novedad de la modernización que se fragua en América Latina a partir de 1870 es precisamente la emergencia de un *sistema literario* latinoamericano (87), categoría que



Rama trabaja desde el planteamiento de Cándido, como momento que: –testimonia un largo esfuerzo en la –búsqueda de nuestra expresión‖ [es evidente la referencia a *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* (1928) de Pedro Henríquez Ureña] que por fin conquista una orgullosa y consciente autonomía respecto a las literaturas que le habían dado nacimiento (la española y la portuguesa), pudiendo ahora no solo rivalizar con ellas en un plano de igualdad, sino además restablecer sin complejos de inferioridad sus vínculos con las letras maternas‖ (87). Por lo tanto, la autonomía de la literatura latinoamericana será para Rama no solo en relación con el campo social y político, sino también y fundamentalmente respecto de las literaturas metropolitanas.

Desde otro ángulo, Susana Zanetti también aborda el período finisecular en un texto de 1994: –Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)‖, donde se interesa por los vínculos entre metrópolis, textos y figuras, los que operarían como parámetros globalizantes o agentes de integración. La autora enfatiza que el estudio de la religación intenta contribuir a la respuesta de cómo se fue constituyendo el objeto: literatura latinoamericana, dentro de un momento en que el discurso literario se autonomiza y se constituye un mercado de impresos moderno. Fines de siglo es para la autora el momento en que se comienza a superar las producción literaria aislada para organizarse: –una literatura con sistemas diferentes y con variada intercomunicación a nivel continental entre ellos‖ (489). La religación, por lo tanto, es para la autora una categoría que analiza los vínculos, expresados en espacios (particularmente urbanos, siendo la ciudad de Buenos Aires propuesta como un polo religador por antonomasia, pues se proyecta literaria y culturalmente más allá de sus fronteras), textos (determinadas obras y también el desarrollo de la prensa) y figuras (Martí, Darío, Rodó, etc.), que funcionan como agentes de integración.

En suma, los conceptos de *sistema literario*, este más heredero de los abordajes estructuralistas, y *fenómenos de religación* pretenden dar cuenta de la transformación ocurrida en el espacio cultural y escriturario de fines de siglo y que provoca su autonomización, como asimismo la profesionalización progresiva de la labor intelectual. La modernidad cultural en América Latina articula esos dos procesos como parte de una nueva dinámica que se manifiesta por ejemplo: en la creación de espacios institucionales

para la difusión y consagración de la producción intelectual y literaria (revistas literarias, academias, premios), el desarrollo a su vez de una crítica especializada y una historiografía que apunta a una primera definición del canon literario nacional y regional – tal y como hemos desarrollado en el primer capítulo de esta tesis–, también la consolidación de una industria cultural que provee medios de difusión y medios de vida alternativos para los escritores (prensa: periódicos, revistas y editoriales), y además el crecimiento sostenido del lectorado, mediante campañas estatales de alfabetización, y su diversificación, entre otros procesos.

Ahora bien, un espacio de *religación* privilegiado y que está íntimamente relacionado con la configuración de un campo intelectual y literario moderno, es la prensa. Periódicos y revistas son dispositivos cruciales en las dinámicas discursivas, sociales e intelectuales de la modernidad cultural latinoamericana; pero antes de detenernos en las prácticas letradas (es decir, ejercicios de escritura y lectura), que porta la prensa como una de las dimensiones angulares en las relaciones culturales de la ciudad moderna o en vías de serlo, y preguntarnos por su función y papel en la reingeniería de la cultura, nos parece coherente precisar qué entenderemos por campo intelectual y cómo esa categoría será productivizada en esta tesis con respecto a la prensa de mujeres en Chile y Brasil.

Nos interesa leer la categoría de campo literario a través de una perspectiva que relacione abordajes provenientes desde la crítica textual-literaria, la teoría crítica, la historia de los impresos y las prácticas de lectura; esto con la intención de trazar un recorrido de la noción de campo, que escape al duro estructuralismo de su formulación bourdiana. Como es conocido, campo cultural/intelectual/literario es una categoría conceptual que procede del estructuralismo francés y de la sociología de la producción cultural, en específico de Pierre Bourdieu, quien desarrolla todo un entramado teórico al respecto en –El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método (Revista *Criterios*, 1989-1990) y *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto* (2002). Algunas de las preguntas centrales que encontramos en estos trabajos son: ¿cuáles son los límites del campo intelectual?, ¿qué autores o agentes son los que constituyen ese

campo?, ¿cuáles son las relaciones que se expresan entre estos agentes o sistemas de agentes?, ¿cómo entender la autonomía del campo?

La definición del concepto de campo intelectual/literario que nos entrega el autor, precisa que es un espacio de producción de bienes simbólicos y de un sistema de fuerzas en el que se despliega una competencia por la legitimidad cultural, una lucha por la hegemonía. El campo no es un medio, es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o escritores, sino un *espacio de fuerzas* que actúa sobre todos los agentes que entran en él y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupen. Ahora bien, este espacio posee una relativa autonomía del campo de poder social y político y, en tal sentido, para Bourdieu todo –hecho intelectual, literario o artístico tiene que ser estudiado mediante tres momentos imperiosamente ligados: 1) el análisis de la posición del campo literario en el campo del poder; 2) el análisis de la estructura de las relaciones entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural, los individuos o los grupos quienes se encuentran en situación de competencia por la legitimidad intelectual; y 3) el análisis del *habitus*, sistema de disposiciones que es producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social, y al que una posición o trayectoria dentro del campo de producción cultural –que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes– le proporciona una ocasión más o menos favorable de actualizarse. Partiendo de estos principios, Bourdieu plantea que solo si se toman en cuenta las leyes específicas del campo, se puede comprender adecuadamente las formas que las determinaciones externas a él pueden tomar, sean aquellas operantes a través del *habitus* de los productores o aquellas que se ejercen directamente sobre el campo en el momento mismo de la producción de la obra, tales como crisis económicas, revoluciones, etc.

Aun cuando el campo intelectual posee una autonomía relativa respecto de los principios económicos y políticos, de todas formas se encuentra englobado en el campo de poder. Por más independencia que el campo intelectual posea, continúa estando atravesado por las leyes del sistema económico y político del que forma parte; en tal sentido, este espacio de fuerzas no solo presenta oposiciones de agentes intelectuales, sino también en él se expresan las luchas del campo de relaciones de clase. Para el autor, los productores del

campo intelectual tenderían a ajustar sus productos a las expectativas de los ocupantes de las posiciones homologables en el campo de poder; es decir, existiría una correlación entre las posiciones de los agentes en el espacio de producción literaria y artística con aquella ocupada en el espacio de consumo (campo de relaciones de clase).

Ahora bien, para que las obras sean percibidas como tales deben cumplir con una condición de fetiche, vale decir, que solo existen en la medida en que son objetos de creencia colectiva. Dado que la obra únicamente existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida o reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte o literaria; la sociología del arte y la literatura tendrá como objeto no solo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra o, más bien, de la creencia en el valor de la obra. Por consiguiente, se debe considerar como contribuyentes de la producción no solo a los productores directos de una obra en su materialidad, sino también a los productores del sentido y del valor de la obra, y a todo el conjunto de agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte o literaria como tal. De este modo, se traslada el foco desde el –creador o genioll, quien autónomamente produce un –objeto de creenciall, hacia el campo en donde una red de agentes participan de la constitución de la –obrall; esta perspectiva evidencia una crítica al abordaje inmanente de los textos u obras y, por otra, a las interpretaciones exclusivamente referencialistas o documentalistas de los objetos estéticos.

Por otra parte, para Bourdieu, campo intelectual es una categoría posible de pensar solo en la modernidad, cuando las diversas disciplinas generan sus propias –reglas de artell (en Francia, espacio geopolítico que el autor piensa de forma preferente, este proceso ocurriría a partir de 1830). En esta dirección, es importante no solo evaluar el eje de la producción cultural, sino también el de su recepción y circulación, pues el paso hacia una sociabilidad moderna estará fuertemente enlazado con la revolución lectora y la emergencia de públicos más heterogéneos. Todo esto hará de la ciudad, como eje de entrada de la modernidad, un espacio habitado paulatinamente por impresos (prensa, pasquines, libros) y prácticas de lectura cada vez más diversas.

Con respecto a este eje, nos parece que los aportes de la historia de la lectura pueden ser de provecho, sobre todo el trabajo de Roger Chartier en cuanto a cultura letrada, prácticas de lectura y análisis de la materialidad de los objetos impresos. Si complementamos la noción de campo intelectual con los tratamientos chartianos debiéramos partir por considerar que la construcción de sentido no se realiza de forma exclusiva en el orden del discurso, sino también a partir de las estructuras materiales y simbólico-materiales que intervienen en la producción cultural y literaria; vale decir, las significaciones de un texto/producto/obra dependen también de las formas a través de las cuales es recibido y apropiado por sus lectores. Lo que importa aquí es mirar hacia las formas materiales de lo escrito, las cuales contribuyen a dar cuerpo a los modos de lectura y representación.

Este desplazamiento hacia la materialidad también nos permite cuestionar la concepción del –creador||, del sujeto creador o genio, como la figura autónoma que desde una esfera de la subjetividad o intersubjetividad individual generaría los objetos escriturarios-literarios, para dar paso a una comprensión que dé cuenta de los mecanismos de producción simbólica. Es decir, contra la concepción romántica de las obras, se propone la idea de que las producciones culturales son articuladas por variados agentes que inciden en su constitución y que esta tampoco permanecería estable en su devenir pues depende de las operaciones de lectura, de las prácticas de los lectores. La historia de la lectura instala como paradoja la definición ambivalente entre lo dependiente e inventivo de la recepción: dependiente en el sentido de que la recepción se somete a los límites impuestos por el texto y las formas propias del objeto impreso; e inventivo puesto que desplaza, reformula y subvierte las intenciones de aquellos que han producido el texto o libro<sup>30</sup> en que se apoya este texto.

Asimismo y como señalamos antes, el traslado desde la categoría de –creador|| hacia la de –campo|| como herramienta metodológica, en el caso de Bourdieu, evidencia que el productor de una obra no es una individualidad autónoma, sino el propio campo compuesto

---

<sup>30</sup> Y diremos no tan sólo el libro, sino que también las publicaciones periódicas (diarios, revistas, almanaques, boletines, entre otros), afiches de variada índole.

por un conjunto de agentes e instancias que necesariamente intervienen en la producción de la misma y que no tiene independencia absoluta, autonomía relativa dirá Bourdieu, del campo de poder en el que actúan las fuerzas y luchas sociales, de clase y, diremos nosotros también, de género-sexual que buscan imponer una hegemonía. Y, por otra parte, en el interior de ese campo literario relativamente autónomo del campo de poder, sobre todo de sus principios económicos y políticos, la producción se constituirá por medio de la pluralidad de técnicas que aseguran el proceso de publicación, es decir, la cadena de intervenciones (copistas, editores, tipógrafos, etc.) entre autor y lector. De esta forma, la conexión del texto con su materialidad y su relación con el campo intelectual y de poder, implica nuevas posibilidades metodológicas, de lectura y análisis, para abordar lo literario en contra de perspectivas textualistas.

Otro vínculo que podemos establecer entre las propuestas que nos interesan es el tratamiento de las relaciones de poder como territorio central en la construcción de saberes y representaciones. Cuando Chartier se pregunta, para el contexto francés, cómo en las sociedades del Antiguo Régimen, entre los siglos XVI y XVII, la circulación multiplicada del escrito impreso supuso la transformación de las formas de sociabilidad, permitiendo nuevas ideas, justamente puntualiza que lo que se genera es una modificación de las relaciones de poder; esto con respecto al acceso por parte de colectividades cada vez más amplias a las publicaciones. El eje apunta a que la transformación de las formas, de la materialidad, y los dispositivos por medio de los cuales se compone un texto generan nuevos públicos y usos –sobre el entendido de que las formas son modeladas de acuerdo con las expectativas y competencias atribuidas al público y, más aún, las obras producen su propio campo social de recepción– y, por lo tanto, la división de los mismos objetos en una sociedad suscita la búsqueda de nuevas diferencias y divisiones culturales entre –clases. Así, Chartier constatará que: –Mientras que la sola posesión de libro significó durante mucho tiempo una división cultural, con las conquistas de lo impreso, las posturas de lectura y los objetos tipográficos son los que se van invistiendo en forma progresiva de esta función (El mundo como representación 115).

No obstante, el autor enfatiza que las divisiones culturales, los usos y prácticas culturales, no se ordenan obligatoriamente según una red social (y de clase) que

determinaría la presencia desigual de los objetos y las conductas frente a ellos, cuestión que nos permite reconsiderar la marcada homologación entre campo intelectual y campo de poder que establece Bourdieu mediante la noción de *habitus*. En ese sistema de disposiciones, que son producto de la interiorización de un tipo determinado de condición socio-económica y posible de actualizarse en trayectorias particulares dentro del campo literario, lo que se pone de relieve es que dichas trayectorias ocupan una posición específica en la estructura de clases y que además esa posición puede ser distinguida a partir del público que la recepciona. Esto quiere decir que una determinada posición en el campo de producción puede ser caracterizada a partir del público que le es homologable dentro del campo de relaciones de clases. Ese campo intelectual relativamente autónomo es pensado desde los procesos sociales de clase en la modernidad burguesa y aun cuando entrega al dominio simbólico una cierta legalidad propia que trasmuta los efectos de la lógica social, el carácter coherente, cohesionado y regular que Bourdieu le atribuye no permite observar los conflictos e irregularidades del campo de producciones literarias y artísticas, o sea que no son discernibles, bajo este modelo relacional de orientación estructuralista, los nexos más heterogéneos que introduce Chartier desde una perspectiva en donde la asociación entre los textos (sus motivos, estructuras, objetivos, tradiciones), los objetos impresos (distribución, fabricación, formas) y las prácticas de lectura (las significaciones particulares que éstas otorgan a los textos) posibilita una comprensión del campo intelectual como un espacio no homologable sin más a las relaciones sociales en el campo de poder, sino que su apuesta será:

(...) invertir la perspectiva y dibujar las áreas sociales donde circula cada corpus de textos y cada género de impresos. Partir así de los objetos y no de las clases o los grupos nos lleva a considerar que la historia sociocultural al estilo francés ha vivido demasiado tiempo sobre una concepción mutilada de lo social. Al privilegiar la única clasificación socio-profesional, ha olvidado que otros principios de diferenciación, también plenamente sociales, podían dar cuenta de las divisiones culturales y con mayor pertinencia (*El mundo como representación* 109-110).

Esta cardinal distinción entre los modos de pensar la relación entre las producciones culturales y lo social, propicia un concepto más complejo de campo intelectual, pues en él se hacen relevantes las lecturas, las prácticas de apropiación de las obras y las cadenas de

agentes que las articulan. Sin embargo, rescatamos la diacronía subyacente en el concepto bourdiano de campo, ya que otorga importancia a la tradición y la representación del pasado; ello nos permite preguntar, por ejemplo, cómo los géneros discursivos y el mismo concepto de lo literario es significado en diversos momentos y en los variados campos que se configuran e interactúan en el devenir histórico. Finalmente, baste decir que las conexiones entre ambas propuestas permiten pensar un campo intelectual-literario modelable a partir de las heterogéneas relaciones que van desde la producción a su recepción. A partir de los aportes de Bourdieu y Chartier, y asimismo de Cândido, Rama y Zanetti, en esta tesis entenderemos (y utilizaremos) la noción de campo intelectual/literario como una red de prácticas, usos, discursos, significaciones que están en constante movimiento, relación y apropiación con otros usos y discursos de formaciones culturales distintas. Los agentes o intelectuales que participan de esta red de interacción cultural producirán ciertas prácticas escriturarias o culturales que evidencian fines mancomunados de diverso tipo. Entonces, utilizaremos la categoría de campo con el fin de indagar en los vínculos intelectuales que llevan a que se organicen instituciones, se creen periódicos o revistas y se difunda la producción crítica o creativa; esto es, se busca discernir los grupos intelectuales que embarcados en la construcción de una institucionalidad común van delimitando un campo cultural, espacio en donde no solo ellos como productores de capital simbólico tendrán incidencia, sino también la cadena de agentes que ponen en marcha la difusión y recepción de textos y discursos.

Para poder distinguir una red intelectual o grupo de agentes se debe recurrir a criterios tales como el conocimiento de sus protagonistas, deslindar sus trayectorias, y también revisar la participación de ellos en las mismas asociaciones, publicaciones o campañas. No se trata de volver a la escritura de semblanzas, es decir, el individualismo descriptivo o biografismo de la historiografía decimonónica, sino de dar cuenta de la posición que ocupan escritores o intelectuales en las redes de las cuales forman parte y determinar así el lugar que tienen dentro de los campos culturales; asimismo, advertir la legitimidad o hegemonía de sus discursos puestos en circulación. Una de las formas de abordar estas redes culturales es partir por las revistas y periódicos que estos grupos producen con el fin de autorizar sus discursos y prácticas dentro del espacio social, vale decir, metodológicamente comenzar por los objetos impresos, al modo propuesto por



Chartier, para desde ellos poder delinear las áreas sociales donde circulan y que van constituyendo un campo intelectual determinado. Ahora bien, es evidente que esta entrada al campo cultural constituye solo una de las numerosas series de prácticas que lo van modelando, pero también se trata de aquella más privilegiada al momento de distinguir las redes que se establecen entre intelectuales y los discursos públicos que erigen frente a otros grupos de poder, sean estos económicos, políticos o sociales.

### **3.2. Las ciudades y la prensa: transformaciones de la cultura letrada**

La prensa como práctica material y simbólica ocupa un lugar central en las dinámicas discursivas del siglo XIX en América Latina. Irrumpe con fuerza en el período de las independencias para luego, a lo largo del siglo, continuar siendo el principal agente de *reiligación*, pues promueve una red de vínculos diversos entre autores y lectores, así como también entre distintos países de la región. Además este aparato cultural está fuertemente implicado en las transformaciones del mundo letrado y en la modernización de las ciudades, jugando un papel cardinal en la reingeniería de la cultura en tanto promueve nuevas formas de sociabilidad y –maneras de leer y vivir los espacios, sobre todo urbanos.

Tanto periódicos, y más tarde otros impresos, como revistas, álbumes y almanaques se constituyen en prácticas sociales que proyectan en la ciudad las demandas y fines mancomunados de diversos sectores, a la vez que visibilizan el acelerado proceso –sobre todo desde 1870 en adelante– de articulación de un espacio de opinión pública en las metrópolis latinoamericanas. Los pasajes de la prensa devienen hacia fines de siglo en nuevas economías discursivas que permiten hablar de una protomasmediatización

relativa<sup>31</sup> de la cultura letrada en América Latina, pensando en el ejercicio de la escritura y la lectura como dimensiones centrales en las relaciones de poder en la ciudad moderna; es decir, como espacios de disputa cultural en un proceso modernizador que perfila el ámbito literario, intelectual y cultural como un campo específico incipiente. En este sentido, el periodismo está también vinculado a la ampliación y diversificación de los públicos lectores –proceso impulsado por las políticas de alfabetización, promovidas sobre todo por los gobiernos positivistas de fines de siglo; así como también por las reformas educativas que eran parte de la creencia en un discurso progresista que confiaba en la capacidad social transformadora de la educación– y en las formas de lectura, además de la presencia o hegemonía de ciertos géneros discursivos en el incipiente mercado moderno en donde los productos culturales buscarán legitimarse.

El diarismo, vale decir, la multiplicación de lo escrito e impreso en el siglo XIX, manifiesta un periplo que va desde una prensa doctrinaria e iluminista, involucrada en los procesos de independencia y constitución de los Estados nacionales, hacia una de tipo informativa y también más heterogénea y especializada, en definitiva más moderna, que se condice con el proceso de autonomización del campo cultural. A lo largo del siglo XIX el espacio cultural entrecruza, a la luz de la construcción intelectual de la nación signada por ideas ilustradas, románticas y liberales, los distintos ámbitos: político, literario, historiográfico y social, patentizándose estos como territorios de enunciación *ancilares*<sup>32</sup>. En este campo escriturario, la prensa se instituye como el lugar de publicación privilegiado y más distintivo —considerando, por lo demás, que en este momento la actividad editorial y de imprenta en América Latina no es aún constante en lo que toca a la publicación de libros— utilizado por las élites letradas en el siglo XIX. Por otra parte, a través de la prensa se va configurando un pensamiento crítico que pretende romper con el

---

<sup>31</sup> Juan Poblete en la introducción a un volumen de la *Revista Iberoamericana*, dedicado a la función cultural y social del periódico en América Latina, justamente enfatiza la idea de que hacia fines de siglo los tiempos lentos de la antigua organización aristocrática de las sociedades nacionales se ven alterados por la emergencia de públicos nuevos y heterogéneos que hacen posible hablar de una protomasmediatización de la cultura escrita en América Latina (–Introducción: cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX... I 12).

<sup>32</sup> En el sentido que propone Alfonso Reyes en *El deslinde* (1988), es decir, una literatura al servicio de, en este momento al servicio de la construcción de la nación. Por lo tanto, lo que se busca explicitar es el concepto utilitario de lo literario.

pasado colonial, buscando una nueva forma de pensar lo político; dichas publicaciones se constituyen en un gesto moderno que permitirá ir ampliando lentamente la *ciudad escrituraria* al ser distribuidos sus productos entre capas de población cada vez más amplias.

A causa de ello, también es posible colegir que la emergencia de la prensa periódica no solo difundió saberes y promovió representaciones; también dio forma a prácticas que ayudaron a forjar la opinión pública, pues la circulación de estos impresos y su lectura generan un nuevo tipo de urbanidad en las metrópolis y son nodales al momento de pensar en el surgimiento de un espacio crítico, de una –esfera pública políticall, en términos de Jürgen Habermas (1981), frente a la autoridad del Estado. En tal sentido, Roger Chartier (2002) ha precisado que la esfera pública política es un espacio de debate, donde las personas privadas hacen un uso público de su razón, en igualdad de condiciones y sin que ningún límite pueda ser puesto al ejercicio de su juicio.

En Europa primero y en América Latina después, esta esfera pública habría de evidenciarse en los salones, tertulias, cafés, clubes, sociedades literarias, logias masónicas y se hace posible en gran medida gracias a la circulación multiplicada de lo escrito<sup>33</sup>. De hecho, dentro de los procesos de la modernidad cultural se inauguran espacios institucionales para la difusión y consagración de la producción intelectual y literaria, además de funcionar como catalizadores de la intercomunicación latinoamericana entre autores y figuras. Salones y tertulias forman parte de las experiencias intelectuales hasta por lo menos 1870, para luego dar paso a la hegemonía de formas de asociación, camaradería y consagración (se instituyen los primeros premios literarios, por ejemplo) más modernas, como las academias de diverso tipo que manifiestan el nuevo modo en que comienzan a habitarse las disciplinas, o más bien la emergencia de la división disciplinaria. La reunión intelectual ahora se llevaba a cabo en espacios públicos, al margen del ambiente patricio y hogareño de los salones; los lugares frecuentados serán los cafés, la redacción de los diarios, bibliotecas públicas, librerías, entre otros.

---

<sup>33</sup> Además es importante señalar la notabilidad que espacios como los salones a lo largo del siglo XIX y las tertulias y círculos de lectura a comienzos de XX adquieren en relación con la participación en ellos de mujeres y el fundamental pasaje de la lectura y la oralidad a la autoría femenina.

Las ciudades transforman su fisonomía y sus espacios de cultura letrada, con ello también las prácticas de escritura y lectura, cada vez más heterogéneas, que se patentizarán en el desarrollo de la imprenta, pero sobre todo en la prensa. El paso de un campo escriturario, en el que los discursos son híbridos con respecto a aquellos disciplinarios que comenzarán a tomar forma a fines de siglo, escenifica las transformaciones que sufrirán el mundo letrado y los sujetos que lo articulan. De este modo, la autonomización relativa del campo literario (la especialización de los saberes y quehaceres intelectuales) con respecto a lo político y social surgirá como un espacio de relaciones que incluye obras, instituciones, polémicas, agenda de problemas y un conjunto de agentes intelectuales que desarrollan diversas prácticas discursivas, todo lo cual transformará la ciudad señorial de mediados de siglo e incorporará nuevos actores intelectuales a la escena cultural.

La prensa en general, es decir, la circulación de la letra impresa con cierto grado de periodicidad mediante diversos formatos: pasquines, folletos, hojas sueltas, pero también y fundamentalmente como periódicos y, después, revistas; ha sido abordada tradicionalmente desde un punto de vista ideológico, o de su contenido. En la historiografía heredera de perspectivas positivistas, también conocida como tendencia historicista, la prensa aparecía como *fuentes* privilegiada en la narración de los hechos pasados y portadora de un *discurso verdadero*<sup>34</sup>. Esta perspectiva, aun cuando pionera en la utilización de la prensa, favoreció un tratamiento que la concebía instrumentalmente, ya sea como fuente de datos variados o como portadora de proyectos ideológicos-políticos, pero que no la estudiada en sí misma, esto es, como objeto cultural con leyes, dinámicas y funcionamientos propios, y materialidades heterogéneas. Ahora bien, un segundo abordaje historiográfico es aquel que cristalizó más fuertemente la idea de entender los papeles periódicos como mero vehículo de ideas y de fuerzas sociales, privilegiando el análisis

---

<sup>34</sup> Retomo en ello el amplio debate propuesto en diversas publicaciones de Foucault, pero sobre todo en *La verdad y las formas jurídicas* (1999), en relación con los vínculos entre mecanismos de poder, efectos de verdad, reglas de poder y poder de los discursos verdaderos. Foucault propone que las prácticas sociales engendran dominios de saber en donde se articulan discursos caracterizados como verdaderos, pero que en realidad son productos de una determinada sociedad y portan efectos específicos de poder. En este sentido, el discurso historiográfico tradicional –deja hablar a las fuentes!, pues ellas en su contenido conservarían el pasado y el investigador debe objetivamente abordar ese *corpus* que en este caso es la prensa.

socioeconómico. La prensa desde una perspectiva ya marxista, sobre todo a mediados del siglo XX, se abordó en las discusiones sobre ideología y lucha de clases.

Sin embargo, por lo menos en los últimos treinta años, en el campo historiográfico se ha redimensionado el alcance de la prensa; se comenzó a abordarla como agente histórico, integrado al complejo entramado de un contexto cultural, político y social, es decir, como espacio clave, con leyes particulares y en una situación determinada. Paula Alonso, en un texto ya clásico sobre el desarrollo de la prensa en América Latina, comenta que este renovado interés, conocido como –la nueva historia de la prensa, (*Construcciones impresas... 9*) se debe entre otras razones a la preponderancia que cobran en la disciplina las propuestas de Jürgen Habermas en textos como *Historia y crítica de la opinión pública* (1962) y de Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas* (1983), pero también a que la prensa comenzó a ser significada desde su entorno y en su función como aparato cultural. En esta línea, según Alonso, han trabajado historiadores tales como Tulio Halperín, Charles Hale, François-Xavier Guerra, entre otros.

Por otra parte, una perspectiva de investigación historiográfica que ha alcanzado gran recepción y producción es la desarrollada por especialistas como Roger Chartier, Michel de Certeau y Robert Darnton, entre otros. Ellos han marcado la agenda de problemas que comienza a investigarse en torno a la historia de las prácticas de escritura, lectura y publicación, la conformación de lectorados y públicos, así como también estudios relativos a la alfabetización, las bibliotecas y sus inventarios, la circulación de impresos, las ediciones de libros y la industria editorial. Sus enfoques se distancian de aquellos desarrollados por la teoría de la recepción (Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y también Umberto Eco), pues la construcción discursiva del lector o la recepción (percepción estética, horizonte de expectativas, lector implícito o ideal) deja de tener interés para determinar ahora la dimensión histórica de las prácticas de lectura y las figuras de lectores dentro de determinados contextos culturales. Como precisamos en el capítulo anterior, en el ámbito de los estudios literarios de América Latina dichos enfoques han nutrido la producción de trabajos sobre lectorados, públicos, figuras autoriales, formas de difusión y circulación de impresos; perspectiva también de la que es deudora esta tesis.

Con respecto al estudio de la prensa, dichos aportes también han permitido evaluar los periódicos y las revistas como objetos culturales, que desde singulares prácticas de lectura y escritura, son parte sustancial de las dinámicas de lo impreso en las ciudades modernas<sup>35</sup>. El apogeo de la prensa es producto de los cambios modernizadores y de desenvolvimiento de la sociedad capitalista que se vive en el mundo urbano latinoamericano desde mediados de siglo XIX en adelante, y principalmente mediante ella es posible indagar en la cultura letrada que comenzará a desarrollar paulatinamente un espacio de opinión pública; todo ello como parte de la formación e institución de nuevos modos de vivir y pensar la modernidad. En este último sentido, los papeles periódicos a través de los géneros discursivos que actualizan, los temas que plantean y los objetivos que explicitan respecto de determinado público lector, nos permiten indagar en las formas de sociabilidad, vida asociativa, usos, costumbres y figuras de lector y autor que promueven.

En América Latina, la prensa periódica surge con mayor distinción desde comienzos del siglo XVIII, amparada en un primer momento por los proyectos regios de España y, en menor medida, Portugal. Las pautas de desarrollo de la prensa peninsular y colonial fueron similares, aun cuando en los territorios americanos la actividad imprenta surge obviamente de forma más tardía; ambas estaban orientadas y dependían del gobierno y solo a partir de la segunda mitad del siglo XVIII verían surgir periódicos extraoficiales, ligados al ejercicio letrado de las *Sociedades de Amigos del País*. En América el proceso de institucionalización de la prensa privada fue más lento, las ciudades virreinales solo habían visto circular: volantes, pasquines, avisos y gacetas gubernamentales de forma irregular.

Para el caso de Hispanoamérica el primer papel periódico se publicó en el Virreinato de México en 1722, *Gaceta de México y noticias de Nueva España*, luego a lo largo del siglo la iniciativa borbónica seguiría dando pie a nuevos diarios y gacetas. Las empresas de voluntad privada se verían impulsadas por la corona, bajo el cuidado de la

---

<sup>35</sup> En esa línea se pueden inscribir los trabajos en Chile de Juan Poblete, Bernardo Subercaseaux, Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, asimismo los desarrollados en Brasil por Lawrence Hallewell, Flora Sússekind, Marlyse Meyer y Márcia Abreu.

Inquisición y los censores<sup>36</sup>: se publica en Quito *Las primicias de la cultura de Quito* (siete números en 1792), a cargo de Eugenio de Santa Cruz y Espejo; el *Mercurio peruano de historia, literatura y noticias públicas* (1791-1795) de la Sociedad de Amantes del País de Lima; el *Papel Periódico de la Ciudad de Santa Fe de Bogotá* (1791-1797), que después fue eclipsado por el *Semanario del Nuevo Reino de Granada* (1808-1811), dirigido por el connotado científico Francisco José de Caldas; asimismo, a principios de la centuria, en 1801 específicamente, en Buenos Aires se publica el *Telégrafo mercantil, rural, político-económico e historiográfico del Río de la Plata*. En Chile la prensa solo se veía emerger a comienzos del siglo XIX, cuando bajo el gobierno de José Miguel Carrera se dio funcionamiento a la primera imprenta y se publicara en 1812 la *Aurora de Chile*, dirigida por Camilo Henríquez.

La gran mayoría de los periódicos que se publican desde mediados del siglo XVIII, en los territorios ultramarinos de España, fueron iniciados por las Sociedades Académicas, las que si bien en una primera etapa están ligadas a las políticas oficialistas de la monarquía, más tarde despliegan una prensa de carácter más privado e independiente, permitiendo diversificar las redes de información y crítica ilustrada. Este segundo momento en el desarrollo de la prensa ilustrada, que va desde 1790 a 1795 aproximadamente, Rosa Zeta Quinde lo reconoce como el período de *auge de la prensa*, mientras que Jean-Pierre Clément como oleada de *periódicos de reflexión*; la prensa periódica irrumpe en las ciudades virreinales, terminando en parte con el exclusivismo oficial.

En Brasil el proceso de desarrollo sistemático de la prensa –tanto oficial como de reflexión– no se distingue sino hasta avanzado el siglo XIX, pues la actividad imprenta no se instituye en el territorio americano de Portugal hasta 1808, con la llegada de la Corte y la instalación de la tipografía regia. Entre los hechos anteriores a esa fecha destacan el

---

<sup>36</sup> Las autoridades virreinales buscaban mantener el control sobre la palabra impresa y resguardar, de ese modo, la fidelidad a la monarquía; para ello desplegaron una serie de medidas prohibitivas, entre las que se cuenta la Real Orden de Carlos III de 1785, que otorga al Juzgado de Imprenta el poder de dar licencias. Asimismo, el Tribunal del Santo Oficio, afincado en Lima desde 1570, intervino en la circulación de libros, en instituciones públicas como las universidades y en la difusión de periódicos, requisando algunos de ellos, como ocurrió con la retención de algunos números del *Mercurio peruano de historia, literatura y noticias públicas*, a fines de 1793.

establecimiento fugaz de una pequeña tipografía en Recife (1706) para la impresión de letras de cambio y devocionarios, y el primer libro que se publicó en Brasil en 1746: *Relação da entrada do obispo Antonio do Desterro*. El 10 de septiembre de 1808 la Corte de João Antonio de Araujo propicia la publicación del primer número de la *Gazeta do Rio de Janeiro*, dirigida por Tiburcio José da Rocha y que seguía el patrón de las europeas del Antiguo Régimen; este papel inicialmente oficialista acercándose a 1822 promulgará ideas independentistas. No obstante, con antelación a 1808 circularon dos papeles periódicos de importancia, ambos provenientes de Europa: la *Gazeta de Lisboa* y el *Correio braziliense*.

En esta tesis la prensa, pensamos fundamentalmente en periódicos y revistas, será entendida como un *artefacto cultural* crucial en las dinámicas discursivas e impresas de la cultura urbana en el siglo XIX. Si su inicio lo encontramos en la centuria anterior, es solo a partir del contexto independentista cuando los papeles periódicos adquieren una relevancia sustancial en cuanto comienzan a significar nuevos territorios e identidades geopolíticas. Además si pensamos solo en los contextos nacionales que particularmente nos interesan, esto es, Brasil y Chile, vemos que el inicio en ellos de la prensa es posterior al resto de América Latina, pues en ambos surge a comienzos del XIX. Por artefacto cultural entenderemos una materialidad en la que se ponen en funcionamiento una red diversa de significación cultural: un artefacto de este tipo es a la vez portador y productor de sentidos culturales.

En relación con esta categoría recogemos la propuesta de Luis Miguel Isava, quien se ha preocupado de conceptualizarla en *-Breve introducción a los artefactos culturales* (2009). Isava parte de la premisa de que frente al cuestionamiento en que ha sido puesta la noción de obra de arte, los trabajos provenientes de la crítica literaria y artística, sociología de la cultura, antropología y estudios culturales, han debido articular nuevos conceptos que signifiquen sus objetos de estudio. Ante ello una de las categorías que han comenzado a utilizarse con frecuencia es la de *artefacto cultural*, la que etimológicamente refiere aquello que es hecho (facto) con arte (*téchne*); según el autor: *-podemos decir que la palabra «artefacto» nombra en realidad todo objeto que es producto de la aplicación de una técnica; es decir, «artefacto» es todo aquello elaborado, producido por el ser humano*



(440). Sin embargo, no todo artefacto es objeto de interés para los estudios literarios o culturales. Los artefactos culturales tendrían una esfera de significación particular que se relaciona con lo que en ellos opera, pues su materialidad no se agota en la utilidad que puedan prestar o en su habitualidad en cuanto a su manejo cotidiano por los sujetos; sino que a diferencia de otros artefactos, el artefacto cultural porta o pone en obra la cultura misma.

En ellos se patentiza un espesor significativo que se pone en funcionamiento merced a la virtualidad que poseen; es decir, mediante su materialidad dinamizan una serie de rasgos y redes de significación, lo que hace que, a diferencia del utensilio (definido por su utilidad), representen algo más. El artefacto cultural en lugar de hacerse habitual como un utensilio, se escenifica como signo y, por tanto, es susceptible de ser leído. Su especificidad como objeto de estudio está en aquella virtualidad o espesor significativo, que refiere o representa más allá de su materialidad misma; el artefacto cultural, entonces, escenifica sentidos que podemos investigar en tanto representan una cultura y también puntualiza las mutaciones o tránsitos de la misma.

En este sentido, leeremos la prensa como una materialidad impresa que pone en funcionamiento redes particulares de significación; de entre ellas nos interesan las que escenifican sentidos respecto de las figuras autoriales femeninas, pensándolas desde el doble ángulo de las continuidades y las modificaciones en lo tocante a parámetros culturales tradicionales y la estimulación de nuevas formas de subjetividad femenina. Ahora bien, la prensa como artefacto cultural es el medio básico de distribución de la escritura en el siglo XIX, por lo tanto es mediante ella donde podemos analizar de manera preferente esas figuras; otros impresos, como el libro, no tenían una circulación amplia, al contrario constituían una rareza u objeto de lujo que pocas personas podían o querían adquirir. La letra impresa, entonces, circulaba sobre todo mediante periódicos y revistas, los que como producciones culturales o más bien escriturarias operan en el contexto desde estrategias propias y soportes singulares, presentando un cierto perfil, escenificando ciertas figuras de autoría y segmentando un público.

En relación con la noción de artefacto cultural y haciendo uso de aquellas provenientes de la sociología de la literatura, podemos también comprender la prensa desde la categoría de producción. La consideración de las obras literarias como productos deriva de diferentes corrientes críticas propias de la sociología o la historia social de la literatura y el arte, planteadas por autores como Raymond Williams, Pierre Macherey, Pierre Bourdieu y Ian Watt, entre otros; en general, la noción apunta a poner en relieve el vínculo entre escritores, público y determinaciones socio-económicas. Frente a concepciones románticas o idealistas que abordan la literatura como creación de un sujeto o genio, se propone como producción que aun cuando específica (o relativamente autónoma) en la modernidad, al igual que los objetos materiales, es resultado de un trabajo, llevado a cabo bajo condiciones sociales e histórico-culturales determinadas que intervienen en la constitución misma de las prácticas textuales.

Comprender el objeto estético o escriturario como producto y la actividad literaria o artística como una práctica definida socialmente, es una perspectiva posible solo en el contexto de la modernidad y el surgimiento del capitalismo. Las nuevas relaciones entre autores y lectores, que estos procesos culturales y socio-económicos instalan, paulatinamente van configurando un nexo anónimo e impersonal entre ellos. Los productos de la actividad literaria, entendida como una de las áreas de la división capitalista del trabajo, se vuelven lentamente en mercancías; los artefactos literarios o escriturarios pasan a ser mercancías que se venden y devalúan. De este modo, el escritor debe lidiar con las reglas del mercado a medida que su actividad se profesionaliza y surge un nuevo público cada vez más heterogéneo, el que va a sustituir ya hacia fines del siglo al círculo exclusivamente oligárquico de las élites latinoamericanas para dar paso a un público consumidor de bienes impresos, perteneciente a sectores urbanos que paulatinamente accederán a la alfabetización.

La historia de la lectura escenifica la progresiva escisión del vínculo estrecho entre escritores y lectores, proponiendo no solo un nuevo agente: el público moderno, sino también estimulando nuevas figuras de autoría. En la segunda mitad del siglo XIX, los gobiernos latinoamericanos propiciarán una serie de medidas de alfabetización, lo que animará no solo la imposición de la lectura como forma privilegiada de consumo cultural,

sino también modificará la actividad literaria, pues tanto la escritura como el crecimiento del público lector son incididos por las condiciones sociales, culturales y económicas que pautan las formas de leer y escribir. El mundo letrado se transforma y uno de los factores principales de esa nueva fisonomía es el crecimiento explosivo de la prensa, a partir de 1870 aproximadamente, lo que favorecerá la ampliación y diversificación del público; dando paso a la instalación de los primeros asomos de una cultura masiva. Como parte de la producción capitalista que comienza a dominar el comercio de imprenta y editorial (por ejemplo, surgen nuevas librerías, editoriales, imprentas y bibliotecas, además de la figura moderna del editor), los periódicos de forma creciente y sostenida serán difundidos mediante tiradas ampliadas, ediciones más baratas y ventas a bajo precio, provocando la emergencia de una lectura de masas que ya a comienzos del siglo XX será totalmente discernible en los centros urbanos.

Justamente la prensa es un punto de inflexión en las diacronías propuestas por aquellos enfoques críticos-literarios que intentan superar la visión romántica de la literatura como «creación». La categoría de producción literaria, que enunciamos antes, proviene de trabajos que desde un amplio panorama pueden ser circunscritos al materialismo cultural y desde allí también al materialismo histórico, pero crítico respecto de este último en cuanto a su determinismo económico. En este sentido, nos parecen sugerentes los planteos de Walter Benjamin, quien siguiendo el modelo de análisis de Marx del proceso de trabajo, desarrolló la idea del autor como «productor». Benjamin (2004) propone que antes de preguntar por la relación entre una obra literaria con la producción de una época, es preferible preguntar por la función que tiene dicha obra dentro de las condiciones literarias de producción de su tiempo, es decir, partir por abordar las técnicas puestas en juego. Benjamin afrontará los productos literarios desde el concepto de técnica, buscando que resulten accesibles a un análisis social-materialista; por ejemplo, en otro de sus trabajos (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1936) refiere cómo la imprenta provocó enormes modificaciones en la literatura, esto es, la reproductibilidad técnica de la escritura como un fenómeno que marcó las relaciones entre producción y consumo. Se intenta, así, entender la literatura o el arte como prácticas sociales, que dan cuenta de la dialéctica de los vínculos entre el productor

y el público, además de interpelar el potencial revolucionario que poseería la transformación de las fuerzas de producción artística y literaria.

No es de nuestro interés detenernos ahora en el debate político y estético que abrirán los trabajos de Benjamin con respecto a la distinción entre -arte aurático<sup>37</sup> y -arte post-aurático<sup>37</sup>, sino que rescatamos la primacía que en su reflexión tiene la materialidad de los objetos culturales (literarios y artísticos), sobre todo pensando en la prensa. En el ensayo antes citado, -El autor como productor<sup>38</sup> (1934), Benjamin se detiene en la prensa y afirma que la representación del autor como productor debe remontarse hasta el surgimiento ampliado de la prensa; esto como método para repensar las ideas sobre las formas o géneros de la obra literaria desde el punto de vista de los datos técnicos. La prensa será la instancia más determinante en la refundición de las distinciones tanto de los géneros discursivos como entre autor y lector, pues la incorporación de las técnicas de producción que se ponen en juego para su elaboración tiene un efecto en su consumo y valoración. El interés de Benjamin está en el orden de la modificación de formas e instrumentos de producción y las fuerzas revolucionarias que estas puedan portar, de este modo argumentará que para establecer la calidad<sup>38</sup> de un producto literario es necesario prestar atención al tipo de trabajo que origina tal producto. La técnica tiene un profundo efecto sobre las producciones artísticas y literarias, así por ejemplo la reproducción mecánica de la escritura generaría una nueva recepción de la literatura y una nueva relación entre escritores y lectores; el cambio en las condiciones de producción transforma el arte o, en este caso, la literatura.

En resumidas cuentas, considerar el periódico como artefacto o producto cultural apela, por una parte, a sus condiciones de producción y, por otra, a sus condiciones materiales; el formato de los periódicos y revistas, por ejemplo, no solo se presenta como

---

<sup>37</sup> Esto en relación con su planteamiento de que en la época de la reproductibilidad técnica (que el autor sitúa entre fines del siglo XIX y comienzos del XX) de la obra de arte lo que se atrofia es su aura, es decir, la manifestación irrepetible de una lejanía. La técnica reproductiva para Benjamin desvincularía lo reproducido del ámbito de la tradición.

<sup>38</sup> La tesis principal que encontramos en este ensayo benjaminiano es: -la tendencia política correcta de una obra incluye su calidad literaria, porque incluye su tendencia literaria, determinamos ahora con mayor precisión que esa íntima tendencia ha de consistir en un progreso o en un retroceso de la técnica literaria<sup>38</sup> (2).

organización textual, sino que además funciona como soporte de la división del trabajo intelectual y la profesionalización de los escritores. El universo semántico de los papeles periódicos lo componen formas textuales tales como: el comentario de modas, crítica cultural y teatral, cartas, avisos de variada índole, remitidos, poemas, ensayos, novela folletín y, más tarde con el desarrollo de la prensa informativa, noticias políticas y policiales, entre otras. Todas formas que aportan fuertemente en la modernización literaria, a la vez que patentizan los límites de su autonomía discursiva. Uno de los géneros discursivos más practicados en la prensa fue la novela-folletín, en él nos detendremos más adelante, pero es pertinente advertir ahora que la narrativa latinoamericana del siglo XIX está imbricada en el desarrollo de la prensa; las novelas eran publicadas por entregas en los periódicos y luego también en revistas literarias, y ello no puede ser evaluado como mero soporte impreso, sino que en la misma medida que sirve como canal de transmisión y técnica de producción/reproducción, es parte de los textos; es decir, proporciona un marco interpretativo necesario para leer y analizar dichas formas textuales.

En otro orden, estos artefactos que son los periódicos y revistas promoverán una estratificación de la lectura en las urbes en proceso de modernización, dada tanto por la sostenida alfabetización de la población como también por aquellas formas textuales de las que hablamos, todo lo cual derivará en una creciente diversificación de las prácticas de lectura<sup>39</sup>: había lecturas para hombres, para mujeres, populares y de élite, permitidas y prohibidas, etc. El periódico con toda su variedad de géneros discursivos generaba seducción, su lectura se exhibía como una práctica secularizadora que proponía nuevas pasiones y anhelos; a partir de esa heterogeneidad de formas textuales y géneros, los lectores y lectoras urbanos experimentaban la ciudad, vale decir, que en la medida en que leían, recorrían sus distintas fracciones. El periódico, en ese sentido, se propone como un montaje del espacio urbano, procedimiento que recorta y escribe una ciudad en la que se

---

<sup>39</sup> Juan Poblete (2003) habla de una –generificación de la lectural, es decir, la asignación de un género sexual preponderante en la lectura de determinados géneros y textos. A fines del siglo XIX en Chile, la lectura de novelas, percibidas como más placenteras y banales, aparece como una lectura eminentemente femenina; mientras que la lectura de textos científicos o clásicos resultó masculinizada, debido a que era percibida como más ardua y compleja. Asimismo, en términos sociales la prensa permitió la emergencia de espacios de lectura mesocráticos, que incorporarán de modo decisivo a mujeres y artesanos.

reconocen sus lectores; estos en virtud de ello practican una suerte de *flanerie* o *flanería*<sup>40</sup>, pues operan como *paseantes letrados* que en tanto recorren las páginas de periódicos y revistas, experimentan las espacialidades segmentadas y cada vez más especializadas de las ciudades modernas.

Julio Ramos en su sugerente estudio *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) aborda la prensa y en especial le interesa un género: la crónica modernista; no obstante, se detiene en el periódico como objeto para argumentar que él o más bien su lectura es una condición de la -unidad de la nueva ciudad. Ramos apunta: -en el periódico se establecen las articulaciones que posibilitan pensar la ciudad [...] como un espacio social congruente: el sujeto urbano experimenta la ciudad, no solo porque camina, por zonas reducidísimas, sino porque la lee en un periódico que le cuenta de sus distintos fragmentos (124). El paseo lector, el recorrido del periódico, organiza la ciudad modernizada, estableciendo nexos y trayectorias entre espacios, los cuales a medida que avanza el siglo se harán más diversos. Ahora bien, esa *flanería*, retomando su sentido benjaminiano, se cristaliza en un nuevo espacio de circulación de la producción textual: el mercado. La prensa pasa a ser un objeto que se vende, una mercancía que establece nuevos protocolos contractuales tanto con sus colaboradores como con sus lectores. La escritura se profesionaliza en el contexto de un campo cultural relativamente autónomo (si utilizamos la expresión ya canónica de Bourdieu) y establece un vínculo diferente con un público cada vez más anónimo y heterogéneo, ya que, como hemos anotado antes, la actividad escrituraria entra en un proceso de segmentación propia de la división capitalista del trabajo. En este contexto, la práctica de la *flanería*, en cuanto a la lectura, incorpora la apreciación mercantilizada de los espacios públicos, de la ciudad, y pone en operación la cadena de agentes del mercado editorial y de imprenta, esto en el sentido de que la lectura

---

<sup>40</sup> *Flâneur, flanerie, flanería* es un concepto que también desarrolla Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*, publicación póstuma de 1983. En este el sujeto paseante, el *flâneur* es propuesto como una figura histórica propia de la modernización parisiense del siglo XIX (sobre todo Benjamin piensa en Baudelaire); dandy que deambula por la ciudad, recorriendo sus espacios, sus pasajes llenos de mercancías y apropiándolos mediante la escritura. El *flâneur* funciona como alegoría de la mercantilización de los espacios públicos en las sociedades modernas, práctica previa a la institución del espectáculo del consumo como un nuevo modo de diversión y experimentación de lo público.

del periódico es la forma más distintiva de consumo escriturario y literario. El público anónimo operará sus transacciones preferentemente en la prensa.

Como se ve, el desarrollo de la prensa participa de modo imperante en la reingeniería de la cultura, periódicos y revistas están implicados en las transformaciones del mundo letrado al favorecer nuevas formas de sociabilidad y maneras de leer y vivir los espacios urbanos, todo ello bajo el marco de un proceso de conformación de opinión pública que cristaliza el paso de una prensa de opinión a una informativa y comercial, más propia de la emergente sociedad de consumo. Ahora bien, los pasajes de la prensa están enlazados a un funcionamiento de las organizaciones culturales que tienden paulatinamente a distanciarse respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos, constituyendo un campo cultural con sus instituciones, agentes, formas de legitimación y actividades diferenciadas; sin embargo, esa distancia no es completa ni definitiva, pues en América Latina esto no va acompañado de formas que preserven la coerción por parte de los actores de los sistemas políticos<sup>41</sup>. El funcionamiento de la cultura se encuentra inmerso en los vínculos entre la esfera de autonomía relativa que se está constituyendo y los sucesos de gestación de nuevos tipos de hegemonía que acontecen en el seno de las sociedades latinoamericanas, involucrando agentes y esferas diferentes a aquellos del orden señorial u oligárquico pasado.

Cuando Raymond Williams se pregunta por los procesos culturales, detecta tres aspectos que se presentarían en cualquiera de ellos: tradiciones, instituciones y formaciones<sup>42</sup>; y, asimismo, estos también están implicados en la conformación de un espacio cultural moderno y más especializado. La tradición es una categoría particularmente iluminadora para indagar en las luchas por la hegemonía, pues esta es ante todo selectiva, vale decir, se conforma por elección bajo un tramado de formaciones culturales y estéticas que jerarquizan las actividades y producciones, articulando

---

<sup>41</sup> A este proceso en Chile, Gonzalo Catalán lo llama *delegación*, vale decir, los grupos que ejercen hegemonía política y económica se reservan o implementan mecanismos de control del sentido de las producciones culturales; funciona como un recurso o estrategia que recompone los vínculos de -dependencial del campo cultural hacia fines del siglo XIX (1985).

<sup>42</sup> Aspectos que Williams desarrolla en *Cultura y sociedad* (1971) y *Marxismo y literatura* (1977).

relaciones particulares entre productores y público. El establecimiento de una tradición estriba en el ejercicio desarrollado por instituciones (entre ellas, la crítica, la educación, colecciones de grandes obras, las antologías, la historiografía, las academias, la universidad), las que suponen la puesta en marcha de una hegemonía social específica; la tradición es la versión selectiva de un pasado operativo, significativo, en el proceso de definición cultural actual, según expresión de Williams es la –expresión más evidente de las presiones y límites hegemónicos‖ (*Marxismo y...*137). Pero el establecimiento de una tradición no depende de forma exclusiva de las instituciones, sino también de formaciones: movimientos y tendencias que tienen una influencia significativa sobre el desarrollo activo de una cultura. Todo ello, entonces, tradiciones, instituciones y formaciones operan en los complejos procesos culturales, los que a su vez ponen en movimiento una serie de interrelaciones que propician continuidades y transformaciones.

Lo que está detrás de la interrelación entre tradiciones e instituciones es la compleja red de formaciones discursivas y prácticas hegemónicas, residuales y emergentes, que son las que interesan a Williams para entender la cultura como un proceso. La hegemonía será aquella definición cultural dominante, pero no de un modo total, pues ella misma es revelada por las formas alternativas y residuales, las que, por una parte, demuestran cómo ha tenido que hacer el proceso hegemónico para ejercer su control y, por otra, operan como formaciones culturales significativas en sí mismas. Williams señala: –la hegemonía constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con la totalidad de la vida: nuestros sentidos y dosis de energía, las percepciones definidas que tenemos de nosotros mismos y de nuestro mundo. Es un vívido sistema de significados y valores [...] que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente‖ (*Marxismo y...*131). Articuladas, entonces, a esta noción de hegemonía aparece lo residual y emergente; el primero, lo residual, hace referencia a un pasado que aún en el presente es experimentado como activo y operante; mientras que el segundo, lo emergente, corresponde a un conjunto de nuevos significados y valores, nuevas prácticas y tipos de relaciones, pero además de nuevo, lo emergente es alternativo o contrario a la formación hegemónica. Visto desde este ángulo los procesos culturales, las formaciones hegemónicas no se dan de modo pasivo como una dominación, sino que deben ser continuamente resistidas, limitadas, desafiadas; así el campo cultural



está atravesado por lo residual y lo emergente, formaciones que sistematizan las líneas de conflicto social, ideológico y estético.

El campo cultural latinoamericano implementa su funcionamiento mediante un mercado de circulación de bienes impresos, la institución de órganos de legitimidad (como la propia prensa) y también formas de consagración y legitimidad de ciertas figuras autoriales; todo lo que patentiza relaciones entre formaciones hegemónicas, residuales y emergentes en un contexto económico de capitalismo periférico y dependiente. Consideramos que la categoría de campo cultural se enriquece al considerar las relaciones de poder y lucha por la hegemonía que plantean las ideas de Williams, pues ponen en evidencia justamente ese espacio como un campo en disputa en el que autores y autoras inscribirán sus producciones con más o menos legitimidad y/o autoridad.

### **3.3. Derroteros de la prensa en Chile y Brasil**

El ejercicio de la escritura y la lectura son dimensiones importantes en las culturas urbanas de las ciudades modernas o en vías de serlo. La prensa nos permite indagar en el desarrollo de la cultura letrada y la urbanización, pues mediante ella no solo es posible percibir las relaciones de poder asentadas en la palabra escrita e impresa como técnica de expresión privilegiada de la elite, sino también, tanto en su materialidad como virtualidad (su espesor signifiante), la experiencia de modernidad que viven las sociedades latinoamericanas. Los principales vehículos de la transformación cultural experimentada por las ciudades fueron los impresos: periódicos, álbumes, almanaques, revistas, etc., a través de los que se enunciaron nuevos agentes o sujetos: las mujeres, los sectores medios y populares. Estos nuevos formatos que, a medida que avanza el siglo, circularán cada vez más intensamente son los artefactos textuales que mejor evidencian los cambios y trayectorias del mercado de bienes culturales y su relación con el capitalismo periférico de nuestras ciudades, los proyectos mancomunados de ciertos grupos y transformaciones en el lectorado, entre otros aspectos, desde fines del siglo XIX hasta comienzos del XX.

Nos interesa revisar brevemente la historia de la prensa en las ciudades mayores de Chile y Brasil durante el siglo XIX, como son: Valparaíso, Santiago, São Paulo y Rio de Janeiro, con el fin de dar cuenta de su transformación en cuanto a la posición que periódicos y revistas ocupan en el campo cultural y su circulación, los usos que promueven, los nuevos públicos que potencian, la autorización de la autoría que despliegan, entre otros. En el desarrollo de la prensa en América Latina diversos autores han deslindado, por lo menos, dos momentos decisivos: un primer momento, dado por una prensa de carácter doctrinario e ideológico que circuló mediante folletos, pasquines, volantes, hojas sueltas y también periódicos. Se trata de una prensa, sobre todo en la primera mitad del siglo, iluminista y con afán didáctico, que funcionaba como un dispositivo pedagógico (de pedagogía política) para la formación de la ciudadanía y la nación, pues buscaba fundamentalmente influir ideológicamente en el reducido espacio de debate ilustrado. Jesús Timoteo Álvarez y Ascensión Martínez entienden la prensa doctrinal como aquella que. -contiene un conjunto orgánico de ideas compartidas por un grupo de individuos; en este caso, son las que conformaron el liberalismo de comienzos del siglo XIX (177). Frente al desarrollo de la prensa oficialista, la que ya había tenido su desquite en el siglo anterior, la ideología política de los liberales desplegará una prensa que paulatinamente fracturará los vínculos colonialistas con las metrópolis europeas al ayudar a sentar las bases del proyecto de emancipación criollo. Es más, la prensa irrumpe con mayor presencia durante los conflictos independentistas, así su objetivo principal fue por muchos años promover la discusión de ideas políticas, educativas, médicas con respecto a la constitución de los nacientes Estados-nación latinoamericanos.

Para François-Xavier Guerra en su conocido estudio sobre las independencias hispánicas, estos impresos periódicos vienen a instalar paulatinamente el pasaje de la "república de las letras" (es decir, un medio social o red en donde hombres agrupados en tertulias y sociedades discuten sobre cualquier clase de tema) hacia un "espacio público político", según la categoría habermasiana (228). En esta mutación desempeñan un papel preponderante dos fenómenos concomitantes, por un lado, la prensa que funciona como estrategia de la pedagogía política de las élites revolucionarias y, por otro, la difusión y experiencia de nuevas formas de sociabilidad propiamente modernas (sociedades

patrióticas, sociedades culturales, logias masónicas, academias, etc.) en donde los impresos tendrán circulación y suscitarán el debate.

Esta prensa dará paso hacia 1850 en adelante a una de tipo especializada que se vincula al proceso de autonomización del campo cultural/intelectual, o retomando la noción de J. Habermas a la constitución del "espacio público político". El capitalismo modernizador acarrea una modificación de las formas de vida y de la estructura social; realidad que también se percibirá en la prensa. Esta tendrá un cambio fundamental en dicho contexto, pues el -modelo informativo y comercialll deja atrás a la prensa doctrinaria, marcando un periplo que diversificará los discursos, las funciones comunicacionales y el público, entre otros aspectos. El desarrollo de una prensa ya moderna, esto es, con pretensión informativa y que busca la generación de un mercado noticioso y de empresa, diversificará también los formatos, por ejemplo, surgen almanaques, álbumes y por sobre todo revistas, estas últimas se constituyen en un artefacto cultural destacado, pues define un espacio discursivo intermedio entre el diarismo (ahora más informativo y contingente) y la lectura ilustrada más tradicional.

Esta nueva prensa fracturará las relaciones más estrechas que tenía con el aparato de estado o grupos políticos para diversificar la escritura y privilegiar la constitución de una esfera crítica, en donde se debatirán reformas sociales y aspiraciones culturales. De este modo, la oferta periódica o comunicacional se amplía, sobre todo a partir de 1870, en el marco de un lectorado con características más modernas que demanda de esa prensa funciones también más variadas. Ya no solo se trata de difundir doctrinas o servir como espacio de vocería, sino que se transita hacia las funciones clásicas de los medios masivos modernos (informar, educar, formar opinión y, factor novedoso, entretener) y del mercado informativo. Las publicaciones se especializan y atraen consumidores mediante la emergencia de nuevos géneros discursivos: novelas-folletín (fundamental para la narrativa literaria), cartas, ensayos, avisos de variada índole, traducciones de obras literarias sobre todo francesas, cuadros de costumbres y crónicas (nuevo tipo de discurso y producción intelectual que se presenta como -vitrina de la vida modernall). No obstante, la formación de una sociedad lectora, es decir, una sociedad en la que la cultura escrita se convirtiera en asunto de muchos actores, es todavía incipiente. Lo que tenemos es que la irrupción de

periódicos contribuyó, más bien, al crecimiento de un espacio público político y lector propio de las oligarquías y solo hacia la vuelta de siglo, y bajo el proceso modernizador, es posible distinguir nuevas voluntades y proyectos mancomunados derivados de otros grupos económicos y sociales.

Por lo tanto, en forma general, la prensa durante este segundo momento comienza a autonomizarse como parte del proceso de constitución de un campo cultural moderno. El mundo letrado se transforma dando pie a nuevas formas de circulación, mediación y consumo que promoverán también innovadores modos de consagración y legitimación de autorías, fragmentando de algún modo el monopolio sobre la palabra escrita y la educación que las oligarquías habían conservado y relocalizado luego del quiebre independentista; todo ello como parte de un proceso mayor como es la transfiguración de las hegemonías políticas y las relaciones de poder en las sociedades modernas.

América Latina, de forma explosiva, ve prosperar una prensa que no solo busca la utilidad ilustrada de los primeros periódicos (aun cuando la prensa doctrinaria se mantenga en algunas ciudades entrado el siglo XX), sino también apunta a la entrega de información rápida y, por sobre todo, "objetiva", además de destinar espacios para la entretención. Con dicho fin hará uso de diversas estrategias periodísticas tanto a nivel discursivo, pues se cultivan nuevos y heterogéneos géneros y formatos; como a nivel de mercado, al participar en una compleja red de estándares empresariales, la que irá marcando el ritmo de publicación, distribución y consumo, afectando en menor o mayor medida sus contenidos.

El periplo de la prensa, entonces, va desde periódicos con existencia fugaz, sobre todo durante la eclosión de escritura en los procesos independentistas y de conformación de nuevos núcleos geopolíticos; hacia una prensa moderna con tiraje ampliado, que diversifica los géneros discursivos y se desvincula relativamente del aparato del Estado (algunos más otros menos, dependiendo también del momento en que surgen y del proyecto común del que son iniciativa). Entre los periódicos que destacan en este momento están aquellos que emprenderán en sus países el periodismo moderno, tales como: *La Nación* de Buenos Aires (1870), *El siglo XIX* (1840) y *El Imparcial* (1896) de

México, *El comercio* (1839) de Perú; en Brasil: *O Estado de São Paulo* (1875) y *Jornal do Commercio* (1827), mientras que en Chile: *El Ferrocarril* (1855-1890), *El Mercurio de Valparaíso* (1827) y *La Época* (1881-1892), por nombrar a los más emblemáticos.

### 3.3.1. Chile<sup>43</sup>

El surgimiento de la prensa en el Reino de Chile es posterior en relación con las demás posesiones virreinales del imperio español. Circulan por las ciudades mayores (Santiago, Valparaíso, La Serena y Concepción), sobre todo en el siglo XVIII, periódicos provenientes principalmente del Perú (por ejemplo, *La Gaceta de Lima*), pero no se producen impresos en suelo chileno. Esta situación se debe principalmente a la inexistencia de un trabajo de imprenta sostenido y constante, aun cuando se sabe de la impresión de naipes (Raúl Silva Castro, *Prensa 1*) desde mediados del siglo XVII y de la existencia de una primera caja tipográfica que habría llegado en 1747 en manos del jesuita Carlos Haimhausen, una segunda que habría funcionado entre 1776 y 1783, y una tercera operativa desde 1800 hasta 1802<sup>44</sup>.

Es solo con el proceso republicano cuando la imprenta inaugura un nuevo espacio discursivo y así lenguajes políticos y culturales que ponen en escena la crisis de legitimidad de la antigua autoridad monárquica y colonial. A diferencia de la paulatina aparición de impresos periódicos como parte de iniciativas privadas y sin permisos regio-

---

<sup>43</sup> En Chile existen una serie de estudios historiográficos relativos a la prensa y el periodismo, desde aquellos que realizan un inventario o *biblioteca* (en su sentido antiguo) de todos los impresos periódicos publicados entre tal y cual fecha, por ejemplo, los trabajos de Nicolás Enrique Reyes, Guillermo Feliú Cruz y Ramón Briceño; hasta otros trabajos que se interrogan, desde una perspectiva cultural, acerca de los vínculos entre nación, espacios de opinión pública y modernización, entre ellos los aportes de Bernardo Subercaseaux y, sobre todo, de Eduardo Santa Cruz y Carlos Ossandón. Asimismo, son importantes las historias Raúl Silva Castro (*Prensa y periodismo en Chile*, 1958) y de Alfonso Valdebenito (*Historia del periodismo chileno*, 1856).

<sup>44</sup> Según relata Raúl Silva Castro (*Prensa y periodismo 7*), la primera impresión chilena fue *Modo de ganar el Jubileo Santo* (1776). Luego de la expulsión de los jesuitas de los territorios ultramarinos de España en 1767, sus posesiones fueron donadas a diversas instituciones y organismos públicos, entre ellas estaba un taller de imprenta que fue donado a la Universidad de San Felipe y en específico al bedel de la universidad, José Camilo Gallardo. Este habría producido entre 1800 y 1801 folletos cercanos a las 80 páginas.

en el caso chileno ese transcurso es detonante, pues el primer papel periódico será una empresa independentista. Durante el gobierno de José Miguel Carrera, a fines de 1811, y por la intermediación de un comerciante sueco avecindado en Chile y con contactos en Estados Unidos, Mateo Hoevel, llega al puerto de Valparaíso la primera imprenta junto con expertos en el manejo de la maquinaria y generación de impresos<sup>45</sup>. Es mediante este taller que se da curso a la publicación del primer periódico chileno *La aurora de Chile*, el 13 de febrero de 1812; en donde publicaron los patriotas Camilo Henríquez (como director), Manuel de Salas y Juan Egaña, entre otros, hasta el 1 de abril de 1813. Este periódico fue sucedido por *El monitor araucano*, el que se publica hasta octubre de 1814 y cuya dirección también estuvo a cargo del fraile Camilo Henríquez.

En el Reino de Chile, al igual que en el resto de las colonias españolas, el proceso independentista y el nacimiento de la república provocó una eclosión de impresos periódicos, la mayoría de existencia fugaz; pues se trataba de papeles, panfletos, hojas sueltas, gacetas, pasquines sin periodicidad y de pequeño formato, que proliferan al calor de la contienda y se constituyen en actores o instrumentos predilectos para los grupos que se disputan el nuevo poder; todo ello como parte de nuevas prácticas sociales y materiales que seminalmente irán instituyendo un espacio de opinión pública moderna. Estos papeles impresos de diverso tipo, entonces, movilizan en un contexto bélico el debate público de acuerdo a la lógica particular del proyecto político que portan; lo hacen recurriendo a prácticas de sociabilidad operantes tales como la lectura colectiva en espacios abiertos (plazas, calles, mercados, fondas, iglesias, entre otros), la que mitigaba el analfabetismo, y su distribución mano a mano, conociendo por lo general una larga vida ya que eran un bien escaso. De modo que el naciente "periodismo" se instaló en espacios de sociabilidad propios del antiguo régimen para luego favorecer la emergencia de aquellos más modernos tales como las sociedades políticas y culturales, espacios de los que surgirá una prensa ligada al debate de ideas racionalistas y románticas.

---

<sup>45</sup> El 21 de noviembre, junto con la máquina de imprenta, llegan a Valparaíso los pasajeros: Samuel Burr, William Burdigge y Simon Garrison.

Antes del desastre de Rancagua (octubre de 1814) y la derogación de la libertad de prensa con el advenimiento de la Reconquista<sup>46</sup>, se publican *El semanario republicano* (agosto de 1813), *La gaceta del gobierno de Chile* (1814) y varios manifiestos, proclamas, bandos y arengas militares. Después de los triunfos patriotas en Chacabuco (1817) y Maipú (1818), los papeles periódicos reaparecen bajo el gobierno de Bernardo O'Higgins, pregonando los ideales republicanos. Surgen de modo sucesivo varios impresos: *La gaceta ministerial de Chile*, *El amigo de la Ilustración* y *El clamor de la patria* en 1817; *El argos de Chile* (1818); *El telégrafo* (1819); *El censor de la revolución* (1820); *La miscelánea chilena o memorias del tiempo y de la revolución* (1821); *El Mercurio de Chile* y *El cosmopolita*, ambos de 1822; *El Correo de Arauco* (1824) y *El telégrafo mercantil y político*, primer periódico publicado en Valparaíso en 1826. Por lo que se ve, en los orígenes republicanos los impresos periódicos están volcados al debate político y establecimiento de un nuevo orden gubernamental. Se trata ante todo, siguiendo a Eduardo Santa Cruz, de una prensa doctrinaria e ilustrada, que no supone la existencia de un espacio público afín al modelo habermasiano deliberativo, vale decir, un espacio maduro de opinión pública representada mediante los papeles periódicos como vehículos persuasivos; sino, más bien, esta prensa tiene la labor de constituir como tal ese espacio y opinión en lo público. Esta primera oleada de impresos periódicos presentarían, según el autor, al menos tres líneas de desarrollo: una mayoritaria dada por periódicos de corta duración concentrados en la lucha política coyuntural, como parte de los proyectos de grupos y caudillos; en segundo término, periódicos cuyo contenido estaba más ligado a lo cultural y que buscaban difundir una sociabilidad ilustrada y, en tercer lugar, una prensa oficialista, es decir, vocera de los gobiernos de turno (*La prensa chilena en el siglo XIX*, 18).

Se distinguen con claridad estos tres desarrollos en la prensa chilena por lo menos hasta 1870, así por ejemplo el modelo centrado en los embates políticos coyunturales – prensa que Carlos Ossandón, en tanto, conceptualiza como prensa-parapeto o de barricada (*El crepúsculo de los sabios* 26)–, prosigue en publicaciones tales como *El hambriento*

---

<sup>46</sup> Durante este período se publica un tipo de impreso común para el resto de las colonias españolas, pero no así para Chile: *La Gaceta del Rey*.

(1827), vocero de los estanqueros y cuya creación se atribuye a Diego Portales, y su rival *El canalla* (1928), fundado por los liberales con el objeto de hacer frente a los pelucones y o'higginistas. Este tipo de prensa es representativa de la sátira política, género que conjuga el humor, la escritura polémica y el dibujo, todo con un fin político, y que continuará teniendo un desarrollo importante en variados momentos del siglo XIX.

Ahora bien, la prensa oficialista luego de la abdicación de O'Higgins no presentará un desarrollo importante sino hasta el triunfo conservador en la batalla de Lircay (1830) y el surgimiento del orden portaliano, el que publicará el periódico oficial *El Araucano* a partir de septiembre de 1830. Este impreso ha sido abordado fundamentalmente a partir de la figura de su redactor principal, Andrés Bello; aun cuando él no fue su fundador, sino que Manuel José Gandarillas, Bello ya en 1835 se exponía como el escritor central del impreso que manifestaba como misión la defensa y propagación de las medidas gubernamentales del bando conservador.

Asimismo, el modelo de prensa pedagógico poseerá un despunte importante a partir del movimiento cultural de 1842 y la publicación pionera de *El Progreso* (1842) por el argentino Domingo Faustino Sarmiento. Este impreso será el primer diario que se publique en la capital y segundo en el país después de *El Mercurio de Valparaíso*, que se encontraba en circulación desde 1827. Este momento se caracterizará por el despliegue de una prensa cultural, científica y literaria que consignará como objetivo principal la "ilustración" y "civilización" de la nación.

Al período que se inaugura con *El Progreso*, Alfonso Valdebenito lo llama "período romántico de la prensa" (*Historia del periodismo* 59) y Eduardo Santa Cruz lo apunta como el momento que corresponde a la prensa del proyecto liberal (1842-1872) y que consiga bajo el rótulo de *prensa doctrinaria*, al respecto este último argumenta: "en el período [...] todavía el proyecto liberal es una promesa y una invitación, que se manifiesta a través de un instrumento central: el periódico" (*Análisis histórico* 15). Los treinta años transcurridos entre la fundación del periódico de Sarmiento y el discurso inaugural de la Sociedad Literaria de Lastarria, en 1842, hasta la prescripción de la Ley de libertad de



prensa en 1872, marcan los puntos de inflexión del ascenso liberal, vale decir, el intervalo desde su lucha por la hegemonía hacia la institucionalización de su proyecto nacional.

Desde 1842 hasta 1846 se publicarán una serie de periódicos liberales de carácter pedagógico y doctrinario, que marcarán la agenda de debate en torno la "emancipación mental", consigna, que como vimos en el primer capítulo de esta tesis, apuntaba a la conformación de una nueva mentalidad con base en la razón y reñida con las tradiciones coloniales, vistas como anquilosadas. Luego de la crítica que hiciera Domingo Faustino Sarmiento a la vida literaria y cultural chilena, José Victorino Lastarria funda *El Semanario de Santiago* el 14 de julio de 1842. Un año más tarde también Lastarria publicará *El Crepúsculo*, impreso en que colaborarán Juan Nepuceno, Juan José Cárdenas, Francisco de Paula Matta, Andrés y Jacinto Chacón, Santiago Lindsay, Juan Bello y otros; ahora bien, este impreso adquiriría histórica resonancia en virtud de la publicación en junio de 1844 de "Sociabilidad chilena", de Francisco Bilbao. El mismo carácter pedagógico y teorizante tendrá el periódico *El museo de las Américas*, que se publica en Valparaíso el 1 de abril de 1842; y *La Revista de Valparaíso*, fundada por los argentinos Vicente Fidel López, Juan Bautista Alberdi y J.M. Gutiérrez.

En general, se puede advertir la emergencia de un amplio movimiento cultural y político, precursor de libertades públicas y reformas sociales, que tendrá como instrumento adoctrinador y difusor de ideas, el periódico. Así, por ejemplo, entre 1840 y 1850 circulan alrededor de 70 impresos, si bien la gran mayoría de existencia fugaz, signan un nuevo momento en la historia de la imprenta en Chile. No obstante este desarrollo, los periódicos, que surjan luego de la dictación por parte de los gobiernos conservadores de la Ley de imprenta de 1846, tendrán que sortear los obstáculos que traerá esta ordenanza, los que no solo apuntarán a la circulación del impreso, sino que restringirán la propia fundación de ellos mediante medidas tales como la posesión de bienes propios o de un fiador. En este contexto, solo es en 1848 cuando resurja la prensa de perfil literario y cultural, mediante la publicación de la *Revista de Santiago*, que funcionó como centro de irradiación del movimiento intelectual y espacio de rearticulación del sector liberal. Otro lugar de revitalización para el liberalismo será la Sociedad de la Igualdad – fundada en 1850 por jóvenes liberales, entre los que destacan

Francisco Bilbao y Santiago Arcos, y por sectores populares urbanos, proveniente sobre todo del artesanado—, que dará a luz el periódico *El amigo del pueblo*, para luego ser sucedido por *La Barra* en 1850. Otra publicación de importancia para la época fue *La Semana*, revista fundada en mayo de 1859 por los hermanos Justo y Domingo Arteaga Alemparte. Este impreso convoca nuevas voces como la de los hermanos Gregorio Víctor y Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana, Joaquín y Alberto Blest Gana, Daniel Barros Grez y otros.

Para Eduardo Santa Cruz (*La prensa chilena* 73), en la década del 60 se consolida el funcionamiento de dos diarios que serán embriones del nuevo tipo de prensa que despuntará a fines de siglo, estos son: *El Ferrocarril*, fundado en Santiago en 1855 y que tendrá una larga vida, hasta septiembre de 1911, y *El Mercurio de Valparaíso*, que estaba en circulación desde 1827, pero que es en esta década cuando agarra mayor constancia y empuje. Ambos, para el autor, manifiestan dos aspectos de emergencia o avanzada: por un lado, no pertenecen a un grupo político, sino a empresarios principiantes y, por otro, ambos impresos tiene un carácter más informativo que doctrinario o ideológico.

Otras publicaciones de perfil cultural, pedagógico o literario salen a luz entre 1865 y 1869, de ellas destacan: *Mariposa*, *Correo literario*, *Revista ilustrada* y *La estrella de Chile*. Ya la década siguiente marcará el ascenso del liberalismo al Estado y así hacia su hegemonía político-económica y cultural, una de las banderas de lucha que este sector de las élites había preconizado fue justamente la libertad de prensa, la que será instituida con la ley de 1872. Como se ha visto, será el sector liberal de la élite el que desarrollará más ampliamente la publicación de impresos periódicos, se trata ante todo de un periodismo ligado al adoctrinamiento, o más bien a una pedagogía política, que verá en el periódico, diario o revista, en un primer momento, como un instrumento de difusión de puntos de vista con el afán de intervención en el contexto coyuntural, para luego prestar especial atención a temas culturales y literarios con una intención ilustrada propia del ideario romántico liberal que apuntamos en el capítulo precedente. Sin embargo, esta supremacía en el desarrollo de la prensa se verá mermado cuando dicho sector socio-económico y ya hegemónico políticamente se vea enfrentado a otros sectores que reclamarán para sí el proyecto moderno mediante páginas impresas.

Ahora bien, por lo menos hasta la década del 70 las políticas de alfabetización no fueron tan dilatadas y, por lo tanto, el público al que estaba destinada la prensa de este segundo momento, es decir, desde 1840 hasta 1870, será sobre todo selecto o de élite, aun cuando no exclusivamente ya que no debemos olvidar que muchos de los periódicos eran leídos a viva voz en lugares públicos de la ciudad. No obstante, debido a la configuración económica y estamental de la sociedad chilena, el espacio de opinión pública incipiente que se incrementa es el de la oligarquía, debiendo transcurrir un par de décadas más para distinguir, por una parte, un espacio público moderno y, en consecuencia, masivo; y por otra, un espacio público popular –también vinculado al proceso de masificación– que esté provisto de cultura impresa.

Si hasta este momento se distingue una inicial ampliación del público, básicamente elitista, y la instalación de una industria impresora, volcada sobre todo a la publicación de papeles periódicos más que a libros; a partir de 1870 se aprecia un cambio de carácter en la prensa chilena, dado tanto por la creciente diversificación de medios y estrategias periodísticas –sumadas al avance tecnológico– como por la gradual masificación del lectorado. Dicha transformación irá paulatinamente instalando una prensa de empresa, vale decir, la primacía del capitalismo de imprenta.

Colindante con el proceso de especialización y profesionalización del campo cultural, la prensa irá constituyendo también un espacio propio: el periodismo, que proveerá a los productos impresos de una autonomía relativa frente al poder político. La prensa cada vez más deja de tener el papel de vocería o de instrumento didáctico, de ilustración, para buscar más bien suscitar la opinión y el debate público, esto mediante principalmente el uso de un lenguaje objetivo con eje en la entrega de información y, por tanto, en el que prevalece el mercado noticioso. Este proceso de diferenciación de las áreas de saber, división del trabajo y consolidación del sistema capitalista, al igual que en los demás países capitalistas, en Chile estará dado por la hegemonía del liberalismo en el poder estatal y económico, y con ello la prensa, o al menos en su línea de desarrollo más abundante, se constituirá en un herramienta ideológica del Estado burgués.

Benedict Anderson cuando analiza el lazo estrecho en el mundo occidental entre lo que él llama "capitalismo de imprenta" y la constitución de las naciones, o "comunidades imaginadas" como él las entiende, otorga a la prensa un lugar señero, pues esta habría permitido que un número creciente de personas se pensarán a sí mismas y en relación con otras como parte de un mundo de lectores locales y de una colectividad inherentemente limitada y soberana (*Comunidades* 62). La lectura de periódicos sobre todo de diarios, entonces, permitiría a los habitantes de un territorio geopolítico producir cotidianamente una idea de pertenencia a una misma nación y, en consecuencia, a una misma identidad de tipo nacional. En este sentido, es que la consolidación del Estado-nación en Chile, al igual que en otros países de la región, se vivirá entre fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando ya el liberalismo ha asentado el capitalismo dependiente y la prensa se convierta en aparato de ese estado, pero también en mercado informativo en progresivo desarrollo.

Un acontecimiento histórico que tradicionalmente es propuesto como punto de inflexión en la conformación del Chile moderno, y que indirectamente promoverá el cambio del que venimos hablando en la prensa chilena, fue la Guerra del Pacífico (1879-1883). Esta guerra no solo significó la anexión de nuevos territorios para Chile, sino también el inicio de su crecimiento económico en virtud de la incorporación de la riqueza salitrera y, por consiguiente, la gradual consolidación del orden político oligárquico. Ahora bien, en relación con la actividad periodística, estimuló el envío, por parte de los principales periódicos, de *corresponsales de guerra* a presenciar los enfrentamientos bélicos con Perú y Bolivia. Esta nueva figura del mercado impreso debía abastecer de contenido telegráficamente, con el objeto de informar de manera rápida al público que esperaba con avidez las novedades. Un hecho que también acrecentó el territorio geopolítico de Chile y motivó la entrega de noticias de forma diaria y vertiginosa fue el término en 1883 de la ocupación de la Araucanía por parte del Estado chileno y el comienzo del proceso de postguerra conocido como "radicación indígena", que significó la anexión forzada del pueblo mapuche y sus territorios.

Entre los periódicos y/o diarios que inauguran esta fase están: *El chileno* (1883-1924) de Santiago, llamado en la época "diario de las cocineras" porque su público eran especialmente empleadas domésticas; *El Deber* (1875-1879) de Valparaíso; *El Heraldo*

(1888-1953) también publicado en Valparaíso, es recordado por ser un medio contrario al gobierno de Balmaceda y por cuya razón es clausurado hasta terminada la guerra civil; y también otros que salen a luz en Santiago o Valparaíso: *El Estandarte Católico* (1874-1891), *Los Tiempos* (1877-1822), *La Libertad Electoral* (1886-1901), *La Ley* (1894-1910), *La Tarde* (1897-1903). Por cierto, no solo en estas ciudades mayores la prensa amplía su producción, también en otros lugares del país surgen importantes periódicos y diarios: *El Chilote*, en Ancud desde 1868 hasta 1886; *La Reforma*, en La Serena desde 1869 hasta 1915; *El Censor*, en San Felipe desde 1869 hasta 1871; *La Discusión*, en Chillán desde 1870 hasta 1958; *La idea* (1871-1876), en Linares; *La Opinión*, en Talca desde 1872 hasta 1879; *El Amigo del País*, en Copiapó en 1872; *La Libertad* (1876-1907), en Valdivia; en Angol, *El Malleco* (1877-1884) y *El Eco del Sur* (1883-1887), entre muchos más.

Un periódico que se distingue dentro de la prensa moderna recién inaugurada, es *La Época*, fundado en 1881 y en circulación hasta 1892; se trata de un órgano privado, propiedad del empresario Agustín Edwards Ross, que genera vínculos con los poderes fácticos y gubernamentales pero que mantiene una cierta independencia, ya que sus objetivos estarán dirigidos a ampliar y constituir un espacio público de opinión. En tal sentido, es que se vuelve un artefacto de religación para la intelectualidad santiaguina, llegando a ser recordado como el diario literario por excelencia del Chile finisecular, pues no solo en sus páginas circularán escritos de jóvenes modernistas (son conocidos los colaboradores del diario como Pedro Balmaceda, Alfredo Irarrázaval, Luis Orrego Luco, Jorge Huneeus, entre otros), sino también en las salas de redacción se llevarán a cabo tertulias en las que participarán figuras trascendentales para la literatura local, como lo fue Rubén Darío, quien también se desempeñó como redactor del impreso.

*La Época* se ubica entre la Guerra del Pacífico y la Guerra Civil de 1891, durante este último hecho bélico la dictadura de Balmaceda dictaminó el cierre de todas las imprentas que editaran diarios de oposición, así se clausuran las actividades de *El Ferrocarril*, *El Independiente*, *La Época*, entre otros en Santiago, mientras que *El Heraldo*, *La Patria* y *El Mercurio* en Valparaíso; aparte de muchos más en provincias. A causa de estas medidas es que surge una prensa clandestina con títulos como: *Prensa constitucional*, que publicó *La Época* en septiembre del 91; *El Constitucional*, entre enero

y agosto; *La Revolución*, entre los mismo meses; *La Patria*, aparecerá eventualmente; *La Justicia*, desde abril a agosto y otros más.

Con todo, si bien estos impresos marcarán el inicio de la prensa capitalista y la protomasmediatización de la cultura escrita, no será hasta la publicación en 1900 de *El Mercurio* de Santiago cuando se exprese el nuevo modelo con preeminencia. La fundación de este periódico el 1 de junio por Agustín Edwards McClure establece el inicio del periodismo de empresa o moderno en Chile, y ha sido propuesta por la historiografía (Valdebenito, Silva Castro, Santa Cruz, Ossandón) como el hito que marca ese comienzo. Edwards fue banquero, un empresario que también había participado en política como diputado, ministro y embajador; desde muy joven conocía el funcionamiento de la empresa periodística por sus estadías en Estados Unidos y, por tanto, sabía de los réditos financieros que esta podía proveer. Luego de crear *El Mercurio*, inaugura un diario de tarde *Las Últimas Noticias* en 1902, la *Revista Zig-zag* en 1905 y *La Segunda* en 1931; también en provincias desarrolla su quehacer empresarial mediante la publicación de *El Mercurio de Antofagasta* en 1906, *La Estrella de Valparaíso* en 1921, *La Prensa de Tocopilla*, en 1924. El gran impacto que ocasionó la publicación de *El Mercurio*, eclipsando a muchos de los impresos coetáneos, incitó la publicación de otros papeles tales como *El Diario Ilustrado* (1902-1927), órgano que incorpora el fotograbado en el contexto nacional y que era el emisario de la Iglesia Católica y del sector más conservador; *La Nación*, fundado en 1917 por Eliodoro Yáñez y que desde la dictadura de Carlos Ibáñez del Campo pasó a ser propiedad del gobierno hasta el año de su desaparición como impreso en 2010.

Junto con el periódico y el diario aflorarán otros impresos, dado que un aspecto importante dentro de la modernización es la diversificación de los medios; ello se manifestará en la aparición de álbumes, almanaques y sobre todo de revistas especializadas, órganos que apuntarán a un público también más segmentado dentro de un lectorado que cada vez se vuelve más masivo. En este sentido, como puntualiza Bernardo Subercaseaux (*Historia del libro*), la expansión de la lectura se dio fundamentalmente gracias a la actividad periodística y sobre todo por la publicación en periódicos y revistas de nuevos géneros discursivos, tales como la novela tardo-romántica (folletines) y luego a

comienzos del siglo XX: la crónica, con el fin de captar público y aumentar así su tiraje. Dentro de las revistas se destacan títulos tales como: *La Revista de Santiago*, fundada en 1872 por Fanor Velasco y Augusto Orrego Luco; *La Revista de Chile*, creada por Luis Montt en 1891; *La Lectura*, fundada en 1884 por Rafael Jover; *La Revista de artes y letras*, publicada entre 1884 y 1890; en 1900 aparece la revista literaria *Pluma y Lápiz*, y años más tarde *Revista Zig-Zag* (1905-1964) y *Corre vuela* (1908-1927).

Ahora bien, si, por un lado, el capitalismo de imprenta está vinculado a la emergencia de una prensa de empresa, vale decir, dotada de mecanismos y burocracia comercial que trajeran dividendos positivos para la industria y que generaran un mercado noticioso en competencia; por otro, promoverá mediante innovaciones tecnológicas la práctica de nuevos formatos y géneros, bajo el rótulo de la objetividad y neutralidad como lineamientos valorados en la profesionalización del campo periodístico. De esa forma, el posicionamiento ideológico o la opinión quedarán relegadas paulatinamente a la página del editorial, y el resto del diario solo se abocará a la entrega de información, especialmente aquella noticiosa. Esta serie de la prensa en Chile, es decir, liberal moderna o capitalista, será aquella condescendiente con el estado burgués o más bien su aparato ideológico y, en consecuencia, tendrá mayor desarrollo que otras series distinguibles en la época. No obstante, ella misma deberá operar en el entre-siglos como instancia de conservación, ya que hay nuevos sectores y actores sociales que aparecen en el debate y lucha política que también harán uso de la cultura impresa: los sectores medios, el proletariado y también las mujeres.

Los intelectuales mesocráticos participarán de la prensa descrita anteriormente, trabajarán como corresponsales o redactores en los periódicos y muchos jóvenes modernistas encontrarán justamente su sustento monetario y salida laboral en esos espacios. No así los sectores más vulnerables del Chile finisecular, los que se exhiben como el envés de la ola modernizadora, experimentando, como anotamos más arriba, la modernidad más como *desarraigo* que como *proyecto*. *La cuestión social*, denominación que recibió en la época el debate sobre la pobreza y desigualdad vivida por las familias, sobre todo urbanas, en el contexto de una nueva estratificación de clase que en Chile ya se delineaba desde 1880 y que desplazaba la antigua constitución estamental de la sociedad

chilena; supuso también la emergencia de una prensa obrera, ligada a la lucha de clases y a la visibilidad de las demandas proletarias. Esta prensa surge como aparato de difusión de proyectos ideológicos y, por tanto, es heredera de algún modo de aquella prensa de barricada que encontramos entre la élite liberal a lo largo del siglo XIX, ese modelo doctrinario se actualiza, pero desde nuevos requerimientos, que permiten ir constituyendo el movimiento popular y sindical de comienzos del XX. Entre los periódicos que sobresalen están: *El Despertar de los Trabajadores* (1912-1927), creado por Luis Emilio Recabarren en Iquique; *El Surco* (1917-1921) igualmente de Iquique; *La Batalla de Santiago* (1912-1916), entre muchos otros papeles y pasquines que fueron habitando la cultura impresa del mundo obrero.

En conclusión, no es objeto de esta sección detenernos más meticulosamente en cada uno de los impresos nombrados y su relevancia, cuestiones sobre las que ya existen importantes trabajos desarrollados, ante todo pienso en los de Eduardo Santa Cruz y Carlos Ossandón, los que además hemos citado en varias ocasiones; sino que nuestro propósito fue delinear un mapa del desarrollo de la prensa en Chile para inscribir aquella publicada por mujeres, que es el foco que nos interesa y cuestión sobre la que precisamente no se ha pronunciado la historiografía tradicional y también actual, a excepción de los trabajos de la historiadora Claudia Montero sobre las revistas femeninas/feministas de comienzos del siglo XX. No desconocemos que existe en las investigaciones sobre la prensa del siglo XIX una pregunta por la presencia y, en el mejor de los casos, representación de las mujeres en los nuevos espacios de sociabilidad moderna, pero aún hoy no existe una reflexión en torno a la prensa publicada por mujeres entre las fechas que este estudio aborda.

Pues entonces, trazamos tres etapas en el devenir de la prensa chilena desde 1810 hasta la primera década del siglo XX, con el fin de situar en el capítulo siguiente aquella escrita por mujeres y, de ese modo, inscribirla en un lugar singular, pero inserto en las coordenadas señaladas en este acápite. En resumen, esas tres fases corresponderían a: en primer lugar, la prensa que se publica al calor de la contienda independentista; una segunda etapa, desplegada entre 1840 y 1870 y que se encuentra signada por el debate de ideas ilustradas y liberal-románticas; y, finalmente, una última dada por la prensa de



empresa, vale decir, un modelo de prensa informativa y capitalista, como también por una prensa de carácter obrero. Veremos en el apartado siguiente qué etapas funcionan o podemos diseñar para entender el desarrollo de la prensa brasileña.

### 3.3.2. Brasil<sup>47</sup>

En relación con el resto de América colonial, los papeles periódicos en Brasil surgirían más tarde; el año que marcaría el inicio de la actividad impresora es 1808, año en que la Corte de João Antonio de Araujo llega a Río de Janeiro tras el avance napoleónico por la Península Ibérica. A partir de ese momento la prensa se desarrollará de forma sistemática, aun cuando se conoce la existencia de tipografías en Recife por el año 1706, que supuestamente habrían impreso letras de cambio y devocionarios, y la publicación de un libro en 1746: *Relação da entrada do obispo Antonio Desterro*, aunque estas iniciativas tienen una significación tan solo cronológica, pues no devinieron en un perfeccionamiento constante de la actividad impresora debido fundamentalmente a la coerción por parte de las autoridades coloniales. Sin embargo, la compleja sociedad estamental brasileña no se mantuvo totalmente apartada de las prácticas de lectura y escritura que en otros lugares del mundo estaban desarrollando una dinámica cultura impresa; la primera serie de periódicos que surgen en Brasil, por lo tanto, no lo hacen como objetos extraños en un vacío cultural, pues porque ya existía una experiencia lectora —en este sentido, recordemos la práctica común de la lectura en voz alta y cómo la

---

<sup>47</sup> Para el contexto brasileño también contamos con nutridos trabajos respecto de la historia de la prensa y el periodismo. Luego de algunas publicaciones a fines del siglo XIX y comienzos del XX de la *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo* sobre la historia de la prensa, alrededor de 1940 se comienzan a publicar libros que buscan no solo historiar los títulos de la prensa, sino también contextualizar su desenvolvimiento. Entre los más destacados encontramos: *Biografia do jornalismo carioca: 1808-1908* (1941) de Gondim da Fonseca; *Contribuições à História da imprensa brasileira: 1812-1869* (1945) de Hélio Vianna; *O livro, o jornal e a tipografia no Brasil: 1500-1822* (1946) de Carlos Rizzini; *História da imprensa no Brasil* de Nelson Werneck Sodré, libro de 1966 y que marcará un hito en la producción historiográfica sobre la cultura impresa; en esa misma década José Honório Rodrigues publica *Teoria da História do Brasil: introdução metodológica*, estudio que entrega una sugestiva bibliografía crítica acerca de la prensa; en 1969 Plínio Doyle da a luz su *Historia de revistas e jornais literários*, trabajo que tuvo una segunda parte publicada en 1995; entre muchos otros trabajos que han abordado el desarrollo de la imprenta y los papeles periódicos en Brasil en general o en áreas culturales particulares. En el presente siglo se destacan los trabajos de Marco Morel, sobre todo el libro *Palavra, imagem e poder, o sugimento da imprensa no Brasil do século XIX* (2003) e *Historia da imprensa no Brasil* (2008) de Ana Luiza Martins y Tania Regina de Luca.

oralidad colectiva jugó un papel preponderante en la ampliación del público consumidor de impresos— vinculada a la circulación de gacetas y papeles volantes llegados, principalmente, desde Portugal; así, por ejemplo, la *Gazeta de Lisboa* circulaba por la América portuguesa desde 1778.

Ahora bien, el primer periódico publicado en territorio brasileño fue la *Gazeta de Rio de Janeiro* en septiembre de 1808, papel dirigido por Tiburcio José da Rocha y que centraba su interés en los acontecimientos que estaban poniendo en crisis al absolutismo europeo. Anterior a este impreso, se publica en junio de 1808 el *Correio Braziliense* (1808-1822) en Londres por Hipólito José da Costa Furtado de Mendonça, que aun cuando es publicado fuera de Brasil sus temas y problemáticas apuntaban a América, además de circular, aunque de forma clandestina, principalmente en Brasil.

En el mismo período del gobierno *joanino* en Brasil (1808-1821) aparece en la antigua capital colonial, Bahía, la *Idade de ouro do Brasil* (1811-1823), después del movimiento liberal ibérico este periódico defendería ideales modernos. Otro de los impresos que aparecen antes de la Independencia fue *O Patriota* (1813-1814), caracterizado por su ideario ilustrado volcado hacia la divulgación de las ciencias y las letras. Esta primera etapa de la prensa que fue ante todo áulica, se verá transgredida por la publicación del *Diário Constitucional*, que comenzó a circular en Bahía en 1821; y también el mismo año la impresión en Río de Janeiro del *Revérbero Constitucional Fluminense*, que se volvería en la tribuna de la Independencia brasileña.

Este primer ciclo de la prensa más regalista contará con otra serie de periódicos, que podríamos consignar como doctrinarios o de tribuna y que circularán en el escenario previo y posterior a la independencia; los años 1820 y 1821 marcarán la instalación de la libertad de prensa en Brasil, suscitada tras el dictamen de la Junta de Governo da Revolução Constitucional portuguesa en septiembre de 1820. Así, por ejemplo, en diciembre de 1821 comienza a circular en Río de Janeiro uno de los periódicos más típicos de la prensa de la época: *A Malagueta*. Luego del Grito de Ipiranga de Pedro I, aparecerán numerosos periódicos tanto en la Corte como en provincias: *Diario de Rio de*

*Janeiro, O Espelho* y también la *Gazeta de Rio de Janeiro* que cambiaría su nombre a *Diário do Governo*.

Estas primeras décadas del siglo XIX muestran una paulatina ampliación del público consumidor de impresos, que aunque estuviese limitada por la mínima alfabetización de la población, pone en funcionamiento una experiencia colectiva de la actividad lectora, sobre todo en los sectores urbanos. Aun cuando la circulación de impresos se dé dentro de una sociedad esclavista y estamental que restringe la cultura letrada a las élites, la lectura de periódico y después de revistas, almanaques y libros no se limitaba a una experiencia individual, silenciosa y privada, pudiendo en ese caso ampliar el público mediante la escucha. Esta práctica alentaba la emergencia de un espacio de opinión pública en donde los impresos periódicos circularán cada vez de forma más considerable durante el Primer Imperio y se diversificarán aún más después de la abdicación de Pedro I. En este sentido, las tipografías, primeras librerías y puntos de venta de la prensa serán lugares de encuentro significativo en los espacios urbanos de las principales ciudades brasileñas a comienzos del XIX. Dichos espacios eran frecuentados tanto por redactores como por lectores u "oidores" que iban a comprar además de impresos, productos diversos como ropa, perfumes, papelería, remedios, etc. Asimismo, este comercio se constituyó en punto de encuentro y contactos personales, discusión política e intelectual.

Al igual como discutimos para el caso chileno, la prensa brasileña estará marcada, en una primera etapa, por los embates políticos y las polémicas en torno a la construcción de una nación independiente; si bien el proceso político brasileño dista mucho de aquel experimentado por las colonias españolas en América, o en particular con respecto de Chile, la prensa exhibe un desarrollo similar en cuanto a los temas, formatos, materiales, circulación y funciones. Brasil monárquico entre repúblicas también presentará una élite letrada portavoz de ideas liberales y más tarde republicanas y abolicionistas, grupos que desde muy temprano en el período llamado de Regencia promoverán el quiebre con el imperio. Figuras que utilizarán la prensa como tribuna política se harán frecuentes en el período, por ejemplo, Evaristo da Veiga publicará la influyente *Aurora Fluminense* (1827-1839), en donde criticará sin tapujos la administración de Pedro I y luego apoyará

firmemente las regencias; el italiano Libero Badaró quien en São Paulo da a luz *O observador constitucional* en 1829 y será asesinado el año siguiente debido a su actividad periodística; otros defendían al gobierno imperial en periódicos como *Gazeta do Brasil* o el *Diário Fluminense*, en este último el emperador Pedro I habría publicado algunos textos de forma anónima. Son numerosos los títulos de los periódicos que surgen hasta 1830, sobre todo e inicialmente en los polos económicos y políticos de la colonia, es decir, Rio de Janeiro y Bahía, en menor medida en Pernambuco, Maranhão y Pará, y más tarde con menor fuerza en São Paulo, Rio Grande do Sul y otras ciudades: *Aurora Pernambucana* (1821), *O Conciliador do Maranhão* (1821); *O Paraense* (1822), *O Compilador Mineiro* (1823), *Gazeta do Governo da Paraíba do Norte* (1826), *Farol Paulistano* (1827), *Diário de Porto Alegre* (1827).

Supuesto lo anterior, no todos los periódicos de este transcurso se centrarán solo en el debate político o doctrinario, pues surgirá también una incipiente prensa mercantil que a finales de siglo se volverá predominante: *O Jornal do Commercio*, creado en Rio de Janeiro en 1827; el *Diário de Pernambuco*, publicado por primera vez en Recife en 1825, y el *Jornal de Anúncios* de 1821. Estos periódicos dan cuenta del pasaje de una prensa más panfletaria, doctrinaria y también monárquica hacia una de empresa, anuncian así una transformación que se irá constituyendo gradualmente a lo largo del siglo.

El período que va desde la promulgación de la Independencia hasta la llamada Mayoridad, referida a la mayoría de edad de Pedro II<sup>48</sup>, sobre todo la fase de las Regencias (1831-1840), es aquel que signa una verdadera explosión de la palabra impresa con un crecimiento visible de periódicos. Justamente el debate en torno a la mayoría fue

---

<sup>48</sup> El período posterior a la abdicación de Pedro I es el conocido como Regencia, en él el país fue gobernado por figuras políticas en nombre del Emperador hasta que él cumpliera la mayoría de edad, la que finalmente fue anticipada por el Congreso en 1840, así, todavía adolescente, Pedro II asumía a los 14 años el trono de Brasil. En un comienzo los regentes eran tres, pasando a existir un único regente en 1834. Este período fue uno de los más agitados de la historia política brasileña, pues entre otros asuntos estuvo en juego la unidad política del país, se debatía la centralización del poder y el grado de autonomía de las provincias, las élites disputaban el diseño de nación que se debía implementar; ahora bien, las revueltas y/o descontento social de la época también tenía que ver con dificultades cotidianas, dando como resultado rebeliones protagonizadas por el pueblo y las tropas militares. Así, por ejemplo, solo en Rio de Janeiro hubo cinco levantamientos entre 1831 y 1832.

uno de los temas más prolíficos en la prensa regerencial, así por ejemplo el periódico *O Despertador* divulgaba la campaña mayorista en Rio de Janeiro en 1940: "Queremos Pedro Segundo / embora não tenha idade; / a nação dispensa a lei, / e viva a Maioridade!" (Ana Luiza Martins, *Historia* 45). También es en este período cuando nace la primera revista literaria que será angular en la circulación de una sensibilidad romántica, hablamos de *Niterói, revista brasiliense de ciencias, letras e artes* (1836), publicada en París por Gonçalves de Magalhães, junto con Porto Alegre y Tôrres Homem; la tónica de su discurso versaba sobre los ideales de construcción nacional, exhibiendo como epígrafe: "tudo pelo Brasil e para o Brasil". Mismo en que Magalhães ganaba prestigio en Brasil con la publicación de *Suspiros poéticos e saudades*. Luego en 1843 cuando la actividad del grupo de *Niterói* se estaba consolidando, y ya bajo el imperio de Pedro II, surge *Minerva Brasiliense* (1843-1844) y más adelante también ligada a una estética romántica aparecerá *Guanabara* (1849-1856), en donde participará otro connotado escritor, Gonçalves Dias, y el editor autodidacta Paula Brito.

Con la restauración del poder monárquico en 1840, la prensa periódica en una primera fase, distinguible por lo menos hasta mediados de 1860, declina en cuanto a cantidad, pero también se estabilizan algunos periódicos que paulatinamente se irán fortaleciendo como empresas. En este último sentido, los periódicos conservadores logran mayor plenitud tales como: *Jornal do Commercio*, *Diário de Pernambuco* y *Correio Paulistano*. Con el desenvolvimiento cafetero y el tráfico creciente de esclavos, el proceso de descenso del Nordeste y fortalecimiento de Centro-Sur se hará más visible y luego a partir de 1870, irreversible, cuestión que repercutirá en los focos de desarrollo de la prensa brasileña.

Si la gran novedad de comienzos de siglo había sido la incorporación de la producción de café para la exportación en desmedro paulatino de la economía del azúcar, durante el Segundo Imperio y como producto del crecimiento en la exportación cafetera<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Según cuenta Boris Fausto, el avance de la producción cafetera y su importancia para el comercio exterior de Brasil es notorio al constatar que en el decenio 1821-1830, el café correspondía al 18% del valor de las exportaciones brasileñas; mientras que en el decenio 1880-1890 ese porcentaje había aumentado a un 61% (103).

se originarán tanto cambios tecnológicos, por ejemplo la construcción de ferroviarias, como la emergencia de nuevas imprentas y técnicas tipográficas (en conjunto con la ampliación del lectorado) que harán proliferar el mercado periodístico. Será justamente en la región Centro-Sur, en primer lugar Rio de Janeiro y más tarde en São Paulo donde aumentará ostensiblemente la producción y circulación de la palabra impresa. Así, entonces, a partir de los sesenta, periódicos y revistas proliferan, en São Paulo salen a la luz *O Caleidoscopio*, *O Timbira*, *Trabalhos Literários de Associação a Ciencia*, entre otros. Igualmente, aparecen los primeros letrados que viven de sus escritos en la prensa y que diversificarán los contenidos tratados, ampliando los ejes temáticos de la prensa áulica, así escribirán sobre cuestiones públicas, problemas de administración y economía al lado de textos que tratan sobre literatura, nativismo e identidad. En esa pauta, en Rio de Janeiro actuarán sujetos como Quintino Bocaiuva, Ferreira Vieana, Tôrres Homem, José de Alencar, Francisco Octaviano de Almeida Rosa, todos los que se iniciarán como publicistas, figura letrada a la que nos referiremos en el próximo capítulo, adquiriendo popularidad nacional. Una de los letrados más connotados pese al orden estamental reinante fue el mulato Paula Brito, él ya en 1832 publica *A Mulher do Simplício ou a Fluminense Exaltada*, órgano que estaba dirigido a las mujeres; luego, en 1849 editó *A Marmota Fluminense* hasta 1864, en donde publicó los trabajos de escritores en ese entonces jóvenes como Joaquim Manoel de Macedo, Teixeira e Sousa, Juvenal Galeno y Machado de Assis; este último desarrollará una amplia y diversa actividad periodística, ya en 1859 estará publicando de forma permanente en el *Correio Mercantil* y *Diário do Rio*, será cuentista y folletinista en los principales periódicos y revistas de la Corte.

Los focos de la cultura impresa se concentraron principalmente en Rio de Janeiro y en algunas ciudades de la región Centro-Sur<sup>50</sup>. Así en la Corte el periódico proliferó en virtud de la expansión acompasada de las imprentas, por ejemplo en 1808 se contaba solo con una, en 1850 con veinticinco y en 1862 treinta. Si Rio crecía en consecuencia de las actividades comerciales y también en virtud de contar con los órganos gubernamentales, el movimiento y circulación de los materiales impresos; São Paulo lo hacía acompañada

---

<sup>50</sup> También durante el Segundo Imperio es que surgen los impresos de caricaturas, en 1844 Manoel de Araújo Porto Alegre lanzaría los dos primeros periódicos de este tipo: *A Lanterna Mágica* y el *Periódico Plástico-filosófico*, también en 1860 sale a luz *A Semana Ilustrada* del alemán Henrique Fleuiss.

del ritmo de desenvolvimiento de una ciudad con fuerte presencia estudiantil en virtud de las actividades de la Facultad de Derecho. Precisamente, el primer impreso local formó parte de una iniciativa de la academia *Farol Paulistano* (1827) y así también el primer diario de la ciudad *O Constitucional* (1853) como el *Correio Paulistano* (1854), primer gran periódico de la prensa paulista. En 1875 un cuerpo editorial compuesto por ex-alumnos de la Facultad publicaba *A Provincia de São Paulo*, actual *O Estado de São Paulo*, que será parte de un nuevo momento de la prensa brasileña, vinculado al capitalismo de imprenta de fines de siglo. Por otra parte, las imprentas también se extenderán en esta ciudad, contando ya para la década del 80 con más de 20 en funcionamiento.

A partir de 1870, comienzan a germinar una serie de señales de crisis del Segundo Reinado y también un nuevo período en la prensa, dado no solo por la incorporación de problemas angulares para los contenidos del Brasil moderno, sino también porque se amplía el tiraje, se diversifican los formatos, géneros discursivos y los periódicos en su conjunto, además de provocarse una segmentación del público y la emergencia de productores más heterogéneos; proceso similar al ocurrido en el resto de América Latina. Justamente, esta prensa en el último cuarto de siglo exhibirá esas señales de crisis de la monarquía: inicio del movimiento republicano y abolicionista, el conflicto entre la Iglesia y el Estado y la insatisfacción de los militares con el Imperio. Además de ello, las relaciones entre el Estado y las bases sociales de apoyo también se vieron desgastadas frente al debate sobre la extinción de la esclavitud, que ya venía sucediéndose por lo menos desde 1850 ante las amenazas de Inglaterra de bloquear los principales puertos por la mantención del tráfico de esclavos en Brasil<sup>51</sup>. Ahora bien, a partir de la proclamación de la *Lei do Ventre Livre* en 1871 esta polémica se hará fuerte, suscitando apoyos y

---

<sup>51</sup> En 1850 fue el año en que se terminó el tráfico de esclavos y también se proclama la *Lei de Terras*, mediante la que los grandes *fazendeiros* buscaban atraer inmigrantes con el fin de sustituir la mano de obra esclava, y también tratar de evitar que luego esos inmigrantes se convirtieran en propietarios, esto mediante una serie de normas que restringían la posesión de tierras.

desacuerdos por parte de los representantes de la asamblea legislativa; sin embargo dicha ley no sería puesta en práctica por los dueños de esclavos<sup>52</sup>.

A partir de esa fecha el movimiento abolicionista ganó terreno con la eclosión de agrupaciones, periódicos y propaganda en general. En São Paulo se destacó la figura de José de Patrocínio, quien comenzó colaborando en 1877 en la *Gazeta da tarde* y más adelante en *Cidade do Rio*, pero quien va a centralizar el movimiento y se impondrá como su gran ideólogo y portavoz será el pernambucano Joaquim Nabuco. Este escribió cerca de 26 artículos hasta octubre de 1884 en el *Jornal do Commercio* y fundó años antes, en 1867, en São Paulo el periódico *Tribuna Liberal*.

También por estos años, 1870 en adelante, surge de forma más cohesionada la causa republicana, se funda el Partido Republicano y comienza a circular el 3 de diciembre el periódico *A República*, dirigido por Quintino Bocaiuva y que pregonaba, entre otras cuestiones, la separación entre la Iglesia y el Estado y la construcción de una federación que asegurara una amplia autonomía de las provincias. Asimismo, en 1873 se inaugura el Partido Republicano Paulista, cuyos integrantes eran en su mayoría provenientes de la burguesía cafetalera que se había desarrollado sobre todo en el oeste. Un órgano importante que albergó las actividades de los republicanos fue *O Correio Paulistano*. El republicanismo de Rio de Janeiro pese a ser muy activo en la propaganda y edición de periódicos, no consiguió organizarse como partido político, existiendo al fin del Imperio solo partidos republicanos con importancia significativa los de São Paulo, en primer lugar, y Minas Gerais, después. Los republicanos paulistas se diferenciaban de los cariocas al defender con mayor insistencia la idea de la federación, mostrando también insatisfacción frente a la poca representación de São Paulo en el parlamento y en los cargos ejecutivos. Ahora bien, en general la base del republicanismo urbano estaba constituida por militares, profesionales liberales y periodistas. Entre los títulos que estos grupos pondrán en circulación en diferentes ciudades encontramos: *O Argos*, en Amazonas; *O Futuro*, en Pará; *O Amigo do Povo*, en Piauí; *O Voluntário da Pátria*, en Paraíba; *A República Federativa*, *O Seis de Março* y *O Americano*, en Pernambuco; A

---

<sup>52</sup> Como se sabe, el término de la esclavitud en Brasil se declara el 13 de mayo de 1888.



*República*, en Alagoas; *O Horizonte*, en Bahía; *O Comércio de Santos*, *O Ipanema* y *O Sorocabano* en São Paulo, entre muchos más.

Tras la Proclamación de la República el 15 de noviembre de 1889 y el clima de incertidumbre entre los varios grupos que se disputaban el poder estatal (sobre todo los militares y los representantes políticos de las principales provincias: São Paulo, Minas Gerais y Rio Grande do Sul), la prensa acelerará su proceso de diversificación que venía experimentando desde 1870, pero ahora además de las polémicas políticas, el crecimiento urbano propiciará la búsqueda de nuevos ejes de noticias y el ensayo de una incipiente comunicación de masas. El surgimiento de nuevos periódicos no será inmediato, solo en 1891 aparecerá el *Jornal do Brasil*, mientras se multiplican los órganos pequeños y de corta vida, esto debido a que en los primeros años de la Primera República (1889-1930) se censuró en diferentes ocasiones la libertad de prensa. Un periódico que había nacido poco antes del advenimiento de la república *O Pais*, cuyo director era el republicano Quintino Bocaiuva, perduró hasta 1934 y alcanzó gran prestigio con un tiraje bastante amplio. Otros títulos surgen en Rio de Janeiro: *Diário de Notícias* (1885), *Correio da Manhã* (1901-1974), *A Noite* (1911), *O Jornal* (1924), adquirido por Assis Chateaubriand y que posteriormente se transformaría en el gran conglomerado empresarial de la Rede Globo. En São Paulo, una de las ciudades que rápidamente se modernizaba y eje de la hegemonía política hasta 1930, conocida como *café con leite*<sup>53</sup>; se publica *O Estado de S. Paulo* en 1875, primero llevaba el nombre de *A Província de São Paulo*.

Un acontecimiento que marcará el desarrollo de esta prensa que se modernizaba será la Guerra de Canudos (1893-1897), ocurrida durante el gobierno de Prudente de Morais (1894-1898), el que se vio fuertemente remecido<sup>54</sup>. Esta guerra no solo ocupó

---

<sup>53</sup> Se consigna con ese nombre al eje político que dominaba el mapa económico y estatal de Brasil durante la Primera República o República Vieja, esto es, el predominio de las élites financieras y comerciales de São Paulo y Minas Gerais; las primeras especialistas en la producción del café, mientras que las segundas en el mercado pecuniario, sobre todo en la producción de leche y sus derivados.

<sup>54</sup> En 1893 en una *fazenda* abandonada en el sertón norte de Bahía había surgido una población conocida como campamento de Canudos, cuyo líder Antônio Mendes (Antônio Conselheiro) pregonaba el regreso a la monarquía. Primero el gobierno de Bahía debido a un desacuerdo en relación con el corte de madera envía tropas al lugar, pero son derrotadas; luego Bahía acude a la acción de las tropas federales que también

innumerables páginas en los periódicos de todo el país, sino que igualmente promovió nuevas prácticas periodísticas, tales como la acción del corresponsal y reportero, quien como profesional revelaba nuevas pautas en la cobertura noticiosa. Un diario que se destacará, en este sentido, es *O Estado de S. Paulo*, órgano que envía como corresponsal de guerra al ingeniero Euclides da Cunha a cubrir los eventos y quien más tarde en virtud de esa experiencia publicará su novela-ensayo *Os Sertões* (1902). Siguiendo el ejemplo del periódico paulista, otros papeles enviarán a reporteros al escenario bélico, por ejemplo, la *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro y el *Jornal de Notícias* de Salvador.

Junto con el periódico y el diario, otros artefactos periódicos llenan el mercado impreso diversificándolo, las revistas que venían paulatinamente haciendo su aparición a partir de 1836 a fines de siglo proliferan de forma notable, al igual que nuevos formatos como los álbumes y sobre todo los almanaques<sup>55</sup>; todos estos son modelos que tienden a especializar los contenidos y segmentar al público, como un proceso propio de la conformación de un campo periodístico más moderno. A comienzos de siglo circulan títulos de revistas tales como *Kosmos* (1904-1909), en donde publicaban João Ribeiro, Olavo Bilac, Coelho Neto, Artur Azevedo, Capistrano de Abreu, entre otros. Esta revista interesada en una edición más cuidada en términos gráficos era impresa en el extranjero, debido a que en Brasil no se contaba con la modernización técnica necesaria, situación que durante la primera década del siglo XX se modificará con la introducción de nuevas máquinas para la ilustración e impresión. Otras revistas que también se esmeraban en el plano gráfico fueron: *O Malho* (1902), *Eu Sei Tudo* (1917-1956), *Revista da Semana* (1906-1962), *O Tico-Tico* (1905-1962), *A Vida Moderna* (1906-1929), de órganos como estos derivarán más tarde las revistas de variedades.

---

serán vencidas en dos ocasiones, lo que produce una serie de protestas que llevan a insistir al gobierno de De Moraes, logrando la victoria con dificultad solo en agosto de 1897.

<sup>55</sup> El almanaque funcionaba como libro periódico dentro de una sociedad que aún no contaba con un lectorado e industria impresa suficientemente desarrollada para la publicación y circulación de libros propiamente tales. El almanaque más famoso en Rio de Janeiro fue el *Almanaque Laemert*, publicado desde 1844 hasta 1930; mientras que en São Paulo el primero en publicarse fue el *Almanaque de la Provincia de São Paulo para el año 1873*.

En este nuevo escenario que se comienza a perfilar alrededor de 1870, el capitalismo de imprenta articula un espacio de opinión pública ya moderno y desarrolla un campo periodístico, en donde el papel del intelectual y su complejo lugar en la sociedad burguesa será la problemática que traspondrá a su profesionalización. Las redacciones de los periódicos ofrecerán trabajo y remuneración para aquellos que buscaban vivir de la escritura, pues se creaba un comercio periodístico del que vivirán tanto parnasianos como simbolistas en el entre siglos, quienes no solo publicarán poesía, sino que cultivarán un género propio de la modernidad, como es la crónica. El cronista de tendencia parnasiana más recordado por la crítica brasileña es Olavo Bilac, quien publicó, por ejemplo, en la *Gazeta de Notícias* de Rio de Janeiro (conocida por el alto nivel de sus colaboradores y excelente remuneración) desde 1897 en reemplazo de Machado de Assis. Este nuevo género, la crónica, sería más tarde ejercitado por un número creciente de escritores y periodistas, sobre todo en los años 30, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, quienes en un estilo conversatorio darían lugar a la experiencia vertiginosa de la modernidad y así el comentario argumentativo o expositivo de los años 90 cedería ante la divagación y el humor en el tratamiento de los temas alrededor de 1900. Según el clásico ensayo de Antônio Cândido, la crónica es hija del periódico y de la máquina, por lo tanto, su escritura privilegia acontecimientos de durabilidad efímera y deja atrás cada vez más la intención de informar y comentar con el fin sobre todo de divertir ("A vida ao rés-do-chão" 14).

Entonces, los letrados participan de un mercado ahora competitivo y que requería de la práctica de nuevos géneros; estas alteraciones no solo reconfiguran el mercado impreso, sino también la dinámica intelectual. En esta dirección, la inauguración de la Academia Brasileira de Letras en 1897 en Rio de Janeiro se presenta como un gesto moderno en relación con el lugar del intelectual en la sociedad brasileña finisecular, sobre todo de intensas transformaciones urbanas en el contexto carioca y en menor medida paulista. Esta sociedad literaria iniciada por Machado de Assis, como primer presidente, congregará a las figuras más influyentes de las letras brasileñas: Coelho Neto, Raimundo Correia, Aluísio Azevedo, Lúcio de Mendonça, Joaquim Nabuco, Artur Azevedo, José Veríssimo, Silvio Romero y también intelectuales que tendrán significativo valor para el modernismo como Graça Aranha, entre muchos más.

Ahora bien, en el proceso de redefinición de la cultura letrada y del lugar del intelectual, la prensa asume un papel fundamental, pues si bien es evidente que funciona como soporte aglutinador y portavoz de diversos proyectos culturales, también permitirá a medida que se amplíe y diversifique la producción de órganos periódicos que parcelas significativas de la población se incorporen a los circuitos de cultura letrada y mercado impreso. La modernización técnica –como parte de un proceso de mayor alcance entroncado a la hegemonía de una economía urbano-industrial– que agiliza y abarata los costos de producción, sumado al aumento del público consumidor, fruto de la inversión republicana en alfabetización y la llegada de comunidades de inmigrantes; implicó la incorporación al mercado periodístico y campo cultural de nuevos sujetos, provenientes no solo de las capas medias profesionales o letradas, sino también de sectores proletarios, inmigrantes y por cierto a las mujeres.

Al mismo tiempo que se instalaba una prensa de empresa con mayor tiraje gracias a la introducción de los avisos publicitarios, grabados y fotografías<sup>56</sup> y el aumento en la red de distribución, no todas las iniciativas periodísticas tienen un carácter comercial. Al contrario, en el cambio de siglo se desarrolla una serie de publicaciones periódicas destinadas a promover y/o defender intereses específicos, ante todo de carácter político, diarios, revistas, semanarios sirven de portavoces a grupos sociales que intentan poner sus demandas particulares en el espacio de debate público. Este es el caso de la prensa obrera, responsable de la generalización del ideario anarquista en el Brasil de comienzos del siglo XX. Frente a una cultura hegemónica que pregonaba el progreso y transfiguraba las calles de las ciudades, sobre todo pensamos en la inauguración de la Avenida Central en Rio de Janeiro en 1904 como símbolo de la *belle époque* carioca, el deterioro de las condiciones de vida (por ejemplo, el nacimiento de las *favelas* en convivencia con los antiguos *cortiços*), preparó el terreno para la eclosión de movimientos contestatarios (paradigmático es el caso de la Revuelta de la Vacuna) y, asimismo, la de diversos papeles periódicos y volantes. Títulos tales como *O amigo do povo* (1902), *Folha do Braz* (1899), *A Lanterna* (1901), *A Vanguarda* (1905), *A Terra Livre* (1905), *A Plebe* (1917), *A Voz do*

---

<sup>56</sup> El primer periódico brasileño en publicar regularmente fotografías fue *Revista da Semana* en 1900. Solo a partir de 1920 la fotografía ocupará las páginas de la mayoría de los papeles periódicos.

*Povo* (1920), lanzado por la Federação Operária do Rio de Janeiro, *A Classe Operária* (1921) portavoz del Partido Comunista; entre otros publicados en idiomas como alemán, español e italiano, debido al origen extranjero de muchos trabajadores, sobre todo en São Paulo, *Gli Schiavi Bianchi* (1892), *Germinal* (1902), *La Barricata* (1903), *La Parola dei Socialisti* (1906), *Il Risveglio* (1898/99).

De este modo, a comienzos del siglo XX convergen diversos formatos y también series de impresos periódicos: diferencias de concepción gráfica, esquemas de financiamiento, papeles de cuatro páginas sin ilustraciones frente a revistas de 40 o más páginas con fotografías, una prensa con fines comerciales y que incorpora de forma creciente el entretenimiento a sus contenidos y formas de contar, frente a otra de carácter más doctrinario y político que grupos subalternos utilizan como vehículos para instalar sus demandas. Este es el panorama de la prensa brasileña, sobre todo en sus dos ciudades mayores, como son Rio de Janeiro y São Paulo. Una prensa que escenifica el clima eufórico de la *belle époque* y cristaliza la cuestión social, apuntando paulatinamente a nuevas cuestiones como, por ejemplo, la pregunta por la nacionalidad en el marco de celebración del primer centenario de la Independencia o la emergencia, si pensamos en el campo literario, de las estéticas de vanguardia a través de revistas como *Klaxon* (1922-1923), *Estética* (1924) y *Revista de Antropofagia* (1928-1929), las que surgirán a partir de la gran experiencia cultural que significó la Semana de Arte Moderno de 1922. Las figuras-eje de la sensibilidad modernista de los años 20 y 30: Osvaldo de Andrade, Mario de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsil do Amaral, Anita Malfatti, Prudente de Moraes y Sergio Buarque de Holanda, entre otros, expondrán un nuevo escenario que apunta a contenidos diversos y en donde la pregunta por la "brasilidad" jugará un rol fundamental.

Así como lo hicimos para la prensa chilena, en el devenir de la prensa brasileña también trazamos tres etapas desde 1808 hasta la primera década del siglo XX, con el fin de inscribir aquella producida por mujeres en el capítulo siguiente. En resumen, esas tres fases las podemos consignar del siguiente modo: una prensa inicial que se desarrolla al calor de la Independencia, pero que se inicia con la llegada de la Corte portuguesa a Rio de Janeiro y que va hasta la instauración del Primer Imperio. Esta es una prensa, como vimos, ante todo regalista y que cumple con una función doctrinaria que busca instaurar la

idea de una nueva nación. Una segunda fase, la encontramos a partir del período de las regencias y el establecimiento del Segundo Imperio, en donde los papeles periódicos tienen un florecimiento, pero se mantienen en el marco de una función ante todo política. Ahora bien, junto con las publicaciones oficiales, ya sea de los gobiernos regentes o de Pedro II, surgen papeles de oposición, es desde estos que más tarde se multiplicarán las tendencias y aumentarán en número los títulos, manteniéndose eso sí como instrumentos de acción política. La tercera y última etapa que hemos delineado corresponde al momento de crisis del Imperio y el advenimiento de la República Vieja (1889-1930); el debate en torno a la abolición de la esclavitud y la eclosión del republicanismo suscitará la inauguración de innumerables periódicos y revistas, que mantendrán el propósito doctrinario de aquella prensa anterior. Sin embargo, también en esta época es que tendrá su germinación la prensa de empresa en donde los formatos y los géneros se diversifican, y las funciones del periodismo apuntan a la entretención, información y al uso de un lenguaje objetivo, en el marco de un campo cultural que se autonomiza; asimismo, nuevos sujetos productores comienzan a elaborar una prensa de carácter sindical y también mesocrático. Esta última fase se abre a nuevas problemáticas que versan acerca de la modernidad y la pregunta por la identidad brasileña, contenidos que marcarán la agenda en torno a los años de celebración del Centenario.

\*\*\*

"Ora pois, uma senhora a testa da redacção de um jornal! Qué bicho de sete cabeças será?", declaraba la argentina Juana Manso en el primer número del periódico que ella fundara en Rio de Janeiro: *O Jornal das senhoras* (1852-1855), marcando con esta frase el inicio en Brasil de la prensa de mujeres. En el panorama que hemos trazado tanto para

Chile como para Brasil, ese "bicho de siete cabezas" conformará, dentro del campo escriturario y el mercado de impresos, un agente productor que paulatinamente profesionalizará su actividad escrituraria, dando pie a una serie de iniciativas periodísticas que mediante estrategias de diverso tipo instalarán una palabra disonante con respecto a contenidos culturales, literarios, sociales y políticos de los discursos y prácticas hegemónicas de ambos países.

En este capítulo, nuestra intención fue esbozar la constitución de un campo cultural/intelectual/periodístico que de forma gradual especializará las formas de habitar los saberes y diversificará, igualmente, sus órganos de expresión. La prensa en ese tránsito es un espacio privilegiado para estudiar no solo la autonomización de dicho campo o los temas y debates de interés nacional que se proponen como angulares en la producción periodística del siglo XIX, sino también para indagar en las trayectorias de los sujetos productores o, más bien, la autorización de su escritura en la cultura letrada e impresa.

Tal como hemos visto, la impresión de papeles periódicos será la actividad inicial de las tipografías; periódicos, diarios y revistas son los órganos que pondrán en circulación los grupos letrados y autores, quienes no contarán de forma palpable y habitual con otros materiales impresos, como los libros, para dar a luz pública sus producciones. Entonces, el objetivo ha sido marcar algunas etapas en el devenir de la prensa en Chile y Brasil para en el próximo acápite estudiar cómo las mujeres autoras, ese "bicho de siete cabezas" de Juana Manso, ingresan y legitiman su actuación escrituraria en los distintos momentos por los que la cultura urbana, letrada e impresa transita a lo largo del siglo XIX.

## **SEGUNDA PARTE**

#### **IV. TERCER CAPÍTULO:**

### **APROXIMACIONES TEÓRICO-CRÍTICAS Y TRAYECTORIAS DE LA ESCRITURA DE MUJERES**

En esta segunda parte, desplegaremos nuestra propuesta crítica respecto de la emergencia de las mujeres escritoras como sujetos modernos, dando cuenta de las figuras



de autoría que utilizan para construirse como tales. De la forma que hemos expuesto en la introducción de esta tesis, creemos que uno de los problemas centrales para la escritura de mujeres en el siglo XIX radica en la autorización y legitimidad de su palabra pública, en circulación fundamentalmente mediante la prensa; así como también en la construcción de un discurso propio, muchas veces disruptivo, en el contexto de consolidación de los proyectos nacionales y surgimiento de una cultura impresa de perfil capitalista. Así, entonces, el problema central de esta sección será indagar cómo las escritoras se insertan en el campo cultural como sujetos modernos de escritura y construyen ciertas figuras autoriales, las que revelan trayectorias conflictivas con respecto a sus espacios de expresión.

Por su parte, en este capítulo específico, abordaremos la noción de autoría como una forma moderna de subjetividad femenina, en tal sentido, nos serán de utilidad los aportes foucaultianos acerca de la categoría función-autor, como también las reflexiones provenientes de la crítica y sociocrítica literaria. En un segundo momento, expondremos las diversas figuras autoriales que traman al menos tres fases en la producción escrita de mujeres en el siglo. Estas figuras y sus ciclos de continuidad y cambio además de atender a los nudos temáticos, contenidos y problemas expuestos por los textos de estas escritoras; reparan tanto en las prácticas escriturarias y genéricas usadas como en las etapas que experimenta la prensa en términos generales.

#### **4.1. Sobre la noción de autor y la autoría de mujeres:**

En 1890, Maria Benedita Bormann, bajo el seudónimo de Délia, publica su novela *Lésbia* en la que relata la historia de una mujer que, luego de sufrir por amor en un matrimonio por conveniencia, decide comenzar a plasmar su desconsuelo en la escritura de novelas. Es su decisión de hacerse autora, la que provocará el quiebre y desarrollo del relato:

Com o olhar brilhante, a boca soaberta, a fronte altiva, ergueu a moça o busto, murmurando, como se respondesse a íntima dúvida:

– E por que não escreverei tudo que me vem à mente?... acaso sofreram mais do que eu os que escrevem?... talvez, nem tanto!... Possuem talento, é certo, são atraídos pelas fulgurações do ideal e do belo, necessitam de aplausos, anseiam pelas dilacerações dessa engrenagem que se chama vida literária, mas, como eu, sentem seguramente o ardente desejo de vazar no papel essas lágrimas, que não podem mais correr dos olhos requeimados e os gritos de angústia que sufocam! [...].  
Transfigurada, dirigiu-se Bela ao seu toucador de mulher faceira, até então voltado ao *far niente*, e, dali en diante, transformado en gabinete de estudo (75-76).

Bela, la protagonista de esta *novela de artista (künstlerroman)* expone una trayectoria de autoría paradigmática en la época. Proviene de una familia oligárquica; una vez que termina el colegio es pedida en matrimonio a los quince años de edad; el marido la considera una insoportable y preciosa ridícula, dada la alta formación letrada de Bela. Luego de su frustrado matrimonio, la protagonista decide guardar soltería y comenzar a escribir folletines en la prensa carioca, actualizando una típica forma de acceso de las mujeres escritoras a la publicación. Paulatinamente, su labor literaria comienza a ser reconocida y se convierte en una mujer pública, ya criticada ya admirada, una escritora que homologando las acciones del personaje de su novela predilecta *Werther*, decide optar por el suicidio ante un mundo que le parece del todo ajeno y amenazante. El itinerario de esta autora-personaje pone en escena una serie de modelos románticos, sobre los que volveremos más adelante, que proponen el aprendizaje de la escritura como una vía ajena e intolerable para la vida de una mujer.

Otra perspectiva es la que encontramos por los mismos años en la narrativa de Celeste Lassabe, directora del periódico *La Familia* (1890-1892) en Chile y quien firma sus escritos bajo el seudónimo de Lodoiska Maapaká. En febrero de 1891, publica el cuento "Contratiempo oportuno", una historia más conciliadora con la vida amorosa y el contrato matrimonial que la propuesta en el libro de Benedita. Trata acerca del viaje que emprende Carlos hacia Chillán, con el fin de visitar a su tía materna y quizás corresponder el deseo que esta expresaba respecto de casarlo con Lucía, una pariente lejana. Sin embargo, a Carlos la idea de este matrimonio no le agradaba del todo, ya que Lucía era una mujer literata y colaboradora de un periódico, además de saber tocar el piano y manejar a la

perfección la *cultura del trato*<sup>57</sup>; esto le parece horroroso y plantea su gran dilema, vale decir, la elección como esposa entre una mujer literata o un ángel del hogar, dos figuras que considera totalmente opuestas. Así se expresa Carlos cuando su madre le insiste en ir donde la tía a conocer a Lucía: "[...] ¿Cree usted que una señora literata que habla cinco idiomas, pinta, toca y quién sabe si no se mete también en política, podría gobernar su casa, mandar a sus sirvientes, querer a su marido, y cuidar de sus mocosuelos?" (1 de febrero de 1891 94). Esta "talentuda señorita Lucía", como él la llama, tomará el mismo tren hacia Chillán y él, sin saberlo, se enamorará de ella en virtud de su personalidad que además de abnegada y servicial es profundamente ilustrada. Hacia el desenlace del relato es posible colegir que las mujeres letradas también pueden ser dueñas de casa y que lo son de modo superior, puesto que logran ser conductoras y educadoras de costumbres de forma más eficaz y útil moralmente para la patria. La figura de autora que representa Lucía propone un perfil más utilitarista, en la medida que es valorada en su servicio para la educación de la patria; así el consejo de la madre de Carlos: "Pero, hijo, la literatura no se opone a cualidades más caseras, sino todo lo contrario. Cierta estoy de que a ti te conviene una esposa como Lucía; ¡no me afirmes que la ilustración en una mujer es una cosa que no te importa!" (1 de febrero de 1891 94); contiene una idea recurrente en la época, esto es, la valorización de la madre letrada y la labor productiva que ejerce desde el ámbito doméstico con el fin de obrar la ventura de los pueblos.

Lésbia (seudónimo literario de Bela) y Lucía muestran de forma paradigmática las trayectorias de las mujeres escritoras en la sociabilidad literaria del siglo XIX: personajes femeninos que exponen toda una tónica del aprendizaje literario, el que implica la experiencia de hacerse autoras (sujetos de escritura) mediante una cierta conciencia de fractura con respecto a los modelos de sexo-género imperantes. Lésbia tiende a demostrar de forma más patente el esfuerzo por ganar dinero con su escritura, es decir, propone su trabajo literario como una labor profesional, mientras que Lucía presenta su escritura como

---

<sup>57</sup> Señalo aquí esta categoría propuesta por Graciela Batticuore (2011), sobre la que volveré, para referir las competencias femeninas que se ejercen en reuniones, tertulias nocturnas y fiestas. La nueva funcionalidad que tiene el espacio doméstico en el siglo XIX –pues, desde una visión ilustrada, es el espacio en que se forjan amistades y relaciones sociales– otorgará a las mujeres una influencia positiva en el desenvolvimiento social como civilizadoras y educadoras de las costumbres.

una pasión que utiliza como pasatiempo, un quehacer que le traerá réditos éticos para el arte amatorio en el matrimonio y, fundamentalmente, para la crianza de los hijos en el hogar ilustrado. En resumidas cuentas, exponen el lugar incómodo e inestable de la figura de la autora en el campo literario brasileño y chileno y sus formas más comunes de inserción. Ahora bien, esos lugares ofrecen contenidos diferenciales para cada región cultural-nacional que iremos valorando y proponiendo; de hecho, nuestra propuesta crítica tiene el interés de responder a la especificidad en la constitución de figuras autoriales femeninas en Brasil y Chile, pero también de trazar una perspectiva regionalista que exponga las zonas de contacto y diálogo intercultural a partir de los procesos locales que se comparten.

Entonces, en adelante desarrollaremos nuestro planteamiento respecto de la construcción de autoría femenina de acuerdo al siguiente orden: en primer lugar, abordaremos teóricamente la categoría moderna de autor para luego establecer tres momentos en la constitución de una primera fase de la autoría femenina en Chile y Brasil; a partir de ello, nos dedicaremos a trabajar cada uno de esos momentos o ciclos para cada región nacional, deteniéndonos en la prensa y textos que las mujeres publican y en sus estrategias de inserción en la vida literaria de la época. Y, asimismo, esbozaremos algunos *fenómenos de religación* que, por una parte, revelan los lazos efectivos en la articulación de un *sistema literario* o campo cultural latinoamericano y, por otra, desmarcan la actividad literaria femenina y su construcción de figuras de autor.

#### **4.2. La categoría de autor:**

El nombre de autor, de forma recurrente, es asociado a un campo semántico que incluye palabras como autonomía, creación, invención, autoridad y voluntad original, además de estar unido a tópicos modernos como el de individualidad, sujeto y persona. Estos accesos al concepto de autor responden a diversas líneas teóricas y estéticas que son actualmente de un uso más coloquial (entre ellas, la más frecuente es la categoría romántica de genio) y que debilitan la espesura de su historia y problematización contemporánea. Esta noción cuenta una larga historia ideológica que va desde su vinculación durante la Edad Media y el Renacimiento al principio de autoridad (los autores eran los auctores clásicos que el Trivium y Quadrivium medieval habían sancionado) hasta su significación moderna

que la liga con la propiedad literaria, la posición y la producción de un sujeto, es decir, relacionada con la problematización burguesa en torno a los tópicos que anotamos antes: el individuo como sujeto autónomo y libre.

Quizás si tuviéramos que señalar un punto de inflexión en el debate crítico contemporáneo sobre la noción de autor, debiéramos partir por recordar "La muerte del autor" (1967) de Roland Barthes, artículo en que plantea una reflexión acerca del problema de la subjetividad moderna y la autoría. Para Barthes la figura del autor es un hacerse continuo en el acto mismo de la escritura, lo que está detrás de su propuesta es una puesta en duda de la crítica literaria tal y como se entendía en la época, vale decir, una crítica que se contentaba en "descubrir" al autor bajo la obra y que explicaba el texto en la medida en que develaba esa figura, es decir, el texto era comprendido desde un esquema hermenéutico que lo reducía al autor. Frente a esta crítica como interpretación, Barthes sugiere una crítica de corte estructuralista que se empeñe en abordar los funcionamientos de las redes discursivas, en las que la figura del autor, así como también la del lector, no son más que una función de la estructura. El ejercicio crítico, por lo tanto, deja de entenderse como un trabajo de desciframiento para pasar a ser una tentativa de recorrido por la escritura, vale decir, reconstruir la estructura que funda o compone una obra o texto con el fin de comprender su funcionamiento.

Así, la muerte del autor refiere el desplome de una forma de crítica hermenéutica que tendía hacia la búsqueda de un fondo verdadero en la figura del autor. En la nueva ruta que propone Barthes, se desvanece la autonomía y unicidad del escritor, implicando, de esta suerte, una perspectiva que pone en entredicho la concepción romántica del genio y los vestigios de un idealismo crítico. Ahora bien, la pregunta sobre la figura del autor desde un enfoque más discursivo e histórico-social –que si bien reitera algunos de los elementos del análisis de Barthes, deja atrás su carácter más estructuralista– es el que presenta Michel Foucault en su artículo "¿Qué es un autor?" (1969). Este trabajo se concentra en las formaciones discursivas que autorizan y otorgan legalidad a la función-autor, la que se caracteriza por variar históricamente y recortar el ámbito de lo enunciable al propender hacia la circulación de ciertos discursos dentro de una sociedad.

En la perspectiva de Michel Foucault y su noción de función-autor como construcción discursiva, la autoría es dispuesta como una función propia del discurso y, por lo tanto, no atribuible a un individuo empírico, es decir, el autor no existiría fuera de su práctica discursiva:

[...] el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior del discurso al individuo real y exterior que lo ha producido, sino que corre, en algún modo, en el límite de los textos, que los recorta, que sigue sus aristas, que manifiesta su modo de ser o, por lo menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto de discursos, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de la cultura (—¿Qué es un autor?— 338).

Así, se podría argumentar que existe en un determinado momento y contexto histórico solo un cierto número de discursos que están provistos de función-autor; entonces, dicha función es el modo de circulación y funcionamiento de discursos —autorizados— en el interior de una sociedad. Por cierto, es importante advertir que en la genealogía de la construcción moderna de la función-autor, desde la perspectiva foucaultiana, esta no se limitará al momento en que se ha instaurado un régimen de propiedad de los textos, es decir, cuando se han sancionado leyes sobre los derechos de autor, las relaciones entre autores y editores, imprenta y editoriales, etc.<sup>58</sup>; sino que el momento inaugural de esta formación discursiva<sup>59</sup> se encontraría en la implantación del régimen de apropiación penal. Esto es, surge en la medida en que el escritor podía ser castigado por los textos que daba a la publicidad; si estos eran transgresores o erosionaban los discursos dominantes daban pie a la sanción por parte de la autoridad, la que, a su vez en el ejercicio de su poder, enunciaba las primeras reglas de existencia de la función-autor. En tal sentido, si pensamos en el contexto colonial hispano y lusitano en América, las leyes de Indias proveyeron el sistema

---

<sup>58</sup> Leyes que, por ejemplo, en Chile se instalan desde un momento temprano en la Constitución de 1833, en su artículo 152 se establecía que todo autor tendría la propiedad exclusiva sobre su producción por el tiempo que le concediere la ley. Luego a partir de esta disposición, se dicta en 1834 la Ley de Propiedad Literaria y Artística. En cambio, en Brasil la regulación de la propiedad intelectual es más tardía, data de 1916 cuando se publica el Código Civil, que incorpora los artículos 649 a 673 sobre propiedad literaria, científica y artística.

<sup>59</sup> Para Foucault, los discursos son dominios prácticos limitados por sus reglas de constitución y condiciones de existencia, esta idea es la que propone la categoría de "formaciones discursivas" que refieren el conjunto de reglas anónimas e históricamente determinadas, que delimitan el ámbito de lo enunciable (*La arqueología del saber* 50-64).

de derecho regio sobre cualquier obra, por lo que la publicación, circulación y lectura de los textos dependía de los dictámenes del monarca o el Santo Oficio<sup>60</sup>. Así, según la orientación de Foucault en que el sistema jurídico e institucional determina y señala el universo de los discursos, la formación discursiva del autor en América es anterior a la implantación de la leyes de propiedad literaria bajo los Estados-nación post-independentistas, pues se habría asentado durante el régimen de justicia y legalidad colonial.

En suma, la figura del autor reúne en sí la acusación, defensa y juicio, pero no en contra de la persona, sino en oposición a cierto modo de enunciación y forma de ser del discurso. Vale decir, el autor es una función propia del discurso, no existe fuera de la práctica discursiva y no remite a un individuo en particular; por lo tanto, es posible colegir que el autor está supeditado a las fronteras de lo decible y que su supuesta creatividad y singularidad productiva no es más que eso, un supuesto.

Otra entrada a la categoría de autor es la que plantea Pierre Bourdieu, desde la sociología de la producción cultural. Como se expuso en el segundo capítulo, a través de la noción de campo cultural, Bourdieu reubica la figura del autor en las condiciones materiales y delimita su papel como productor de los bienes simbólicos del campo, pues este no es un medio en donde la voluntad o "genio" de artistas y escritores se pone en marcha, sino que un espacio de fuerzas que actúa sobre esos agentes-productores de acuerdo a ciertas reglas del arte para cada dominio artístico o intelectual. Es decir, el autor de una obra no es una individualidad autónoma, sino que es el propio campo el que incide en la producción de las obras y en la propia constitución del autor como agente productor. De esta forma, Bourdieu propone un desplazamiento desde la categoría de creador hacia la de un conjunto de fuerzas que ponen en escena los mecanismos de arbitraje y legitimación cultural, como también la maquinaria que produciría las obras. El autor, bajo este enfoque,

---

<sup>60</sup> Aunque legalmente existían tres clases de obras vetadas para el traspaso y publicación en el Nuevo Mundo: textos de imaginación literaria, textos considerados herejes por el Tribunal del Santo Oficio y textos de perfil político contrarios al regalismo y a la monarquía; la sanción a través de medidas legales no se observó a cabalidad y sólo al finalizar el siglo XVIII –como parte de las reformas borbónicas en el caso de Hispanoamérica y las reformas pombalinas en Brasil– emerge una preocupación real y una mayor sanción sobre la posesión, publicación o lectura de libros prohibidos, sobre todo de aquellos que tenían vínculo con las ideas políticas, liberales y/o revolucionarias, que comenzaban a eclosionar en Europa.

es solo una pieza más del colectivo que participa en la producción de las obras; su agencia y hegemonía dependerá, entonces, de la trayectoria que ocupe en el campo literario.

En breve, podemos deducir, a partir de las reflexiones que exponen Barthes, Foucault y Bourdieu, que la noción moderna de autor, o de su muerte, radica en su existencia discursiva, esto es, el autor solo existe dentro de los márgenes que proveen las estructuras del lenguaje, el discurso o el campo literario. Si bien participamos de algunos contenidos de estos enfoques, creemos que entender la autoría solo como una función propia del discurso (lenguaje o campo), oblitera la problemática de la diferencia sexo-genérica, cuestión que nos atañe radicalmente y nos parece inexcusable de advertir para cualquier proyecto de crítica feminista.

Por cierto, la función-autor o la noción de autoría es solo una de las entradas posibles al problema de la escritura de mujeres y la subjetividad femenina en la modernidad, no obstante, consideramos que es aquella que instala de modo más ostensible el nudo entre escritura y subjetividad, pues alude a la función-sujeto en las redes de poder/saber que, por una parte, traman ciertas rúbricas tendientes a legitimar algunas trayectorias autoriales y, por otra, otorgan o entorpecen el derecho a la atribución o autoridad de la palabra, esto mediante normas institucionales, arbitraje cultural e instancias de validación y consagración literaria, entre otras prácticas. Tal y como expusimos en la introducción, esta tesis comprende la autoría como una de las formas en que las mujeres comienzan a construir subjetividades modernas; más aún, planteamos que es justamente en el paso del campo escriturario al literario cuando las mujeres escritoras comienzan su constitución como sujetos modernos. Por lo tanto, la autoría no se refiere, como ya parece evidente, solo a la asignación de un nombre de autor, sino que apunta a las formas en que el sujeto se inscribe en el discurso –y en este aspecto nos hacemos parte de los enfoques expuestos con anterioridad, sobre todo de la categoría de función-autor–; así como también, a su concreción en el espacio público a través de ciertas figuras, a las estrategias u operatorias que ocupa para hacerlo y a la articulación de particulares retóricas en su textualidad.



### 4.3. Autoría femenina y figuras autoriales: "entre el lugar y el no-lugar":

En 1995, Adriana Valdés al referirse al lugar que ocupa la escritura de mujeres en las sociedades modernas de América Latina, instala la noción de "palabra en corral ajeno" (*Composición de lugar*) para caracterizar una escritura que siempre debe generar estrategias tanto de ingreso como de permanencia en la institucionalidad literaria. En general, ese lugar inestable y vacilante es característico de la figura del escritor en la modernidad, recordemos no solo las polémicas formuladas por el modernismo en América Latina, sino también aquellas enarboladas por los simbolistas y parnasianos franceses. No obstante, ese espacio paradójico que ocupa tanto el escritor en la modernidad como su producción dentro del intercambio comercial capitalista, en el caso de las mujeres escritoras es aún más patente.

La crítica literaria feminista no solo ha puesto de manifiesto esta imposibilidad de establecer un espacio escriturario estable por parte de la escritura de mujeres, sino aún más ha formulado una serie de procedimientos y formas de abordaje innovadoras frente a los *corpus* que son objeto de su análisis. De este modo, por ejemplo, la crítica ha utilizado un lenguaje rupturista con respecto a las disciplinas, un decir más ensayístico que escapa a las restricciones de una voz más academicista. Sin embargo, no es nuestro propósito detenernos en los lineamientos diversos de la/s crítica/s literaria/s o cultural/es feminista/s – que *grosso modo* trazan un periplo que va desde un discurso feminista igualitario a uno de la diferencia–, más bien nos interesa trabajar con algunas de las categorías que nos provee este campo de reflexión para abordar la noción de autoría de mujeres.

La construcción de autoría, como ha quedado expuesto en el punto anterior, tiene que ver con la toma de posición y legitimidad de la palabra de ciertos sujetos de escritura, en las redes de autorización que se tramam en el campo literario. Estas tomas de posición, consideramos, no apelan solo al nivel del discurso, sino que están cruzadas por diversas variables entre las que encontramos la diferencia de género-sexo y otras que operan en la positividad cotidiana y relaciones sociales. Respecto de este lugar de hablada que los sujetos intelectuales y escritores pueden actualizar o tomar, las mujeres se ubican "no del todo adentro" (Eliana Ortega, *Lo que se hereda no se hurta*), pues se posicionan en las fronteras de la legitimidad escrituraria y cultural. Durante la segunda mitad del siglo XIX

en Chile y Brasil, la reglamentación legal indudablemente autoriza y permite ciertas configuraciones autoriales en un espacio cultural marcado sexo-genéricamente y privilegiadamente masculino; ahora bien, al vincular la producción textual con sujetos femeninos la mera reglamentación legal, como formación discursiva cardinal en la constitución de la función-autor, no agota los problemas en torno a cómo las mujeres y su construcción de autoría entran de forma compleja y difícil en el "adentro" del campo cultural. Pues bien, consideramos que la legitimación legal o posesión intelectual de un texto, ciertamente afecta la propiedad de la escritura de mujeres, pero no la agota, ya que la formación de la autoría femenina se inscribe también en el complejo proceso de acceso pleno a la ciudadanía, al ámbito de lo público, a la construcción de discursos nacionales y, eminentemente, a la propia constitución de las mujeres como sujetos.

En efecto, la construcción de autoría por parte de las mujeres está inscrita en rúbricas de representación y categorías organizadoras de lo "real" que, en definitiva, se vinculan con la problemática de la subjetividad. Por lo tanto, para abordar la noción de autoría femenina, nos serán de utilidad los enfoques que acerca de la noción de sujeto aportan la teoría crítica feminista y de género-sexual; en particular, nos interesa la discusión en torno al sujeto de enunciación y su esencialismo realizada por Patrizia Violi y la noción de sujeto incardinado de Judith Butler para, a partir de ellas, abordar el lugar inestable de la producción escrituraria de mujeres.

Patrizia Violi en *El Infinito Singular* (1991), expone una perspectiva que tiene por objetivo central proponer un giro en relación con la supuesta neutralidad y universalidad del sujeto de enunciación, tan argumentada en los trabajos provenientes de la lingüística del texto y el discurso; fundamentalmente debate con Émile Benveniste ("El aparato formal de la enunciación"), para quien el sujeto de la enunciación existe en la medida en que se enuncia, es decir, en el acto individual de utilización o apropiación de la lengua y desligado de su experiencia empírica. En segundo término, Violi arguye a favor de un concepto de sujeto anclado en la materialidad de su diferencia sexo-genérica, pues explica que el yo individual del acto de enunciación es definido también por el "anclaje" en su corporalidad, la que juzga cardinal en la formación de la identidad del sujeto. De este modo, su propuesta pone en duda la idea de un sujeto de enunciación desligado de las bases materiales del

emisor empírico y construido desde un *locus* enunciativo que define la identidad del sujeto en el enunciarse, sin considerar una positividad y presentándose de modo indiferenciado en términos de género-sexual.

En la argumentación de Violi, una de las nociones que se vuelve fundamental para este estudio es la de *anclaje*, en tanto que alude a una relación entre sujeto e individuo no prefijada por datos biológicos-esencialistas, sino construida en la interacción dentro de la cultura. Desde esta noción, es posible visibilizar la diferencia de género-sexual al interior de la enunciación y comprender dicha diferencia como una materialidad ya semantizada. Ello porque, siendo la diferencia de género-sexual una modulación ya incorporada a la enunciación, se vuelve primordial en este proceso pues sitúa al individuo dentro del discurso pero asumiéndolo desde la necesaria consideración de un sujeto incardinado, esto es, un sujeto corpóreo y sexualmente diferenciado.

De esta reflexión, entonces, desprendemos dos aristas de análisis que nos parecen productivas para pensar en torno a la autoría femenina. De una parte, la problematización de la noción de sujeto desde la teoría crítica feminista y, de otra, la pregunta en torno al lugar paradójico que ocupa la enunciación de las mujeres escritoras en la modernidad. Respecto de la primera cuestión, es sugerente comenzar por la categoría de "sujeto incardinado" que postula Judith Butler frente a la idea de trascendencia del sujeto. Para Butler se hace ineludible, desde una perspectiva feminista, la puesta en duda de esa pureza y vaciamiento de experiencia del yo cartesiano, pues el sujeto necesariamente se encuentra incardinado, vale decir, la noción de sujeto debe implicar también su cuerpo y la experiencia de su sexo/género, entendido este binomio como un dispositivo de normatividad. Así, cuando Butler se refiere a la producción filosófica de Simone de Beauvoir, sobre todo a su obra *El segundo sexo* (1949), la destaca por su valor rupturista frente a la categorización de sujeto racionalizante de la modernidad:

La dialéctica de Beauvoir del Yo y el Otro discute los límites de una versión cartesiana de la libertad desincardinada, y critica implícitamente el modelo de autonomía que defienden estas normas de género masculino. La prosecución de desincardinación necesariamente es engañosa porque el cuerpo nunca puede ser negado verdaderamente; su negación se convierte en la condición de su emergencia de una forma alienada. La desincardinación se convierte en una forma de existir el

propio cuerpo en el modo de la negación. Y la negación del cuerpo –como en la dialéctica de Hegel del amo y el esclavo– se revela como algo que no es sino incardinación de la negación (-Variaciones sobre sexo y género: Beauvoir, Wittig y Foucault" 200).

Aun cuando Butler considera que Beauvoir disloca al sujeto desincardinado de la filosofía moderna, y en ese sentido su filosofía es precursora, más tarde en su libro *El género en disputa* (1990), y en otros de sus trabajos, entenderá este giro o salida de la pensadora francesa como una revalidación del sujeto universal abstracto, lo que incitará, a su juicio, una posterior concepción esencialista del sujeto mujer en los estudios feministas y de género. Esto pues en la conocida afirmación beauvoiriana "no se nace mujer, se llega a serlo" existiría para Butler una propuesta de género voluntarista, vale decir, una concepción que implica un acto de construcción *egológica* que adhiere a una visión cartesiana del yo. En efecto, si Beauvoir plantea que el género se hace, la mujer se construye, entonces ello involucraría un agente que mediante su *cogito* apropia un género, validando la existencia de un lugar pre-genérico y sustancialista con el que claramente Butler no estará de acuerdo.

Ahora, como se subentiende, esta crítica a la noción de "género" alude también a la categoría de "mujer", pues las mujeres "se harían" en la medida en que posean una unidad fundamental y cerrada de significación; lo que en la argumentación foucaultiana de Butler, obvia que la subjetividad se encuentra atravesada por discursos, normativas, prácticas sociales y políticas y disputas de saber/poder. En esta unidad originaria de la identidad de sujeto se estaría reposicionando el discurso binario de los cuerpos, es decir, la continuidad entre sexo, género y práctica sexual. No obstante, Butler rescata la pregunta que sobre el sujeto instala Beauvoir, pues considera que saber quién es el sujeto de la política y teoría feminista es un paso crucial para descalzar las nociones androcéntricas.

Entonces, ¿qué es el sujeto incardinado para Butler? En la perspectiva de Michel Foucault, Butler piensa la categoría de sujeto en el espesor del discurso, como también las nociones de género, sexo, identidad y mujer. Butler considera imperante una crítica genealógica de estos conceptos que rastree sus implicancias, procedimientos políticos de exclusión y presupuestos en la constitución de la subjetividad. Pues la crítica feminista para la autora debe explorar tanto las totalizaciones del régimen discursivo masculinista como

aquellas que, como el concepto de género, fueron moduladas por el feminismo (*El género en disputa* 46-47). Butler lo que intenta es discutir con cualquier tipo de esencialismo que ampare la inmutabilidad de las categorías de sexo y género, como también la de sujeto. Su mirada se dirige a comprender el sujeto inscrito en las relaciones sociales y no como un ser abstracto y neutro. Dicha inscripción o incardinación del sujeto se da en el cuerpo, entendido este como un territorio marcado por la cultura y diversas tecnologías, regulaciones y redes de intercambio, las que en el hacer social e históricamente específico dan forma y regulan la subjetividad. Su desafío teórico-crítico, por lo tanto, dice relación con proponer el cuerpo como representación simbólica, lenguaje y práctica discursiva normativa; de este modo, tanto el género como el sexo se producen a través de efectos *performativos* dentro de toda una red de economía política, cultural y material.

Butler afirmará que el género y el sexo son la *estilización* del cuerpo, pues tanto la repetición de movimientos y gestos como la otorgación de sentido a ciertos atributos anatómicos van dando forma a la pertenencia a una de las categorías del binomio masculino/femenino. De este modo, la supuesta unidad de género requiere de una reproducción continua que garantice su estabilidad, lo que hace tambalear la idea de una identidad de sujeto cerrada e inherente para comenzar a ser teorizada como un constructo cultural o tecnología del "yo" necesaria para el sentido de pertenencia. En síntesis, Butler cuestiona la pretensión de categorizar un sujeto estable y coherente, y propone, a su vez, pensar en múltiples subjetividades ancladas en un conjunto de discursos y prácticas orgánicas, tecnológicas, políticas e históricas que dan sentido al cuerpo sexuado y la identidad. Un sujeto incardinado o anclado a la materialidad que es efecto de cultura, pero quien, a su vez, en sus prácticas discursivas y culturales afecta las formaciones sociales y puede instituir los procesos de desestabilización o disputas de saber-poder, contribuyendo a la transformación histórico-cultural.

Para Butler la formación del sujeto, de acuerdo a la noción de poder foucaultiana que está detrás, es ambivalente en la medida en que el discurso subordina y produce al sujeto, es decir, los efectos de los regímenes discursivos son dinámicos y provocan la articulación de la subjetividad, la que puede transformar u oponerse a las condiciones que le dan forma. La agencia del sujeto depende del discurso de poder que lo inicia, pero

también de su resistencia a la inscripción de ese discurso, de este modo, ningún individuo deviene sujeto sin haber sido producido discursivamente. Si bien en Butler están presentes las ideas de Foucault sobre el sujeto como constructo del poder y emplazamiento en el enunciado, es decir, que al igual que la figura del autor, el sujeto es una función derivada del enunciado; la teórica propone un giro respecto de ese nivel que pareciera dejar fuera los cuerpos sexuados. Desde su debate sobre la heterosexualidad hegemónica, Butler plantea la categoría de *performatividad*, la que implica que el discurso tiene un poder instituyente en la subjetividad, se trata de prácticas ritualizadas y reiterativas que naturalizan la posición de un sujeto dentro de una categoría de género; así lo masculino y lo femenino son citas de una serie de significaciones iterativas que involucran el acto cotidiano del cuerpo. Este enfoque apunta al cuerpo y su semantización dentro de la cultura como el lugar para pensar en un sujeto fuera del signo lingüístico, del orden del discurso y, obviamente de la trascendencia, pues cuestiona los límites de la subjetividad coherente y universalizante mediante la puesta en foco de las relaciones y actos de un hacer social reiterativo anclado en los cuerpos y en su diferencia sexo-genérica.

En concomitancia con la idea de que múltiples subjetividades y modos distintos de existencia articulan discursos emergentes que tienden a dislocar las unidades identitarias y la economía discursiva hegemónica, proponemos pensar el lugar inestable o paradójico de la escritura de mujeres en la modernidad. Consideramos que al hablar de escritura de mujeres se hace ineludible preguntar por la constitución de una autoría incardinada y sexualmente diferenciada, pues juzgamos que la autoría se trata de la posibilidad de concreción del sujeto en el espacio público; concreción dificultosa para el caso de las escritoras mujeres en campos culturales privilegiadamente masculinos. En la red enunciativa del yo-sujeto-autor la marca de género inmediata es masculina y se instaura como universalizante, en ella la subjetividad femenina está obstaculizada y marcada por la imposibilidad de establecer un lugar categórico y estable.

Si volvemos a la polémica que plantea Patrizia Violi, en el libro ya citado, respecto del sujeto de enunciación propuesto por Benveniste, distinguimos que es justamente la pregunta por esta imposibilidad de lo femenino de constituirse como sujeto de enunciación, la que está detrás. Violi considera que el concepto de sujeto de la enunciación sugiere un

sujeto adherido al signo lingüístico y que desplaza el ámbito de lo concreto fuera de cualquier significación; de ese modo, el cuerpo, el género y el sexo no cobran relevancia en la constitución del sujeto. Recordemos que en Émile Benveniste, el sujeto existe en la medida en que produce un enunciado, moviliza la lengua por su cuenta y articula un discurso; vale decir, la subjetividad se entiende como la capacidad del individuo de plantearse como "sujeto", como unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas: *es ego quien dice ego*. En este sentido, Violi juzga innovador el aporte de Benveniste a la lingüística, ya que su teoría de la enunciación no sería solo una simple rectificación del modelo estructuralista, sino que habría permitido configurar nuevos niveles de análisis en los que, por una parte, se superó la visión de la lengua como estructura estática y clasificatoria y, por otra, se propuso un punto medio entre la lengua y el habla de la lingüística saussuriana. Ahora bien, lo que critica en esta operatoria es que el sujeto de enunciación de Benveniste alude a un principio universal y general, un yo trascendental que no puede ser diferenciado ni puede explicar lo heterogéneo:

Allí donde el sujeto aparece, está fundado en la trascendentalidad y en la universalidad, categoría abstracta que excluye toda posibilidad de articular la heterogeneidad y la diferencia, incluida la sexual, en el momento en que coloca radicalmente fuera de sus confines las manifestaciones del inconsciente, de lo corporal, de lo sensible, que precisamente son las cosas a las que va ligada la diferencia (143).

Entonces, frente a esta inmanencia o interdependencia de los elementos que componen los enunciados y que son producto del sujeto al tiempo que lo constituyen, la orientación de Violi se dirige a poner de manifiesto la diferencia de sexo-género en el interior de la categoría de sujeto y considerarla como una noción que también pasa por lo vital de su anclaje empírico y corporal. Similar operatoria es la que, como ya vimos, enfatiza Butler, pero quien además agrega y cuestiona que esa diferencia de sexo-género no solo es construida, sino que además lo es en una sola vía hegemónica, la de la heterosexualidad. Por nuestra parte, nos aventuramos a pensar desde las mujeres esa noción de sujeto anclado o incardinado para ponerlo en relación con la autoridad de la escritura y el ingreso de las escritoras, según cierta *performatividad* (en palabras de Butler), en el campo literario.

Por cierto, el debate en torno a la cuestión del sujeto es arduo y para nada resuelto, ni siquiera para los enfoques que hablan de su muerte; ahora bien, no es de nuestra competencia rastrear las diversas perspectivas que la teoría crítica contemporánea propone para deconstruir el sujeto moderno y su identidad, sino solo problematizar su estatuto desde el planteamiento de las categorías de incardinación o anclaje, aportadas por Patrizia Violi y Judith Butler. Esto con el objetivo de enfatizar la idea de que las tecnologías del yo o los medios discursivos que constituyen la subjetividad, también pueden ser resignificados o desplazados en sus límites, ya que nos interesa, por una parte, abandonar el foco que subraya las estrategias de disciplinamiento del sujeto mediante las diversas inscripciones discursivas que lo articulan y, por otra, explorar los procesos históricos de resistencia y transformación cultural en relación con las subjetividades que nos conciernen, esto es, los sujetos femeninos de escritura.

En el comienzo de este acápite nos referíamos al lugar vacilante de la escritura femenina en la modernidad mediante la noción de "palabra en corral ajeno", pues pensamos que la autoría de mujeres se caracteriza precisamente por este "entre lugar" respecto de la institucionalidad literaria. Como una forma moderna de subjetividad, entonces, la autoría femenina se articula en/desde ese espacio de enunciación paradójico, el que, según nuestro enfoque, se debe comprender a la luz de los escenarios que lo constituyen. En esta dirección nos detuvimos en el capítulo anterior, en tanto pretendimos trazar una noción de campo intelectual en el que confluyeran, a modo de red, figuras de autores, público lector, textos, soportes, medios de transmisión y redes de comunicación; todo lo cual incide en las formas de ingreso de las escritoras a la institucionalidad literaria y en las modalidades de legitimación de su palabra.

Dentro de este marco de interacción, la autoría femenina, comprendida como construcción de un sujeto de enunciación incardinado, es ambivalente e inestable respecto del campo literario. Consideramos que la enunciación de esta sujeto-autora está marcada por la imposibilidad misma de establecerse un lugar definitivo y permanente; por el contrario, se caracteriza por un difícil pacto entre el estar y el no estar dentro ("no del todo adentro", según indica Eliana Ortega), vale decir, por un *locus* fundamentalmente paradójico. Este rumbo nos acerca al concepto de *paratopía* de Dominique Maingueneau, el que



juzgamos totalmente pertinente para pensar en la autoría femenina. Mediante esta noción, el lingüista sitúa las relaciones entre la figura del escritor y la sociedad, el escritor y su obra, y la obra y la sociedad, interacciones que van componiendo aquello que conocemos como institucionalidad literaria.

¿Qué entiende Maingueneau por *paratopía*? El eje de reflexión que interesa a Maingueneau se refiere a captar las complejas articulaciones analíticas que pueden trazarse entre texto y contexto, en este marco, es que formula la categoría de *paratopía*, entendida *grosso modo* como una de las condiciones de análisis del discurso literario. En *O contexto da obra literária* (2006), el autor define la *paratopía* del siguiente modo: "a pertinência ao campo literário não é, portanto, a ausência de qualquer lugar, mas antes uma negociação difícil entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária que vive da própria impossibilidade de se estabilizar. Essa localidade paradoxal, vamos chamá-la paratopia" (28). La identidad del escritor surge, entonces, como un figura paratópica, la que además, agregará Maingueneau, se construye en la medida en que origina su propia obra y las condiciones mismas que permiten producirla. Es la *paratopía* el lugar en que confluye el escritor, la obra, el campo literario, los destinatarios; es decir, la condición de enunciación y su producto (117). Ahora bien, ese carácter paratópico es particular de ciertos escritores, ciertas obras y determinados momentos históricos, vale decir, son aquellos escritores, obras o contextos que desestabilizan los territorios legitimados dentro de la institucionalidad literaria, la que se articula a partir de una compleja interacción entre sujetos, representaciones, instancias de legitimación y regulación, prácticas y usos de los materiales, entre otros elementos. Si bien estas ideas complementan el tratamiento que hemos hecho en el segundo capítulo respecto de la categoría de campo literario, las exponemos ahora pues nos interesaba poner en relieve la noción de *paratopía* entroncada a la de autoría femenina.

Son tres las formas de *paratopía* que Maingueneau propone: 1) espacial, que apela a la relación que establece el escritor o escritora con el campo literario; 2) temporal, que alude a la posición que tiene el escritor/escritora respecto de sus coetáneos; 3) lingüística, la que describe el modo como el escritor/escritora se vincula con la tradición. En definitiva, la *paratopía* engloba al proceso de producción escrituraria y esta, a su vez, la constituye; ahora bien, este proceso es a un mismo tiempo la posibilidad de acceso al campo literario

como también aquello que imposibilita cualquier permanencia. El escritor es quien gestiona y, a su vez, padece su propia *paratopía*. Esta zona de enunciación, entonces, sería en donde sucederían las relaciones entre el escritor/escritora y la sociedad, el escritor/escritora y su obra, la obra y la sociedad.

La pertenencia al campo o institucionalidad literaria no es, por lo tanto, la huida de todo lugar, sino una entramada y compleja negociación entre el lugar y el no-lugar; se trata de una localización paradójica que adquiere diversa modulación de acuerdo a diferentes épocas y autores. De esta forma, también el discurso literario está fuera y dentro de una zona social determinada; un discurso situado pero que exhibe una particular dislocación, la que provoca su excederse sobre las propias condiciones que este discurso funda. El autor/autora enuncia desde esta desgarradura (esta *paratopía*) que justamente él/ella mismo/a forja con su enunciación; aun cuando esta operatoria vuelta sobre sí sería la condición de producción del discurso literario, lo sería aún más en aquellos momentos y autores que expresen mayor ambivalencia y fragmentación. Como, creemos, es el caso de las mujeres escritoras latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XIX: el entre-lugar paratópico en este caso pasa por su incardinación, por los discursos de género-sexo que afectan la enunciación y su recepción. La autorización o legitimidad de la palabra femenina es conflictiva con respecto al enlace entre texto y contexto, si pensamos en la economía discursiva de los cuerpos.

Nos parece interesante pensar la constitución de la autoría de mujeres desde la categoría de *paratopía* y sus implicancias, las que se dirigen a considerar que la puesta en discurso de un sujeto está encarnada (o incardinada) no solo en lo verbal y social, sino también en un conjunto de determinaciones físicas y psíquicas que implican un modo singular del decir. Pensamos, entonces, que las mujeres escritoras generan sus figuras de autoría desde este entre-lugar paradójico; es más, creemos que la emergencia de la autoría femenina se da a través de figuras, las que resultan de la compleja negociación que hacen las escritoras con el lugar y no-lugar de su legitimidad en el campo literario.

Esta puesta en discurso incardinada se materializará, entonces, mediante ciertas figuras autoriales, las que se constituyen a partir de la adhesión de las sujetos-escritoras a

un determinado posicionamiento y modos/tonos de su enunciación. Como es sabido, la teoría de las figuras constituye el centro de atención de la retórica clásica, en la que el término –figurall designa un modo de decir que se distancia del uso vulgar y directo. En tal sentido, Erich Auerbach ha señalado: –en principio cualquier modo de hablar o discurso es una formación, una figura, pero esta palabra se aplica solamente a las conformaciones que cristalicen poética o retóricamente de una manera especial, por lo que se puede distinguir entre el discurso sencillo y el figurado (Figura 64). Un decir especial o desviado en relación con la lengua estándar y un rasgo peculiar de la lengua literaria a través del *ornatus* (fin estético) es la definición que encontramos de la palabra *figura* a partir de Quintiliano.

Ahora bien, más allá de las clasificaciones tipológicas de las figuras y recursos estilísticos que realizaron los tratadistas clásicos y su reordenación posterior y contemporánea<sup>61</sup>, es importante advertir lo que Gérard Genette ha llamado la paradoja de la retórica, es decir, que las figuras también abundan en la lengua usual y, por lo tanto, es casi imposible definir una norma con respecto a la que se efectuaría la desviación, lo que implica que estos recursos retóricos no constituyen una marca definitiva y particular de la literariedad. No obstante, Genette propone definir la figura: –como separación entre el signo y el sentido, como un espacio interior del lenguajel (Figuras 234). Esto quiere decir que el hecho retórico comienza donde es posible comparar la forma de una palabra con la de otra que hubiese podido ser utilizada en su lugar. La existencia de una figura estaría determinada por la existencia de los signos virtuales (paradigma) con los cuales es posible comparar los signos reales (presentes en el sintagma) planteando su equivalencia semántica. Entonces, la forma retórica, la *figura*, es una superficie delimitada por dos líneas: la del significante presente y la del significante ausente; la figura conllevaría ausencia y presencia. Es un proceso basado en la connotación y como tal implica el reconocimiento de la ambigüedad del lenguaje y, en particular, del discurso literario. Para Genette, desde la retórica clásica, la literatura se caracteriza por ser un orden fundado sobre la ambigüedad de los signos, sobre el espacio exiguo que se abre entre dos palabras del mismo sentido, dos sentidos de la misma palabra: dos lenguajes del mismo lenguaje (Figuras 246).

---

<sup>61</sup> Entre las que destacan las propuestas por Tzvetan Todorov, Jean Dubois, Fernando Lázaro Carreter, entre otros.

En esta última orientación, es indudable que estos recursos expresivos (fonéticos, sintácticos y semánticos) pueden ser utilizados como procedimientos artísticos al responder a una cierta -voluntad de estilo por parte de un escritor o escritora. Ahora bien, esa -voluntad de estilo para efectos de este estudio tendrá que ver no solo con el nivel retórico, es decir, con las técnicas del decir puestas en práctica en las diferentes trayectorias escriturarias de las mujeres, sino que también con las formas en que se inscribe la sujeto en el discurso, su concreción en el espacio público por medio de ciertos modelos de autoría que nosotros hemos llamado aquí: *figuras autoriales*. Éstas tendrán que ver, entonces, con la toma de posición de las sujetos con respecto a las problemáticas hegemónicas (tradiciones literarias, convenciones retóricas y temáticas, los géneros, los autores consolidados, las formas sociales de legitimación no solo del escribir sino también del leer, institucionalización de lo que se escribe, publica, circula) del campo literario con las que, de algún modo, ajustan cuentas; como también con la enunciación que instauran progresivamente y sus propios dispositivos de habla.

Para retomar las palabras de Genette, las figuras autoriales femeninas serán aquel espacio exiguo desde donde se van construyendo nuevas trayectorias y posiciones en torno a la escritura, en el contexto de un campo literario incipiente y marcado sexogenéricamente. Ese espacio exiguo es el que entendemos como la *paratopía* de la autoría femenina, vale decir, afirmamos que el territorio de articulación de las mujeres escritoras como autoras es construido mediante figuras, las que, a su vez, son la forma en que se concretiza y exhibe en el espacio público el lugar y el no-lugar del discurso literario femenino.

#### **4.4. Figuras autoriales femeninas en Chile y Brasil**

Como señalamos al inicio de este ítem, queremos modular tres ciclos en la constitución de una primera fase general de la autoría de mujeres en el período analizado. Estos tres momentos corresponden a tres figuras paratópicas, las que se articulan a partir de la consideración de los nudos temáticos predilectos, contenidos y problemas expuestos,

estrategias retóricas obradas por las autoras; como también en las prácticas escriturarias utilizadas, entendidas estas como un modo específico de moverse en el campo literario.

Aquí conviene detenerse a fin de definir, en primer lugar, esa fase general en la trayectoria de construcción de autoría por parte de las mujeres y su consecuente profesionalización dentro de los campos culturales locales. Si pensamos en la autoría de mujeres como un itinerario hacia la profesionalización, este primer momento correspondería a lo que hemos venido a llamar: *autorías femeninas fundacionales*, figura paratópica englobante del período bajo examen. En términos generales, esta se caracteriza por la actividad literaria inaugural de las escritoras en la prensa, soporte más común de la época, la que está firmemente vinculada no solo a la creación, sino además a otras acciones, fundamentalmente a la gestión cultural mediante la publicación de periódicos, revistas, almanaques; pero también a la participación en tertulias literarias o en instancias formales de la vida literaria, como por ejemplo los institutos y academias, espacios recién inaugurados hacia fines de siglo.

Las autoras inician, entonces en esta fase, una trayectoria como sujetos modernos de escritura, la que en el siglo XX, principalmente a partir 1920, las llevará a tomar mayor conciencia de su autoría y sus implicancias en el campo literario y social, además de proyectarlas como escritoras profesionales. En los momentos subsiguientes las mujeres escritoras presentarán una autoría fuerte y se insertarán de forma más decidida en la vida literaria de sus países. De este modo, es posible distinguir, tanto en Chile como en Brasil, un segundo momento en la construcción de autoría (de función-autor) por parte de las mujeres, en él la figura paratópica expresará una *autoría femenina/feminista profesional*. Ella estará incardinada en mujeres provenientes de sectores distintos a la aristocracia, *habitus* hegemónico en las escritoras de la fase bajo análisis; así entonces mujeres de las clases proletarias y medias también ingresarán en los campos literarios. En dicho período las escritoras no solo participarán de los debates asociados a los centenarios de independencia y la emergencia de las vanguardias, sino también propenderán a instalar nuevas problemáticas vinculadas al mundo laboral, en el que ya serán agentes destacados, como también a las demandas públicas en educación y salud, todo ello amparado en la

fuerza que adquiere el feminismo socialista y el feminismo liberal en las primeras décadas del siglo.

En medio de ambas fases, esto es, entre las *autorías femeninas fundacionales* y las *autorías femeninas/feministas profesionales*, consideramos que existe una figura paratópica de pasaje que articulará una enunciación cada vez más reflexiva respecto de su labor escrituraria y que asentará un discurso abiertamente feminista sin previa manifestación en el contexto republicano. Esta autoría femenina pasajera, en el sentido que se presenta como un puente o transición, enunciará un cambio de tono y expresión en vistas a la profesionalización de la mujer escritora. Ahora bien, nos interesaba hacer una breve referencia a esas figuras que consideramos son consecutivas a la autoría fundacional, pero no nos detendremos en ellas, pues no corresponden al foco de nuestro trabajo y además han suscitado el interés de la crítica de forma prolífica.

Este ciclo global de la autoría femenina fundacional, que corresponde al trayecto que va entre 1840 y 1890, se caracteriza por un modo particular de legitimación en su enunciación, la que gradualmente irá instaurando propios dispositivos de habla. Nos parece apropiado describir esta figura paratópica a través de otro de los conceptos aportados por Dominique Maingueneau, como es el de *ethos*.

En debate con la idea de pensar el *ethos* exclusivamente desde la retórica y, por lo tanto, ligado a la enunciación misma y no a un saber extradiscursivo sobre el locutor, Maingueneau postula una nueva vía en la que el *ethos* rechaza toda separación entre el texto y el cuerpo del enunciante. Discute más específicamente con las categorizaciones de Aristóteles en la *Retórica*: el *ethos* es una noción discursiva, se construye a través del discurso, está profundamente ligado al proceso interactivo de influencia sobre el interlocutor y es un comportamiento socialmente evaluado que no puede ser aprehendido fuera de una situación de comunicación precisa. En definitiva, la retórica delimitaría el *ethos* como una estrategia que, mediante la forma en que se construye el discurso, consiste en causar una buena impresión o en dar una imagen de sí capaz de persuadir al auditorio. Ante la consideración únicamente discursiva de este concepto en Aristóteles, el lingüista postula que si bien el *ethos* está ligado al acto de enunciación, no se puede ignorar que el

público construye también representaciones del *ethos* del enunciador antes incluso de que hable ("Problèmes d'ethos" 55-67). Entonces, distingue entre *ethos discursivo* y *ethos prediscursivo*, es decir, el *ethos* se elabora a través de una percepción compleja que activa la afectividad del intérprete, quien obtiene contenidos no solo del material lingüístico, sino también del medio ambiente. Así, el *ethos* es un comportamiento que articula tanto lo verbal como lo no verbal para provocar en el destinatario efectos que no solo son causa de las palabras.

Ahora bien, lo interesante de este giro, si pensamos en la autoría femenina, tiene que ver con el planteo respecto del garante, el enunciador; pues según Maingueneau el *ethos* permite articular cuerpo y discurso, la subjetividad que se manifiesta en el discurso debe ser comprendida como una "voz", esto es, asociada a un "cuerpo enunciador" históricamente localizado. El autor opta por una concepción más "encarnada" o incardinada, para recordar a Butler, del *ethos* que por lo tanto no solo apela a la dimensión verbal, sino también a las determinaciones físicas y psíquicas, implicando una manera de moverse en el espacio social. Esa forma de moverse por parte del enunciador es incorporada por los destinatarios a través de un complejo proceso que se modula en función de los géneros y de los tipos de discurso. Las mujeres escritoras, tomando este enfoque, movilizarían en los destinatarios, intérpretes o lectores la construcción de una cierta representación de sí mismas, esto a través de una puesta en función del lenguaje verbal y no verbal, proceso en el que, en el plano discursivo, los géneros que se escojan jugarán un importante papel.

Creemos que la vocalidad o tono específico que instalan las mujeres en sus campos literarios respectivos presenta una "incorporación" dificultosa —en palabras de Maingueneau, vale decir, la forma en que el auditorio se apropia del mundo *ethico* del enunciador—, la que las autoras tendrán que saldar por medio de diversas estrategias de enunciación que no solo apuntan al contenido y a las maniobras retóricas, formuladas en sus discursos, como a las formas de publicación y tipos de soporte que utilizan para vehicular sus ideas y creaciones; sino también y fundamentalmente a la economía discursiva androcéntrica sobre los cuerpos y el comportamiento social que impera en las representaciones colectivas. En este contexto, las escritoras movilizarán sus figuras de autoría y buscarán legitimarlas a través de la construcción de un escenario discursivo, que

dislocará de alguna forma el "mundo *ethico*" esperable para las mujeres en las sociedades decimonónicas.

Las *autorías femeninas fundacionales* se inscriben en el proceso de autonomización del campo escriturario, al que nos referimos en el capítulo anterior, y en él se exhiben como figuras paratópicas instauradores de discurso, vale decir, inauguran y proveen un terreno enunciabile que con antelación no había tenido expresión en el espacio social y literario. En esta operación, las escritoras dislocan el mundo *ethico* asignado a las mujeres que, como hemos expuesto, las narrativas nacionalistas relegaban al *domus* y remitían de forma exclusiva a sus funciones reproductivas y maternas. Al tornarse sujetos de discurso y construir ciertas figuras de autoría, las mujeres escritoras transgreden el espacio destinado para su desenvolvimiento.

A la sazón, la figura de la autora, ese "bicho de siete cabezas", instala en los campos escriturarios/literarios chileno y brasileño una palabra disonante, no obstante, profusa en el principal soporte y medio de publicación como lo fue la prensa. Esta presencia no es un aspecto a despreciar, pues es justamente la prensa el artefacto cultural más significativo en las dinámicas discursivas e impresas del período, como ha quedado demostrado con anterioridad, por lo que es casi imposible estudiar la literatura femenina de la época sin recurrir a este dispositivo. Por cierto, las figuras autoriales parecerán extrañas frente a su *ethos prediscursivo*, pero, a la vez, lograrán articular una red prolífica de publicación que les permitirá instaurar nuevas enunciaciones.

El número de mujeres que escribe y publica en la prensa de Chile y Brasil es notable y en su gran mayoría estas autoras comparten un *habitus* similar en tanto provienen de la oligarquía o clase aristocrática, como parece obvio de explicar si pensamos en las condiciones de acceso a la educación y la articulación de la ciudad letrada del siglo XIX. En este ciclo de *autorías femeninas fundacionales* es el *habitus* de estas autoras el que prevalece, pues solo a fines de siglo vemos emerger nuevas voces femeninas, las que, asociadas al contexto de la cuestión social y al amplio acceso de las mujeres al trabajo industrial, polemizarán con el *ethos discursivo* de las autoras precedentes. Estas nuevas modulaciones de la autoría de mujeres, como precisamos antes, portarán un discurso



feminista que presenta un fuerte vínculo con la problemática de la lucha de clases, sobre todo en consonancia con los análisis y prácticas políticas provenientes del anarquismo y socialismo<sup>62</sup>.

Ahora bien, en términos generales, además de compartir este *habitus*, las escritoras que construyen *autorías femeninas fundacionales* se caracterizan por poseer una formación autodidacta que las habilita no solo en el manejo de tipos de discurso, sino también en el aprendizaje de lenguas extranjeras, fundamentalmente el francés e inglés; muchas de ellas, de hecho, aparecerán por primera vez en la prensa, publicando traducciones de novelas de autores románticos y realistas europeos. La gran mayoría ha realizado su aprendizaje educativo en los márgenes del espacio hogareño, otras ocasionalmente en algunas escuelas, lugares en los que la educación formal pasa más por la enseñanza de labores domésticas que por la instrucción en contenidos literarios o científicos. En este sentido, la casa familiar es el eje en torno al que viven las mujeres de la élite y en donde ponen en juego el ejercicio de una *cultura del trato*, en la dirección que la define Graciela Batticuore en su estudio sobre la argentina Mariquita Sánchez (2011), esto es, la práctica de un conjunto de competencias femeninas que se ejercen en reuniones, tertulias nocturnas y fiestas al calor del espacio doméstico. La residencia familiar, entonces, no se presenta como un reducto meramente privado, pues comienza a cumplir, ya desde el período independentista, una nueva función en la medida en que es el lugar en donde se forjan amistades valiosas y se consolidan relaciones sociales en un contexto político vertiginoso. Según se creía en la época, las mujeres en el manejo de esta cultura irradiarían una influencia positiva para el desenvolvimiento social, ya que son concebidas como civilizadoras y educadoras de

---

<sup>62</sup> En este sentido, un trabajo interesante que rastrea los inicios del feminismo en el Cono Sur es *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940* (2005) de Asunción Lavrin. En él la autora propone que las raíces del feminismo brotaron en el último cuarto del siglo XIX, cuando la escritura femenina en la prensa se cruzó con el trabajo de la mujer en la industria. Para trazar el recorrido del feminismo, Lavrin señala que es preciso analizar ideas y actividades que formaban parte de un proceso de cambio social y no un mero reclamo de determinados derechos; en este marco, los dos matices del feminismo más sobresalientes en el Cono Sur fueron el socialista y el liberal, los que se desarrollaron de forma simultánea, aunque con distintos grados de intensidad y niveles de madurez. Entre ambos se hicieron concesiones, así por ejemplo, la variable de clase que era el único elemento que los alejaba, muchas veces fue pasada por alto.

costumbres o como las madres letradas que deben proveer a la nación de una ética ciudadana.

Desde el hogar, entonces, las mujeres de la "alta sociedad" llevarán a cabo una serie de prácticas que las pondrán en contacto con la vida literaria de la época. En las tertulias o encuentros nocturnos en los salones domésticos ellas ejercerán el arte de la conversación y se proyectarán como mediadoras o *salonnières* en los debates políticos y literarios que enarbola la elite letrada asistente a estos eventos. Asimismo, en esos espacios comenzarán su aprendizaje escriturario, el que por ejemplo se aprecia en la serie de álbumes que acostumbraban a tener y en donde atesoraban sus propios poemas y pensamientos como también algunos escritos de amistades o asistentes a las veladas. Cabe destacar que en este contexto la práctica de la lectura de textos y su discusión será sistemática y servirá como espacio iniciático en la construcción de una autoría femenina. Por otra parte, la escritura de cartas es habitual y se presenta como un género necesario para mantener las relaciones sociales y amorosas que por diversos motivos, sobre todo políticos, son distanciadas y no logran conservarse por medio del arte de la conversación en el interior del salón.

Otra de las características de las *autorías femeninas fundacionales*, y principal para este trabajo, es su actividad en la prensa y su incidencia en la construcción de una esfera de opinión pública. Pensamos que es en el marco de las prácticas escriturarias que las escritoras despliegan en la prensa, el terreno donde es posible distinguir la articulación de la autoría femenina en la modernidad. En esta acción, las mujeres movilizan sus discursos, pero también se proponen como gestoras culturales, razón por la que en la consideración de sus figuras autoriales no solo tienen preponderancia la escritura o el discurso propuesto en sus textos, sino también los medios y soportes a través de los que se habilitan en el espacio público. De acuerdo a esto, nos interesa proponer las tres figuras autoriales femeninas que, según creemos, instituyen una modalidad fundacional de construcción de subjetividad moderna por parte de las mujeres escritoras y que llamaremos: la *publicista*, la *literata* y la *editora*. Estas engloban, desde nuestro punto de vista, tres trayectorias de introducción de las escritoras en la vida literaria y en el *ethos* de la época.

Dichas *autorías femeninas fundacionales* se componen a la luz del desarrollo de la prensa de mujeres y, según consideramos, conviven en el trayecto que va desde 1840 hasta 1890, aunque en algunos momentos alguna de ellas sea más imperante o más emergente respecto de las otras. Nos conviene entonces detallar antes, de forma general, el devenir de la prensa de mujeres en Chile y Brasil para luego situar en ese proceso las figuras de autora y las escritoras particulares que movilizan esas modalidades paratópicas.

Cuando en el capítulo anterior nos detuvimos en la prensa chilena trazamos tres etapas desde su inicio al calor de la contienda independentista hasta las primeras décadas del siglo XX, momento en que la prensa se moderniza. En ese periplo también es posible insertar y dilucidar la prensa de mujeres, entendida esta como aquella producida por mujeres o en la que ellas colaboran de forma regular. Es solo a partir de la década del 60 cuando comienzan a aparecer, de forma tímida aún, textos firmados con nombres femeninos en periódicos y revistas literarias; así, por ejemplo y dentro de numerosas colaboraciones que las escritoras hacen en la prensa, se destaca en la segunda fase de existencia de la *Revista de Santiago* (1872-73) la publicación del connotado prólogo-ensayo que escribiera Martina Barros Borgoño al libro de Stuart Mill: *La esclavitud de la mujer*<sup>63</sup>; revista en la que también se da al público algunas poesías de Rosario Orrego (de Uribe). En este sentido, también sobresalen las colaboraciones de Rosario en la revista *La Semana* de los hermanos Domingo y Justo Arteaga Alemparte, en la *Sud-América* de Santiago y *La Revista del Pacífico* de Valparaíso.

Por otra parte, es también a partir de dicha fecha que comienzan a aparecer las primeras publicaciones periódicas atribuidas y/o de mujeres. Atribuidas en el caso, por ejemplo, del periódico semanal *El Eco de las Señoras de Santiago*, que fue publicado desde el 13 de julio al 7 de octubre de 1865 por la imprenta El Independiente, perteneciente a sectores del Partido Conservador. Este periódico alcanzó un tiraje de 12 números y circuló en Santiago y Valparaíso, estaba volcado a polemizar con respecto a la libertad de culto que por esos años se buscaba legislar. Nace, según se indica en su prospecto, para conseguir una opinión pública que obstruya la reforma de la Constitución de 1833, en la que se establecía

---

<sup>63</sup> En 2009 Alejandra Castillo publica este prólogo por la editorial Palinodia.

el culto público exclusivo de la religión católica. Si eran o no mujeres quienes efectivamente escribían dicho órgano –en un momento álgido de los procesos de secularización del Estado– fue material de polémica en su contemporaneidad y aún hoy<sup>64</sup>; sin embargo, pensamos que es una publicación de importancia en relación con el *ethos discursivo* que servía o no de garante a la enunciación femenina; en definitiva, desde un punto de vista discursivo, se perfila como un periódico que inaugura cierta modulación de la autoría femenina.

Un segundo hito en la publicación de la prensa de mujeres es la *Revista de Valparaíso*, órgano que se divulga de 1873 a 1875, bajo la dirección de Rosario Orrego y que imprime *El Mercurio*. Su importancia radica en el hecho de que a partir de ella es posible distinguir un nuevo momento en el ejercicio de la opinión pública por parte de las mujeres y la puesta en escena de una figura autorial que además de exhibir el nombre legal de las escritoras, pone en funcionamiento variados géneros discursivos y estrategias retóricas que buscan legitimar una enunciación específicamente femenina. Otro momento fundamental en el periplo de esta prensa es la publicación del periódico *La Familia, periódico quincenal ilustrado, de literatura, ciencias, artes, modas y conocimientos útiles*, que se imprime desde el 15 de agosto de 1890 hasta el 12 de diciembre de 1892, bajo la dirección de Celeste Lassabe (de Cruz-Coke). En su primer número este periódico se plantea como una publicación dirigida al conjunto de la familia, no obstante, a través de sus textos y paratextos<sup>65</sup> es posible discernir que apelaba a un público lector exclusivamente femenino. *La Familia* se presenta como el periódico que en Chile cierra el ciclo de las *autorías femeninas fundacionales* y se encuentra entroncado fuertemente al proceso de la prensa capitalista.

---

<sup>64</sup> Debate que ya ha escenificado la historiadora Ana María Stiven (*Lo público y lo privado* 303-326). También encontramos referencia a esta polémica en la tesis de Licenciatura en Historia de María José Zaldívar (2002).

<sup>65</sup> En esto siglo además de las propuestas chartianas, lo precisado por Gérard Genette, es decir, el paratexto será todo aquello por lo cual el texto se hace libro (pero también, agregaremos, revista, periódico y en más amplio término impreso), y se propone como tal a sus lectores. El paratexto se compone de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie que se agrupan en torno a una convergencia de efectos (7-8).

En el caso brasileño, la trayectoria de la prensa de mujeres es más abundante, existe mayor cantidad de periódicos publicados por mujeres o en los que ellas colaboran; no obstante, destacaremos los que consideramos más importantes en relación con los giros de la autoría femenina. Probablemente, los primeros periódicos dedicados a un público femenino fueron: *O Espelho Diamantino* de 1827, *Mulher do Simplício* de 1832 y *A Fluminense Exaltada* de 1846. En varios de ellos, tímidamente en un comienzo, publican mujeres; es el caso, por ejemplo, de los primeros escritos de Nísia Floresta en el periódico de Recife: *Espelho das Brasileiras*, 1831. Ahora bien, todos estos papeles eran fundados y dirigidos por hombres.

Una mujer mencionada en pocos estudios fue la fundadora del primer periódico femenino del que se tiene conocimiento: María Josefa Barreto. Ella funda en Rio Grande del Sur en 1833 el periódico *Belona Irada contra os sectários de Momo*, y meses después dirige también junto con Manuel dos Passos Figueroa, *Idade d'Ouro*. No obstante, el periódico que redirigirá la relación entre las escritoras y el espacio de opinión pública, eclipsando las publicaciones anteriores asociadas a figuras femeninas, será *O Jornal das senhoras* (1852-1853) que funda y edita la argentina Juana Manso, durante su exilio en Brasil producto de la dictadura de Juan Manuel de Rosas. Después Juana Manso dejará en su lugar a Violante de Bivar.

Al igual que en Chile, una de las razones que mueve a las mujeres a crear periódicos es la necesidad de conquistar derechos. El derecho a la educación será el primero que promoverán en sus papeles, el que decantará luego en el derecho a la profesionalización y finalmente a fines de siglo, al menos en Brasil, movilizará el derecho a sufragio. De la mano de estas demandas, hacia la segunda mitad del siglo, surgen periódicos femeninos, sobre todo en Rio de Janeiro, que tendrán como colaboraciones centrales los textos de mujeres. Así nacen títulos como *Bello sexo, periódico religioso, de instrução e recreio, noticioso e critico moderado* (1862), cuya redactora jefe era Júlia de Alburquerque Sandy Aguiar; *O sexo feminino, semanario dedicado aos interesses da mulher* (1873-1889), el que tenía como jefa de redacción a Francisca Dam. Diniz; *O quinze de novembro do sexo feminino, periódico quincenal literario, recreativo y noticioso. Especialmente dedicado aos interesses da mulher* (1889-1890), su redactora era

Francisca Senhorinha da Motta Diniz; *O Echo das Damas, órgão dedicado aos interesses da mulher, critico, recreativo, scientifico e literario* (1879-1888), propiedad de Amelia Carolina da Silva.

Todos estos periódicos surgen en la segunda fase del desarrollo de la prensa brasileña, aquel que propone un fuerte contenido político en el marco del convulsionado período de las Regencias y del Segundo Reinado. Ahora bien, es durante la fase siguiente, es decir, aquella que coincide con el establecimiento de la República y el período de modernización, cuando emergerá una prensa de mujeres prolífica y más estable, asociada también a la prensa de empresa. A través de revistas y periódicos, las escritoras autorizarán sus figuras de autoría y generarán toda una red de diálogos, muchas de ellas publican, por ejemplo, en varios papeles a la vez. Entre los más importante, dada su constancia y perduración en la publicación, además de converger en ellos autoras productivas e instauradoras de función-autor, encontramos dos periódicos paulistas: *A Mensageira, revista literária dedicada á mulher brazileira* (1897-1900), papel dirigido por la poeta y narradora Presciliana Duarte de Almeida y *A Família, jornal literário, dedicado á educação de mãe de família* (1888-1897), cuya redactora y propietaria fue en un inicio la controversial profesora Josefina Álvares de Azevedo, para luego pasar a proponerse como una empresa familiar a cargo de Inês Sabino, una vez que la publicación se ha trasladado a Rio de Janeiro. En este último periódico la demanda de sufragio femenino será patente, incluso Josefina Álvares publicará en sus páginas la obra dramática *O voto feminino* durante 1890, la que más tarde logrará llevar a escena. Además de las autoras apuntadas, en *A Família* publicarán Narcisa Amalia, Anália Franco, Carmen Dolores, María Benedita Bormann (Délia) y Júlia Lópes de Almeida, entre muchas más. Es pues con este último periódico que cerraremos el ciclo de la autoría fundacional femenina en Brasil.

Así, entonces, es en este espacio público de la opinión que comprendemos la manifestación inicial de la autoría de mujeres. Describamos, por lo tanto, brevemente las figuras autoriales de este ciclo que hemos designado como fundacional, antes de analizarlas en profundidad en los capítulos que vienen:

**a. La *publicista*:** bajo esta noción agrupamos a aquellas escritoras que despliegan en el campo literario una figura de autoría que tiene un fuerte anclaje en la gestión cultural. Corresponde a las autoras que accionan la emergencia de la prensa de mujeres y su literatura; estas además de escribir sus propios textos, buscan incidir en las dinámicas de la cultura impresa, lo que también deriva en una participación más ágil en las prácticas que decantan en una relativa autonomización del campo escriturario finisecular.

Como se presumirá, retomamos aquí la figura que construye Carlos Ossandón en sus estudios sobre la prensa chilena, principalmente, pensamos en *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas* (1998) y *El estallido de las formas* (2005); pues nos parece coherente con el proceso que viven las escritoras en su entrada en la vida literaria de la época. Ossandón conceptualiza la figura del publicista en el sentido de un sujeto de enunciación que no se legitima en la política o en las pugnas de la administración del Estado, como la figura del hombre de letras anterior, sino en una competencia comunicativa que es movilizadora por el público (y no por lo público). Este sujeto se situaría entre la figura de escritor "universal" de comienzos de siglo y el escritor modernista o decadentista de fines, ya que, por un lado, señala un trayecto que se desprende de las antiguas funciones doctrinarias y legisladoras que hegemonizaban la prensa y, por otro, conserva el temple iluminista y el vínculo manifiesto con el campo de poder, a diferencia del sujeto "excéntrico" que se figuraría con el modernismo. La especificidad del publicista se juega, entonces, en la compleja red que entabla con sus productos escriturarios, vale decir, con la prensa que hace pública y el fin periodístico, y muchas veces polémico, que por medio de ella persigue. Se constituye así como un sujeto con una fuerte función cultural y comunicativa de tipo raciocinante, independiente y crítica. Es esta figura la que "consagra la distinción entre los que hacen política y los que emiten y crean «opinión pública», anclando así su identidad más propia" (*El crepúsculo de los sabios* 102).

Supuesto esto, en el caso de las escritoras la figura de la *publicista* encarna esa preocupación ilustrada por establecer una esfera pública de la opinión; pero no pertenece a esa cadena de significantes que articulan subjetividades y ciudadanías fuertes en su relación ya sea con la política o la literatura. Su enunciación paratópica activa nuevas formas de habla que iluminan el lugar productivo de las mujeres en la sociedad, esto es, instauran una

nueva subjetividad en el espacio escriturario que apunta a redefinir la relación de las mujeres con lo público, pero también, a su vez, con el público y en esa medida se plantean como sujetos de opinión y gestoras de artefactos culturales.

Esta figura de autora funda una trayectoria en el campo cultural que no solo se posiciona desde la creación literaria, sino que genera además las condiciones para propiciar la intromisión de otras escritoras y figuras autoriales. Consideramos que la *publicista* pone en acción la búsqueda de la legitimidad literaria, vale decir, intenta autorizar sus discursos abriendo el lugar paratópico de las mujeres en el *ethos* discursivo operante. Leemos este gesto como inaugural, pues sitúa a las autoras en la arena pública y las proyecta en la intervención ciudadana y literaria, lo que fractura gradualmente la participación social que las mujeres de élite venían teniendo en lo público –a través de salones y tertulias– para iniciar una paulatina consolidación de su participación política. En este último sentido, es que la escritura además de presentarse como un fenómeno cultural, también implica una fuerte dimensión política, esto en la medida en que se trata de las estrategias de inscripción de las figuras de autoría femenina en la lucha por el poder enunciativo e interpretativo.

Ahora bien, las escritoras que, desde nuestro punto de vista, modulan y concentran esta figura son, en el caso chileno, Rosario Orrego de Uribe y, en Brasil, la argentina Juana Manso. Ambas autoras ponen en funcionamiento los primeros periódicos y/o revistas de mujeres en donde además de publicar sus propios textos polémicos y creativos, darán a conocer los iniciales de las escritoras que les siguen.

**b. La *literata*:** esta figura conglobera a la mayoría de las escritoras de la época, la definimos como aquella modulación paratópica que no interviene en la creación de medios, sino que tiene el interés en publicar sus obras y establecer así un *foco de expresión* autorial distinguible y propio en el campo escriturario. La *literata* demuestra una voluntad de estilo que se evidencia en una fecunda producción escrituraria, por lo tanto, no alude a escritoras ocasionales, por el contrario, tiene su anclaje en mujeres que han tomado las letras como un trabajo y para quienes la escritura será un ámbito angular de sus vidas.

Con esto no queremos decir que la *publicista* carezca de esa voluntad de estilo, porque de hecho la acciona de modo decisivo; pero pensamos que el eje de la *literata* se



encuentra más bien en la publicación de una obra literaria propia desde la que puede debatir con el mercado discursivo e impreso de la época. No es gestora cultural como la *publicista*, pues en ella no se demuestra un fin periodístico. Ahora bien, tal como advertimos antes, las figuras autoriales se superponen en su coexistencia, por lo tanto, algunas escritoras actualizan más de una figura y, en ese sentido, tanto Rosario Orrego como Juana Manso también se presentan como figuras *literatas* al colaborar con sus novelas, poesías y otros tipos textuales en la prensa santiaguina y carioca.

En definitiva, esta figura traza el lugar paratópico del gran número de poetas, narradoras y ensayistas, quienes a través de la apropiación de diversos modelos discursivos neoclásico-iluministas, romántico-liberales y naturalistas, extenderán una fecunda productividad literaria. Entre ellas contamos para el caso chileno con: Quiteria Varas, Lucrecia Undurraga, Hortensia Bustamante, Victoria Cueto, Delfina Hidalgo y Martina Barros. Y para el contexto brasileño con: Narcisa Amalia, Presciliana Duarte de Almeida, Maria Benedita Câmara Bormann, Júlia Lopes de Almeida y Anália Franco. Si bien esta autoría se verá más claramente diseñada en la segunda mitad del siglo XIX, tiene un antecedente en dos escritoras que serán punto de referencia para sus colegas: la chilena Mercedes Marín y la brasileña Nísia Floresta.

Por cierto, también habrá *literatas* entre aquellas escritoras que se posicionan en el campo cultural como *editoras*, pero el conjunto de autoras antes nombradas diseñan exclusivamente su lugar paratópico desde su obra literaria y no movilizan estrategias mediales de publicación y si lo hacen no son de mayor trascendencia para la inscripción de la figura de la autora en el campo literario y cultural.

**c. La *editora*:** esta figura está fuertemente ligada a la experiencia de la modernización finisecular y al proceso de emergencia de la prensa capitalista. La situamos, entonces, en el período en que las mujeres entran de forma masiva al ámbito laboral y polemizan en torno a las oportunidades de educación y profesionalización dentro de un *ethos* discursivo que instala la "cuestión de la mujer" como tema de alcance público.

En un contexto de tensión de los proyectos republicanos nacionales, las ideas positivistas de orden y progreso animaban los debates de la prensa, como también la labor

de los estadistas. Se discutían las reformas sociales y así también la responsabilidad de las mujeres como ciudadanas; ahora bien, en este sentido, son las escritoras las que instalan un discurso de derechos en consonancia con el discurso reformista general del período que planteaba una nueva relación entre las mujeres y el Estado. Uno de los puntos neurálgicos del debate será la maternidad, pues esta se vuelve función del Estado, sobre el entendido de que para la nación progresista el procrear y el educar eran parte de sus tareas principales. Es la construcción de una *maternidad cívica* la que validaría la presencia de las mujeres en el espacio público-político, pues ellas son las que debían tener a cargo el cuidado y la educación de niños y niñas, y así aportar al cambio social que la nación esperaba.

Si bien las mujeres comparten, entonces, el afán de transformación que se ejerce en la época, ellas criticarán la ideología de la domesticidad y paulatinamente dejarán de hablar de emancipación femenina, noción usada en la segunda mitad del siglo, para dar paso a una propuesta abiertamente feminista a comienzos del XX. Pues es justamente en el escenario de urbanización e incipiente industrialización que surge en América Latina la "primera ola" del movimiento de mujeres y feminista, una vertiente inaugural que tiene su origen en las mujeres asalariadas organizadas al alero del socialismo y el anarquismo. Un ejemplo paradigmático de estas mujeres trabajadoras que fundan revistas y polemizan desde un feminismo anclado en la lucha de clases, es la chilena Carmela Jeria. Esta obrera tipógrafa publica *La Alborada. Producción social obrera*, el primer periódico feminista chileno que aparece en Valparaíso en 1905 y que se extiende a Santiago, editándose hasta 1907. En él hallamos la instauración de un nuevo momento de autoría, una *figura femenina/feminista profesional*, como lo hemos llamado con antelación, que fijará en el campo cultural y político la denuncia contra la explotación del trabajo femenino y la condición subordinada de las mujeres.

No obstante, justo antes del apareamiento de esta *autoría femenina/feminista* hacia el siglo XX, es que situamos a la *editora* como *figura de pasaje*. Una autoría fundacional que está más estrechamente ligada a las concepciones decimonónicas y que atisba ciertos elementos del ideario feminista que se está forjando. La *editora* promueve una prensa de alto tiraje y demanda, además de incorporar a los formatos de periódicos y revistas todo el adelanto técnico de la industria impresa. Es la figura de una autora que al mismo tiempo

que publica sus textos, elabora una prensa protomasiva con un fuerte vector capitalista, la que la instala en el campo literario como una incipiente empresaria de medios. Todavía esta figura está anclada a escritoras que comparten el *habitus aristocratizante* propio de las autorías fundacionales, aun cuando existen algunas que provienen de la emergente burguesía, su posición social alude a una minoría privilegiada que tiene el acceso al poder de la palabra y a la cultura impresa. Entre las escritoras que componen este lugar paratópico tenemos a la chilena Celeste Lassabe (de Cruz Coke) y a las brasileñas Josefina Álvarez de Azevedo e Inês Sabino, con ellas cerraremos el ciclo de las *autorías femeninas fundacionales* que nos interesan.

\*\*\*

Ante la pregunta que Juana Manso hacía en su *O Jornal das senhoras*, "Ora pois, uma senhora a testa da redacção de um jornal! Qué bicho de sete cabeças será?", incitando de forma irónica a la escritura y gestión femenina en el marco de la cultura impresa; las *autorías femeninas fundacionales*, desde nuestra perspectiva, iluminan las trayectorias de esas mujeres escritoras, *bichos de siete cabezas*, que se emplazan como sujetos modernos por medio de la prensa. Este gesto sostenido de publicación y agencia desafía la extrañeza de su figura en el campo escriturario y cultural, además de poner en duda el ideologema hegemónico del ángel del hogar y de la madre letrada, aun cuando, claro está, muchas de ellas en el contenido de sus obras lo defiendan. No obstante, en contraposición a este ideologema, también encontramos destacados relatos que lo tematizan y cuestionan. Así, por ejemplo, Lésbia y Lucía, volviendo a los personaje de la narrativa de Délia y Lodoiska Maapaká, exponen no solo la figura autorial de la *literata* de forma paradigmática, como señalábamos al comienzo de este capítulo, sino también la problemática del hacerse autoras como núcleo central del contenido de sus obras. El pensarse autoras, como veremos, es una más de las formas que inciden en el proceso de legitimación de la palabra de las escritoras que estudiaremos y su construcción de función-autor.

## V. CUARTO CAPÍTULO:

## ENTRE LA GESTIÓN Y LA CREACIÓN LITERARIA:

### LA FIGURA AUTORIAL DE LA *PUBLICISTA*

En este capítulo abordaremos la primera figura fundacional de la autoría de mujeres, que es la que creemos moviliza y abre el proceso de inscripción de las escritoras en la comunicación literaria y pública. Dos son las escritoras que abordaremos desde su enunciación como *publicistas*, la chilena Rosario Orrego y la argentino-brasileña Juana Manso, ambas se posicionan como las primeras mujeres en editar prensa femenina en sus respectivos campos literarios.

En el segundo capítulo, definimos la prensa como un artefacto cultural en el que se ponen en funcionamiento una red diversa de significación, entre las que situábamos las figuras autoriales. La *publicista* como autoría inicial de las mujeres escritoras toma una posición de agente de esa red, esto al tener un interés periodístico sin tradición precedente. Desde una posición paratópica, la *publicista* comenzará a instalar sus medios en el espacio principal de distribución de la escritura en el siglo XIX, como lo es el de la opinión pública que se está gestando en el campo escriturario. Fue en un contexto convulsionado por intensos debates políticos y estéticos que estas escritoras *publicistas* deciden asumir un papel más activo en los campos culturales, generando periódicos y textos ficticios que daban cuenta de una perspectiva propia, femenina, sobre los conflictos que atravesaban sus países. Frente al *ethos* discursivo que asignaba a las mujeres el rol de moralizadoras y conciliadoras amorosas de las problemáticas privadas y públicas, y que hacía admisible la circulación de sus textos y órganos mediales, las publicistas no adoptaron de forma pasiva dicho mandato.

La prensa de mujeres en Chile y Brasil conserva dos hitos inaugurales, como anotamos antes, la fundación de la *Revista de Valparaíso* por Rosario Orrego en 1873 y el *O Jornal das senhoras* por Juana Manso en Rio de Janeiro el año 1852; a través de estos órganos las escritoras se abren paso en las dinámicas de transformación de la cultura letrada y en las nuevas formas de sociabilidad que se estaban tramando en los espacios urbanos.

Primero, abordaremos la producción y gestión de Rosario Orrego en la prensa chilena, para luego considerar los aportes de Juana Manso en la instalación de una figura de autora moderna en Brasil. Como intentaremos mostrar en los análisis que siguen respecto de la obra de ambas autoras, estas no solo insertan paulatinamente sus discursos en lo público y para un público, sino que, aún más, aspiraron a intervenir en las polémicas políticas y estéticas, tensionando así las visiones dominantes sobre el lugar socio-cultural asignado a las mujeres.

### **5.1. Rosario Orrego (de Uribe) y el romanticismo liberal femenino en Chile**

La coyuntura en que se produjo la irrupción de las escritoras románticas y, en especial, la figura autorial de la *publicista* fue particularmente compleja si pensamos en el escenario post-independentista en que se modula. El contexto chileno, al igual que el brasileño, se presenta más estable políticamente y menos desalentador en términos económicos que el resto de América Latina. La élite conservadora de Chile estableció, después de la Batalla de Lircay (1830), una alianza exitosa que logró conformar un sistema político estable, dirigido, como se sabe, de forma férrea por el ministro Diego Portales. El proceso que se inauguró entonces, respaldado por la Constitución de 1833 y conocido con posteridad como República Conservadora, se extendió sin mayores cambios hasta comienzos de la década de 1860. La literatura, en este contexto, se presentaba como instrumento idóneo para la construcción de la joven nación; en este sentido, la gestión cultural que desarrollaron espacios como la Universidad de Chile o la Sociedad Literaria de 1842, aportaron un programa literario que reclama la emancipación y/o independencia respecto de los modelos aportados por la antigua metrópoli.

Los modelos estéticos que se debaten en la época exponen el tránsito desde un ideario neoclásico hacia la búsqueda de un determinismo romántico que enseña a los escritores que un pueblo es en la medida del ambiente físico que habita, de sus costumbres e historia. Las obras de Walter Scott, Alejandro Dumas, René de Chateaubriand, Victor Hugo, Alessandro Manzoni, Eugène Sue, entre muchos otros, corresponden al *corpus* de textos que trazan las líneas de la escritura de las novelas latinoamericanas y también

chilenas, en este último caso en el contexto post-portaliano . De este modo, el juego de las emociones, la sensibilidad psicológica, los sentimientos amorosos, la sexualidad y la pasión trágica traman las alegorías de las tensiones que conflictúan a las élites a mediados del siglo XIX.

En este marco, las escritoras también desplegarán relatos que apropian los tópicos románticos que estaban logrando hegemonía en el campo escriturario. Es el caso de Rosario Orrego, quien además de ejercer un rol fundacional en el periodismo, también lo hace con su incursión en la novela romántico-realista. Orrego<sup>66</sup> nace en Copiapó entre 1831 y 1834, realiza sus estudios en colegios particulares y cuando su familia se traslada a Santiago ingresa a la escuela de las hermanas Manuela y Dámasa Cabezón. A los catorce años, como se acostumbraba en la época, se casa con Juan José Uribe, con quien tiene a sus cinco hijos: Héctor, Luis, Laura, Ángela y Regina. Años más tarde, alrededor de 1853, se muda a Valparaíso y ya en 1858 comienza a publicar sus primeros poemas firmando con el seudónimo de "Una Madre" en la concurrida revista *La Semana* de los hermanos Domingo y Justo Arteaga Alemparte. Se convierte en una asidua colaboradora de la prensa capitalina y porteña, así en 1861 publica en los medios *Revista de Sud-América* (1860-1863) de Santiago y *La Revista del Pacífico* de Valparaíso; y de ahí en adelante no parará de publicar, sobre todo poesía, en variados órganos: *La Estrella de Chile* (1867-1879), *La Esperanza* (1871), *Revista de Santiago* (1872-1873), *Sud-América* (1873), entre los principales. Mientras que en 1873 crea su propio medio la *Revista de Valparaíso*; ya es una figura reconocida en la sociabilidad literaria de la época, de hecho, su profusa labor escrituraria es destacada mediante su nombramiento como socia honoraria en la Academia de Bellas Letras, institución presidida por José Victorino Lastarria. Una vez viuda de su primer marido, contrae matrimonio con Jacinto Chacón, poeta y también socio de esta Academia. Muere el 21 de mayo de 1879.

Además de los numerosos poemas que divulgó en la prensa, son importantes sus novelas-folletín, no solo porque son las primeras escritas por una mujer, de acuerdo al

---

<sup>66</sup> Los datos acerca de sus biografía, los hemos tomado básicamente de algunos libros que se refieren a la autora, de entre ellos destacamos los de Isaac Grez Silva (1931), Lina Vera Lamperein (1994), Ruth González (1992), Patria Rubio (2001).

registro que se tiene hoy, sino también por cómo en ellas aborda didácticamente discursos que buscan aportar a la construcción nacional y refieren alegóricamente las tensiones que internamente contraen a la élite chilena post-portaliana<sup>67</sup>. *Alberto el Jugador*, aparece por entregas en la *Revista del Pacífico* en 1860 y como libro en 1861<sup>68</sup>; *Los Busca-Vidas*<sup>69</sup>, relato que Orrego publica en las páginas de su *Revista de Valparaíso*, pero que no alcanza a concluir; *Teresa, episodio de la época de la Independencia*, la que según su biógrafo Isaac Grez habría publicado como libro en 1870 y que él incluye en la antología que prepara sobre la autora en 1931.

Situamos a Orrego dentro de esta figura fundacional, porque pensamos que su lugar paratópico imperante tiene que ver con su función como *publicista*. Efectivamente, es una poeta y narradora que expresa una voluntad de estilo —que en su caso apropia modelos románticos—, pero no de forma exclusiva, porque además de ello, Orrego patentiza un deseo de incidir en las dinámicas de lo escrito en el Chile republicano. Su aprendizaje literario, desde nuestra perspectiva, alcanza su punto culmine en la creación de un medio de difusión propio. Ahora bien, antes de abordar su *Revista de Valparaíso* (1874-1874) como órgano mediante el cual Orrego manifiesta una función-autor fuerte y que establece su lugar como figura *publicista*, nos interesa analizar la serie de textos que divulga en diferentes periódicos y revistas, esto con el fin de definir sus contenidos principales, sus estrategias retóricas de inserción en el discurso literario y los géneros discursivos que emplea de modo preferente.

---

<sup>67</sup> La escritura de esta autora ha pasado casi inadvertida por la crítica especializada, solo contamos con una referencia en el texto que la crítica literaria chilena Raquel Olea publica en 1995 por el SERNAM (Servicio Nacional de la Mujer): *Ampliación de la palabra: la mujer en la literatura*. En él Olea, en un gran esfuerzo por historiar la literatura de mujeres, nombra a Orrego junto a Mercedes Marín del Solar y Quiteria Vargas; también con algunos estudios como el de Ruth González, quien se refiere a esta autora en *Nuestras escritoras chilenas: una historia por descifrar* (1992); un artículo de Juan Armando Epple, titulado —Rosario Orrego<sup>67</sup> (1999); y otro de Lina Vera en su libro *Presencia femenina en la literatura nacional. Una trayectoria apasionante 1750-1991* (1994).

<sup>68</sup> En 2001, la editorial Cuarto Propio publica una reedición a cargo de Patricia Rubio.

<sup>69</sup> Según Ruth González (1993) esta novela habría sido publicada originalmente en la *Revista de Sud-América*, en 1862, pero en la revisión que yo hice de este medio corroboré que no era así. Rosario publica solo poemas en esa revista.

Como comentábamos antes, las primeras colaboraciones que hace Orrego en la prensa chilena son en la *Revista de Sud-América* (1860-1863), en esta publica solo poemas y firma con el seudónimo de "Una Madre" o con sus iniciales R.O. Más tarde sus poesías aparecen en varios periódicos de la capital y porteños, y alrededor del año 1862 su seudónimo cede el lugar a su nombre legal. En esta trayectoria de su autoría, uno de los primeros textos que publica en la prensa con su nombre es "A la señora doña Manuela Cabezón" en febrero de 1862 en la revista antes mencionada. Es interesante advertir el uso que Orrego hace del seudónimo, pues, de hecho, es una de las estrategias retóricas más utilizadas por las escritoras en la época para componer autoría. Pensamos este uso, como también lo es el del anonimato, como una operatoria de entrada de las mujeres a la *ciudad letrada decimonónica*. Al respecto, por ejemplo, Gérard Genette argumenta que las figuras que permiten el nombre autor pueden asumir tres condiciones principales: "[...] el autor «firma» con su nombre real (podemos suponer, sin conocer estadísticas, que es el caso más frecuente) o bien firma con un nombre falso, fingido o inventado: es el *seudonimato*; o no firma de ninguna manera, es el *anonimato*" (38). Como hemos advertido a partir de nuestra lectura de la prensa en el período, la práctica de asumir el nombre legal para firmar los textos será en las escritoras un gesto más tardío y que dependerá del grado de aceptación que encuentre su literatura en el campo literario.

En relación, entonces, a la poesía de Rosario Orrego, la podemos agrupar en tres grandes grupos desde el punto de vista de su contenido: 1) textos dedicados a la escritura como tema, la que representa comúnmente mediante la metáfora de una lira; 2) poemas dedicados a su pasado, sobre todo a sus hijos y en especial a Héctor, quien muere por esos años. En estos poemas canta al recuerdo e insiste en la incertidumbre religiosa que genera el dolor ante la muerte; 3) y, finalmente, el *corpus* más amplio, poemas dedicados a personajes públicos de importancia en la vida urbana chilena o latinoamericana, tales como Andrés Bello, las hermanas Cabezón, Juan Godoy, Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre otros, como también a lugares y paisajes de Chile.

Bajo la consideración del texto como continente que encierra la totalidad significativa, abordaremos estos poemas desde el punto de vista del enunciado, vale decir, aludiremos a su nivel léxico-sintáctico, fónico-gráfico y de contenido. Nos interesa



englobar los discursos que de forma preferente recorren el cuerpo de los poemas de Orrego<sup>70</sup>, por lo tanto, lo que nos importa en el plano del análisis textual es revisar aquellos discursos hegemónicos que nos otorgan la idea de una totalidad significativa, la que instala un pacto entre discursos que aun cuando impera no neutraliza o anula la eficacia de otros alternativos o resistentes.

Si observamos los poemas de Orrego en su totalidad, la gran mayoría de ellos en su nivel formal se caracteriza por la utilización de una métrica variable, pero preferentemente endecasílabo y dodecasílabo; gran parte de sus poemas están escritos en estrofas de cuatro, seis y ocho versos, y también hay un gran número de sonetos, lo que expone su apropiación de las formas métricas consagradas por la tradición y la vinculan a una sensibilidad más neoclásica; asimismo, existe una predilección por la rima consonante (*ababab*) y, en menor medida, una práctica del verso irregular, lo que denota una enunciación más romántica en la producción poética de la autora.

Por otra parte, en general, el tono<sup>71</sup> que recorre sus poemas es solemne y melancólico. Prevalece un *pathos* grave y triste, lo que promueve un pulso subjetivo que se hace visible en la sintaxis, la conceptualidad y la musicalidad de su poesía. La emocionalidad que afecta a las palabras de la poesía de Orrego se dirige a iluminar ciertos lugares autoriales que están anclados en su diferencia como escritora frente al campo cultural en que se inserta. En este sentido, el instrumento canónico de la poesía y el canto

---

<sup>70</sup> Como se inferirá, en este planteo sigo la propuesta de Grínor Rojo (2001) sobre la relación entre las nociones de texto y discurso. Rojo conceptualiza los discursos como desarrollo sémicos mayores que recorren el cuerpo del texto y que representan una ideología, la que entiende como la experiencia misma, como lo vivido, en la línea althusseriana. De este modo, los textos dejan de ser estructuras monológicas para pasar a escenificar una matriz en la que se conjugan temas relativos al saber, la verdad y el poder. Los discursos se articulan y organizan dentro del texto presentando relaciones de complicidad, coexistencia pacífica o contradicción, produciendo una relación en la intimidad de un solo texto como en su interconexión con otros (en el sentido de la intertextualidad bajtiniana).

<sup>71</sup> Me parece muy aclaradora la perspectiva que expone Alicia Genovese en su libro *Leer poesía, lo leve, lo grave, lo opaco* (2011), respecto de cómo el poema, entendido como tejido o red, es recorrido por una economía libidinal, un *pathos* que no se encuentra en un solo lugar, no es la efusión sentimental, sino un pulso subjetivo: "que arrastra al discurrir del poema, un mundo afectivizado que a veces se hace visible en su musicalidad; otras en su sintaxis; otras, en su conceptualidad; otras, en su imaginario; otras, en la transformación de sus referentes objetivos o, la más de las veces, en una combinatoria de todos o varios de estos factores" (56). En tono, en definitiva, es un espacio de cruce entre la secuencia de palabras y la emoción.

clásico, la lira, se expone como un concepto metafórico para signar la pregunta que la sujeto poético elabora en torno a su escritura; dentro de los poemas que están en el primer grupo que ordenamos antes, de acuerdo al punto de vista del contenido, el poema titulado "A mi lira" (*Revista de Sud-América*, tomo IV 442-443) funciona de forma paradigmática para lo que venimos argumentando:

¡Lira, a mis manos armoniosa, acude  
Intima ardiente aspiración del alma,  
Fuente sonora en el desierto mudo  
De mi existencia.

Ya pida al cielo que mi vida corte,  
O ya serena me resigne al hado  
Siempre tú, dócil, mi doliente lira,  
Cede a mi mano.

Mi alma está triste, se marchita y cae  
Como una planta que en la selva brota  
Sin que del astro fecundante un rayo  
Tibio la bese.

¡Yo vivo triste! El corazón herido Ya  
de entusiasmo o de placer no late,  
Llanto perenne, pesadumbre intensa  
Mi alma devora.

Soy sombra errante de la noche oscura,  
Soy el suspiro que remeda el viento  
Cuando las ramas del ciprés columpia  
Sobre una fosa!

Átomo leve en el desierto marchó  
Siempre adelante sin saber adónde,  
Sin que la luz, una esperanza guie,  
Mi incierto paso!

Quizá mañana llegaré ya al borde  
Del grande abismo, del sepulcro helado,  
Y allí el olvido borrará mañana  
Mi frágil huella.

Y ni un recuerdo como aroma suave  
Irá hasta el trono de mi Juez severo,  
Y ni una gota de amistoso llanto

Caerá en mi tumba.

Mas tú, mi lira, como un casto beso,  
Como el suspiro de apenada virgen,  
Como el sollozo de inocente niño  
Vibra sonora.

Tú, mis delirios y mis ondas penas  
O mis suspiros y mis sueños blandos,  
Cuando a la noche del olvido baje,  
Guarda por siempre.

Mas, entre tanto que en el mundo vago,  
Dame tus goces inefables, puros; Sean  
tus notas melodiosas, tiernas, Gritos del  
alma!

En estas once estrofas, "Una Madre" adopta una de las formas preferentes de su poesía, como lo es el cuarteto con verso libre, el que se presenta como de "arte mayor", ya que posee tres versos endecasílabos y un pentasílabo por cada estrofa. Esta distribución y métrica del poema va acompasado por un tono grave<sup>72</sup> que establece un movimiento descendente en su ritmo; sin embargo, la sujeto poético encuentra salida a su "desierto mudo", a ese hundimiento, a través del llamado al canto de la lira. La secuencia del poema y el mundo afectivizado que propone va desde un primer momento en el que la sujeto clama el sonido de la lira (dos primeras estrofas) para luego interpelar a ese objeto metafórico, lamentarse y, a la vez, definirse por su condición de ruina y oscuridad (tres estrofas siguientes): "mi alma está triste", "yo vivo triste", "soy sombra errante de la noche oscura". En las estrofas que continúan relata a la lira –figura que no solo es metafórica sino también personificada– como anda por la vida, perdida y solitaria, y después, en el cierre del poema, compara al instrumento con vírgenes e infantes para alegorizar una vida con su canto, vale decir, una vida con escritura. Al final del poema, la sujeto solicita poseer mientras esté viva los goces del sonido del instrumento y así lograr mayor tranquilidad en su alma.

---

<sup>72</sup> Prosiguiendo con la propuesta de Genovese, ella propone que en la poesía moderna, la gravedad y la levedad tomadas como movimientos opuestos y complementarios suelen aparecer en la poesía. Movimiento de descenso y ascenso en el ritmo del poema (57).

Lo que esta lira metafóricamente representa es la escritura misma; en ese sentido, hay modelos de la tradición poética que están operando. De forma evidente, vemos que el texto apropia elementos neoclásicos, en cuanto a su contenido, puesto que la lira recuerda el instrumento musical de la mitología grecolatina asociado a Apolo, quien lo había recibido como obsequio de Hermes y lo exhibía como símbolo de la cultura y la sabiduría. Además de lo mitológico, Orrego trae a escena la idea del canto lírico y la historia sobre el surgimiento de la poesía en la antigua Grecia. En virtud de la acción que el canto y la poesía ejercen virtualmente en la sujeto poético, el tono del poema, la vida misma, se hace más leve, así el movimiento se vuelve ascendente y cobra un tinte más consolador y liviano. Ahora bien, esa afección que exhibe la sujeto, la enlaza con el sentir romántico en la línea intimista de un Lord Byron (1788-1824), pues tematiza el mundo interior de la poeta y sus sentimientos de desencaje con la vida, su angustia metafísica; como, asimismo, emerge un fuerte subjetivismo que se manifiesta en un sentir individual que tiende a la evasión.

La producción literaria de Orrego, en términos generales, da cuenta de ese pasaje entre modelos iluministas y liberales, los que en el contexto latinoamericano tendrán un anclaje fundamental en la realidad social, aun cuando la sujeto poético en el poema analizado se proponga como evasiva, en la poesía que tematiza personajes y lugares de Chile ese tono cederá ante un interés social y muchas veces político. Ahora bien, antes de entrar en este eje, me interesa ligar el lineamiento anterior con la incertidumbre religiosa y la cuestión de la muerte en la segunda serie de poemas de Orrego.

Un tema presente en la obra de la mayoría de las autoras que analizaremos, y así también en Orrego, tiene que ver con la muerte prematura de los hijos. Como se sabe, las tasas de mortalidad infantil en el siglo XIX eran elevadas, debido a las condiciones higiénicas en que se vivía, las enfermedades virales y las deficiencias en alimentación, entre otras razones; por lo que era usual que las madres tempranamente se vieran enfrentadas al fallecimiento de sus niños y niñas. Las mujeres escritoras no solo tematizan las muertes de sus propios hijos, sino también la experiencia de otras mujeres, amigas y familiares, con las que intentan trazar una cierta red de contención y respaldo. Dentro de la segunda serie de poemas de Rosario que apuntamos con anterioridad, está aquella que pone

en relación tres núcleos temáticos: el pasado perdido, la muerte de hijos (sobre todo nos habla de la muerte de uno de los suyos, Héctor) y la incertidumbre religiosa; estos se entrelazan y escenifican la angustia metafísica de un sujeto de la enunciación que ve el presente como un territorio-tiempo tortuoso, al igual como ocurre de cierta forma en la serie que acabamos de abordar.

En líneas generales, estos poemas mantienen el tono grave de su poética, pero enfatizan la evasión romántica ante una realidad que se presenta abismante. Así, por ejemplo, en diciembre de 1861, en el poema "Aniversario fúnebre", la sujeto recuerda el primer aniversario de su hijo, Héctor y exhibe una crisis de fe que la lleva a plantear una fuerte duda y conflicto interno con sus creencias: "Disipa ¡oh Dios! Las dudas que engendra el sentimiento, / las nieblas que me impiden hasta tu trono ver, / que junto a ti yo mire bellissimo y contento, / cual ángel de tu cielo, al hijo a quien di el ser" (*Revista de Sud-América*, tomo III 608-609). La sujeto demanda de su Dios el restablecimiento de su fe, esto es, una reconciliación antes de poder continuar creyendo. De ese modo, a lo largo del poema, habla con la divinidad de forma íntima, proponiendo su incertidumbre religiosa como un problema que dicha divinidad debe ayudar a resolver.

Igualmente, en el poema "El clavel blanco del sepulcro" (*Revista de Sud-América*, tomo II 441-443), la sujeto expone el sufrimiento de verse en vida sin su hijo. Su paratexto es interesante, ya que la redacción del periódico se da la tarea de presentar el poema como una obra de R.O. de U., una señorita porteña considerada admirable, debido a su delicada forma de hablar acerca de la muerte. Entonces, con una actitud elegíaca, la sujeto se lamentará: "Invoco luego la muerte / mas esta me dice ufana:/ Espera, niña, a mañana, / que tu pena hoy me divierte"; el motivo poético de la muerte de un hijo cruza el poema y lo propone como *planto*, al modo medieval, en cuanto la sujeto lamenta el fallecimiento de un ser querido.

En definitiva, en esta segunda serie de la producción de Orrego, vemos una poética del duelo en la que la figura del Dios judeocristiano será continuamente convocada para tranquilizar el ánimo de la sujeto y hacer más leve su desgracia. Este duelo se aleja del rito funerario para inscribirse en la subjetividad misma de la hablante, por lo tanto, no solo

tendrá que ver con su permanente lamento, con su dimensión emotiva, sino que abre una búsqueda de sentido ante la pérdida del ser amado; vale decir, se plantea un trabajo interior para dar una nueva orientación a la vida, en la medida que la sujeto se aleja paulatinamente del espacio que habitaba con ese *otro* amado.

Al igual que precisamos antes, la apropiación de ciertos tópicos de la tradición literaria, ante todo los románticos tales como la angustia metafísica, la evasión ante un mundo con el que choca la subjetividad poética, prevalencia del mundo interior del poeta y sus sentimientos, la duda religiosa, entre otros; exhiben una *sujeto elegíaca* que se instala desde contenidos femeninos. En este gesto, la figura autorial interviene en las dinámicas estéticas para construir una poética en donde se exponen contenidos propios del *ethos* discursivo operante en la época, pero sin aceptar pasivamente su normativa. Así, por ejemplo, el tema de la maternidad es cardinal en su poesía, pero Orrego a través de su crítica y duda religiosa, de algún modo, complejiza y tuerce el discurso hegemónico de la domesticidad. Lo que hace la poeta es proponer esta *sujeto elegíaca* como una figura que reflexiona y cuestiona las creencias a partir de la experiencia del dolor femenino, este se encuentra entroncado principalmente a la vivencia de la muerte y la maternidad.

Otro es el giro que encontramos en la serie de poemas dedicados a personajes públicos y paisajes de Chile, que precisamos como aquellos más numerosos. En estos el tono que impera es el laudatorio y, por tanto, la composición poética que predomina es la oda. Por ejemplo, en 1873, Orrego es colaboradora de *Sud-América, revista científica y literaria de Santiago* y en ella publica el poema "A Santiago", donde con un tono elevado exalta la naturaleza y la urbanidad de esta ciudad desde un lugar de lejanía: "Si fuera yo un ave tendiera mi vuelo / hacia ese tu cielo / que inspira el amor, / y allá en su Alameda de Acacias gigantes, / do buscan la sombra los tiernos amantes / colgara su nido su alado cantor" (884). La sujeto homenaja a Santiago y describe la "sociedad de buen tono" que la habita: "tus bellos palacios, tus calles hermosas, / tus hijas preciosas / de pálida tez, / Huríes vestidas de ricos cendales / que tienen los ojos y el alma orientales, / y tienen de Chile la noble altivez" (884). Al igual como en otros poemas de esta línea "A Copiapó", "A la estatura de Juan Godoy", "A la señora Manuela Cabezón", "Al instituto de Valparaíso", "Al señor Andrés Bello", "A la noche", entre otros; Orrego manifiesta un interés y visión más

social y general, a diferencia del desahogo de su sentir individual que encontrábamos en sus poemas analizados antes. Este, no obstante, también es un guiño romántico en la medida en que la poesía se concibe anclada fuertemente en la realidad local, la geografía, el paisaje y sus personajes.

En esta última serie, entonces, leemos la construcción de una sujeto poética más volcada hacia el referente, a la particularidad de su realidad social y política, pero que no expresa el espíritu crítico mostrado en su poesía de corte más intimista. En esta poesía es posible distinguir un discurso modernizante, pues se adulan y subrayan los avances tecnológicos, educativos y culturales de la sociedad chilena, pero que carece del tono más opinante que sí tendremos en su narrativa, y que es aquel que nos interesa indagar. Este sello general, propio del determinismo romántico, patentizará un mayor desarrollo y también un acento más cuestionador en las tres novelas que publica Orrego como en los ensayos que divulga en su revista y que corresponden a los tipos textuales que nos interesa abordar ahora.

Además de aquella primera estrategia de inserción en el campo cultural como lo es la publicación de poesías bajo el seudónimo de "Una Madre", Orrego optará por dar a la prensa novelas-folletín, género discursivo que se presenta de igual modo como procedimiento de ingreso en la comunicación literaria. Los lectores de la *Revista del Pacífico* leían en sus páginas el año de 1860: "Era una noche del mes de setiembre, de ese mes primaveral de brisa tibia y aromática, de cielo puro y despejado; de ese mes que aparece a nuestra vista coronado de flores y cruzando por sobre una alfombra de verdura" (tomo II 471); así comenzaba la primera entrega del folletín *Alberto el jugador, novela que parece historia*. Con este relato Rosario empieza a ejercitar no solo un nuevo género, sino también un discurso literario más osado en relación con la producción de sus pares escritores, pues la novela desde mediados del siglo XIX estaba siendo percibida como la forma más idónea para fundar una literatura nacional. El cultivo de este género se entronca a la apropiación de la estética romántica y, fundamentalmente, en su vertiente realista, ya que el interés de los escritores estaba puesto en dar cuenta del estado moral y material de la sociedad, con el fin de promover las jóvenes nacionales que, según una perspectiva iluminista, tenían la responsabilidad de patrocinar. En este sentido, es clarificador

considerar que Orrego participa con esta obra en el concurso convocado por la Universidad en 1860, mismo evento en que Alberto Blest Gana presenta su novela *La aritmética del amor*, con la que finalmente gana el premio.

*Alberto, el jugador*, luego de ser publicada por entregas, aparece en 1861 como libro con un prólogo del escritor peruano Ricardo Palma, prefacio que funciona como paratexto garante para la lectura de la obra. *Alberto, el jugador* cuenta la historia de un personaje ludópata que ha implicado a varias familias de la élite santiaguina en juegos de azar, atrayendo a diversos hombres hacia una vida licenciosa que los apartaba de su doble misión como cabezas de familia y ciudadanos respetables. Frente a ello, surge una agencia femenina que se manifiesta en acciones de fuerte sentido moral, tramadas en torno a las historias de tres personajes: Luisa Álvarez, Valentina Aramayo y, sobre todo, de Carmen de Aramayo, en quien se concentra el grueso del conflicto narrado. Lo particular de la novela es que los obstáculos que se presentan para las personajes en relación con sus esposos, novios y familia, no necesariamente son íntimos o individuales, sino que responden más bien a un contexto social y público. En la historia, ello se asocia con los vicios inducidos por Alberto, los que encuentran eco en la corrupción de una sociedad santiaguina que ha olvidado los valores republicanos soñados por líderes de la Independencia y se ha visto socavada por la corrupción privada y pública.

Las historias que se traman, entonces, son tres y están asociadas cada una a un personaje femenino: la abnegada Luisa Álvarez casada con Enrique Maldonado debe redimir a su marido del vicio, pues este ha perdido todo cuanto tenía en la casa de juego de Alberto. En segundo término, los enamorados Valentina y Hermógenes ven frustrados sus planes de matrimonio debido a que el padre de la joven, Pablo Aramayo, la compromete con Alberto para saldar sus deudas; una entrega a la cual ella se resiste con ayuda de su madre, Carmen. Y, finalmente, la historia entre Carmen y Alberto, que se presenta como central en el relato. El conflicto entre estos personajes se desata por la venganza de este ante un amor no correspondido; Alberto se había enamorado de Carmen, pero esta había hecho caso omiso a sus pretensiones. Esto induce a Alberto a cometer actos altamente reprochables, tales como pedir en matrimonio a Valentina, los que, sin embargo, no llegan a buen puerto, dada la inteligencia y rectitud de Carmen. Al final del relato, por otra parte, se



revela que ella y Alberto son medio-hermanos, al aparecer este como el hijo *guacho* del padre de Carmen. Desde esta condición, entonces, sus actitudes pueden ser asociadas a esa ilegitimidad, que es muy descalificada entre la élite chilena, y desde la cual también se explican los hábitos de nuevo rico y el mal gusto del acaudalado Alberto. En la novela, este *guacherío* de Alberto se exhibe como la causa de su vida licenciosa, un sujeto que además de no tener a su lado una mujer que pueda erigirlo como un buen y respetable ciudadano, también carece de una familia que en su seno lo eduque moral y afectivamente de forma íntegra.

Como sello general, la novela adopta el típico carácter ejemplarizante de las narrativas ilustradas. Su inicio y desenlace se enmarcan en la celebración de Fiestas Patrias en un año indeterminado de la década de 1850, lo que convoca un haz de elementos neoclásicos y románticos que se ensalzan a la formación republicana. Ese tono que la ficción romántico-realista de Orrego comparte con textos de autores coetáneos, en especial con los de Alberto Blest Gana, deriva sin embargo hacia otro rumbo al iluminar el lugar productivo, tanto en un sentido doméstico como ético-político, que tienen las mujeres dentro de ese escenario social. Ello se manifiesta en la organización del relato, el que está habitado por un conjunto de personajes femeninos que buscan y logran modelar las costumbres de sus familias, desde lo cual apuntan a reedificar no solo el ámbito privado sino también el nacional. La novela se estructura en dos partes, la primera, centrada en la desdicha de las familias atrapadas en las redes del jugador; y la segunda, marcada por la aparición en escena de Rudecindo San Román, personaje que había sido engañado por Alberto en México y quien moviliza las acciones que pondrán al descubierto al ludópata en Chile. Debido a esta gestión de Rudecindo, Alberto terminará arrancando a Lima, ciudad donde acabarán sus días.

En términos simbólicos, y desde la perspectiva aburguesada y productivista que se expone en la novela, Alberto es el villano que personifica esa sociedad oligárquica que se ha vuelto inoperante para el progreso nacional. Pues, lo que la narración le reprocha a esa élite es, sobre todo, su relajamiento moral, expresado en los vicios que desde el interior doméstico atentan contra la ética republicana. En ese contexto, serán personajes femeninos los que, poniendo en juego el amor maternal y familiar, recuperarán los ideales y la virtud

cívica, redirigiendo a los hombres hacia un destino nacional productivo. De modo consecuente, solo los personajes masculinos que tienen a su lado a mujeres virtuosas logran ser redimidos, lo que no ocurre con Alberto, quien no solo carece de esa contraparte sino que, además, ha experimentado una pasión inadmisibles al enamorarse de su hermana Carmen. En el desenlace de la novela, Alberto es condenado por las leyes civiles y divinas, lo que, desde un discurso donde confluyen el liberalismo y una cosmovisión católica, enlaza la historia de las parejas con un relato sobre el deber-ser ciudadano. De este modo, una narración que inicialmente parece ajustarse a una trama sentimental, evoluciona hacia el intento de ordenar la ética y la política republicana en el sentido que se aspira para la nación. A través de ella, es posible dar marcha al discurso de una elite liberal, deseosa de modernizarse y progresar, pero que también intenta conservar su hegemonía frente a advenedizos de dudoso origen y cuestionable moral.

Con *Alberto el jugador*, Orrego practica el género que encarna la forma privilegiada de publicar relatos en la prensa, esto es, la novela-folletín. Este tipo de género, al que nos referiremos de forma más extensa en el último capítulo, funciona como un soporte que divide las historias y seduce al lector, así en cada entrega de estas primeras novelas nacionales se iba conformando paulatinamente una comunidad imaginada y un circuito literario moderno. Ahora bien, esta no será la única novela-folletín que Orrego dará a la prensa, sino que escribirá dos más "Teresa, episodio de la época de la Independencia" y "Los Busca-vida, novela de costumbres"; ambas narraciones las publica en el espacio impreso que ella misma inaugura y dirige, su *Revista de Valparaíso, periódico quincenal de literatura, artes y ciencias* (1873-1874) y, por lo tanto, nos interesa revisarlas en el marco de esta agencia escrituraria que ella emprende y que la proyecta como una figura *publicista* en el ámbito cultural chileno.

En el prospecto de la *Revista de Valparaíso*, publicada a través de la Imprenta El Mercurio, Orrego va a definir las directrices de la revista como también su crítica ilustrada a la sociedad de Valparaíso (como principal y más promisorio puerto del Pacífico) y también nacional, pues la percibe como una sociedad profundamente utilitarista al incitar solo la búsqueda exclusiva del bienestar material y económico. Orrego alegorizará la cultura materialista mediante la figura de la mujer: "Si una hermosa mujer dotada por la

naturaleza de todas las perfecciones físicas no la adornan las bellezas del alma, los encantos de la inteligencia, sería una bella estatua, pero sin calor, sin alma. Una estatua sin alma: eso sería un pueblo que ha llegado al apogeo de su desarrollo material sin más aspiraciones que el lucro, sin más placer que el que proporciona el buen éxito de empresas mercantiles" (tomo I, 3). Existe en el "editorial" de la revista un discurso cuestionador frente al proceso de modernización, este pone de manifiesto el impacto negativo que ha tenido en la sociedad chilena una cultura afianzada solo en los réditos de su naciente capitalismo periférico: "[...] en una sociedad como la nuestra, en donde por falta de iniciativa y estímulo, toda idea que traspasa la esfera del provecho material es acogida con frialdad, cuando no con burlesca sonrisa"(tomo I 3). En esta enunciación crítica, Orrego se nos presenta como una figura que busca incidir en el debate público, o más bien en la conformación de un esfera pública de la opinión, planteando una participación más activa y abierta en el campo cultural chileno. Orrego ha dejado de firmar sus escritos como "Una Madre" y ahora se atreve no solo a publicar textos con su nombre legal, sino además a dar a luz un medio de comunicación propio. Este gesto ilustrado y fuertemente político, pues desafía los pactos de saber/poder en la cultura impresa y sociedad chilena, tendrá como primer eje instalar una crítica al materialismo y/o mercantilismo con el fin de proponer una valorización de la razón y la moral en la formación de un lector/ciudadano nacional, el que también tiene en sus manos la continuidad de los bienes impresos: "Si no hay un público que piense, que imagine, no habrá lectores; si no hay lectores no habrá Revista" (tomo I 4).

Es con este texto que Orrego se abre paso en la prensa chilena del período de modernización finisecular, su objetivos se nos presentan como disruptivos con respecto al *ethos* discursivo hegemónico, el que aun cuando propone a las mujeres como sujetos/objetos de discurso viables en la conformación de una nación moderna, desplaza sus acciones al ámbito de los doméstico. Rosario, por el contrario, no acepta esta normativa y dirigirá su agencia a la creación de un órgano propio durante los dos años que dura la *Revista de Valparaíso*. En ella se publicarán textos de variada índole: prosa de tipo ensayística, misceláneas, novelas-folletín, poesía, entre otros, esta diversidad de tipos textuales exhibe la pauta de comportamiento de una prensa que gradualmente se diversifica y que va componiendo en Santiago y Valparaíso, fundamentalmente, una constelación moderna de cultura. Por otra parte, entre las autoras que colaboran en esta revista se

destacan la propia Rosario Orrego como también Lucrecia Undurraga, a quien nos referiremos en el capítulo que sigue.

Durante el primer año de la revista su directora publica por entregas la novela "Los Busca-vida, novela de costumbres" (1873), la que no concluye; y al año siguiente "Teresa, episodio de la Independencia", en una sola entrega. Además de estas narraciones, es quien tiene a cargo la "Revista de la quincena", texto misceláneo que aparece en la gran mayoría de los números del órgano, y también publica poemas y dos escritos de corte ensayístico: "Definición del amor" y "El lujo y la moda"<sup>73</sup>; en ellos además de escenificar la vida porteña de la época, se da a la tarea de criticar las costumbres femeninas y el lugar del artista o literato en la sociedad chilena. Esta revista, comprendida como artefacto cultural, manifiesta en su organización textual las formas incipientes de la división del trabajo intelectual y, así, también la paulatina profesionalización de escritores y escritoras. El universo semántico de la revista se amplía y deja atrás las formas más doctrinarias de la prensa anterior a 1870, presentando figuras de autor más modernas.

"Los Busca-vida, novela de costumbre" desde el mismo título establece su margen compositivo, esto es, el de la novela costumbrista del realismo; marco por medio del cual Orrego se esfuerza por presentar escenas de lo popular con un acento claramente localista. Esta actualización del género hereda, por una parte, la idealización del campesino y, por otra, la preponderancia de un fin didáctico y moralizante que apunta a promover valores patrióticos y ciudadanos. Luego de un largo cuadro descriptivo sobre el ambiente en que se desarrollará el relato, entrada típica del realismo literario, la novela se trama a partir de dos historias, las que lamentablemente no terminan por perfilarse e integrarse, ya que son interrumpidas antes de presentarse el nudo del relato. Sin embargo, es posible distinguir estas dos historias: en primer lugar, transcurre la vida de los personajes en el Pueblo de Indios, comunidad que la autora ubica en la zona norte de Chile, por los decenios de 1840 y 1850. Godileo, indígena de una tribu boliviana, habita allí junto con su esposa Mónica y

---

<sup>73</sup> Estos últimos textos más la novela "Teresa" y algunos de sus poemas fueron reeditados por Isaac Grez Silva en 1931: *Rosario Orrego de Uribe. Sus mejores poemas, artículos y su novela corta "Teresa"*. Mientras que en 2003 se publica su obra completa: Ángel, Osvaldo, et al. *Obra Completa, Rosario Orrego 1831-1879*. Valparaíso: Cáfila, 2003.

dos hijos, Gala y Silo. Un día llega un viajero que andaba en busca de riquezas mineras y le pide comerciar unas piedras que encuentran juntos, pero el indígena se niega, puesto que afirma: "No quiero exponer a mis hijos, contestó pausadamente el indígena, a los peligros que acarrea el oro. Ellos serían víctimas de la codicia de los hombres" (tomo I 61). Sin embargo, su hijo Silo encontrará el lugar de donde su padre toma piedras preciosas y contrario al deseo de este, comenzará a venderlas en el Huasco. Luego de confesar a su padre este mal comportamiento, le cuenta que hay alguien más que conoce el secreto de las piedras preciosas, el mismo minero que su padre había rechazado antes. Más tarde, después de algunas peripecias, este minero de apellido Vivanco se enferma y antes de morir pide perdón a Godileo y le solicita que cuide de su esposa y tres hijos. Aquí queda esta historia.

En segundo lugar, la autora cuenta la historia de dos pescadores, Martín y Lucía, que trabajan en la mermada caleta Puerto Viejo de Copiapó, quienes muy amablemente reciben en su modesto hogar a dos naufragos santiaguinos de la embarcación *Bella-Margarita* que por su vestimenta parecían ser, según la expresión de la época, "caballeros de estrado": Florencio Jordan y Emilio Arolas. Estos visitantes, que representan a una clase oligárquica empobrecida, terminan por ser personajes burlones y donjuanescos que venían arrancando desde la capital debido a las deudas que tenían con sus prestadores. Al igual como hacía el personaje Alberto, estos intentan acordar matrimonios por conveniencia para así lograr salir de sus problemas económicos.

Aun cuando ambas historias quedan trucas y, por lo tanto, se hace muy difícil trazar una interpretación más acabada sobre ellas, es posible dirimir que la novela se asienta en una crítica a la sociedad ambiciosa y materialista que se comienza a figurar a partir de los dividendos económicos de la minería nortina chilena. Nuevamente encontramos una reprobación a la sociedad capitalista que ve en el avance material la vía más auténtica de progreso social; en cambio, en este escenario, la novela de Orrego propone pensar en el ámbito de los afectos y la educación moral en el interior de la familia. En "Los Busca-Vida" son los personajes masculinos los que, por una parte, se erigen como protectores del orden ético, es decir, como aquellos que deben manejar la hipersensibilidad femenina y educar a los hijos en la rectitud cívica y, por otro, son a la vez los burladores y libertinos que quieren corromper la base de la familia y, por lo tanto, también las de la nación. Se

trata de una lucha masculina en el ámbito de lo público que acarrea necesariamente la desestructuración de las redes familiares. La familia es vista aquí como sinécdoque de la nación, asimilación tan común en la época y que encontramos en la gran mayoría de las novelas nacionales del siglo. Por último, advertimos que la fractura de los pactos y relaciones familiares bajo el contexto de modernización y acelerada preeminencia de los valores materiales por sobre los espirituales, será un punto central en la articulación del discurso crítico de Rosario Orrego.

Este ánimo nacionalista de la autora, también lo encontramos en su novela corta "Teresa", la que reinstala toda una tópica acerca del amor y la ética republicana en el contexto de la Independencia. El relato está ambientado en los combates de la reconquista española que terminarán, luego de la Batalla de Rancagua (1814), con la derrota de las tropas independentistas por parte del ejército realista al mando de Mariano Osorio. En este marco, Teresa, bella joven de 19 años y ferviente patriota, se encuentra comprometida en matrimonio con Jenaro, un español que ocultamente es defensor de la Corona. Así, en esta historia central, el deseo amoroso se encuentra entretelado con la lucha pública y política, presentando alegóricamente una batalla que se da en dos terrenos, el de los afectos y el de la lucha patriótica.

Jenaro ayuda a las tropas realistas en su afán de reconquista y Teresa no logra perdonar esa traición. Ante ello y movilizada además por su hermano Luis, apresado por Osorio, debe elegir entre el amor a su novio o a la patria, finalmente decide defender la lucha independentista y despedirse del amor: -Cuando mi patria sea libre, venga usted, Jenaro, a buscarme, si es que su corazón para entonces no ha cambiado; y si esto no es posible, ¡a Dios! Cúmplase mi destino! (*Sus mejores poemas* 170). Asimismo, Jenaro opta por la defensa de España y dejar a su amada: -¡Qué ha de ser! Que mi espada, maldecida, sin duda de Dios, se vuelve contra mi corazón. Luis, amigo mío, esto no tiene remedio. Adiós; voy al menos a morir con honor! (*Sus mejores poemas* 170). Esta relación amorosa entre los personajes puede ser leída como una alegoría de la nación, en el sentido contrario al propuesto por Doris Sommer (2004)<sup>74</sup>, pues la relación de los amantes se proyecta como

---

<sup>74</sup> Sommer advierte que en las novelas nacionales (*Amalia, O Guaraní, Iracema, María*, entre otras), las parejas se reconocen sin que ninguna mediación sea necesaria. Las tensiones inevitablemente existen, pero

el terreno infértil para el nacimiento de la República. Esta pareja, al contrario de las novelas que examina Sommer, no desea el mismo tipo de Estado que los uniría y haría fértil su compromiso: no hay amor posible ni nación entre bandos contrarios. El proyecto familiar se disloca por asuntos políticos que afectan fuertemente el terreno de los afectos y que nos habla metafóricamente de la imposibilidad de un nuevo pacto entre las élites criollas y España; lo que plantea, a su vez, tangencialmente una defensa liberal y republicana del proyecto nacional que detenta la oligarquía chilena.

En esta novela, Rosario se aleja de la crítica en torno a los vicios de las familias y sociedad chilena, para proponer un regreso hacia los valores patrios. En su mirada nostálgica de los acontecimientos independentistas, la autora viste sus relatos con formas del realismo literario para reinstalar una zona amorosa que proyecta a los personajes de la élite criolla como los poseedores de los viejos valores dejados de lado en la sociedad actual. En este marco, las mujeres se entroncan a la virtud republicana y son ellas las que pueden operar, al igual como hicieron en el pasado, como freno al vicio y como agentes en la conformación de la familia republicana. En este sentido, también van los dos textos ensayísticos que publica en su revista: "Definición del amor" y "El lujo y la moda" y aquellos misceláneos que abren algunos números: "Revista de la quincena". Leemos en ellos dos ejes fundamentales: por un lado, la crítica que instala Rosario en torno al utilitarismo burgués y, por otro, la perspectiva espiritualista que defiende frente a ese estado de la sociedad chilena.

En el primer sentido, Rosario en varias oportunidades criticará la vulgarización de la vida cuando en esta solo importa el afán económico e instalará una problemática absolutamente hegemónica más tarde durante el modernismo, como es el lugar inestable del artista o literato en la sociedad moderna. Así se expresa Rosario en una de sus "revistas de la quincena":

---

son, según la perspectiva de la autora, externas a la pareja, pues el amor prevalece y gana (*Ficciones fundaciones* 34). Además, asegura que el juego erótico infecundo no fue de modo alguno propio de América, cuestión que consideramos que en "Teresa" no se da, pues, por el contrario, es el amor infecundo lo que demuestra lo inviable de un nuevo pacto entre las élites y España.

Al fin de dar clima a nuestra Revista, preciso nos será hablar algo de Valparaíso, aunque nuestra bella ciudad pone ceñudo el semblante cuando las letras pretenden llamar su atención; esto se comprende tratándose de un pueblo exclusivamente mercantil como el nuestro; de un pueblo que mira con alto desdén a todo el que hace versos y escribe libros; que aparta de sí toda obra que sale del cacumen de estos infortunados del ingenio. Y si no hay en Valparaíso fértil terreno donde florezca el lauro que alienta y premia las tareas de un escritor, tampoco lo habrá para el teatro, y esto es lógico: para que un público comprenda las bellezas del arte, preciso es que el sentimiento de lo bello no sea del todo desconocido para él; el teatro que tenga por auditorio un público frívolo y materializado está perdido; en vez de ser el templo del arte se verá convertido en circo de volantinos y payasos" (tomo I 402).

Estos infortunados de ingenio son aquellos que sí practican el sentimiento de lo bello, se educan en espíritu, pero no pueden subsistir en soledad, requieren de un público que aprecie sus obras y que se ilustre en la sensibilidad estética. Este afán *publicista* de Orrego, la lleva justamente a desplegar una palabra más desenvuelta, una autoría mucho más opinante que pone en circulación un discurso antiutilitarista, el que resulta emergente si consideramos que solo en el contexto finisecular será más patente en América Latina, pienso, por ejemplo, en la educación del espíritu propuesta por José Enrique Rodó en el *Ariel* (1900) frente al materialismo burgués y la nordomanía, o también en narraciones modernistas como "El rey burgués" (*Azul...*, 1888) de Rubén Darío. En tanto, Orrego figura una perspectiva que crítica abiertamente el utilitarismo, pues, según expone, debilita éticamente a la sociedad chilena: "Acaba de llegar a nuestras manos otro libro cuyo interés por la materia de que trata es universal. Este libro parece destinado a otra sociedad menos positivista, menos calculadora y ocupada que la actual. *Amar es vivir*, tal es su divisa, y ciertamente el que lea estas bellas páginas impregnadas de ideas nacidas del corazón, de sentimientos sencillos"(tomo II 2). Esta sociedad positivista que Rosario rechaza desplegará prácticas que para la autora fracturan la alianza entre mujeres y virtud republicana, necesaria para la nación liberal de cuño ilustrado que se busca hegemonizar.

Orrego es una de las primeras autoras que comienza a publicar textos de corte ensayístico en Chile, estos pueden ser considerados como fundacionales de aquella serie de ensayos que Mary Louise Pratt (2000) categoriza bajo el rótulo de *ensayo de género-sexual* (*gender essay*), vale decir, un discurso que busca problematizar el lugar de las mujeres en las sociedades latinoamericanas y que se compone de un *corpus* variado de textos que



permiten rastrear las perspectivas que las escritoras han tenido acerca de la realidad y la cultura en la modernidad y su papel en ella. Desde esta perspectiva, Orrego, al igual que el conjunto de autoras latinoamericanas que por estos años comienzan a dar a la prensa ensayos (Clorinda Matto de Turner, la Condesa de Merlín, Gertrudiz Gómez de Avellaneda, Eduarda Mansilla, Juana Manuela Gorriti, Juana Manso, Soledad Acosta, entre muchas otras), inscribe una visión particular sobre el lugar de las mujeres en la sociedad moderna o en vías de serlo. Esta enfatiza que la mujer instruida en los valores cívicos y en el sentimiento patrio tiene la facultad de aportar constructivamente en los proyectos del esposo e influir indirectamente en él y en los hijos de la familia.

Rosario Orrego en "El lujo y la moda" inserta una problemática que ella percibe como fundamentalmente femenina y que no permite que las mujeres cumplan con su función de regular la moral pública a través de las costumbres:

¿A dónde va a parar nuestra sociedad con esa moderna plaga que se ha desarrollado en su seno y que si no se le pone remedio pronto, muy pronto, amenaza nada menos que disolver sus vínculos más sagrados? [...]. Mirad que la sociedad se hunde en un abismo de miserias si no oponéis vuestra inteligencia y todos vuestros esfuerzos para dar a las ideas un giro tal que ataque de frente y destruya en su ya peligrosísimo progreso esa locura de brillar por el lujo, origen necesario (si no se le opone una valla) de incalculables estragos para el hogar y por consiguiente para la sociedad.

Nos duele confesarlo, pero la verdad es que las mujeres (salvo honrosas excepciones) son las grandes sacerdotisas del abominable culto tributado al becerro de oro! Ellas son las que por satisfacer su sed de lujo impelen a sus maridos y hacen comprender a sus novios la necesidad de ganar mucho dinero. Si los hombres hacen las leyes, las mujeres hacen las costumbres: sobre ellas cae la mayor responsabilidad de todo lo que tiene de materialista, de interesado y de penoso para toda alma noble las costumbres del siglo (*Sus mejores poemas* 62-63).

Las mujeres, entonces, son las principales responsables del ingreso de este hábito materialista a la sociabilidad chilena. El lujo ya había sido criticado por la autora en su narrativa, pero ahora propone sus argumentos de forma más clara en un texto de carácter dialogante que apela constantemente al lector, desarrolla un punto de vista personal y se presenta más como un tanteo de ideas, como una búsqueda interpretativa, en vez de como texto argumentativo de carácter lógico-racional. Todas estas características propias del

ensayo, en Orrego se dirigen a plantear el lujo y, a su correlato, la moda como prácticas y costumbres fatales para la vida republicana, incluso considera, desde su punto de vista liberal, que así se socavan las bases de las virtudes cívicas que las mujeres tienen la misión de educar. En este último sentido, la casa se presenta como el espacio que debe proveer la adquisición de la ciudadanía de modo que son las mujeres mediante su labor impajaritable del ser madres, las que deben procurar el bienestar social.

Este tipo de malas costumbres civiles deriva en un efecto peor para las mujeres, esto es: "el resultado necesario es retraer a los hombres de casarse: el número de las jóvenes que se quedan solteras es excesivo y no tiene otra explicación que el lujo; no hay remedio: es de todo punto imposible; o el hombre es muy rico, o está ciego de amor, cosas algo escasas en los tiempos que atravesamos. Y no hay remedio: ¿cómo puede decidirse un hombre a cargar con las obligaciones del matrimonio tales cuales les ha entablado la moda, el lujo y las costumbres del día?" (*Sus mejores poemas* 66). La crítica a los matrimonios por conveniencia es imperante en la época, pues el discurso burgués sobre los afectos, que se iba instaurando en Chile, propagaba la legitimidad del amor en las relaciones matrimoniales. Así, bajo ese eje, Orrego considera que son las prácticas propias de la sociedad capitalista las que están minando el avance del amor y las virtudes ciudadanas.

Otro de los enfoques que despliega Orrego en sus textos ensayísticos tiene que ver con su defensa de los valores espirituales y estéticos. Para Orrego la educación en el marco de su definición de amor se debe inclinar, desde el punto de vista moral, hacia la formación en lo verdadero, lo bello y lo bueno;

Considerado bajo el aspecto moral, es una inclinación del alma hacia lo verdadero, lo bello y lo bueno.

Bajo el aspecto religioso, Dios es amor, y el amor es toda su ley. Amor de Dios, soberano Creador de todas las cosas, y amor de los hombres, sus más nobles criaturas: he aquí, en resumen, la teoría cristiana del amor.

Del amor de Dios, que es el amor en toda su plenitud, se deriva la ley armónica del amor del prójimo, el cual comprende, sucesivamente, la familia, la patria y la Humanidad, familia inmensa que tiene a Dios por padre y al mundo entero por patria" (*Sus mejores poemas* 60-61).

Este ensayo titulado "Definición del amor" expone uno de los nudos temáticos de Orrego respecto de la educación sentimental. Desde este enfoque, el amor lo entiende asociado a la formación de los afectos, pero también como una facultad de Dios, poniendo en escena su vertiente religiosa-católica ya advertida en otras de sus producciones. Pensamos que esta perspectiva espiritualista del amor establece un cuestionamiento a una educación que plantea el progreso solo desde el plano material y económico; Orrego, al igual que en varios de sus textos poéticos, narrativos y ensayísticos, moviliza un discurso romántico que tiene su anclaje en la formación de las emociones y costumbres, pues las mujeres son figuradas como aquellos sujetos que funcionan íntegramente y, sobre todo, productivamente en el imperio de los sentimientos, es decir, las mujeres dan sentido a su existencia privada y social a través del manejo de las pasiones y la retórica del amor. En esta última vía, nos recuerda la preeminencia que los sentimientos tienen en la constitución de la identidad profunda en *Julia, o la Nueva Eloísa* (1761) de Jean-Jacques Rousseau, pues, de algún modo, también Orrego intenta conciliar el amor con las virtudes ciudadanas. Existe un cierto discurso sobre la libertad de expresión de la afectividad, sin embargo, esta no es absoluta ni rebelde al modo del Romanticismo europeo, puesto que Orrego ancla férreamente el amor y las emociones en la construcción de una nacionalidad y función social de las mujeres, de igual forma como encontramos en el discurso ilustrado del francés. Ahora bien, el afán antiutilitarista que suscita Orrego, en tanto apunta a la valorización de la cultura, la estética, la moral y el amor; niega el estado actual de la sociedad de su época, pues esta además de parecerle modernólatra, también la considera raciocinante, y estos aspectos ella los interpreta con ojos críticos en la medida en que abatiría la subjetividad humana.

Me gustaría terminar el análisis de la producción de Orrego, anotando uno de sus poemas de 1862 que, a mi modo de ver, sintetiza los nudos temáticos que acabamos de abordar respecto de la relación conflictiva entre sentimientos y racionalidad, "¡Esconde tu dolor!":

El corazón de tierno sentimiento  
A quien persigue la desgracia impía  
No turbe de los hombres el contento  
Con destemplada y lúgubre armonía.

¡Ay! Que yo incauta en mi tenaz locura  
lancé a los vientos mi dolor profundo,  
sin reparar que solo la ventura  
comprenden los felices de este mundo.

¡Qué ha de entender el mundo mi gemido  
si va tras ruido, y júbilo y encanto!  
-¡Esconde tu dolor, bebe tu llanto!||  
Murmuran los prudentes a mi oído.  
[...]

Sola me encuentro, y sola entre esos seres  
de vasta ciencia y bello entendimiento  
a quienes falta el don de las mujeres  
el malhadado don del sentimiento.  
Del sentimiento delicado y suave

Que nunca ve con reflexiva calma  
¡ay! Destilar las lágrimas del alma,  
que las comprende y enjugarlas sabe.

¿Será tal vez que la orgullosa ciencia  
aniquila ese rayo de ternura  
que alienta el corazón cuando está pura  
de egoísmo y saber la inteligencia?

La flor del sentimiento es rica esencia  
que endulza de la vida la amargura,  
y esa intuición que es la luz del alma mía  
falta a quien solo la razón le guía (*Sus mejores poemas* 145-146) .

En este poema es manifiesta la sospecha que causa en Rosario Orrego el establecimiento de una cultura puramente racionante, pero quizás lo que más nos llama la atención es cómo a partir de su crítica sentimentalista, la poeta intenta autorizar su discurso en el campo literario chileno. Se concibe como una sujeto ilustrada y doliente en la soledad de un circuito letrado profundamente instrumental y técnico, dando cuenta así de su negación a una sociedad sin espiritualidad y no educada en los sentimientos. A la vez, propone a las mujeres como los sujetos que pueden aportar en la formación de una nacionalidad más equilibrada, desde el punto de vista moral; existe la necesidad de suscitar un nuevo concepto de educación que favorezca el despliegue armónico de las facultades humanas; un idealismo ilustrado que pasa por buscar la realización plena de los ciudadanos.

\*\*\*

En resumen, la figura *publicista* en Rosario Orrego es precursora en el campo cultural chileno, ya que es la primera autora que implementa una gestión cultural asociada a la creación de medios de comunicación. Tiene el interés de incidir en las dinámicas discursivas e impresas no solo publicando sus textos poéticos y narrativos en la prensa, sino que articulando un artefacto cultural propio en donde se erige como directora, figura disonante en el *ethos* discursivo dominante. Desde esa zona paratópica, Orrego desplegará una serie de estrategias retóricas, genéricas e impresas con el fin de autorizar su discurso, el que en muchos aspectos es crítico respecto de la sociedad chilena. Así, por ejemplo, comenzará publicando bajo el seudónimo de "Una Madre" y una vez que su recepción es positiva, puesto que es invitada a colaborar con poesía en varios periódicos, deja gradualmente de utilizar su nombre literario para firmar con su nombre legal. Por otra parte, sus primeros textos son poéticos y con el tiempo se atreverá a publicar su primera novela *Alberto el jugador*, demostrando así su búsqueda de función-autor en el campo cultural.

La producción de Orrego se sitúa en el pasaje entre modelos iluministas-neoclásicos y liberales-románticos, que la llevan a dar prioridad al imperio de los sentimientos, pero mediante un claro discurso utilitarista que desemboca en el bienestar social para la nación. No se trata de un espíritu rebelde y libertario al modo del romanticismo metropolitano, pues para la autora el amor y la moral son piedras angulares en la formación no solo de las mujeres, sino del ciudadano. Ahora bien, tal como advertimos antes, en su poesía se expresa un sentimiento más evasivo asociado a la angustia metafísica que provoca el motivo de la muerte. El tono grave de su poética propone un vuelco hacia la intimidad de la sujeto y, asimismo, con respecto de Dios, personaje que siempre aparece para consolar su incertidumbre religiosa.

De este modo, por un lado, en su narrativa y ensayística encontramos una figura de autoría que establece un claro discurso crítico frente a una sociedad que percibe como extremadamente materialista y falta de espiritualidad, proponiendo a las mujeres como las sujetos que tienen la misión de redimir la nación y, por otro, principalmente en su poesía, se manifiesta un fuerte subjetivismo que se desapega de la vida para ensimismarse. En ese

gesto muchas veces la finalidad de su discurso ilustrado, tan patente en el resto de su obra, cede el espacio a la angustia y el dolor de una existencia que le resulta abismante.

Por cierto, estas prácticas van componiendo un lugar paratópico del decir de Orrego, no obstante, su estrategia de autorización mayor para inscribirse en la institucionalidad literaria chilena será la publicación de su *Revista de Valparaíso* en 1873. Pensamos este acontecimiento como el punto cúlmine de su carrera, de su periplo en la composición de un lugar autorial, de hecho, justamente ese año es invitada por José Victorino Lastarria a ser socia honoraria de la Academia de Bellas Letras de Santiago; nombramiento que simboliza su entrada inestable en la comunicación literaria de la época y posterior. Rosario muere en 1879, dejando una profusa producción si la pensamos en las condiciones de la cultura impresa en Chile en la segunda mitad del siglo XIX; sin embargo, su obra será olvidada por el canon literario nacional, solo comenzando a ser visibilizada por la crítica a partir de la década del 2000.

## **5.2. Juana Manso y su exilio en Brasil: antirrosismo literario y emancipación femenina**

Juana Paula Manso llega a Brasil tras vivir, al igual que varios de sus compatriotas liberales argentinos, la diáspora originada por la dictadura (1835-1852) de Juan Manuel de Rosas. Su labor literaria, justamente, se desarrollará durante los años de residencia en Rio de Janeiro y tendrá como momento inaugural la creación de un órgano de expresión propio *O Jornal das senhoras: modas, literatura, bellas artes, teatros e critica* (1852-1855). Es este periódico el primero que edita y dirige una escritora en Brasil, en la medida que antes de su puesta en marcha los papeles que existían, y que habían sido publicados por mujeres, no contaban con la periodicidad regular, la complejidad en cuanto a formato, ni el nivel de distribución que ostenta *O Jornal das senhoras*. Luego de su regreso a Buenos Aires en 1853, Juana Manso dejará de lado su producción literaria para dar paso a

su actividad docente, labor por la que es recordada más ampliamente en la historia argentina<sup>75</sup>.

Juana Paula Manso nace, según la gran mayoría de sus biógrafos, en 1819 en Buenos Aires, en el seno de una familia liberal y culta, espacio donde se formará como una gran lectora de folletines (entre sus autores favoritos estaban Eugène Sue, Alejandro Dumas y George Sand) y oirá las arengas políticas de la intelectualidad bonaerense. Hija de la porteña Teodora Cuenca y del ingeniero andaluz, José María Manso, quien tempranamente, en 1836, debe escapar a Montevideo producto de la toma del poder por Rosas. Tiempo después, alrededor de 1839, debido al agravamiento de la situación política en Buenos Aires, toda la familia Manso se traslada a Montevideo. En esta ciudad Manso ejercerá sus primeras gestiones en el campo cultural y educativo, pues abre la escuela el Ateneo de Señoritas, y se vincula con los románticos argentinos, de entre ellos se destaca su amistad con Esteban Echeverría y José Mármol; asimismo, en ese período comienza a publicar sus primeros poemas en la prensa. Expliquemos brevemente el contexto por el que la familia Manso, y otros liberales como ellos, deben salir de Argentina, pues también será importante para comprender los temas que aborda Juana Paula en su producción ficcional.

La tensa situación política del Río de la Plata contrastaba con la rígida estabilidad de Chile, la que era alabada por los liberales argentinos exiliados en el país, tales como Domingo Faustino Sarmiento, Juan B. Alberdi y Vicente F. López. Como también con la situación de Montevideo, ciudad que se presentaba como enclave político aliado de los unitarios argentinos; y la de Brasil, que si bien se manifiesta más vacilante durante el período de la Regencia, de todas formas, logra proyectar una base de acuerdo político más

---

<sup>75</sup> Si bien la labor pedagógica de Manso siempre fue recordada por la historiografía argentina, es su producción periodística y ficcional la que en las dos últimas décadas ha capturado el interés de la crítica literaria. Destacamos los trabajos de Graciela Batticuore: *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* (Buenos Aires: Edhasa, 2005); Lelia Area: "El periódico Álbum de señoritas de Juana Manso (1854): una voz doméstica en la fundación de una nación" (*Revlb*, 63, 178/179); Le Fletcher (Coord.): *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX* (Buenos Aires: Feminaria, 1994); Gabriela Mizraje: *Argentinas de Rosas a Perón* (Buenos Aires: Biblos, 1998); y el estudio más acabado, pues trata directamente con los textos que Juana Manso publicó en sus periódicos y en la prensa en general, Lidia F. Lewkowicz: *Juana Manso (1819-1875). Una mujer del siglo XXI* (Buenos Aires: Corregidor, 2000).

estable. El marco en que los exiliados argentinos huirán a estos países vecinos, se venía gestando desde 1820, fecha en que se distingue la conformación de los bandos que protagonizarían el conflicto en las décadas subsiguientes: por un lado, los unitarios, quienes defendían un sistema liberal centralizado y, por otro, los federales, quienes eran partidarios de la autonomía de las provincias en relación con el manejo del Estado. Luego del intento centralista del presidente B. Rivadavia, el país se vuelve a fragmentar y esta coyuntura es aprovechada por el gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, quien paulatinamente va nucleando el poder en su figura hasta lograr la preeminencia nacional, la que pierde en 1852. Rosas desplegó una campaña represiva que alcanza su momento de auge alrededor de 1840, momento en que gran parte de los unitarios deben salir rumbo al exilio. Tras conformar la Sociedad Popular Restauradora y así la Mazorca, brazo armado de la organización, la dictadura de Rosas se caracterizará por alinear bajo su mando a los terratenientes porteños, poseer un régimen políticamente conservador y, por sobre todo, contar con el apoyo de los sectores populares, los que sirvieron como base útil para maquinar diversas acciones en contra de sus opositores.

Estas acciones también trascenderán las fronteras nacionales de Argentina y así en 1842, el sitio de Oribe –aliado de Rosas– impulsa sobre Montevideo un nuevo exilio, razón por la que la familia Manso emprende su viaje a Rio de Janeiro. Durante los años que Juana viva en esta ciudad, esto es, entre 1842 y 1853, se casará con el músico portugués Francisco de Saa Noronha (1844), tendrá a sus hijas (las que nacen durante sus viajes familiares a Estados Unidos y Cuba) y desplegará una serie de acciones como *publicista*, que la exponen como una figura autorial fundacional en el campo literario brasileño. Esto, principalmente, a partir de la publicación en 1852 de *O Jornal das senhoras*, periódico dominical que ella dirigirá hasta su regreso a Argentina y que luego dejará a cargo a Violante de Bivar e Velasco, quien a su vez dejará en su lugar a Gervasia Nunezia Pires; impulsando así la entrada de dos escritoras que mantendrán vigente el medio hasta diciembre de 1855.

Tras la muerte de su padre, el abandono de su marido y la caída del régimen rosista, la escritora retorna en julio de 1853 a Buenos Aires, donde continuará con su labor pública, sobre todo ligada a la educación y el periodismo. Así, por ejemplo, ya en enero de 1854 la



vemos publicando la revista *Álbum de Señoritas*, donde reeditaré varios de sus trabajos cariocas; paralelamente, retomará su actividad docente y colaborará con Domingo Faustino Sarmiento en la dirección de escuelas y revistas educativas. En 1864 y solo casi por un mes, Juana junto con Eduarda Mansilla crea el órgano *La Flor del Aire, periódico literario ilustrado dedicado al bello sexo*, donde publican sus trabajos escritoras como Juana Manuela Gorriti, Rosa Guerra y Mercedes Rosas, entre otras. En seguida, edita un nuevo medio *La Siempreviva*, que también tiene corta duración, y colabora en variados periódicos porteños, tales como *Revista Argentina* y *La Ilustración Argentina*. Muere en Buenos Aires, un 24 de abril de 1875.

Al igual como expusimos en torno a la figura autorial de Rosario Orrego, Juana también decide asumir un papel más activo en el campo cultural, entregando una perspectiva propia y singular sobre los conflictos que atravesaba su país. Por cierto, su actividad primero la desarrollará en el extranjero, sobre todo en Rio de Janeiro, y es desde este espacio que su figura paratópica no solo debe dialogar con la institucionalidad literaria del Brasil, sino también con aquella fracturada durante el gobierno de Rosas, pues desde el país que la acoge también intentará incidir en los debates que emplazan los liberales expatriados, tensionando las visiones hegemónicas respecto de la escritura de mujeres. Nos interesa detenernos en la producción de esta autora como figura *publicista* en el Brasil de mediados de siglo y, por lo tanto, abordaremos sus estrategias de inserción en dicha comunidad literaria, a través del periódico que ella publica y dirige; dejando fuera las actividades que Juana Paula lleva a cabo en su país de origen, ya que dicho contexto trasciende los márgenes que este estudio se ha propuesto.

*O jornal das senhoras: modas, literatura, bellas artes, teatros e critica*, sale a luz el 1 de enero de 1852 en Rio de Janeiro por medio de la Tipografía Parisiense y se publica ininterrumpidamente todos los días domingos hasta el 25 de diciembre de 1853, en su primera etapa. Luego es retomado el 7 de enero de 1855, al parecer, por Gervasia Nunezia Pires dos Santos, quien era redactora jefe desde el 12 de junio de 1853. En esta fase, se publica también todos los domingos hasta 30 de diciembre de 1855, consignándose en la portada como el cuarto año de edición del periódico, sin embargo, del año 1854 no se

conocen ejemplares<sup>76</sup>. Es dirigido por Juana Manso hasta meses antes de su regreso a Argentina; en octubre de 1852 deja en la redacción y dirección del periódico a la bahiana Violante de Bivar e Velasco (1817-1875)<sup>77</sup>, quien permanecerá en ese cargo hasta junio de 1853, cuando lo asuma Gervásia Numésia. Por otra parte, a lo largo de su existencia, se publicarán variados tipos textuales bajo rótulos como "modas", "crónicas de la semana", "crónicas de salón", "poesía", "crónica teatral"; asimismo, divulgarán pentagramas musicales y en la última página una incipiente publicidad. Además cada número será acompañado de una ilustración, o estampa como ellas la llaman, y su descripción, casi siempre se trata de imágenes de mujeres ostentando vestidos a la moda de la época. Todos estos elementos proponen el periódico como un medio moderno, más complejo en términos de formato y con la presencia de variadas colaboradoras, a quienes invitan en cada número a publicar y si fuera necesario sin anotar sus nombres legales. Aún más, se trata de un órgano con suscriptoras en todo el país, según cuentan sus redactoras jefes, distribución ampliada a nivel nacional que proyecta a *O Jornal das senhoras* como un medio adelantado en relación con sus coetáneos.

Ya desde el primer número, Juana Manso advertirá en su *O Jornal das Senhoras* el lugar inestable de la figura de la *publicista* en la sociedad brasileña. En el texto que abre el periódico, y que ha sido muchas veces citado por la crítica especializada, la autora indicará que para el círculo letrado la publicación de un medio siempre da prestigio a su redactor, pues es visto como un sujeto culto y de autoridad; en cambio, para otra parte de la población, los literatos pasan por ser nada más que sujetos inútiles: "en otra clase de gente que considera el progreso del género humano como una herejía, y los literatos como

---

<sup>76</sup> En la indagación que llevamos a cabo en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro en 2010 y 2012, no logramos hallar números de ese año. Asimismo, en 2012 la misma Biblioteca, en el marco de conmemoración del Día Internacional de la Mujer, publica de forma digital los ejemplares de los que dispone: 156 números de los años 1852, 1853 y 1855. Ver:

[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_periodicos/per700096/per700096\\_anuario.htm](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/per700096/per700096_anuario.htm) [15/06/2013]

<sup>77</sup> Es recordada como la primera periodista brasileña, justamente por participar en la fundación y dirección de *O Jornal das senhoras*. Luego de abandonar la redacción de este periódico, funda más tarde, alrededor de noviembre de 1873, *O Domingo*, también en Rio de Janeiro y lo dirige hasta su muerte. Bivar también publica textos ensayísticos en los que aboga por la educación de las mujeres, demostrándose, de algún modo, como seguidora de los planteamientos desarrollados en su país por Juana Paula.

una casta de ociosos [...], por eso el trabajo intelectual es para esa gente una alocución en griego: y por lo tanto el redactor es... es un ocioso, un ente inútil"<sup>78</sup> (1 de enero de 1852 1). Es decir, lo que propone Manso es pensar el espacio paratópico del intelectual o escritor (hombre de letras, como se acostumbraba a decir en la época) en una sociedad que está viviendo un proceso paulatino, pero intenso de modernización. No obstante, esa falta de lugar es superior en la experiencia de una redactora, de una *publicista* diremos nosotros: "¡Ahora, pues, una señora a la cabeza de la redacción de un periódico! ¿Qué bicho de siete cabezas será?" (1 de enero de 1852, 1). El discurso crítico de Manso es directo y también dialógico, pues apela al lector, a su potencial público, para que reciban bien la edición de un periódico dirigido "por una señora, por una americana que, si no posee talentos, por lo menos tiene la voluntad o el deseo de propagar la ilustración" (1 de enero de 1852, 1). Desde este primer texto, Manso argüirá a favor de lo que ella llama "la emancipación moral de la mujer" y que entiende como una necesidad de progreso y mejoramiento social, asociada a los derechos que Dios por naturaleza le ha provisto a las mujeres. Aún más, enfatiza que es imperioso reformar la educación moral de la sociedad con respecto a las relaciones de género: "dejemos hombres de considerar [a la mujer] como vuestra propiedad" (1 de enero de 1852 5).

La autora publica dos clases de textos en *O Jornal das senhoras*, por una parte, aquellos ensayísticos, entre los que también contamos los "editoriales" que ella consigna bajo el nombre de "As nossas assignantes", a la usanza de la época, y donde el eje principal estará puesto en discutir la situación de las mujeres en su sociedad actual. Y, por otra, la novela-folletín *Los misterios del Plata*. Este relato antirrosista lo habría escrito entre 1846 y 1850, y lo publica por primera vez en portugués como folletín justamente en *O Jornal*, entre el 1 de enero (número 1) y 4 de julio (número 27) de 1852. Son estos textos los que nos interesa abordar para incursionar en la figura autorial de Juana Paula Manso como *publicista*.

---

<sup>78</sup> Las traducciones de los periódicos y revistas brasileños, como ha quedado dicho en la introducción, son propias.

Uno de los núcleos temáticos frecuentes de Juana Paula, y que desarrolla desde el primer número del periódico, tendrá que ver con la idea de la "emancipación moral de la mujer", la que no solo vincula a un discurso educativo, sino también amoroso y religioso. Esto, porque argumenta que los hombres ilustrados gradualmente sentirán la necesidad de que sus mujeres eleven su nivel educativo y moral, dirigiendo este impulso directamente hacia la familia, espacio en donde "dos almas amigas" llevarán el matrimonio. En definitiva, lo que busca instalar es una crítica a las relaciones matrimoniales existentes y, desde su perspectiva, tan perjudiciales para la familia como lo son aquellas en las que existe "un señor" y "una esclava". A su vez, piensa que cuando las mujeres logren mayor seguridad personal podrán ser mucho más productivas para la nación, ya que aprenderán a educar a sus hijos en los márgenes de una vida civilizada. Esta problemática es la que trabajará fundamentalmente en los textos ensayísticos que publica en su periódico; de hecho, una vez que cesa en su cargo de redactora jefe continúa enviando colaboraciones bajo el título de "Emancipación moral de la mujer"; es más, ella se reconoce como la primera escritora en tratar ese tema: "Como fui yo la primera que hablé sobre la Emancipación moral de la mujer, siempre que una pluma estúpida o mal intencionada pretenda manchar, torcer o desfigurar mis doctrinas, yo levantaré el guante de desafío y sustentaré principios reconocidos hoy y otrora por las sociedades civilizadas" (24 de octubre de 1852 130).

Si bien emplaza un incipiente discurso de derechos civiles, claramente no llega a postular una consecución de igualdades políticas. Lo que a ella le interesa es repensar la relación entre hombres y mujeres al interior del hogar doméstico, trazar una reingeniería de la cultura que permita a las mujeres educarse con el fin de ser más productivas para la familia y la nación. En el cuarto número, 25 de enero de 1852, Manso además de publicar una colaboración ajena sobre modas, pentagramas musicales y un número más de su novela; incluye un texto con un título provocador: "Declaração sobre as minhas idéias da emancipação moral da mulher"; en él busca aclarar qué entiende por emancipación, pues ha sido, según expone, objeto de críticas y condena sin haber podido siquiera dar a conocer sus principios. Sin mayores preámbulos retóricos, solo victimizando su situación de enunciación en un comienzo, da curso a sus principios sobre la emancipación femenina: "Les afirmo que tengo miedo ya de hablar: es por eso que verán la declaración

formal y estruendosa que voy a hacer de mis principios, de lo contrario, son capaces de suponer que yo quiero el fin del mundo, la realización del *mundo al revés*; y quién sabe qué más... Nada, urge desengañar al mundo que yo no quiero de modo alguno contrariar a la naturaleza; me he esforzado en mi vida por adivinar el pensamiento del Creador y cumplir lo que él me enseña" (27).

A partir de este punto y mediante la negación de la palabra ajena, Manso entregará su definición de emancipación:

No entiendo por emancipación moral de la mujer sustraerla de la protección del hombre. Siempre que esa protección tenga por base la amistad, será justa.

No entiendo por protección, un dominio brutal.

No entiendo por emancipación moral de la mujer, la suspensión de la obra de las generaciones: querer esto sería querer entronizar los vicios más degradantes de la humanidad.

No entiendo por emancipación moral de la mujer sustraerla de su misión marcada por el Creador: la de madre y esposa.

No quiero tampoco que la mujer sea soldado.

- Ni empleado público

- Ni oficial de marina

- Ni ministro de Estado

- Ni doctor graduado en leyes (27).

El discurso ilustrado que propone Manso tiene ya una tradición en el pensamiento latinoamericano<sup>79</sup> y así también la problematización de las mujeres como objetos/sujetos claves en el progreso de las naciones. No obstante, si bien este *ethos* discursivo, de algún modo, permite la aparición de la propuesta de Manso, esta surge como disonante en su

---

<sup>79</sup> En mi tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, me di a la tarea de indagar en la constitución de una Ilustración americana o latinoamericana a fines del siglo XVIII con el fin de comprender la aparición de las mujeres como objetos de discurso. Me interesaba revisar en la prensa cómo en el período de crisis del reformismo borbónico y, por lo tanto, del Imperio Español en Indias, las mujeres se presentan como objeto de preocupación y debate intelectual. Así pude colegir que los discursos educativos, médicos e higienistas, entre otros, que serán hegemónicos a mediados del siglo XIX, comienzan a articularse, de modo incipiente aún, alrededor de 1780. En estos emerge una preocupación por la igualdad humana, pues surgen discusiones en los periódicos sobre cuál debía ser el rol de las mujeres en un nuevo orden social, que se piensa desde la idea del progreso; pero, a la vez, se reposiciona la hegemonía masculina sobre los cuerpos mediante tecnologías de género y étnicas que asignan un espacio diferenciado para las mujeres criollas y de castas, pero ambas necesariamente asociadas al hogar doméstico ("Mujeres e Ilustración...").

contexto, pues su condición de escritora —en definitiva, su propia diferencia de género— se presenta como disruptiva en la articulación de discursos públicos sobre la educación de las mujeres. Es más, su constitución como sujeto de discurso y su concreción en el espacio público como escritora, como *publicista*, disloca la concepción ilustrada de abordar teórica y prácticamente a las mujeres como instrumentos para el ejercicio de la ciudadanía masculina.

Las ideas de Manso, propuestas desde un fuerte didactismo ilustrado, se dirigen a defender una pedagogía política que regenere las relaciones al interior del espacio doméstico y dentro de ella la función de las mujeres como madres republicanas. Mientras sus amigos del Salón Literario en 1837 en Argentina proclamaban la emancipación mental o del espíritu respecto de la metrópolis española y su literatura, Juana Manso años más tarde apropiará el concepto de emancipación para asociarlo a la vida de las mujeres con el objetivo de transformar su situación periférica respecto de la educación formal y la ciudadanía. Precisamente, la emancipación en Manso tiene que ver con el acceso de las mujeres a la educación, no con el fin de desafiar los pactos del poder político —en ese sentido, no es proclive a la profesionalización de las mujeres o a que ellas intervengan en los asuntos del Estado—, pero sí que se "ilustren" con el propósito de que salgan del marasmo, de la "minoría de edad" y se hagan útiles para la patria.

La idea de la emancipación moral de la mujer será imperante entre las escritoras latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XIX, sobre todo en sus últimas décadas, pienso en ensayos y autoras tales como "La mujer" (1860) de Gertrudis Gómez de Avellaneda; "Influencia de la mujer en la sociedad moderna" (1874) de Mercedes Cabello de Carbonera; "Las obreras del pensamiento en América Latina (1895) de Clorinda Matto de Turner; "La mujer en la sociedad moderna" (1895) de Soledad Acosta de Samper, entre las más connotadas. Ahora bien, este concepto paulatinamente cede frente al de feminismo que ya es distinguible en los textos y discursos de las escritoras a partir de la década del 90: "El feminismo y la evolución social" (1911) de Alicia Moreau de Justo, "¿A dónde va la mujer" (1934) de Amanda Labarca; "Influencia de la mujer en la formación del alma americana (1930) de Teresa de la Parra; "La mujer y su expresión" (1936) de Victoria Ocampo; "Hacia la mujer nueva" (1933) de Magda Portal; entre

numerosos ensayos que surgen de la mano del sufragismo femenino o de la *primera ola feminista*.

Volviendo a Juana Manso, es interesante advertir que, como ella misma pensaba, sus textos sobre emancipación moral de las mujeres son los primeros que tienen circulación en América Latina. Se trata de ensayos tempranos que la sitúan como una figura autorial precursora del feminismo en nuestra región. Ahora bien, ciertamente sus propuestas, que aparecen en el campo cultural brasileño como subversivas, tendrán un fuerte anclaje en el discurso nacionalista y cristiano<sup>80</sup> que profesaba su autora. Su didactismo ilustrado y su idea de emancipación tienden fuertemente hacia la religiosidad y pueden ser emparentados con la noción de Ilustración católica que ha consignado la historiografía más tradicional<sup>81</sup>, la que se caracterizaría por ser fundamentalmente ecléctica en la medida que apropia las ideas representativas de la modernidad ilustrada (tales como preeminencia del racionalismo, búsqueda de la felicidad social mediante la utilidad, creencia en la bondad natural de la humanidad, progresismo y optimismo, importancia del saber científico, entre muchas otras), pero, a su tiempo, defiende y reafirma su adhesión a los dogmas de la Iglesia y a la doctrina del origen divino de las relaciones sociales. Entonces, consideramos que Manso, exactamente, defiende un discurso en esos términos, es decir, levanta un requerimiento acerca del progreso social, justificando las transformaciones necesarias respecto de las mujeres a partir de los atributos espirituales que estas habrían recibido del Dios judeo-cristiano. Ella arguye que las mujeres deben cumplir con los deberes que Dios les ha entregado y que tienen su base en el amor y la caridad hacia el prójimo; de este modo, incita a sus lectoras a reconsiderar el matrimonio, pues expone que ser esposa no significa sencillamente casarse, sino que una vez que se han aprendido los deberes y derechos pueden dejar de ser instrumentos de un otro para pasar a transformarse en mujeres

---

<sup>80</sup> Juana Manso, en sus últimos años de vida, se autodefinía como protestante, debido a ello en Argentina tras su muerte en 1875 le niegan la sepultura en el cementerio católico de La Recoleta y su familia debe optar por enterrarla en el Británico.

<sup>81</sup> A este respecto Mario Góngora argumentaba que: -la constelación denominada -Ilustración Católica es difícil de reducir. [...] En el fondo, el rasgo más perdurable es la sustitución de la formación de base latino-escolástica por la formación inspirada en la cultura francesa; en este caso, en la cultura eclesiástica francesa. Pero se pueden dibujar, además, ciertos caracteres propios de la tendencia, tanto en los países europeos como americanos. Ellos podrían ser: eclecticismo filosófico; criticismo frente a la constitución y prácticas actuales de la Iglesia ( *Estudios sobre el galicanismo y la Ilustración católica en América Española* 121).

tal y como el Creador las ideó, esto es, como seres sensibles y delicadas que luchan contra la miseria y se dedican a proteger tanto a sus hijos como a los desvalidos.

El ánimo polémico de Juana Manso, como un gesto tan moderno de autoría pública, no dará tregua a quienes la critiquen en relación con su idea de emancipación. El domingo 8 de febrero de 1852, dará respuesta a una carta que se publica un número antes en el mismo *O Jornal das senhoras* y que aparece firmada por "El Hombre". El debate epistolar es una práctica escrituraria típica de la época y que la encontramos desde los primeros periódicos latinoamericanos; de hecho, gran parte de ellos solo publicaban cartas<sup>82</sup>; esta práctica también será utilizada por las mujeres para autorizar sus discursos, tal y como lo hace Manso en varias oportunidades:

Respuesta de la redactora en jefe del *Jornal das Senhoras* a la carta publicada en el primer domingo de febrero firmada por "El Hombre"

[...] Se atacaban en esa carta ideas que todavía no había expuesto, se llamaban subversivas las doctrinas que aún no habían visto la luz pública.

Se daba la descripción orgánica y material de la mujer, y se prometía para más adelante describir a la mujer intelectual, una vez que yo acogiese las reflexiones que me hacían.

Como esa carta me fue dirigida a mí, me juzgue eximida de responder; en primer lugar, porque no acostumbro a conceder satisfacciones a personas que no conozco; en segundo lugar, porque, siendo las doctrinas del *hombre* muy repulsivas para mí, no sé por qué motivo había de procurar una contienda, que tiene todos los visos de una tentativa de conversión. La lucha que intentas trabar conmigo es la misma que partió con el mundo: aquí las palabras de Michelet: "Con el mundo comenzó una lucha que solo con el mismo mundo acabará; no antes: la de los hombres contra la naturaleza; la del espíritu contra la materia, la de la libertad contra la fatalidad"

Nada de nuevo tienes para decirme, nada de nuevo tengo yo que responder (1).

Con este exordio, la *publicista* expone una larga argumentación para rebatir los presupuestos de "El Hombre", concluyendo que ambos pertenecen a escuelas contrarias. Ella, según explica, sería partidaria de la propaganda humanitaria y progresista, mientras que él de la escuela materialista, absolutista y enemiga del progreso de la humanidad. Al

---

<sup>82</sup> Por ejemplo, *Mercurio Peruano de historia, literatura y noticias públicas* (1791-1795) o *Primicias de la cultura de Quito* (1792), entre otros papeles periódicos ilustrados.



igual que Orrego, Manso entiende el progreso social no solo desde el avance modernizador, sino que fundamentalmente desde una transformación del espíritu y las relaciones humanas. Critica a su interlocutor por pensar que por ser ella mujer, retrocedería y no sabría manifestar ideas propias, lo que más le molesta pareciera ser la aseveración mal intencionada que hace "El Hombre" sobre que la emancipación femenina para Manso correspondería a desconocer la autoridad y poder del marido al interior del hogar. Ante esto, Juana Paula declara que ella cree que el matrimonio debe permitir a la mujer gozar de los derechos que le fueron otorgados por la bondad de Dios. Piensa el matrimonio como un contrato social anclado en la fe, pero que puede ser modificado. En esa dirección, igualmente, la tradición ilustrada cobra sentido en su discurso crítico, pues retoma los supuestos acerca de los derechos humanos y la relación de los individuos con el Estado (en la vertiente más conocida en la época, como lo es la de Jean-Jacques Rousseau), y propone pensar el acuerdo implícito que se da al interior del matrimonio – esto es, ganar derechos a cambio de abandonar la libertad de la que disponen los sujetos en su estado natural– como un contrato que merece ser cambiado en algunos términos para permitir el progreso social.

Con respecto a la base religiosa de sus ideas, nos falta aún exponer un punto más. El 5 de septiembre de 1852 en un largo ensayo, titulado "A mulher perante Deus e o mundo", el que terminará de publicar por entregas el 24 de octubre del mismo año; apela directamente a sus "queridas lectoras" y les ofrece una palabra franca y leal respecto a su situación en la sociedad actual. Expone cómo desde la antigüedad las mujeres han sufrido de prejuicios por parte de las sociedades, atribuyendo este trato a la responsabilidad masculina. Toda su exposición se dirige a concluir que la búsqueda de la felicidad humana está en la instrucción de la mujer, pues ella lograría ser una mejor compañera y, asimismo, gracias a su conexión más fuerte con la espiritualidad por medio de la maternidad, podría orar por su marido en los momentos difíciles:

Mostramos a la mujer en todas las edades, en todas las transiciones humanas, siempre dependiendo del destino que el hombre le da.

En el siglo en que existimos, algunos países adelantados, compenetrados con tantas verdades y queriendo todavía remediar males, que irían de generación en generación, han dado a la mujer más libertad, más instrucción, instrucción igual a la del hombre. Dejen pues que la mujer siga el impulso de su corazón,

dejen que los libros y los profesores sean también suyos, ábranle el interior de vuestros institutos, para ver su espíritu brillar. Dejen que la mujer estudie hasta los veinte años; pero no le den el título "Señora" sin que ella haya probado merecerlo; ¡ah! ¿Piensan que una niña de dieciséis años pueda, sin otro título más del que lindos cabellos y lindos ojos, tener derecho a una posición que debe ser ganada por el saber que es siempre relativo?

¿Qué hijos pretenden dar al mundo, quién de ustedes reclama ciudadanos ilustrados? ¿Piensan que una madre ignorante no debe ser un objeto de compasión, en la sociedad ilustrada del siglo actual? (132-133).

En este texto, Manso defiende la educación femenina como una herramienta que permitirá a la humanidad acceder a un progreso continuo y así alcanzar la felicidad. Se da un valor utilitario a la instrucción, lo que asocia el discurso de la autora a las ideas de ilustrados canónicos tales como Jeremy Bentham, pienso en la *Introducción a los principios de moral y legislación* (1789), en la medida en que la felicidad se presenta como el único valor que es un fin en sí mismo, a partir de esta consideración cualquier actividad humana será justa si contribuye a aumentar el grado de felicidad y de progreso entre el mayor número de personas. El aspecto emergente en Manso se refiere, creemos, a pensar una nueva ética femenina basada en la felicidad, entendida esta como un mayor grado de libertad e igualdad en base a un también mayor nivel de educación. En esta nueva ética, ilustrada y liberal, la autora instala la religión como un elemento angular de la formación femenina; son las mujeres las llamadas a espiritualizar la vida y conectar el mundo masculino con lo divino; de este modo, la labor femenina en la sociedad moderna consiste en ser buenas madres y ciudadanas, gracias a, por un lado, poseer un atributo milenario de mediación con el cielo y, por otro, gradualmente ser más ilustradas, pudiendo justamente a partir de la educación comprender de mejor forma las verdades divinas.

Por otra parte, este tipo de textos que Juana Manso da a la prensa pueden ser considerados como ensayos, pues lo que exhiben es un acercamiento inicial, un tanteo crítico, sobre la situación de las mujeres en su actualidad. Si pensamos brevemente en algunas características del ensayo, a las que volveremos más adelante, hay que advertir que son textos dialógicos, que buscan incidir y constituir una opinión favorable en el espacio público; el lector está constantemente siendo apelado en temas que resultan ser

precursores e instigadores de debate. Asimismo, las ideas de Manso se proponen como una búsqueda, es decir, van abriendo una exploración crítica acerca del problema que a ella le atañe, esto con un tono iconoclasta e irreverente frente a los discursos y prácticas instituidos, tono que instala una cierta conciencia de agravio ante la puesta en circulación de su pensar nuevo en la sociedad brasileña de la época. Su predilección por este tipo de forma dialogante y propositiva también nos señala su lugar ilustrado de enunciación, esto en la medida en que su exploración racionalista, que apela a la perfectibilidad humana mediante la educación de las mujeres, se presenta como un gesto profundamente moderno. Además, si consideramos el contexto de enunciación de Manso, podemos asociar su escritura al ensayo entendido como un género moderno, ya que, precisamente, este tipo textual se hace posible en una sociedad que paulatinamente articula un espacio público más pluralista y que permite, también de forma gradual, la circulación de ideas con menos arbitraje censitario.

Hasta aquí el tratamiento de los textos ensayísticos de Manso, ahora queremos detenernos en su narrativa ficcional, en específico en la publicación de la novela *Los misterios del Plata*. Esta obra fue publicada por primera vez como folletín en *O Jornal das Senhoras*, quedando incompleto; de hecho, nunca se publicó la versión definitiva en vida de la autora y solo en la edición como libro de 1899, el editor se da a la tarea de corregirla, completarla y escribir su epílogo de acuerdo a las recomendaciones de las hijas de la autora. El 4 de julio de 1852 en *O Jornal*, Manso entrega una extraña nota acerca de por qué no podrá publicar el epílogo de su novela:

Nota de la autora:

Comencé a esbozar este romance en Filadelfia, en 1846, fue concluido en la fortaleza del Garavatá, donde vive cinco meses, entre fines de 1849 y principios de 1850.

Temía publicarlo, porque el mayor parte de los personajes viven todavía, sobre todo Rosas no me perdonaría fácilmente la revelación de hechos que muchos no creerán, y son para nuestra desgracia, verídicos.

*Los Misterios del Plata* no son más que el comienzo de una serie de novelas históricas que aparecerán más tarde, si me fuera posible darles publicidad; el epílogo de la presente novela no es posible por ahora publicarlo en *O Jornal das senhoras* por inconvenientes independientes de nuestra voluntad; pero estamos dispuestas, siempre que encontremos cooperación, a hacer una edición de *Los Misterios* acompañada entonces del epílogo (8).

Sin embargo, ese epílogo nunca lo publicaría y solo años más tarde daría a luz una nueva novela histórica *La familia del comendador*; esta vez en Buenos Aires en su *Álbum de Señoritas* (desde el 1 de enero hasta 17 de febrero de 1854) y en un gesto inverso, su ambiente y temática será brasileña<sup>83</sup>. Solo publicaría estas dos narraciones ficcionales. Ahora bien, *Los misterios del Plata*, que en la versión de *O Jornal* aparece con el subtítulo de "romance histórico contemporáneo", fue reeditada en otros órganos periódicos y también en formato libro. Entre diciembre de 1867 y marzo de 1868 aparece en *El Inválido Argentino*, en una versión revisada y mejorada, pero también incompleta, bajo el título de "Guerras civiles del Río de la Plata. Primera parte. Una mujer heroica, 1838" y firmada con el seudónimo de "Violeta". En 1899 se publica de forma completa, con la incorporación de un epílogo a cargo del editor, Ricardo López. A partir de esta versión se publicaron las siguientes: la edición de 1924, la que lleva el subtítulo de "episodios históricos de la época de Rosas escritos en 1846" y que es acompañada por un prólogo de Ricardo López; edición de 1933, publicada como parte de la colección de la Biblioteca de la Tradición Argentina; edición de 1936 por la Librería y Casa Editora de Jesús Menéndez; y aquella más reciente, la publicada por la editorial Stockcero en 2005 y que mantiene el subtítulo de la edición de 1924.

Como sugiere su título, y explicita Manso en su introducción, *Los misterios del Plata* se trata de un relato que se liga intertextualmente con el folletín popular *Los misterios de París*, que Eugène Sue publica alrededor entre 1841 y 1843 en el periódico *Le Courrier Française*. No obstante, a diferencia de la trama de esa historia, no se centra en las miserias y pobrezas sociales ni en la resolución de enigmas familiares de la nobleza, sino que en explicar las incógnitas de un país que ha sido fracturado por las luchas civiles y por la figura de Juan Manuel de Rosas, situación que se propone como insalvable desde parámetros racionales y civilizados. El impacto causado por este relato folletinesco de Sue se hace sentir y varios autores en diferentes países publican sus obras

---

<sup>83</sup> Esta novela tuvo dos reediciones, una de 1854 a través de la Imprenta de J.A. Bernheim en Buenos Aires y en 2006 en una publicación de gran parte de la obra de Manso a cargo de Lidia Lewkowicz (Buenos Aires: Colihue, Biblioteca Nacional de la República Argentina).

retomando el título del francés<sup>84</sup>; en el caso de Juana Paula, el descubrimiento de los "misterios" pasa por desentrañar el entramado ideológico que encierra la política de Rosas en Argentina. De hecho, en la introducción autorial de la obra, Manso expone: "No fue por servil imitación a los *Misterios de París*, y a los de *Londres*, que llamé a esta novela *Misterios del Plata*. La llamé así, porque considero que las atrocidades de Rosas, y los sufrimientos de sus víctimas, serán un misterio para las generaciones venideras, a pesar de todo cuanto contra él se ha escrito" (1 de enero de 1852, 6). Para develar estos misterios reconstruye ficcionalizadamente ciertos hechos verídicos, en específico, la captura y fuga de un opositor a Rosas alrededor de 1838; además de realizar varias digresiones de carácter opinante que refuerzan la perspectiva liberal del texto. Su modelo se aleja del romanticismo social propuesto por Sue, para construir más bien una novela de romanticismo político.

En definitiva, se trata de una novela profundamente ideológica, de una narrativa o literatura política que busca incidir en las dinámicas educativas de la ciudadanía. El prólogo o introducción (nombre bajo el que aparece) funciona como paratexto de la novela y mediante él Manso instala su voz autorial de forma autoritativa, pues se construye como sujeto portador de una verdad, como quien puede develar los misterios del Plata; esta estrategia retórica no solo alude al modelo del creador romántico y la preeminencia de su ego, sino también a el carácter ideologizante del que está provisto el texto.

De modo general, la novela está estructurada en dos partes; la primera de ellas se adentra en el mundo rural y en la vida de los gauchos, quienes participan del gobierno de Rosas y son contruidos como personajes carentes de la educación política necesaria para comprender la complejidad de los eventos en los que intervienen. La premisa que guía esta primera parte dice relación con exponer al gaucho, y así también al pueblo, como un sujeto engañado mediante el uso de su ignorancia por el aparato del Estado rosista. De este modo, la configuración nacional de una comunidad imaginada pareciera dar cabida al

---

<sup>84</sup> Así, por ejemplo, *Los misterios de Madrid* (1844) de Juan Martínez Villergas; *Les mystères de Londres* (1844) de Paul Féval; *Los misterios de la India* (1865) de Xavier de Montepin; y *Los misterios argentinos* (1865) de Manuel Olascoaga, entre otros.

bajo pueblo –el que sostendría, desde la visión autorial, la gestión del gobierno de Rosas–, pues este se presenta como redimible mediante la labor educacional que pueden y deben poner en funcionamiento los liberales. En este escenario de campaña, no solo se muestran dos personajes representativos del poder local del gobierno: el gaucho Miguel y el Juez de la Paz, junto con una serie de gauchos instrumentalizados mediante la acción de la Mazorca; sino también se incorpora el lenguaje popular como parte constitutiva del mundo representado.

La segunda parte tiene por espacio Buenos Aires, la que se muestra como una ciudad conflictiva en la que Rosas ejerce su poder tirano con la ayuda de su hija Manuela, los miembros de la Mazorca y una plebe, que es representada con un fuerte matiz colonial y como una muchedumbre ciega ante el poder del gobernador. En este escenario, la casa de Rosas concentra la imagen metonímica de su gobierno, pues se presenta como un lugar caótico y bárbaro, imposible de abarcar racionalmente en su heterogeneidad. Asimismo, también su dueño, siendo un terrateniente y parte de la elite, se comporta y relaciona tal y como lo hace el bajo pueblo; un personaje que se niega a la ilustración y, por lo tanto, se expone como carente de actuaciones guiadas por patrones morales superiores. En este sentido, el mundo representado pareciera abrirse a dos formas de cultura, la rosista y la antorrosista. La primera asociada a un campo semántico que se caracteriza por lo bárbaro, lo arcaico, lo colonial, el caudillaje y el oscurantismo, mientras que la segunda alude al orden, la racionalidad, la ilustración y a una cultura civilizada (europea) que se ostenta mediante el refinamiento físico y gestual.

Ahora, la historia se sitúa en 1838 y se construye a partir del conflicto histórico de la captura e huida de la familia unitaria de los Alsina: Valentín Alsina (1802-1869), su esposa Antonia Maza (1804-1863) y Adolfo (1829-1877), el hijo de ambos<sup>85</sup>. Todos estos personajes se erigen como figuras fuertes del liberalismo argentino, sobre todo Valentín y su hijo, quienes llegaron a ser personajes públicos de importancia no solo para el bando unitario, sino también en la trayectoria que lleva a Argentina a la consolidación de su

---

<sup>85</sup> En versiones posteriores, el apellido legal de la familia es reemplazado por el de Avellaneda, al igual que el nombre de Antonia por el de Adelaida.

Estado-nación. El padre llegará a ser gobernador de Buenos Aires en dos oportunidades (1852 y entre 1858 y 1859), mientras que Adolfo será el vicepresidente del gobierno de Domingo Faustino Sarmiento entre 1868 y 1874. Lo que hace Manso en esta novela, desde nuestra perspectiva, es crear una ficción política, interpretar sus circunstancias históricas y, a la vez, presentar su proyecto ideológico de formación nacional; en sentido bajtiniano, la autora construye cronotópicamente el mundo representado, vale decir, expone una configuración ideológica de un espacio/tiempo con alta densidad semántica que, a partir de un ejercicio de selección y organización de contenidos que toma del *cronotopos real histórico*, opera como una metáfora de la realidad social.

Por otra parte, esta historia tiene otro eje de acción sobre el que se centra la trama. Junto a la familia Alsina, son protagonistas tres gauchos: Miguel, Simón y Julián, quienes representan el pueblo posible de ser redimible, según la tesis que guía la novela. Además mediante la acción de estos personajes se simboliza, por una parte, la ignorancia nacional que ha sido utilizada por el aparato estatal de Rosas y, por otra, el lugar desde el que los liberales deben realizar un trabajo urgente de educación y adoctrinamiento con el fin de lograr la ansiada rearticulación del Estado y, así, la redirección del proyecto nacional.

Todos estos personajes sirven a Manso para exponer su crítica a la dictadura rosista, como también su denuncia de los vejámenes a los que han sido expuestos sus opositores. Se trata de personajes con poca o nula complejidad psicológica, pues funcionan de modo más arquetípico a través de modelos de comportamiento más abstractos. Sin embargo, esa carencia tiene una contraparte interesante que tiene que ver con cómo Manso innova en el tratamiento de los personajes románticos femeninos y populares. Así por ejemplo, en relación a los primeros, la señora Alsina, si bien articula poco discurso en el relato, es construida como un personaje activo y estratega que logra eludir las maquinaciones del dictador. Es la mujer-madre virtuosa que llevará el nudo del relato a un desenlace feliz.

El último capítulo de la novela es publicado en el número 27 del periódico, 4 de julio de 1852, bajo el título de "A fuga" y narra, justamente, la maniobra que urde Antonia Maza para salvar a su marido de las manos federales, entre quienes se inmiscuye como

uno más de ellos con el fin de distraer a la guardia, llevando consigo un bando supuestamente de Rosas –en donde se sentencia la muerte de Valentín Alsina–, como también un disfraz de federal. Mediante este plan, Antonia logrará no solo salvar a su esposo, sino también al hijo de ambos, Adolfo, quien es designado en el relato como el sujeto que más adelante llevará a la práctica los ideales de su padre y que la madre, a su vez, ha tenido la responsabilidad de inculcarle. La familia conseguirá llegar a tierra amiga y guardarse de las afrentas de Rosas en Colonia. Hacia el final del relato, antes de la nota autorial en que se expone que no podrá publicarse el epílogo de la novela, Valentín en un diálogo con Manuel Torres, su falso verdugo, pregunta:

– ¿Vamos a ser fusilados? Preguntó Alsina virando hacia el desconocido del disfraz que estaba al lado suyo.

Ante la inflexión de aquella voz que hace tanto tiempo no oía, el supuesto Torres no resiste más y aprieta contra su corazón al esposo adorado. ¡Manuel Torres, el enviado del gobernador, no era otro que la señora de Alsina!

Adolfo [...] abraza las rodillas de su padre y los tres unidos se abrazan... sus lágrimas se confunde, sus manos se estrechan... para que decir más... esas emociones se sienten, pero no se explican.

[...] Alsina estaba libre.

Su delicada esposa quebró sus fierros.

Consignado en los anales inmortales de nuestra historia el hecho más estruendoso del coraje de una esposa y de una madre.

¡Qué resolución, qué valor sin igual para afrontar tantos peligros que la cercaron! Y ella tan firme, tan serena (8-9).

La figura de Antonia representa una feminidad contrapuesta a aquellas configuradas por los románticos argentinos en sus novelas, sobre todo pensamos en el modelo canónico de *Amalia* de José Mármol, mujer bella y pasiva en el marco de los conflictos políticos que se articulan en el relato, como también en la relación amorosa que tiene con Eduardo; pues Manso cuestiona el papel subalterno asignado a las mujeres en el discurso nacionalista, lo que se traduce en la construcción de Antonia como agente de los hechos que reconducen la trama. Entonces, aquel modelo de belleza angelical y mujer sentimental es desplazado por una figura actuante en el campo político, además de no ser descrita como una mujer bella: "D. Antonia no era una mujer linda, era una de esas porteñas graciosas, con gran inteligencia en la mente y corazón de fuego en el pecho; venía de una familia distinguida, su educación había sido libre de los errores y preconceptos que desfiguraban y vician la naturaleza de la mayor parte de las mujeres, por



eso una vez esposa y madre llevaba estas dos misiones sublimes con la inteligente adhesión de quien gobierna sus acciones por la fuera del deber y no por el instinto" (1 de febrero de 1852 6). Antonia encarna el modelo republicano de la maternidad letrada, a la que ya hemos aludido, ya que su vida está signada por el sacrificio personal en favor de su familia y la patria, asimismo adopta las características propias del buen ciudadano liberal que proponían los románticos rioplatenses. Por cierto, ese modelo de masculinidad también está presente en la novela. Personajes como Valentín y otros semejantes son contruidos como héroes trágicos que afrontan su destino, anteponiendo el amor y fidelidad a la patria a su propia vida.

Por otra parte, en el mundo *cronotópico* que la autora articula, existe un aspecto más que la distancia de los argumentos y perspectivas que desplegaban sus coetáneos, esto es, el tratamiento que hace de los sujetos populares. Las costumbres de la plebe, sobre todo la figura del gaucho, es interpretada de forma más empática a como se muestran, por ejemplo, en los planteamientos sarmientinos de *Facundo* (1845). Recordemos que para Sarmiento, el interior, aquella zona americana que habitan los indígenas y mestizos (gauchos malos, rastreador, baqueano, cantor), se proyecta como premoderno y bárbaro, lo que responde al modelo romántico de buscar los elementos locales que caracterizan lo propio. Es un escenario marcado por la "desgracia racial", proveniente del indígena, quien no es redimible para Sarmiento ni siquiera mediante la educación, como sí lo sería el mestizo. En Manso también funciona la tesis de la influencia del suelo en las costumbres e historia de los pueblos, no obstante, su perspectiva plantea vincular al sujeto popular en la construcción de la nación, no necesariamente de forma subalterna, ya que, desde su visión ilustrada, este estamento puede progresar y participar de las decisiones políticas en la medida en que se instruya. La alianza del poder conservador con la plebe se debería, según leemos en la novela, por el nulo acercamiento y preocupación que las élites liberales han tenido con respecto al sujeto popular. Dentro del escenario de campaña que describe Manso, se destaca un personaje: el joven gaucho Miguel, huérfano y criado en el desierto, quien es colaborador del representante de Rosas, el Juez de Paz, pero que progresivamente se va alejando de ese bando para convertirse en aliado de los fugitivos, demostrando su integridad moral y su capacidad de ser educado y transformarse. La conversión de Miguel es un hito dentro del

relato, pues posibilita la iluminación de un nuevo pacto nacional, dirigido por las élites, pero en el que también el pueblo puede incorporarse.

En este marco, se haría necesario redirigir el proyecto nacional, ahora contemplando a los sujetos que quedaron al margen del debate político de comienzos de siglo: mujeres y bajo pueblo, quienes son figurados por Manso desde un fuerte potencial modernizante. Así, entonces, se establecen los parámetros para imaginar una nueva armonía social, señalando la necesidad de redefinir las alianzas nacionales desde las zonas de exclusión. Todo ello implica una concepción funcional de la novela que, si bien tiene su modelo en la novela histórica del Romanticismo, la instala primordialmente como soporte ficcional para el adoctrinamiento y propaganda política en favor de una idea liberal de nación y en contra del régimen rosista.

Esta literatura política en Manso, por lo tanto, creemos que expone la tensión entre el proyecto de formación nacional de signo liberal y la necesidad de generar nuevas alianzas sociales para conseguir la destitución de Juan Manuel de Rosas. Dentro del conjunto de novelas antirrosistas, *Los misterios del Plata* ocupa un lugar singular en la medida en que fue escrita por una mujer en el exilio y porque además el terror que desemboca en esos otros relatos en un ineludible destino trágico, en Manso tiene un desenlace feliz, el que está dotado de una clara intención ideológica, pues se proyecta como una posible salida ante "los misterios" de la nación argentina.

En relación con la elección del género novela histórica en Juana Paula, nos resta advertir que actualiza las lecturas del modelo que a comienzos del XIX Walter Scott populariza, principalmente a través de sus novelas *Waverley* (1814) e *Ivanhoe* (1819). La historia de ficción que construye Juana Manso como cronotopo, precisamente, aprovecha un acontecimiento histórico, o más específicamente la vida de un personaje político de importancia de su país, para narrar una historia que tiene un claro fin deliberativo. El propósito de la novela en Manso, como ha quedado demostrado, se dirige a motivar la reflexión, se convierte en un instrumento para vehicular sus preocupaciones políticas y ponerlas en circulación a través de una alegoría de la nación. Una alegoría que está enlazada a un determinado y distinguible hecho histórico y que, por lo tanto, pretende

instalar un relato verosímil acerca de la nación argentina. Leída así, *Los misterios del Plata*, pertenece a ese conjunto de novelas que en el siglo XIX se publica por entregas y que, bajo una estética romántica de corte realista, tienen un fuerte propósito representacional, vale decir, son textos que están volcados al análisis de la praxis política y social con la intención de intervenir en sus dinámicas.

\*\*\*

En conclusión, Manso se inserta en el espacio escriturario y en el debate público brasileño, con el objetivo de hacerlo también en su contexto rioplatense de origen, mediante una figura de autoría *publicista*. Esta se constituye, principalmente, desde su posición como agente en la producción del periódico *O Jornal das senhoras*, medio desde el que diseñará su trayectoria como figura instauradora de discurso. En las dos clases de textos que la autora publica en este periódico existe un patente discurso político y público que discute las relaciones al interior de la familia y el hogar doméstico, como también busca dismantelar las atrocidades del gobierno conservador de Rosas. Estos contenidos van instalando un decir propio, caracterizado fundamentalmente por su carácter dialógico e irreverente con respecto a la institucionalidad literaria y social, el que alude al papel más activo que esta figura *publicista* busca tener en las dinámicas discursivas y periodísticas del Brasil a mediados de siglo. Entre las estrategias de inserción que Manso despliega se cuenta la misma publicación de *O Jornal* y también su penetración en la práctica de géneros que se estaban paulatinamente canonizando, como es el caso del ensayo y la novela histórica. El estilo que Manso utiliza al escribir denota un uso de la palabra autoritativo, es decir, no es una sujeto que se ubique en el discurso público como entrando a "corral ajeno", sino, por el contrario, polemiza con aquellos intelectuales o personajes políticos, como el mismo Rosas, que no dan legitimidad a su perspectiva con respecto a las mujeres o la nación. Manso se sitúa desde un ego romántico que le da un carácter ideológico a su figura de *publicista*, tanto así que declara ser la primera mujer en Brasil en pensar, definir y discutir en torno a la emancipación femenina. Su literatura, también en este sentido, es política, pues está profundamente entramada en el ritmo de los acontecimientos de su país de origen y de Brasil, no hay espacio en su obra para la evasión o la pregunta por el mundo interior de la "creadora romántica". Ella está

inmiscuida en los debates nacionales sin tener resguardo o utilizar *tretas del débil* tal y como harán muchas de las autoras posteriores, es decir, no demuestra esa debilidad relativa que en la puesta en circulación de sus discursos algunas autoras desarrollan mediante ciertas astucias que le permiten ampliar su espacio de acción.

## **VI. QUINTO CAPÍTULO:**

### **APRENDIZAJE LITERARIO Y AUTORÍA FEMENINA EN LA PRENSA:**

#### **LA FIGURA DE LA *LITERATA***

En este penúltimo capítulo, abordaremos la figura de la *literata* que, desde nuestro punto de vista, se constituye en el marco del ciclo fundacional que venimos analizando y que caracterizamos como básicamente paratópico. Esta figura instala gradualmente una trayectoria literaria de mujeres que, desde su modulación incómoda frente al campo cultural, demostrará una voluntad de expresión autorial distinguible y particular. Las escritoras que exponen estas formas singulares de entrar en la comunicación periodística y literaria tienden a buscar paulatinamente la profesionalización de su actividad, pues algunas de ellas ya en 1880 verán su incursión en la prensa y la literatura como un trabajo por el que perciben remuneración. Un caso paradigmático al respecto será el de la brasileña Júlia Lopes de Almeida.

En primer lugar, nos detendremos brevemente en los derroteros que sigue esta figura en términos generales en Chile y Brasil, para luego trabajar de forma separada ambos países. Nos interesa en cada caso ir revisando esta autoría de acuerdo a los géneros discursivos que practican de forma preferente, pues leemos en esa elección una estrategia de entrada en la comunicación literaria de ambos países. Así, entonces, abordaremos la producción poética, narrativa y ensayística de las chilenas Quiteria Varas, Lucrecia Undurraga, Hortensia Bustamante, Victoria Cueto, Delfina Hidalgo y Martina Barros. Y , en un segundo acápite, las brasileñas Narcisa Amalia, Presciliana Duarte de Almeida, Maria Benedita Câmara Bormann, Júlia Lopes de Almeida y Anália Franco. Todas

quienes tendrán un antecedente en dos escritoras que producen su obra antes de 1850, como son la chilena Mercedes Marín y la brasileña Nísia Floresta.

### **6.1. Itinerarios de la figura de la *literata***

Cuando, en la primera parte del tercer capítulo, nos acercamos a las figuras autoriales fundacionales a través de Lésbia y Lucía como dos formas ficcionalizadas de inserción de las mujeres escritoras en la institucionalidad literaria, decíamos que es solo en el marco del desarrollo periodístico que es posible distinguir la articulación de autorías femeninas en la modernidad. Las mujeres escritoras movilizan sus discursos en el ámbito público fundamentalmente mediante la prensa –como ha quedado demostrado en el tratamiento de la figura de la *publicista*–, asumiendo diversas tácticas retóricas y discursivas para proveer su producción literaria de función-autor(a) y ser legitimadas como tales por los círculos intelectuales con los que interactúan. De hecho, el uso que estas escritoras hacen de periódicos y revistas también funciona como estrategia de enunciación, pues se trata del soporte de impresión y publicidad predilecto y el modo más significativo de instalarse en medio de los debates ideológicos y estéticos, los que estaban constituyendo el aún exiguo espacio público de la opinión tanto en Chile como en Brasil.

A partir de 1850 es posible observar el surgimiento de mujeres poetas, ensayistas, narradoras y algunas cronistas que escenifican el momento de pasaje entre la figura de la lectora romántica (que se da a las lecturas en el regazo doméstico de Mme. de Stäel, Duque de Rivas, Alejandro Dumas, Víctor Hugo, François-René de Chateaubriand, Georges Sand, Walter Scott, entre otros) y la autoría femenina, vale decir, las autoras que comienzan a constituirse como tales, por estos años, dan cuenta de los inicios vacilantes y paulatinos de una figura sin precedente en la historia cultural moderna de América Latina<sup>86</sup>. En esta

---

<sup>86</sup> Autoras que ya son reconocidas y trabajadas por la crítica especializada actual, tales como: La Condesa de Merlín (1879-1852) y Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) en Cuba; Manuela Sáenz (1795-1856) en Ecuador; Mariquita Sánchez (1786-1868), Eduarda Mansilla (1838-1892), Rosa Guerra (\*\*\*-1864), Juana Manuela Gorriti (1816-1892) en Argentina; Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) y Clorinda Matto de Turner (1852-1909) en Perú; entre muchas otras.

operatoria existen diversas preocupaciones que se hacen presentes al momento de escribir, publicar o definir una forma de enunciación en el campo literario, razón por la que antes de utilizar la prensa como medio de difusión de sus escritos, movilizarán una serie de tácticas que van desde los géneros literarios que escogen hasta el uso del anonimato o seudonimato en caso de publicación, la que es muchas veces precedida por la difusión de los escritos entre un público de elegidos, casi siempre de familiares o amigos.

En este último sentido, la inauguración a lo largo del siglo XIX de espacios de sociabilidad ilustrada como las tertulias y los salones literarios, posibilitará a las mujeres el desarrollo de una cierta *cultura del trato*, propia de su *habitus* aristocratizante, que decantará en un gradual aprendizaje literario, al compás del canto y el piano que muchas de ellas sabían tocar. En el marco de estas costumbres "a la francesa" que se desarrollarán en toda América Latina<sup>87</sup>, las escritoras darán a conocer sus primeros poemas o escritos, explorando nuevas formas de plantearse dentro de la comunidad literaria y lectora de la época. La pulsión de la escritura en la figura *literata* demuestra el establecimiento de una cierta voluntad de estilo que caracterice su producción, a ella pertenece el gran número de autoras que publican en la prensa y que trazan su lugar *paratópico* respecto del campo escriturario de forma exclusiva desde sus obras literarias. Además de hacerlo en espacios más íntimos, pero no por eso exclusivamente privados, como los salones, también participarán en novedosas formas de arbitraje cultural tales como los premios literarios o su aparición en antologías literarias nacionales.

## **6.2. De la *falsa modestia* al reclamo por la emancipación femenina: trayectorias de la figura de la *literata* en Chile**

---

<sup>87</sup> Esta práctica ilustrada encuentra su apogeo en la sociedad letrada francesa del siglo XVIII, pero que tiene un vestigio importante ya en el Renacimiento. En cuanto a América Latina, es importante advertir que al menos aquella dominada por el imperialismo español vio desarrollar a fines del siglo XVIII tertulias en las que también participaban mujeres. Así, pudimos constatar en una investigación anterior que en el Virreinato del Perú, en 1787 un grupo de ilustrados limeños formaron la Academia Filarmónica que no era más que una tertulia literaria en sentido amplio (*Mujeres e ilustración...*).

En un contexto convulsionado por intensos debates políticos, militares y también estéticos, la cultura femenina en el Chile de mediados de siglo se caracteriza por su cotidianeidad doméstica. Las costumbres familiares de "clase alta" estaban imbuidas de un fuerte sentido católico, se leía diariamente el rosario, devocionarios y alguna instrucción religiosa; asimismo, la educación femenina era impartida en el hogar y a ella estaban asociadas el aprendizaje de la música, de idiomas extranjeros y de labores de mano; también algunas mujeres asistían a conventos en donde les enseñaban conocimientos básicos de aritmética, gramática, catecismo y literatura. Esta situación que había sido modestamente transformada con la creación de un colegio para señoritas durante el gobierno de Francisco Antonio Pinto (1827-1829) –al que asistían muchas de las jóvenes de élite– y también con la fundación del colegio de las hermanas Cabezón en Santiago en 1832; se verá modificada con mayor distinción con la incorporación de las mujeres en los planes de educación primaria a escala nacional en la década del 60, pues es durante el segundo gobierno de Manuel Montt (1856-1861) cuando se dictará la ley de instrucción primaria y se creará la Escuela Normal de Preceptoras.

La casa familiar es el eje en torno al que viven las mujeres de élite, no obstante, no se trata de un reducto meramente privado, pues además de funcionar como el espacio de las relaciones y credos íntimos, en él se forjan amistades valiosas y se consolidan vínculos sociales. Es justamente en el ámbito privado donde se producían los debates políticos, pues en él se reunían las familias influyentes a tramar alianzas, estrategias bélicas y diplomáticas; en ese sentido, se debe considerar la casa como un territorio politizado en el que se desplegaban tertulias y reuniones. Si bien la práctica ilustrada de la tertulia tuvo preponderancia desde comienzos de siglo, sobre todo durante el período independentista<sup>88</sup>, es durante la segunda mitad que en los salones de los hogares oligárquicos se desarrollarán recepciones y fiestas no solo con mayor amplitud y asociadas a una cultura literaria, además de política; sino también se irá destacando el papel de las mujeres en el

---

<sup>88</sup> Junto con Alicia Salomone en un artículo pronto a publicar en *Teresa. Revista de literatura brasileira* abordamos el surgimiento de una agencia femenina, asociada a la cultura del salón y la escritura de cartas, durante la época de la Independencia. Nos interesaba analizar cómo algunas mujeres de élite, sobre todo destacamos la actividad de Javiera Carrera, se involucran en el proyecto común de un grupo social, el que apunta a gestar no solo un proyecto político para la nueva nación, sino a diseñar una nueva hegemonía cultural "Mujeres e Independencia en Chile. La cultura del trato y la escritura de cartas" (en prensa).

mantenimiento de la conversación. Pues el arte de la conversación, de la *cultura del trato* como mencionamos antes, paulatinamente se instalará como una práctica de urbanidad indispensable en la formación de las damas de élite. Así, por ejemplo, durante los años de la creciente estabilidad económica y social que traerá al país la era portaliana, los salones albergarán a las diversas personalidades políticas, escritores y artistas de la época; por ejemplo, en 1840 Isidora Zegers inauguraba su salón invitando a cantantes y pianistas extranjeros y nacionales. A sus reuniones nocturnas asistían Andrés Bello, Manuel Antonio Tocornal, José J. Vallejos y Rugendas, entre otros. También por esos años la poeta que trataremos más adelante, Mercedes Marín, celebraba en su casa reuniones en donde daría a conocer sus primeros poemas.

Para las mujeres de la élite ilustrada y romántica chilena, la sociabilidad que experimentan en el salón les permite instruirse en los temas y debates estéticos, además de propiciar su aprendizaje literario a través de la lectura de sus trabajos al público de elegidos que frecuentan sus casas<sup>89</sup>. Hacia fines de siglo en Santiago, en el marco de las transformaciones que propició el intendente Benjamín Vicuña Mackenna, no solo cambia el rostro de sus arterias principales, sino también se acentúa la tendencia a la moda francesa, *belle époque*, y los salones comienzan a detentar mayor lujo y recurrencia de público, en este período destaca el salón de Martina Barros Borgoño, pues en él se congregaba la intelectualidad capitalina a debatir fundamentalmente sobre literatura. Según la misma autora relata en *Recuerdos de mi vida* (1942):

Con todo esto y lo que omito o he olvidado, es fácil comprender el entusiasmo que reinaba en la sociedad de aquel tiempo y el brillo que imprimía a sus reuniones. La conversación entre las personas cultas e inteligentes la estimo como el mayor de los atractivos de la vida social; no solo instruye y despierta interés, por todo lo que ocurre en el mundo que valga la pena comentarse, sino que pule y refina el lenguaje y las maneras en sumo grado, sacude las contrariedades y preocupaciones de la vida diaria y levanta el espíritu hacia problemas más elevados. Este era el bien que recogíamos de esas reuniones tan seleccionadas y tan cultas (175).

---

<sup>89</sup> Un interesantísimo trabajo respecto de la vida de salón y la cultura femenina en Chile es el que publica la académica Darcie Doll en 2007: "Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile".



Martina Barros entiende la cultura del salón como un espacio de formación literaria y cultural, y además lamenta que en el momento en que escribe sus memorias la celebración de tertulias, al calor del hogar doméstico, haya desaparecido como forma de sociabilidad ilustrada. Lo lamenta, sobre todo, porque eran las mujeres quienes se veían mayormente beneficiadas por los discursos que decantaban de tarde en tarde y que muchas de ellas, debido a las restricciones del matrimonio, no tenían la posibilidad de apreciar en otro contexto educativo. Ya volveremos sobre las ideas de Martina Barros, pues lo que no interesaba ahora era distinguir los espacios de desenvolvimiento de una cultura femenina asociada a la escritura; pues bien, uno de ellos es el salón, territorio de aprendizaje literario y legitimación de autoría en el que serán sus anfitrionas las figuras que además de manejar una cultura especial del trato, comenzarán a incursionar en el ámbito de las letras.

Las mujeres escritoras, a la vez que participan de estos salones y publican sus primeros textos en la prensa, empezarán a intervenir en la comunicación literaria a través de concursos, academias y antologías a las que son convocadas. La primera autora en concursar en un certamen literario fue Rosario Orrego en 1860 con su novela *Alberto el jugador*, pero no será la única. Una de las poetas que trabajaremos después, Delfina Hidalgo, participa en el recordado Certamen Varela, realizado en 1887<sup>90</sup>. Este concurso permite observar la profesionalización del campo literario chileno, pues se caracteriza por una amplia convocatoria, presentar un jurado autorizado por sus pares, tener criterios de evaluación claros y proyectar una crítica literaria más especializada. En él, según nos cuenta entre otros Leonardo Eliz en *Siluetas líricas y biográficas...* (1889), Delfina obtiene una mención y sus poemas fueron publicados en un volumen dedicado a las composiciones premiadas. Así también, en el mismo certamen, es destacada otra escritora, Rosa Girard de Escudero, por su colección de fábulas.

Las antologías como primera forma de la historiografía literaria en el siglo XIX publicaban la producción de mujeres escritoras que habían logrado visibilizar y autorizar sus discursos, sobre todo poéticos, en el campo literario. Ejemplo de ello es la antología de

---

<sup>90</sup> En este concurso participa Rubén Darío y no obtiene calificación para ser premiado, este hecho genera una polémica literaria entre los autores y críticos que provienen de la crítica ilustrada positivista y aquellos, que como Darío, profesan un nuevo ideario estético.

Juan María Gutiérrez, *América poética* de 1846, en donde aparecen Rosario Orrego, Mercedes Marín y Quiteria Varas. Asimismo, en *Flores chilenas. Poesías líricas* (1862) de José Domingo Cortés, en donde se publican nuevamente poesías de Mercedes Marín, Rosario Orrego y Quiteria Varas. El mismo autor años después publica *Parnaso chileno* (1871), en que se dan a conocer poemas de Mercedes Marín, Rosario Orrego, Mercedes Ignacia Rojas, Quiteria Varas; y luego de cuatro años en *Poesías americanas. Ramillete poético del bello sexo hispanoamericano*, se presenta a Carlota Joaquina Bustamante y nuevamente a Mercedes Marín, Rosario Orrego, Quiteria Varas y Mercedes Ignacia Rojas. Más tarde en 1889, Leonardo Eliz publica *Musas chilenas. Siluetas líricas y biográficas sobre los más distinguidos poetas nacionales*, en esta antología aparece nuevamente Mercedes Marín, Rosario Orrego, Quiteria Varas, pero además Clotilde Adelina López, Adela Anguita de Vilet, Hortensia Bustamante de Baeza, Celia Soto Glen, Delfina María Hidalgo, Victoria Cueto, Rosa Girard, Rosa Zelina González y Dolores L. de Guevara. Un texto importante y que se relaciona con un segundo momento de la historiografía literaria chilena es *La literatura femenina en Chile* (1923) de José Toribio Medina, en él además de narrar la situación y producción letrada de las mujeres en la Colonia y República, da a conocer los títulos de antologías y obras de las autoras. En la misma dirección, años antes, María Eugenia Martínez había publicado *Mujeres célebres de Chile* (1911), texto en el que también aparecen algunos datos bio-bibliográficos de escritoras, además de presentar una gama amplia de artistas, educadoras, traductoras, entre otras.

Este es el escenario en el que gradualmente las mujeres escritoras irán situando sus trayectorias como *literatas*, las que serán movilizadas de forma cardinal por medio de la publicación de sus textos en la prensa. En los periódicos y revistas, las autoras autorizarán sus discursos en el ámbito público y se legitimarán así en el oficio escriturario. Prueba de su entrada *paratópica* en el campo cultural chileno será, por ejemplo, el nombramiento de Rosario Orrego como socia honoraria en la Academia de Bellas Letras de Santiago en 1873, años en que también será convocada como conferencista Lucrecia Undurraga, escritora que destaca en la prensa por la publicación de ensayos respecto a la emancipación femenina. Es decir, se trata de toda una serie de prácticas letradas que van a ir levantando una nueva figura en el campo cultural chileno, en la medida en que la misma sociedad vaya

experimentado una creciente modernización económica y política que derivará en la configuración de una prensa de carácter más moderno y capitalista.

El periplo de esta figura, la *literata*, en Chile va desde su posicionamiento estético anclado en la concepción de las mujeres como "ángeles del hogar", es decir, las escritoras exponen en su obra y en sus gestos prácticos el papel conciliador y armonizador de las tensiones privadas y públicas, que el discurso androcéntrico les asignaba; hasta aquellos sujetos textuales que estas escritoras construyen desde un conflicto con dicho mandato social, vale decir, se trata de autorías que instalan discursos críticos con respecto a la domesticidad, buscando tensionar aquellos hegemónicos desde sus visiones sexo-genéricas particulares. Para trabajar esta trayectoria abordaremos, en un primer momento, la obra y figura de Mercedes Marín del Solar, quien produce sus poesías alrededor de los años 40 y que será constantemente recordada como autora precursora por las escritoras que le sigan. Estas últimas son aquellas que ya constituyen un grupo pequeño, pero significativo, que intentan ubicar su producción y autorizar su palabra mediante la publicación en la prensa santiaguina y porteña de los años 60 en adelante. A la vez, estas escritoras aluden frecuentemente al establecimiento de una tradición literaria de mujeres, en la que figura además de Mercedes, Rosario Orrego.

El conjunto de escritoras que construirán sus figuras de autoría desde el oficio que como *literatas* despliegan en el espacio social, las abordaremos a partir del género literario que practican de forma preferente, esto porque entendemos esa elección discursiva como una estrategia de ingreso en la institucionalidad literaria. Así dividiremos la puesta en circulación de la *literata* entre *poetas*: Quiteria Varas, Hortensia Bustamante, Victoria Cueto y Delfina Hidalgo; y *ensayistas*: Lucrecia Undurraga y Martina Barros. Con respecto a las *narradoras*, en el caso de Chile, su situación es más bien exigua, ya que solo encontramos dos novelistas en este ciclo de autorías fundacionales y ambas tuvieron una injerencia sobresaliente también en la gestación de medios, como son: Rosario Orrego, en quien ya nos detuvimos, y Celeste Lassabe, escritora que abordaremos en la figura siguiente, pues pensamos que su actividad literaria se corresponde más propiamente con la figura de la *editora*. Mediante esta entrada buscamos indagar en los nudos temáticos, formas poéticas y tácticas retóricas que las autoras actualizan y ponen en funcionamiento

de forma conjunta, es decir, nos interesa revisarlas en las operaciones que como grupo movilizan para ingresar en el campo literario, más que considerarlas de forma aislada.

### **6.2.1. "Juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño": Mercedes Marín del Solar (1804-1866)**

Así rezaba Mercedes en una carta de respuesta que envía a Juan María Gutiérrez, quien previamente le había escrito para invitarla a publicar en su *América Poética* (1846). En ella además de utilizar el tópico literario de la *falsa modestia*, estrategia usual en aquellos sujetos que carecen de legitimidad discursiva, Mercedes relata que no ha publicado mayormente su obra, porque desde pequeña se le enseñó que el cultivo de las letras podía derivar en consecuencias negativas para su vida afectiva y familiar:

Se me preguntará tal vez porqué no he cultivado más mis disposiciones naturales y voy a satisfacer a esta objeción. Desde muy pequeña me hicieron entender mis padres que cualquiera que fuese la instrucción que yo llegase adquirir por medio de la lectura, era necesario saber callar. Cuando empecé a reflexionar por mí misma conocí cuán acertado era a este respecto su modo de pensar y exagerándolo tal vez en demasía juzgué que una mujer literata en estos países era una clase de fenómeno extraño (tal vez) acaso ridículo y que un cultivo esmerado de la inteligencia exigiría de mí hasta cierto punto el sacrificio de mi felicidad personal (*Archivo del Doctor Juan maría Gutiérrez, Epistolario* 72)

Mercedes para excusarse respecto de la escasez de su producción poética, utilizará en esta carta el efecto retórico del empequeñecimiento o minusvalía de sí misma y su obra: "puede usted poner mis versos en su colección como una suerte de curiosidad por ser de una mujer americana que no ha tenido educación literaria" (72); pero, a la vez, está reflexionando en torno al lugar de la figura de la *literata* en la sociedad chilena de comienzos de siglo. Esta se asocia con el viejo temor de las mujeres cultas a ser consideradas pedantes o ridículas por su medio, sobre todo por los hombres con quienes debían entrar en relacionamiento con el fin de hacerse productivas para la patria. El manejo de la *cultura ilustrada del trato* implicaba también que las niñas no solo supieran escribir, leer y manejar el arte de la conversación, sino también saber callar y ser pudorosas, esto

porque si se transgredían las formas del "buen tono", las mujeres ponían en juego tanto su propio honor como el de su familia o marido.

Mercedes dice escribir, de un lado, por emoción, por una inspiración que despersonaliza o despolitiza su posición como autora de discursos, planteando, de ese modo, el lugar incómodo que las mujeres escritoras tenían respecto de la comunicación literaria. De otro, escribe motivada por alguna indispensable condescendencia y casi siempre en anonimato, así pone de manifiesto que su escritura está impulsada por requerimientos externos, por sugerencia, pedido o mandato de otra persona. Del mismo modo, nuevamente resta independencia y potestad a su palabra, solicitando mediante este gesto indulgencia del lector para con una poeta que trasparenta la dificultad de su tarea.

En este sentido, Graciela Batticuore en *La mujer romántica...* (2005) advierte que en la carta de Mercedes se proyecta el modo de pensar la relación entre mujeres y literatura, bajo el marco de los comportamientos permitidos a mediados de siglo en Chile. Ese modo particular expone un tipo de autoría que Batticuore conceptualiza como *autoría atenuada* en tanto que: "la escritora modera o subordina la publicación de sus textos al reclamo ajeno, con tal de resguardar su independencia [...], y elud[e] una reputación (la de literata) para la cual su vida y su entorno no están preparados" (116). En definitiva, según la crítica argentina, Mercedes ejercita una táctica femenina que consiste en atenuar el deseo, la pulsión de la escritura, para evitar las reticencias a las que se puede exponer si publica y comienza a ser considerada una letrada y escritora. Por nuestra parte, creemos que esto efectivamente es así y que tiene que ver justamente con la misma posibilidad de construcción de autoría por parte de las mujeres. Estas tácticas o estrategias retóricas, que en el caso de Mercedes pasan por la minusvalía, declaran el problemático ingreso de la figura de la *literata* en el espacio escriturario, su lugar de no pertenencia al discurso literario y poético. No obstante, estas tretas permiten a las escritoras, y con ellas a Mercedes, hacer enunciable sus discursos y proveerlos paulatinamente de legitimidad y autoridad intelectual.

Mercedes es considerada, desde muy temprano por nuestra incipiente historiografía literaria, como la primera poeta chilena. Así la presenta en 1867, Miguel Luis Amunátegui: "Esta esclarecida matrona, que ofrecía a las mujeres de nuestro país un modelo de amor al

estudio y de instrucción sólida, altamente digno de ser imitado por ellas, tuvo la gloria de haber sido entre nosotros la primera persona de su sexo que haya sabido escribir con lucimiento en prosa y verso" (*Doña Mercedes Marín del Solar* 3). Así, varios otros escritores como Leonardo Eliz y José Toribio Medina la situarán dentro de la tradición literaria chilena como la primera mujer escritora de la República<sup>91</sup>. Este lugar de Mercedes en la historia literaria otorgará sentido a las escritoras que se aventuren en la poesía durante la segunda mitad del siglo, lo que creemos la proyecta como una figura precursora e inaugural de la *literata* (y, así también, del ciclo de autoría fundacional) en nuestro país, pues es justamente la primera mujer escritora en publicar sus textos en la prensa y en antologías, en definitiva, en hacer pública su autoría y exhibirla. Es llamativo vislumbrar que Mercedes cuando decide dar a conocer su producción ya había abandonado la práctica del anonimato o seudonimato que ella decía ejercitar en sus primeros años de escritora, época en que difundía su poesía entre los asistentes a la tertulia en su gran salón familiar.

Mercedes Marín nace en Santiago en 1804 en el seno de una influyente familia que contaba con un pasado estrechamente vinculado a las luchas independentistas. Su padre, José Gaspar Marín, fue secretario de la Primera Junta de Gobierno de 1810 y su madre, Luisa Recabarren, una de las mujeres patricias que poseía uno de los salones más importantes de la época, en donde se congregaban personalidades respetadas tales como Camilo Henríquez. De hecho, respecto de la madre de Mercedes, Vicente Grez en *Las mujeres de la Independencia* (1878) expone que su salón junto con el de Ana María Cotapos (esposa de Juan José Carrera) y el de Javiera Carrera escenifican la agencia femenina que por los años de la emancipación se lleva a cabo desde el ámbito de lo privado.

En virtud de este ambiente ilustrado en el marco de la vida doméstica, Mercedes desde temprana edad estuvo habituada a presenciar debates políticos y también estéticos; y, en ese contexto, la joven dio a conocer sus primeros poemas a su público selecto, además

---

<sup>91</sup> Antes de ella y durante el período colonial ubicarán a sor Úrsula Suárez (1666-1749) y su *Relación autobiográfica* como una figura importante de recordar en el acceso de las mujeres a las letras.

de ensayar la escritura de forma improvisada en los álbumes<sup>92</sup> de las amigas que la visitaban. Recibió una educación privilegiada, de acuerdo a los márgenes de la sociedad colonial y criolla: aprendió francés e italiano y era una ferviente lectora de libros sobre educación y doctrina cristiana. En 1830 contrae matrimonio con José María del Solar y en el salón familiar, Mercedes, homologando a su madre, celebrará de tarde en tarde tertulias y reuniones, las que eran frecuentadas por letrados tales como Andrés Bello y Ventura Blanco Encalada.

Un año importante dentro de su formación como escritora y en su construcción de autoría es el de 1837. El 28 de julio publica por primera vez un poema en la prensa para el diario *El Araucano*: "Canto fúnebre a la muerte de don Diego Portales". Este poema marca también el ideario político *pelucón* que profesaba Mercedes, en un contexto fuertemente convulsionado y polarizado por la guerra contra la Confederación Perú-Boliviana. Luego de esta publicación su presencia en la incipiente cultura impresa chilena se hace continua, así, por ejemplo, divulga varios de sus cantos en formato libro. Toribio Medina (*La literatura femenina en Chile*, 1923) anota de entre ellos: *La caridad. Ofrenda dedicada a la señora doña Antonia Salas, presidente de la Sociedad de Beneficencia de Santiago de Chile*, en 1855 (Santiago: Imprenta Nacional); *Canto a la patria, dedicado a la Sociedad de Instrucción primaria de Santiago* en 1857 (Santiago: Imprenta del País); *Canto fúnebre a la memoria del ciudadano José Romero en el día de sus exequias celebradas en el convento de Agustinos* en 1858 (Santiago: Imprenta del "Conservador"). A partir de la década del 60, la circulación de su poesía en la prensa se hace más distinguible. Publica sobre todo en tres periódicos: *El Mosaico* (1860), *Revista de Sud-América* (1860-1863) y *La estrella de Chile* (1867-1879). En este último, aun cuando su presencia es póstuma, será ampliamente publicada; de hecho, en 1874 este mismo periódico imprimirá la obra de la autora: *Leyenda. La novia y la carta*.

---

<sup>92</sup> Tal y como hemos advertido con anterioridad, la práctica femenina de escribir en álbumes es habitual en la época. Las niñas llevaban consigo, a las diferentes casas patricias donde iban de visita, sus libros en blanco encuadernados con lujo y en donde ellas o sus amigas y amigos anotaban pensamientos, piezas de música, composiciones literarias, retratos, etc.

Mercedes muere el 21 de diciembre de 1866; sin embargo, su obra continuará siendo recepcionada, sobre todo gracias a la labor que emprende su familia. Así, por ejemplo, su hijo Enrique Solar concluye, edita y da a la imprenta en 1867, *Escepticismo y fe. Leyenda religiosa concluida por su hijo Enrique del Solar* (Santiago: Imprenta de "El Independiente"); y en 1874 *Poesías de la señora doña Mercedes Marín del Solar* (Santiago: Imprenta Andrés Bello).

La marca general de la poesía de Mercedes es profundamente cristiana y nacionalista de sello conservador. Estos dos ejes articulan su obra en el marco de la apropiación que la autora hace de los modelos iluministas, los que le sugerían comprometerse no solo con la fundación e imaginación de la nación, sino también con el educar a las mujeres para la formación de sus hijos como ciudadanos útiles y productivos. Desde ese ángulo, su poesía estará imbuida de temas y metáforas sobre los conflictos políticos que el país está viviendo, pero que, a su vez, los rebasa al reflexionar sobre la situación de las mujeres como agentes de cambio en dicho contexto problemático. En otras palabras, encontramos, de forma global en la obra de la poeta, por un lado, la incorporación de principios religiosos con un afán ejemplarizante y didáctico y, por otro, la convicción política conservadora y portaliana que manifiesta a favor de la construcción discursiva de la nación. Ambos ejes se entranan en la principal preocupación que expresa su poesía, esto es, la educación de las mujeres.

Nos interesa analizar los poemas que Mercedes Marín publica en la prensa, aun cuando nos detengamos en algunos aspectos que expresa su obra en otros soportes de publicación. Sus poemas serán publicados en periódicos a partir de la década de 1860, pues antes de esa fecha Mercedes da a la imprenta algunas de sus composiciones en breves encuadernaciones, como por ejemplo el *Canto fúnebre a la memoria del ciudadano José Romero* en 1858. Esto también tiene que ver con el proceso de constitución propio que está viviendo la prensa en Chile, pues, así como vimos en el segundo capítulo, los periódicos tendrán un paulatino desarrollo hasta contar con una producción más fecunda a partir de la década del 60, pero por sobre todo de 1870 en adelante.



El primer eje temático que analizaremos tiene que ver con los principios religiosos y católicos que denota su poesía. Estos principios operan a lo largo de toda su producción, pues se encuentran en la base de su ideario poético y educativo; así, por ejemplo, ya desde el primer poema con el que se da a conocer en la estrecha comunidad literaria chilena de los años 30 y 40, esto es: "Canto fúnebre a la muerte de don Diego Portales" (1837), además de la puesta en escena de elementos ilustrados que se exponen desde el epígrafe de Voltaire que abre el poema; vislumbramos un imaginario asociado al catecismo y una recurrente calificación del mundo poético mediante un lenguaje propio de la doctrina católica. Luego de lamentar el asesinato de Diego Portales y recordar su obra de construcción estatal con mucha admiración y en un tono solemne, la sujeto poético, mediante el diálogo con una voz ajena que representa al difunto, exclama:

¿Dónde estás? Es posible? Te perdimos  
Para siempre jamás? No nos escuchas?

Y el pueblo idolatrado

Es nada para ti? Tú mismo en nada

[...]

Empero torno al cielo

Mis tristes ojos de llorar cansados

Y veo allí la Religión divina, Que

con faz de belleza peregrina Me

revela en su alcázar luminoso, El

asilo dichoso,

Donde libre su espíritu reside

En sempiterna paz, en almo gozo.

– "No llegan los malvados,

Me dice, a este lugar, ni su malicia

Dardos emponzoñados Asestar

puede aquí con mano aleve: Los que

están fatigados

Aquí descansan, y en el blando seno Del

Hacedor Supremo no hay cuidados, No

hay insidias, engaños, ni traiciones". [...]

Salve, feliz y venerada sombra!

Salve mil veces! Tu alma generosa

Otra mansión ocupa, más grandiosa

Y digna de habitarse. El suelo impuro

Que premia la virtud con fiera muerte

No mereció, Portales, poseerte...

El poema se abre con el tono melancólico y adulatorio que persistirá a lo largo de los trescientos veinticuatro versos que lo componen. Pareciera que, en cuanto a su estructura, corresponde a la composición métrica más moderna de la poesía española clásica, la *silva*; pues existe una preferencia por los versos endecasílabos, pero con una amplia libertad poética que hace variar la filología del poema, además de manifestar una tendencia antiestrófica y hacia la rima libre. Predilecciones poéticas que denotan en la autora un conocimiento de las formas propias que Siglo de Oro español había popularizado.

Luego de invocar, en el inicio del poema, a su musa herida por el crimen nacional que significa la muerte de Portales, la sujeto compensa esa tristeza por medio de la fe cristiana en el más allá y la vida eterna. El fallecido Portales ha logrado experimentar una comunicación cercana con Dios y, como agente de él, revela a la hablante las verdades divinas del Reino de los Cielos. En el poema, Portales ha experimentado el encuentro místico con Dios y desde allí relata a la voz poética el nuevo espacio que habita, territorio que alude al imaginario escatológico cristiano que cifra en el Cielo la esperanza del vivir humano en plenitud. Mediante el juego de oposiciones entre la vida terrenal y celestial, el cuerpo y el alma, el pasado y el presente nacional; el poema articula un *mundo elegíaco* en el que la pérdida de la figura de Portales permite abrir la pregunta por los límites de la existencia humana y el amor de Dios. En este sentido, leemos también en el poema una actualización del modelo español asociado al rito funerario medieval, el *planto*, pues existe una reflexión sobre la vida, la gloria y la muerte de un personaje público con un fuerte tono de resignación cristiana (pienso en ese sentido, fundamentalmente, en las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique). Mercedes construye una elegía de Portales asentada en las realidades últimas que profesa el cristianismo y en donde cifra también las esperanzas de la salvación humana; esto es, la muerte se ve compensada por el acceso al mundo de los Cielos, lugar al que llegan las almas bondadosas que han practicado las enseñanzas de Cristo.

En este himno elegíaco, el tema religioso está entramado con las preocupaciones patrias y políticas que Mercedes presenta también en su poesía; lo que, de algún modo, lo

proyecta como una suma de su obra y le otorga un lugar especial dentro de la recepción que de ella se da en la época. De hecho, cuando Juan María Gutiérrez invita a Mercedes a publicar en su *América Poética*, justamente, le solicita esta composición. Ella accede y luego de relatar su formación incómoda en las letras, como comentamos en un principio, explica qué motivos tuvo para escribir esta elegía con la intención de aclarar sus ideas sobre Portales, ya que ella sabe que se trata de una figura que genera conflicto en la sociedad de su tiempo:

Ajena de toda cuestión política, yo no quiero pertenecer ni a unos ni a otros; pero como hija de ilustres patriotas, no puede serme indiferente el juicio que mis contemporáneos formen por esta producción [...]. Yo he creído siempre que dotado Portales por la naturaleza de talentos superiores y de una energía poco común, tenía vocación a mandar [...] se vio en la necesidad de tomar providencias fuertes que le concitaron muchos odios, pero que más adelante desplegó, con una incesante laboriosidad, grandes miras patrióticas y el más generoso desprendimiento de todo interés personal. [...]. Yo me sentí conmovida hasta lo íntimo de mi alma; y con todo, no he creído ser otra cosa en aquellos días, que intérprete fiel del sentimiento general. Mi canto halló eco en todas partes; y para mí tiene algo de muy extraordinario, que una simple mujer, poetisa improvisada al parecer solo para aquel momento [...] se alzase entonando su elogio" (M.L. Amunátegui, *Doña Mercedes Marín* 44).

La misma poeta delibera sobre la producción de este poema que le da una cierta legitimidad en el espacio escriturario de la sociedad post-portaliana y, a la vez, le otorga un sitio particular dentro de su constitución como "poetisa improvisada". Ahora bien, regresando al discurso religioso que esta elegía imprime, es necesario advertir que este poema junto con otras composiciones de la escritora no se agotan en la devoción, sino que denotan un conocimiento autorial más profundo de la doctrina católica y de los textos educativos de corte religioso. No es de extrañar que Mercedes Marín conociera lecturas usuales en la época tales como el *Catecismo y exposición breve de la doctrina cristiana* (1591) del jesuita Jerónimo Martínez de Ripalda o similares; o también libros que aspiraban a educar a las niñas bajo el modelo mariano e ilustrado heredado desde la Colonia así, por ejemplo, las *Cartas eruditas* (1742-1760) de Benito Jerónimo Feijoo, las reflexiones pedagógicas de Josefa Amar y Borbón en el *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* de 1790 o la *Memoria sobre la educación pública* de Jovellanos de 1802. De

hecho, ella misma recomendará lecturas catequísticas en su programa de educación para niñas, al que nos referiremos dentro de un momento, tales como el *Catecismo* (1702) del Padre Francisco Amado de Pouget y el *Catecismo histórico* (1679) de Claude Fleury.

Bajo el dominio de estas y otras lecturas asociadas a la ideología cristiana, Mercedes compondrá varios de sus poemas, de ellos muchos serán publicados, luego de su muerte, en un órgano santiaguino que se caracteriza por divulgar poesía de mujeres, como lo fue *La estrella de Chile, periódico semanal, literario, religioso y político* (1867-1879). En su primer año, todos los poemas de Mercedes que se publican abordan o nombran elementos religiosos, de ellos destaca "Al pie de la Cruz. Plegaria, al ilustrísimo señor don José Hipólito Salas, Obispo de Concepción", ya que expone de forma más abierta las creencias católicas que se ficcionalizan en el poema para abordar la pasión de Cristo y que, después de una larga narración sobre este hecho fundamental de la doctrina católica, se concentra en la hablante, quien deja atrás la narración para levantar una plegaria:

Escucha de tus siervos el gemido,  
Calma la de impiedad la furia horrenda,  
Acepta de los justos pura ofrenda,  
Salva a tu pueblo amado y escogido,

Qué unido en torno de tu enseña santa,  
Fijos sus tristes ojos en la altura  
De ti espera el auxilio en su amargura,  
Combatiendo el error con firme planta!

Mientras en fe divina enardecida,  
El alma llena de mortal quebranto,  
Con mi amor te consagro y con mi llanto  
Este suspiro de mi inútil vida! (tomo I 322)

El uso de cuartetos con rima consonante y verso suelto será habitual en la poesía de Mercedes, como también lo es su escritura elegíaca. Tiene varios poemas dedicados a personajes públicos que han fallecido, escribe al argentino Juan Lavalle, quien muere enfrentando la dictadura de Juan Manuel de Rosas; a Andrés Bello, Manuel Vicuña (arzobispo de Santiago) y a otros personajes que habitan la sociabilidad santiaguina de élite. Mediante la figuración poética de estas personalidades públicas, nos acercamos al otro eje

temático que encontramos en la obra de Mercedes: su pedagogía política que ampara la resolución conservadora y portaliana en la construcción de la nación y nacionalidad chilena. En la mayoría de sus cantos patrióticos, forma poética común en la época, es posible apreciar una finalidad referencial o de *efecto de lo real* que caracteriza a este tipo de poesía ejemplarizante. Al igual como ocurre en su canto más destacado, el dedicado a Portales, la *literata* exhibe en toda su obra un ideario conservador, reconocido en la época como *pelucón*, en la medida en que podemos advertir que es partidaria de un gobierno autoritario, fuertemente centralizado y cercano a la Iglesia Católica; asimismo, proyecta contenidos que aluden a la mantención del *statu quo* social característico de la Colonia, esto porque constantemente se sugiere que el poder estatal debe estar reservado a las familias criollas tradicionales de la capital. Un poema representativo de este eje es su "Canto a la patria", que Mercedes escribe en el contexto previo a la revolución de 1859 que pondría en evidencia la fractura del pacto conservador entre los montt-varistas y ultramontanos. Otra vez será *La Estrella de Chile*, el periódico que publique en 1867 un fragmento de este poema, el que habría sido escrito alrededor de 1857:

Fuente del bien supremo,  
Vierte tu lumbre pura  
Y colma la ventura  
Del pueblo que nació a la libertad.

Las heroicas virtudes,  
La unión y la concordia  
A la negra discordia  
Van por siempre de Chile a derrocar.

Ese monstruo terrible  
De la fiera anarquía  
¡Qué no torne algún día  
La sangre del chileno a derramar!

[...]

De ella nace el impuro  
Germen del despotismo;  
Húndase en el abismo  
De ambos el poderío y la maldad.

Sea la Patria bella  
Como esposa ataviada

Que se acerca confiada  
En pos de nueva dicha al sacro altar.

No cordera inocente  
Temerosa e incierta,  
Que, de flores cubierta,  
Es víctima ofrecida al dios del mal.

Levantad en los aires  
Esa bandera hermosa  
Y, a su sombra gloriosa  
El árbol de los libres cultivad.

[...]

Vivid fuertes y unidos,  
Chilenos virtuosos,  
Y saludad gozosos  
Con himnos a la cara libertad!

(tomo I 604-605)

El fantasma de la anarquía es temido por esta escritora *pelucona* que ve con recelo las disputas que se dan al interior del bando conservador, único pacto que, desde la perspectiva autorial, haría posible una nación armónica y civilizada. Este canto o himno patriótico responde a un modelo neoclásico, que al modo de los salmos latinos, expresa sentimientos de alabanza hacia una realidad determinada, que en este caso persigue enaltecer y preservar la alianza que daría estabilidad a la nación. Los himnos en el siglo XIX afloran en la América hispana recién independizada, asociados ya no de forma exclusiva a la religiosidad<sup>93</sup>, sino que a una cultura profana y nacionalista; así, por ejemplo, se escribe "Gloria al bravo pueblo"(1810) con letra J.A. Caro de Boeci y música de Juan José Landaeta, en Venezuela; el que se escribe en Argentina "¡Oid, mortales el grito sagrado!" (1813); como también en Chile, "Dulce Patria, recibe los votos" de Manuel Robles y Bernardo de Vera y Pintado, composición que se estrena en 1820 y que se cantó hasta 1828; y así muchos otros que se escriben y musicalizan en los países que proclaman su Independencia. Ahora bien, se podría postular que esta forma poética y musical, al igual que el romance, tiene que ver con un proceso de transculturación de las manifestaciones himnicas españolas que se consagraban a exaltar las victorias de la Reconquista, no

---

<sup>93</sup> En este sentido, el referente principal está en la Edad Media, específicamente, en el *Pange Lingua* de Tomás de Aquino, que se cantaba en la festividad del Corpus Christi

obstante, en América esta forma poética solo tendrá una resonancia mayor en el contexto de la Emancipación.

Marín se inscribe en esta tradición para cantar a la nación portaliana que ya está demostrando sus primeros síntomas de desacuerdo político. Imágenes de una nación que, en una asociación típica de la escritura femenina, une metonímicamente la figura de la mujer y la familia con la de la nación. Pues, para la hablante, la patria debe funcionar como una "esposa ataviada que se acerca confiada" al matrimonio. El himno, mediante la figura de la mujer-madre-esposa vinculada al campo semántico de los afectos, da cuenta de una idea de nación como si se tratara de una gran familia, aun cuando esa familia apunta estrictamente a la clase dirigente y conservadora. La sujeto poético llama con un tono demandante a los "chilenos virtuosos", a aquellos que dirigen el Estado, a permanecer unidos en la edificación de la sociedad futura.

En general, en la poesía de Mercedes es posible advertir la presencia de un didactismo ilustrado que tiene una base ideológica tanto religiosa como política. De este modo, el fin ejemplarizante que expresa su poética busca aportar en la construcción discursiva e imaginaria de la nación desde esos dos ángulos de acción que, a su vez, escenifican una enunciación comprometida con el hacer social e inscrita en la perspectiva más colonialista y tradicional del discurso nacionalista republicano. Ahora bien, el aspecto que más nos interesa de este didactismo es la preocupación por la educación femenina, eje que encontramos también en gran parte de su poesía y que además motivó en Mercedes la escritura de un plan de enseñanza para niñas, según da a conocer Miguel Luis Amunátegui en su narración bio-bibliográfica sobre la *literata* en 1867 y, más tarde, volverá a divulgar este programa en *La alborada poética en Chile después de setiembre de 1810* (1892). En este programa educativo que tiene su base en el catolicismo, Mercedes señala tanto las habilidades que deben adquirir las niñas como también las lecturas que pueden ayudar a su formación:

Debe hacérseles con tiempo aprender a leer y rezar, evitando cuanto sea posible el fastidio en el estudio y procurando hacérselo agradable cuanto se pueda. En seguida, aprenderán a escribir, y entre tanto se les debe instruir en lo concerniente a la religión del modo que lo permita su edad. A los siete u ocho años, puede una niña

estudiar el catecismo de Fleury, y no será inútil inspirarle el deseo de hacer este estudio refiriéndole alguna de las más lindas historias del Antiguo Testamento [...]. Para amenizar sus estudios, sería conveniente presentarle algunos libros divertidos de los muchos que hay escritos para la infancia, llenos de excelentes máximas y ejemplos, tales como el Almacén de los niños, el Nuevo Robinson y otros; pero cuídese de no ser muy prodigio de estos libros, porque distraen demasiado de los estudios serios, y aun inspiran por ellos cierto disgusto (*Doña Mercedes Marín del Solar* 25-27).

Todas las lecturas deben ser útiles para la formación religiosa y hogareña que postula Mercedes. Además de lo que anotamos arriba, recomienda que las niñas aprendan principios básicos de geografía y gramática; sean instruidas en la escritura de cartas, pues estas para la poeta enseñan a pensar y organizar las ideas; como también en las labores domésticas y de manos, tales como aseo, costura, orden general de la casa, ya que "[las] niñas gustan a veces de ejercitar sus dedos mejor que su discurso" (31). El modelo de mujer que Mercedes diseña corresponde a la madre de familia republicana y letrada, y no a la brillante y cultivada literata.

Desde esta perspectiva, la poeta también articula su figura autorial en el espacio público a partir de la actividad o agencia educativa que desarrolla, así, por ejemplo, colabora continuamente con la Sociedad de Instrucción Primaria, para la que habría redactado justamente el programa que acabamos de referir. Por cierto, su ideario ilustrado católico no solo lo presentará en esta forma doctrinaria, sino que lo harán principalmente mediante su poesía, dentro de los temas que en ella imperan en relación con la educación femenina está la relación entre la belleza y la juventud con la formación de las virtudes y valores cristianos. Uno de los poemas que se publican en *La Estrella de Chile* en 1868 se titula "En el álbum de dos amables niñas (inérita), señalando un modo de práctica escrituraria habitual en la época: el libro-álbum, como ya advertíamos en Rosario Orrego, y que apunta la gran mayoría de las veces a entregar un consejo o lección de vida. Varios de sus poemas no tendrán otro título que "en el álbum...", denotando el carácter improvisado de la composición que se publica. En el poema recién mencionado, la hablante aconseja a las niñas-narratorias buscar el amor de pareja, pero encauzándolo por medio de la virtud; de ese modo, podrán mantener el honor femenino tan apreciado en la época: "cerrad a tiempo el oído / de la lisonja al ruido, / Y distinguid las quimeras /de las faces verdaderas / con que se muestra el amor / Llenando vuestra alma pura, / el os dará la ventura, / si en la virtud la



buscáis / Y si aquel a quien amáis / paga fino vuestro ardor" (tomo II 407). Esta preocupación por la formación de los afectos y el trato amoroso, propone en la autora un nexo con las ideas iluministas sobre la educación femenina que ella había adquirido a través de sus lecturas de Mme. Stäel y, sobre todo, François Fénelon. De hecho, ella recomienda las lecturas de estos dos autores en su programa educativo.

Recordemos que Fénelon escribe alrededor de 1681 un *Tratado de educación de las hijas*, que luego se conocería como *La educación de las niñas* y que componen toda una doctrina acerca de la formación que debían recibir las mujeres para su comportamiento adecuado en la sociedad. Sus ideas tendrán resonancia en los discursos pedagógicos a lo largo del todo el siglo XIX e incluso a comienzos del XX, presentándose para los pedagogos como un texto tradicional pero de enorme utilidad y actualidad. Son los contenidos de este tratado que creemos operan o están en la base del planteo educativo de Mercedes, pues lo que al final de cuentas se está proponiendo, al igual que hace el francés, es un régimen moral para formar a un modelo de mujer que sea provechoso para la nación mediante una adecuada y estricta instrucción valórica. Dentro de esta formación se recomienda evitar conocimientos extensos sobre política, literatura, filosofía o ciencias que podrían hacer de la mujer un sujeto peligroso e indisciplinado.

La preocupación mayor que leemos en los poemas de Mercedes tiene que ver con la relación entre belleza y virtud. Consideramos que la escritora propone una *política del cuerpo femenino* que a través de ciertas tecnologías lo hagan provechoso para la nación. Mercedes piensa en un ideal de belleza de tipo moral, pues el cuerpo femenino para ella debe ostentar probidad en sus actos, comportamientos, gestos y vestir: "¿Qué eres, dulce hermosura, ante los ojos / del mortal que seduces con tu encanto? / objeto destinado a verter llanto / juguete de sus pérfidos antojos [...] Tal es tu vida. La mujer hermosa / cual delicada flor, busque el abrigo / de la excelsa virtud, y cautelosa / El prudente temor lleve consigo / Y guarde el amor la pura rosa / al esposo feliz, al digno amigo (*Estrella de Chile*, tomo IV 904). Al igual que hace Fenelón, la belleza es pensada como un atributo potencialmente disruptivo del orden social y, por lo tanto, negativo si no es bien dirigido; la belleza para este autor es siempre perjudicial a menos que sea útil para llegar a un buen acuerdo matrimonial. Asimismo, en Mercedes la belleza y la virtud van de la mano y se conciben

como la cualidad básica de la niña ejemplar para su época, de este modo, dicha virtud se corresponde con el paradigma religioso que promulga la autora y que instala la idea de una madre buena, una mujer nacida para cumplir con su función de servicio y cuidado. Bajo esta óptica, la belleza no podía ser más que un problema para la formación valórica de las niñas de familias patricias.

Este componente pedagógico que Mercedes potencia a lo largo de toda su producción, también es parte integrante de su construcción de autoría como una figura *literata*. Esto porque consideramos que la agencia o actividad que como educadora moviliza la sitúa en el espacio público como una mujer de letras, para ocupar una acepción con sentido de época, es decir, una mujer culta volcada a su gestión en lo social, con un fuerte sentido de compromiso político con la nación que se está edificando. Para ella esta labor es impajaritable desde su posición como ilustrada y heredera de los veteranos de la Independencia. En esta dirección, la poeta no solo contribuye escribiendo, sino también colabora en la fundación de instituciones como la Sociedad de Instrucción Primaria.

\*\*\*

Mercedes es una figura precursora en la literatura de mujeres en Chile, quien será posteriormente recordada por sus sucesoras como una escritora que señala el inicio de una tradición de autoría femenina, la *literata*. En esta dirección, Mercedes entrega una autorización a esta figura en el espacio público de mediados de siglo y que será aprovechada por sus compañeras de oficio, pues se trata de la *literata* no pedante ni ridícula, sino aquella que como madre y cristiana escribe para ayudar en el progreso de la *res publica* y "*privada*": "aunque doña Mercedes Marín señalaba a la mujer por principal función social los deberes de la madre de familia y de la dueña de casa, anhelaba además porque tuviera a su disposición para bien de la sociedad los grandes medios de benéfica influencia que pueden proporcionarle el cultivo de las letras y la práctica de la caridad"(Amunátegui, *Doña Mercedes Marín...* 35), este es el juicio que abundará en la gran mayoría de los autores y textos que la recuerden.

Dentro de la obra de Mercedes, consideramos que los dos ejes preponderantes: el religioso y el político, se cifran en la problemática de la educación femenina. Los dogmas

de la Iglesia Católica están presentes en su discurso nacionalista ultramontano e, igualmente, en sus postulados pedagógicos. Así, el modelo de femineidad que encontramos como plataforma para su pensamiento es el mariano, pues para Mercedes las niñas que podían educarse en las letras y ciencia, tenían la obligación primera de hacerlo en la moral y conseguir, de ese modo, ser humildes, laboriosas, fieles y resignadas. Las prohibiciones que se desprenden de esta instrucción manejan no solo el espacio físico de la mujer, el que obviamente se refiere al doméstico, sino también su cuerpo al que pareciera se tiene que "desexualizar" para poder acercarlo a las virtudes y revelaciones divinas.

Por otro lado, el ideario político que cruza toda su obra, la propone como un referente de la literatura iluminista del Chile conservador. De hecho, Ricardo Palma, el celebrado escritor peruano, en 1874 recordará a Mercedes como sigue:

Las poesías de la señora Marín del Solar se distinguen, ante todo, por su corrección, que casi podríamos llamar académica. Cuando el Romanticismo vino, hasta en la forma, a dar una faz nueva a la expresión del sentimiento poético, la señora Marín permaneció leal a la buena escuela y no se dejó seducir por el palabrero y musical martilleo de Zorrilla, el Verdi de la musa castellana, ni por las licenciosas fantasías de Espronceda y demás apóstoles de la falange innovadora. Ella tuvo el buen juicio o la fortuna de no viciar sus admirables dotes por seguir la corriente de la moda (Toribio Mediana, *La literatura femenina...* 25).

### **6.2.2. La figura autorial de la *literata* en el Chile Liberal: *poetas (poetisas)* y *ensayistas***

A partir de 1860 las escritoras chilenas comienzan a tener mayor visibilidad en la prensa, lo que coincide con la proliferación de periódicos y revistas, que van a poseer un perfil más moderno, como también con la instauración de principios liberales y más democráticos, que si bien ya habitaban los discursos nacionalistas desde comienzos de siglo<sup>94</sup> (sobre todo después de 1823 con el grupo político de los pipiolos), es solo a partir de

---

<sup>94</sup> Como ya ha señalado Bernardo Subercaseaux en su citada *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. En su primer tomo (1997), dedicado a la figura y pensamiento de José Victorino Lastarria, el crítico advierte que elementos de la ideología liberal, antes que esta se configurará como doctrina, ya interesaban a algunos jóvenes santiaguinos. De hecho, desde la Independencia los postulados ideológicos que constituyen el sustrato

dicha fecha que serán movilizados desde el Estado. La alianza liberal-conservadora que, a través de la elección como presidente de José Joaquín Pérez, llevará al país al período conocido historiográficamente como República Liberal (1861-1891), impulsó una serie de reformas constitucionales que también decantarían en nuevos modos de sociabilidad y comunicación literaria.

En esta fase de la política chilena amparada por el decenio de bonanza económica que vivió Chile entre los 50 y 60, los gobiernos liberales se suceden y va emergiendo una nueva clase aristocrática, de matiz más burgués, asociada al flujo comercial y especulación financiera que paulatinamente también se incorporará a la esfera gubernamental. Como, asimismo, una todavía no muy distinguible clase obrera, la que se desarrolla inicialmente sobre todo en Valparaíso vinculada a la industria portuaria. Este *tiempo fundacional*, como lo denomina Bernardo Subercaseaux (*Historia de las ideas...*), que culmina alrededor de la guerra civil del 91, escenifica de modo muy patente discursos que aportados por la élite buscan construir la nación desde un ideario ilustrado de cuño liberal y republicano. Se trata de erigir discursos y dispositivos que generen una ruptura con el pasado colonial y con las formas sociales y, sobre todo, educativas heredadas del imperialismo español. Se piensa en una modernidad que está por arribar gracias al trabajo que los ciudadanos hagan en el terreno de la educación, la libertad y el progreso; a estas ideas se sumará más tarde, alrededor de los años 70, el paradigma cientificista del positivismo que tendrá mucha productividad en los debates que persigan secularizar el Estado.

En este marco, la literatura cumplirá un papel central para el voluntarismo liberal, pues en ella se depositaría la función política y didáctica que los discursos nacionales debían aportar con miras al progreso y modernidad del país. En el decenio de los 60 y 70 esta exigencia a la literatura y los letrados se profundiza, instalando como género preferente para cumplir con dicha demanda a la novela. Los periódicos, bajo estas ideas, serán vistos como aquel soporte y artefacto cultural vital para lograr una comunidad política imaginada. Comunidad que propicia el ingreso de la figura de la autora en la producción de discursos,

---

del liberalismo, esto es, fe en la educación, el relativismo histórico, progreso humano, libertad de pensamiento, ejercieron una gran atención por parte de la sociedad criolla (17).

pues esta se sitúa gradualmente en el espacio público en virtud del *ethos* hegemónico que ampara la formación letrada de las mujeres, pero, a la vez, esta figura-autora funda relatos propios o disonancias ideológicas y estéticas con respecto a su referente. La única escritora que diseña una autoría fuerte y anclada en el uso de los géneros y formas más validados por la intelectualidad de la época es Rosario Orrego de Uribe. Pues es ella quien publica novelas a modo de folletín en la prensa capitalina y porteña; no existe, según nuestras exhaustivas indagaciones, otra escritora que por estos años se aventure en la incursión de la novela realista, género con autoridad y visto como paradigmático en la edificación de la nación y también de su literatura, como ha quedado dicho. Por eso, como advertimos antes, pensamos que Rosario es una autora instauradora de discurso, una figura dinámica que publica versos y narraciones, además de realizar labores de gestión cultural mediante la fundación de su revista.

Ahora bien, solo a fines de siglo –específicamente en 1890 con la fundación de *La Familia, periódico semanal ilustrado de literatura, ciencias, artes, modas y conocimientos útiles*– vemos surgir una nueva narradora, quien también además es gestora y *editora* de medios, se trata de Celeste Lassabe. Esta escritora publicará una novela, *Rosa de abril* (1891) y varias narraciones breves en la revista que dirige; en ella nos detendremos en el siguiente acápite, dedicado a la figura de la *editora* capitalista de fines de siglo.

Si bien entre 1860 y 1890 no encontramos un desarrollo mayor de la ficción narrativa en escritoras chilenas, sí hallamos varias poetisas y algunas ensayistas que van delineando la actividad literaria femenina como un espacio particular de comunicación y desenvolvimiento. Se trata de mujeres que demuestran una voluntad de estilo en su continuo despliegue en la prensa, todas ellas publican bajo sus nombres legales, debilitando la presencia del seudónimo como estrategia de ingreso en el campo escriturario. Entre estas escritoras están las poetisas o poetas, como se acostumbraba a llamar en la época a las mujeres que practicaban el verso, que mayor productividad poseen: Quiteria Varas (1838-1886), Delfina María Hidalgo (1862-\*\*\*), Amelia Solar Marín (1836-1915) y Hortensia Bustamante (1860-\*\*\*); luego tenemos a otro grupo que publica mucho menos y de quienes no conocemos mayores datos biográficos: Victoria Cueto (solo sabemos que fue rancagüina), Celia Soto Glen (oriunda de Concepción), Enriqueta González y Dolores L. de

Guevara. Finalmente, existe también un grupo de poetas que dan textos a la prensa de forma ocasional, de entre ellas destacan: Rosa Girard de Escudero, Rosa Zelina González, Clotilde A. López, Graciela Sotomayor, Adela Anguita, Carlota Joaquina Bustamante y Mercedes Ignacio Rojas.

Por otra parte, tenemos a aquellas que se aventuran en la escritura de un "género mayor" marcadamente *ancilar*, "el centauro de los géneros" decía Alfonso Reyes, como lo es el ensayo. Destacan como ensayistas dos escritoras: Lucrecia Undurraga Somarriva, quien además de polemista también funda un periódico de breve existencia *La mujer* (1877) que tenía por objetivo según el editorial "despertar la conciencia de la mujer"; y Martina Barros Borgoño (1850-1944), escritora que está más cercana a los debates feministas que decantarán en la vuelta de siglo, pero que nos interesa ubicar entre las autorías fundacionales, pues junto con Lucrecia son las primeras escritoras en Chile que hablan abiertamente de emancipación femenina. En este sentido, es recordada su traducción de *The subjection of women* (1869) de John Stuart Mill, que Martina publica con el título "La esclavitud de la mujer" en la *Revista de Santiago* en 1873.

Todas estas poetas-poetisas y ensayistas componen un grupo significativo de mujeres que se insertan fundacional o precursoramente en el campo escriturario chileno, el que se caracteriza por ir adquiriendo de forma gradual un carácter más moderno y autónomo. Ellas publican sus textos fundamentalmente en la prensa santiaguina y porteña, y solo algunas logran divulgar su producción bajo otros soportes impresos de modo individual, como por ejemplo Delfina María Hidalgo, quien publica en 1880 su libro *Ensayos poéticos* (Antofagasta: Imprenta El Pueblo Chileno), también una traducción *La perfecta contricción o el alma* (Valparaíso: Imprenta La Patria, 1887), y en el Certamen Varela presenta una encuadernación con el título de "Poesías Líricas", bajo el seudónimo de Violeta. Asimismo, Amelia Solar publica *Haroldo: episodio del siglo XV*, tomado del francés (Santiago: Imprenta Victoria, 1887), *María cenicienta en 3 actos y en verso* (Santiago: Establecimiento Poligráfico Roma, 1898), una narración autobiográfica *Recuerdos* (Santiago: Imprenta Universitaria, 1914) y *Poesías de la Sra. Amelia Solar de Claro* (Santiago: Imprenta Antigua Inglesa, 1916). También Victoria Cueto en 1908 publica en Santiago, *Poesías* y, años más tarde, Martina Barros divulgará su libro

testimonial *Recuerdos de mi vida* (Santiago: Orbe, 1842). Asimismo, la gran mayoría aparece en las antologías poéticas, ya nombradas en otra ocasión, de Juan María Gutiérrez (*América poética*, 1846), José Domingo Cortés (*Flores chilenas*, 1862, y *Parnaso chileno*, 1871) y Leonardo Eliz (*Siluetas líricas*, 1889).

En primer lugar, queremos analizar los contenidos y formas poéticas privilegiadas por las poetas, concentrándonos en aquellas que tienen mayor producción, pues nos es posible apreciar más claramente un foco de expresión manifiesto. Entonces, las reflexiones que haremos parten de la lectura de la poesía de Quiteria Varas, Delfina María Hidalgo, Amelia Solar Marín, Hortensia Bustamante, Victoria Cueto, Enriqueta González y Celia Soto Glen. A estas poetas las abordaremos como conjunto, pues consideramos que su poesía está en correlato: comparten temas, problemas, filologías poéticas y proyectan horizontes de expectativas comunes. Ellas publican en los mismos periódicos y revistas: *La Estrella de Chile* (Santiago, 1867-1879), periódico que se distingue del resto porque divulga mucha poesía de mujeres; *Sud-América, revista científica y literaria* (Santiago, 1873); *Revista Chilena* (Santiago, 1875-1880); *La Lectura, semanario familiar de literatura, ciencias, artes, viajes, conocimientos útiles* (Santiago, 1883); *El Imparcial* (Santiago, 1885); *La Razón* (Santiago, 1884-1885); *La Semana* (Valparaíso, 1874-1875); *El Nuevo Ferrocarril* (Santiago, 1879-1881); *La Mañana* (Santiago, 1882) y *El Pensamiento, periódico literario* (Santiago, 1875), entre los más importantes.

En cuanto al nivel gráfico y estructural de la poesía de estas *literatas*, podemos advertir dos ejes formales principales que afectan la estética de estas autoras y las inscriben en la sensibilidad literaria de su época. El primero es su carácter incipientemente moderno, esto porque hay una predilección por la polimetría, es decir, por la combinación de versos de diferentes metros, como también la utilización de escalas de versos crecientes y decrecientes; sobre todo en los textos de Celia Soto Glen, quien juega con las formas del poema. Las estrofas comúnmente están elaboradas por ocho versos con rima consonante o irregular y también por cuarteros con métrica libre o estable, endecasílabos la mayoría de las veces; algunas, como Victoria Cueto y Enriqueta González, incluso escriben prosa poética, rasgo muy innovador para la época. Esta amplitud en la morfología del poema, consideramos que representa una apropiación de contenidos románticos en la medida en

que una de las transformaciones más importantes que experimenta el campo de la lírica a partir del Romanticismo tiene que ver con la apertura de los textos poéticos con respecto a la precisión y rigidez métrica. La estética romántica con su componente ideológico liberal e idealista, promueve y defiende la libertad del poeta, del genio creador, para utilizar todo tipo de versos y estrofas. Sin embargo, es necesario advertir en ese sentido que en América Latina este ímpetu es aún incipiente, pues solo con el Modernismo la ruptura métrica será parte de un programa estético reflexivo, el que además se relaciona con la experiencia misma de la *modernidad (dependiente)* que los poetas deberán abordar y que provocará también un quiebre de tipo conceptual, no solo formal. Este enfrentamiento con la tradición lírica, que conllevará asimismo un cambio de sensibilidad, es en la época de estas autoras aún insinuante e inmaduro.

No obstante, y este es el segundo eje, también vemos que formas más tradicionales como el soneto no han caído en desuso y que, por el contrario, son cultivadas por estas autoras. El dominio de esta composición poética en particular, que se construye mediante reglas estrictas y denota alta densidad formal, funcionará para las autoras, según nuestra perspectiva, como una estrategia discursiva para habilitar sus nuevas voces poéticas en la comunicación literaria, la que ve en el soneto la forma máxima y más compleja de la expresión lírica. Es decir, la utilización de esta prestigiada morfología lírica les entrega una cierta legitimidad en el dominio de las letras, ya que demuestran no solo conocer la tradición, sino también que la han apropiado y la pueden manejar con potestad.

De modo global, en la poesía de estas *litteratas* se traman tres nudos semánticos en torno a la muerte, la naturaleza y la virtud femenina, los que combinan elementos neoclásicos, bucólicos y románticos desde el lugar *paratópico* característico de la escritura de mujeres. La muerte es un tema recurrente en la poesía de las escritoras fundacionales, asociado primordialmente al fallecimiento de maridos e hijos, es decir, se tematiza como experiencia para luego, y algunas veces, llegar a preguntas existenciales o que desarrollen un punto de vista más filosófico. En 1873, Amalia Solar publica en *Sud-América, revista científica y literaria* el poema "Media noche" que concentra varios de los contenidos del mundo mortuorio que construyen estas autoras:



Es la hora del silencio, la hora del reposo,  
De confidencias íntimas y de íntimo dolor;  
En que el remordimiento alza su espectro odioso,  
Y turba del culpable el sueño engañoso.

[...]

Las flores temblorosas con lánguida tristura  
Doblegan sobre el tallo la perfumada sien,  
Mientras gime a lo lejos, perdida en la espesura,  
La Tórtola que llora su amor y su viudez.

Oscuridad!... misterio!... En la enlutada esfera  
No vierten las estrellas su vívido fulgor,  
Ni vaga entre las ramas la brisa lisonjera,  
Ni exhala el ave amante los ecos de su voz...

[...]

Ya inquieta, estremecida, el sueño aguardo en vano,  
Sumida el alma mía en tétrico pavor.  
El libro que ojeaba se escapa de mi mano,  
Y lánguida mi vista extendiendo en derredor.....

[...]

¿A dónde estás, bien mío? ¿dónde la turba hermosa  
A cuyo grato acento late mi corazón?  
¡Todo en silencio duerme... como en su blanca losa  
Yacen en sueño eterno las prendas de mi amor!...

¡Cuánta esperanza yerta! Cuánta ilusión perdida!  
Antorchas luminosas que un soplo evaporó!  
Cuánta memoria amarga a mi existencia unida!  
Flores que ayer nacieron, y marchitadas hoy!

Como la noche triste su noche tiene el alma, De  
oscuridad profunda, de incógnita ansiedad...  
¡Dejad que de mi llanto –que mis angustias calma–  
Se escape silencioso el turbio manantial!...

Llorando en las tinieblas sepultaré mi duelo.  
¡Mitiga, llanto mío, mi amargo padecer!  
Y, al derramar la aurora sus rayos de consuelo,  
Mi pecho consolado alumbrará también (885).

En el poema se suceden imágenes que serán recurrentes en la poesía femenina en esta segunda mitad del siglo XIX: la muerte, el duelo, la noche, el dolor y el insomnio. Elementos léxico-semánticos que componen un mundo íntimo y femenino asociado al sufrimiento producto de la muerte. Esta secuencia habla de un proceso subjetivo romántico

en las autoras, puesto que el mundo poético proyecta el estado de ánimo del hablante, organizando las imágenes del poema en torno a un sentir melancólico y pesimista. De este modo, el paisaje se funde con el sentir del sujeto, exponiendo escenas típicamente románticas como la vida nocturna, parajes solitarios, naturaleza marchita y triste; en definitiva, un paisaje tenebrista que es el propio mundo del yo poético, pulsión que proyecta a la naturaleza como un ambiente dinámico y vivo de acuerdo a la afectividad de quien la observa.

El contraste de sombras y tinieblas de la noche (las que ocupan casi todo el poema) con las luces de la aurora (las que anuncian en los dos últimos versos el claro del día que consuela al yo poético) componen el movimiento de descenso y ascenso del tono del poema. El motivo de la muerte aparece en medio de este periplo entre gravedad y levedad para mostrarse como una fuerza cruel y desoladora que somete a la sujeto sin subterfugios; se constituye, al modo romántico, como una instancia metafísica que provoca la angustia de la existencia, reflejando la escisión entre el *más acá* y la idea de lo infinito tras la muerte. En esa dirección, también leemos otros textos. Enriqueta González en 1872 publica una prosa poética, forma extraña y novedosa en la época, con el mismo título que el que acabamos de leer: "Media noche". En ella se describe Santiago nocturno como un lugar apacible, bello y también inusual en su tranquilidad, paulatinamente se van incorporando elementos pesimistas que hablan sobre los contrastes de la ciudad, sobre todo de la pobreza, también se imaginan los sentimientos de quienes habitan las casas en medio de esa atmósfera de claroscuros: campanas, cementerios, carros funerarios, palacios comparados con mausoleos de un vasto cementerio; son los contenidos de un mundo urbano y nocturno. En medio de este paisaje que configura el *pathos* del poema, hay un elemento que llama la atención:

Todo pasa, todo cae, todo desaparece. Ese carro que marcha hacia el cementerio, lleva un puñado de materia que ayer vivía, pensaba, sufría, gozaba y era hombre; hoy es acarreada sin vida a descomponerse en la fosa común, como se descompone la hoja tronchada del árbol que arrebató el viento.

Era yo niña, muy niña, y miraba sin sentir mi felicidad sentarse a la mesa a mis ancianos abuelos, a mis cariñosos padres, a mis hermanos juguetones. No se sienta ya alrededor de ella más que uno solo de los que entonces reían alegremente.

[...]

Así pasará todo.

Esta hermosa ciudad, llegará un día, verá rotos por el suelo los mármoles de las estatuas de sus héroes. El arado agitará las cenizas de sus beldades y en las desnudas murallas de sus palacios crecerá la yerba (*La Estrella de Chile*, tomo IV 241).

La estética romántica que se desencadena a partir del tema de la muerte en estas escritoras denota una exaltación del yo, intimista e individualista, como un rasgo propio de la emergencia de una sensibilidad más moderna y burguesa. A diferencia de Mercedes Marín, quien vuelca su poesía hacia una realidad que interpreta racionalistamente, Enriqueta, por ejemplo, está exaltando su propia interioridad mediante la descripción de Santiago. Hay un giro en relación a cómo estas escritoras perciben un nuevo lugar escriturario en la época, que ya no solo desea aportar en la construcción de la nación (perspectiva que también desarrollan), sino que además desplegar una voz que comporte una cierta "economía libidinal" femenina. Así, el tono nostálgico que demuestra el yo poético actualiza tópicos barrocos tradicionales relacionados con la idea de que *todo pasa* y, asimismo, con la concepción de la muerte como un acto igualador. Pensamos que el poema-prosa a través de sus preguntas va mostrando lo incierto de la existencia en la medida en que la vida es concebida como el *tempus irreparabile fugit* (el tiempo que pasa irreparablemente), expresando de ese modo una visión más burguesa de la muerte, si la comparamos con la concepción de Mercedes, en quien la muerte es una experiencia religiosa que llevaría a la vida eterna. *Todo pasa* para el yo poético que entiende su exterior como fugaz (máxima burguesa del "el tiempo es oro") y que produce en las cosas una perpetua descomposición. Al lado de esta experiencia melancólica y grave del tiempo, está la idea de la muerte niveladora de las diferencias sociales, diferencias que la sujeto propone entre ricos y pobres en el texto. Se trata de una muerte que hace tabla rasa sobre las desigualdades que van descomponiendo lentamente el mundo.

Este paisaje urbano y la naturaleza tenebrista que hay en estos y otros poemas de las *literatas* contrasta con otra serie de textos que abren una perspectiva más positiva a través de elementos arcádicos y bucólicos, propios de una estética neoclásica ya epigonal; aspecto que da cuenta de otro nudo semántico en la producción de estas autoras. La poesía que mayormente se caracteriza por estos rasgos es la desarrollada por Quiteria Varas, pues su mundo poético se compone a través de flores y mujeres; un mundo femenino que está

colmado de pájaros, naturaleza virgen, belleza femenina y juventud. Quiteria es una de las autoras más productivas y leídas en su época, de hecho, en las antologías que ya hemos nombrado su nombre siempre aparece al lado de Rosario Orrego y su tía, Mercedes Marín; lo que constata, de algún modo, su figuración mayor en la institucionalidad literaria chilena. Quiteria (Valparaíso, 1838 - Santiago, 1886) publica fecundamente en la prensa, pero sobre todo en el periódico en que participa su primo Enrique del Solar, hijo de Mercedes, *La Estrella de Chile* (1867-1879). En su poesía, como decíamos, es persistente la aparición de de elementos bucólicos, lo que comporta un tono más leve en comparación a aquel asociado a la muerte que acabamos de puntualizar. Sus poemas, entonces, construirán significaciones en comunión con lo agreste y femenino, por ejemplo, el poema "Las niñas y las flores" expone claramente estas relaciones: "Mucho me gustan, / niñas, las flores / y sus perfumes / y sus colores / me gustan más; / a los jardines / voy a admirarlas, / de cultivarlas / no soy capaz [...] / Sus mismo nombres / llevan las bellas / gracias y encantos / tienen como ellas; / en su existir / flores y niñas / cosas iguales / tan delicadas y tan ideales / para sentir [...] / Flores y niñas / son como hermanas / se aman, se escuchan [...] / Lloran de amores / también las flores / lloran como ellas" (tomo VII 123).

Como ha señalado Gianni Blengino, entre las innovaciones introducidas por el Romanticismo, tienen mayor presencia aquellas que tienden a liberar al poeta de las rígidas reglas retóricas del Neoclasicismo que disciplinaban racionalmente la producción, como nosotros también hemos advertido con antelación. No obstante, la oposición entre Romanticismo y Neoclasicismo es moderada ("Los umbrales del Romanticismo: el cambio de sensibilidad..." 594), y en ese punto es que la poesía de estas mujeres pareciera dar cuenta de los puentes semánticos entre ambas estéticas. En el texto que acabamos de anotar, los elementos neoclásicos se refieren más que a las formas poéticas propias de esa estética o a su intertextualidad continua con la cultura grecolatina, a los contenidos aportados por ella. Como por ejemplo, su carácter anacreóntico en cuanto expresa el tema amoroso femenino ligado a sentidos placenteros, como el aroma y color de las flores; su tono es sensual y suave, instalando el deleite como un efecto que se busca en el poema. Esto lo pienso, precisamente, en la dirección de la estética neoclásica, entendida como un horizonte de expectativas operativo en la época; específicamente, pienso en las propuestas de Ignacio de Luzán en su *Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*

(1737), cuando aborda la utilidad y el deleite como los dos ejes fundamentales de la poesía. Luzán definía el deleite como el placer y el gusto que provoca la belleza y dulzura de la poesía en el auditorio. Ese deleite poético, así como ya había propuesto para la utilidad (producida por lo bueno, es decir, por la bondad unida con la verdad), procede de la belleza fundada también en la verdad. La poesía, entonces, deleitaría el entendimiento en su búsqueda estética de la verdad. Por otra parte, en el deleite también actuaría la dulzura a través del efecto que provoca en los afectos y el movimiento de los estados de ánimo. Esta última perspectiva, es heredera de la estética clásica, puesto que ya Horacio en su *Epístola a los Pisones* había propuesto que no basta con que los poemas sean bellos, sino también deben ser dulces. Esta forma de entender el arte verbal, creemos, se actualiza en la poesía de mujeres asociada a la naturaleza y el paisaje silvestre, emplazando un tono más leve. Entendemos este tono sentido que puntualiza Alicia Genovese, y que ya hemos anotamos antes, es decir, como el lugar de cruce entre la secuencia de palabras y emociones, el tono produce la subjetivación de las palabras y en este caso se presenta con un movimiento ascendente e ingrátido, "como si los significados se llenasen de aire y se volvieran más livianos (Genovese, *Leer poesía* 57).

Otro ejemplo de esta serie poética, dentro de muchos, lo compone "A la primavera" de Hortensia Bustamante: "¡Salud, bella primavera / Reina de las estaciones / Y del placer mensajera / Que das vida a la pradera / Y dicha a los corazones! [...] / A los encajes de flores, / que mecen auras inquietas / tú brindas bellos colores / Y esos plácidos olores / que aspiran a los poetas" (*La Estrella de Chile*, tomo IX 104). En estos poemas, existe una suerte de imaginario floral que constituye mundos poéticos amenos y con reminiscencias a la vida arcádica en tanto se da una estrecha comunión entre las mujeres y la naturaleza, en donde imperan la paz y los placeres inocentes. Con todo, esta poesía pareciera dejar a un lado la preocupación moralizante y política del Iluminismo para volcarse hacia la expresión del universo íntimo e individual del hablante, distinción que caracteriza a una sensibilidad más burguesa y moderna.

No obstante, estas *literatas* también exponen un compromiso social en su poesía, la relación usual en la época entre política y literatura como aspectos complementarios y convergentes en la sociedad civil también la hallamos en la economía discursiva de sus

textos, a través de la puesta en escena de un discurso crítico, que aun cuando es ambiguo respecto de la domesticidad hegemónica, activa una polémica en torno a la situación de las mujeres en el Chile Liberal. Este es el último eje que queremos explorar acerca de la figura de la *poeta* fundacional; en él los términos que se suceden hablan de virtud femenina, solidaridad y amistad entre mujeres, crítica al lujo, amor burgués y belleza.

Como señalamos respecto de la poesía de Mercedes Marín, el discurso sobre la virtud femenina es sentido fuertemente en la época. La paulatina laicización de la sociedad y el Estado, experimentada en la segunda mitad del siglo, buscaba incidir mayormente en el ámbito de lo público, que en la transformación del lugar que ocupaba la Iglesia Católica y su ideología al interior de la vida familiar y matrimonial; aun cuando efectivamente eso se produce, pero de modo más indirecto y aún incipiente por esos años. El discurso dominante entre liberales y conservadores respecto de la familia señalaba a esta como el núcleo productivo de la vida social y, por lo tanto, como microcosmos de la nación debía mantener ciertas pautas de comportamiento y sanas costumbres. En este marco, entonces, al interior del hogar doméstico operan dos ejes fundamentales, por un lado, la presencia imperiosa de la ideología católica y, por otro, la emergencia de un discurso asociado a la vida burguesa y a las nuevas formas de sociabilidad moderna.

La educación de las niñas se vuelve un asunto central para el Estado Liberal, el que mantendrá una relación oscilante con respecto a la injerencia de la Iglesia en esa formación. Así, tanto en el ámbito del hogar como en los recién inaugurados colegios de niñas, los currículos pedagógicos estarán fuertemente imbuidos por los ideogramas del discurso católico; además de poner en funcionamiento una serie de complejas tecnologías de construcción de la femineidad que amalgaman tanto aquellos ideogramas religiosos con los discursos liberales y burgueses que promueven la ampliación del ejercicio productivo de la mujer en la sociedad. Sin embargo, en el contexto de una época preocupada por fijar los límites de desenvolvimiento de los sujetos, el modelo ideal hegemónico del ser-hacer-mujer será el mariano. Este ideal que suscita imágenes asociadas a la modestia, el pudor, la austeridad, la caridad y la sumisión, tuvo una concreción ideológica en el significante femenino del "ángel del hogar". Mediante este se promueven prácticas disciplinantes, y

muchas veces punitivas, que buscaban resguardar el orden de la familia burguesa heterosexual.

En suma, el *domus*, la familia como eje del orden social y económico se relocaliza dentro de un contexto en el que la sociabilidad chilena, de forma gradual, va adquiriendo un carácter más burgués. La educación de las mujeres se vuelve especialmente importante para vehiculizar y administrar el poder que ellas ejercen al interior del *domus* como madres, esposas y hermanas, con la intención de otorgarles un sentido más provechoso para la nación. Así, la virtud femenina está entramada en un tejido discursivo que establece conexiones entre la mujer, la educación, la religión y el progreso nacional. Pudiera ser que el nexo entre lo religioso y lo incipientemente moderno fuera un conjunto impropio, pero si pensamos en las condiciones prácticas y materiales en comparación con la situación discursiva e ideológica que "vestía" a la sociedad chilena de élite, podemos entender estas combinaciones. Ideas modernas "fuera de lugar"<sup>95</sup> que adquieren un carácter ornamental del saber y la cultura en el Chile Liberal que se piensa y proyecta como moderno, pero que en sus condiciones fácticas y económicas se materializa como disonante con respecto a esas mismas ideas.

Las virtudes femeninas operan, en este contexto, asociadas al nuevo papel (más moderno) que deben jugar las mujeres en la sociedad, pero ancladas en acciones y discursos fuertemente religiosos. Las virtudes, entonces, se manifiestan en un conjunto de prácticas domésticas y públicas que deben propender al bien común y expresarse mediante ciertas "huellas morales y espirituales" como la virginidad, la castidad, el amor maternal y el amor fiel hacia el matrimonio. La castidad sobresale en este campo de la moral católica, pues da cuenta del autocontrol sexual que deben exhibir las mujeres antes del matrimonio y de la contención de la lujuria durante el vínculo matrimonial o una vez viudas.

Muchas veces las escritoras utilizaron este discurso, de forma involuntaria la mayoría, para avanzar en sus propias agendas. Así, mediante una relación ambivalente con

---

<sup>95</sup> Empleo aquí la categoría que desarrolla Roberto Schwarz en "As idéias fora do lugar" (1977) con respecto a la instalación ornamental, en el marco de una cultura del *favor*, del Liberalismo en el Brasil del Segundo Imperio. Sobre esta reflexión volveré más adelante cuando nos aboquemos a reflexionar en torno a la figura de la *literata* brasileña.

el discurso de la domesticidad, las poetas interesadas algunas (sobre todo Delfina Hidalgo) en la emancipación femenina, siguieron siendo atraídas por la idea de la virtud y honor como acciones femeninas específicas en el mundo e incluso muchas sostienen que las mujeres pueden ser sujetos de transformación social en la medida en que son moralmente superiores a los hombres y poseen la habilidad de armonizar y humanizar la vida.

La relación entre poesía y política en estas autoras chilenas tiene que ver, precisamente, con la erección de un discurso religioso-liberal que es imperante en la época y que a ellas les dará una cierta, aunque *paratópica*, legitimidad en el campo de la escritura. Los poemas estarán dedicados preferentemente a la maternidad, la amistad, la belleza y el amor. Un texto que nos puede servir de prototipo para estos temas es el himno que publica Quiteria Varas en 1875 en *La Estrella de Chile* y que habría escrito, según versa el pie de página del periódico, para ser cantado por las alumnas en honor de la madre superiora de las Hermanas de la Caridad en el día de su cumpleaños:

Coro

*Que la gracia divina descienda  
De los cielos, cual rayo de amor,  
De la Madre en el pecho ella encienda  
Dulce llama de célico ardor.*

Nuestras almas se inundan en gozo  
Palpitando de dulce alegría, Que es  
muy grato a nosotros el día De la  
madre que el cielo nos dio. La que  
siempre con tierno cariño Por la  
senda del bien nos conduce, Y su  
alma magnánima luce  
En la alta misión que abrazó.

[...]

Con su ejemplo nos habla muy alto,  
Nos sentimos virtuosas, pacientes,  
En la prueba nos quiere obedientes  
Y la cruz nos enseña a abrazar;  
Y la santa verdad evangélica  
En nuestra alma grabó placentera,  
Siendo ella tal vez la primera  
Que la gracia nos hizo gustar (tomo IX 111).



Además de la evidencia de que la hablante alude al mundo de la enseñanza a cargo de monjas y congregaciones religiosas, una instancia educativa tradicional y bien considerada en ese tiempo, surgen ciertas imágenes de los discursos que veníamos tratando. En términos estructurales, Quiteria opta por la forma del himno, canto prestigioso y con autoridad, para desplegar significantes asociados a la idea de maternidad. Posiciona una visión sobre las mujeres como un sujeto destinado por su propia naturaleza a consagrarse a las tareas del amor y el cuidado ajeno; en este caso, la madre-monja educa a sus hijas como en una gran familia, señalando a sus alumnas el camino para hacerse "virtuosas", "pacientes", "obedientes", bajo la "verdad evangélica" y la "gracia" divina.

Si bien la narración ficcional no es practicada de forma distinguible entre estas escritoras, dos de ellas: Victoria Cueto y Enriqueta González, se aventuran en la escritura de una prosa poética a momentos narrativa, pero repleta de adjetivos y giros retóricos que la acercan más a esa forma lírica. La locución en estas composiciones más que buscar informar o relatar una historia, expone la sensibilidad del sujeto, es decir, alude a una función más expresiva del lenguaje; no obstante, patentizando la mayoría de las veces un fin ejemplarizante. Así, por ejemplo, en una serie de textos breves de este tipo que publica Enriqueta González en 1874, se lee:

Era la noche bella, como mis virginales ensueños; la primavera había traído estrellas brillantes, flores de colores vivos, yerbas y frescas hojas, brisas tibias y agitación para los corazones juveniles. Un sueño vago, indefinido, deslumbraba mi fantasía, y miraba a la distancia, mal oculta por sombras y vapores, una hermosa visión blanca y esbelta, y eran sus ojos negros y ardiente su mirada, su talle era delgado y gallardo, su cabellera negra y ondeante. Yo la contemplaba aturdida y mi pecho latía, y tendía mis brazos hacia ella. La visión me miraba sonriendo y era su sonrisa dulce como la miel de los campos, y alegraba mi corazón como el canto de las aves por la aurora. Y la visión se acercó a mí, me dijo dulces palabras al oído, mi corazón saltó de júbilo, quise asirla y se escapó entre mis manos como niebla, y mientras se perdía entre las sombras sus labios sonrosados me decían: -Adiós, soy la primera ilusión. Y desapareció y gemí (tomo VII 127).

Esa atmósfera onírica que envuelve la narración, instala un discurso un tanto disonante respecto de la sensibilidad cristiana que las autoras habituaban a proponer en su escritura. Devela un mundo íntimo sensual y abierto a experimentar el placer de lo escondido, de una ilusión que se presenta de modo libidinal. Es justamente mediante el

discurso amoroso que las poetas se demarcarán de algunas de los significantes que representan al "ángel del hogar" como ideal femenino. Los sueños virginales del yo poético se ven interrumpidos por la imagen de "ardiente mirada", la que desestabiliza la tranquilidad del pudor femenino. Se describe el cuerpo fantasmal de esa imagen, pero no hay contacto sexual ni carnal, solo se simboliza la afección que provoca en la hablante la presencia de dicha imagen onírica. Se trata de un discurso erótico oblicuo, pero que se puede comprender como una textura que fractura de modo exiguo, pero importante en su contexto de producción, los códigos que imponen la virginidad y castidad femenina; esto, pensamos, propone el erotismo como parte del mundo íntimo femenino que proyecta en la metáfora del "amante" de "talle delgado y gallardo, cabellera negra y ondeante" la posibilidad de expresar una pulsión libidinal prohibida de experimentar por las mujeres.

Por otra parte, también en relación con el discurso amoroso, encontramos un poema de Quiteria Varas: "Letrilla", que nos llama la atención por la crítica que levanta, por una parte, al amor femenino incondicional y abnegado y, por otra, a la representación que de ese amor hacen los poetas: "Es cierto que algunas veces / Me llega a dar confusión / Que el amor sirva de tema / A toda composición / El poetita que apenas / Sabe una estrofa rimar / Luego saca una querida / Con quien podernos monear/ Y se ve por sus cantares / Que caminan muy aprisa / Hacen luego de su amada / Otra Safo, otra Eloísa / Se pasean por el bosque / Escuchando al ruiseñor / En lindo corcel cabalgan / Con ella hablando de amor" (*La Estrella de Chile*, tomo II 650). El poema parte con este tono irónico e irreverente, cuestionando la representación poética que de la mujer hacen los poetas de su tiempo. Luego agrega una crítica aún más mordaz a las relaciones amorosas deseables en el marco de la sociedad de élite: "En los salones también / La vieja más arrugada / Dice que es cosa muy dulce / El estar apasionada / Engolfarse recordando / Esas bellas ilusiones / Que encuentran en el amor / Dos sensibles corazones / Recetan que en este mundo / Todas se deben casar / Que el corazón necesita / De la mujer siempre amar" (650). Y para cerrar, se lamenta de esta situación que lleva a las mujeres a concebir el amor sin igualdad: "Pobre vieja!... y no se acuerda / De que ha pasado su vida / Amando a cuantos ha visto / Y ni aun del diablo querida...! / Esta pasión del amor / Es por todos muy hablada / Mas el alma que la siente / Siempre está mustia y callada! (650).

Quiteria ironiza en torno al tema del amor como objeto de la poesía masculina, anota a la poeta clásica Safo y la heroína de Rousseau, Eloísa, para cuestionar la construcción de las mujeres como sujetos pasivos y sin libertad para experimentar el amor: "amando a cuantos ha visto y ni aun del diablo querida!". Libertad en el sentido de no solo amar, sino de sentirse amadas, en esa dirección, emerge un concepto más liberal y moderno acerca del amor. Durante este ciclo fundacional de autoría femenina, la entrada de ideas y formas de sociabilidad burguesas entre las élites se hacen cada vez más patentes. El sentimiento del amor comienza a ser visto como una forma de altruismo que colabora con los fines de orden y progreso del Estado Liberal y son las mujeres quienes se construyen como los sujetos más aptos para implementar este desprendimiento amoroso, debido a que por naturaleza serían más afectivas y emocionales.

Si comprendemos este discurso amoroso no solo como la expresión de un sentimiento interno, sino más bien como una experiencia de lo íntimo que está enmarcada en las relaciones institucionales, sociales, culturales y de poder; es posible advertir el surgimiento de una nueva *episteme del amor* de tipo romántica y liberal que afectará las poéticas que estas escritoras desenvuelven. Este amor romántico despliega nuevas relaciones matrimoniales, en la medida en que cada vez más los vínculos conyugales dejan de establecerse en base a conveniencias de tipo económico y social, para prevalecer las uniones según la libre elección amorosa de los cónyuges. El surgimiento de este nuevo concepto sobre el amor también tiene su correlato en la nueva función de la familia y el hogar, como hemos venido revisando, en un mundo que paulatinamente se está modernizando; asimismo, la figura preponderante en estos discursos es la madre concebida como agente educador de los afectos y la ciudadanía desde el ámbito doméstico. Este amor romántico, entonces, se asienta en el matrimonio como institución legítima que resguarda la productividad de la nación al tiempo que permite la división capitalista del trabajo y desenvolvimiento provechoso de los sujetos.

No es menor, por lo tanto, el discurso crítico que despliega Quiteria en este poema, pues no acepta fácilmente la normativa cristiana de abnegación frente a las relaciones amorosas y propone un concepto moderno e incipiente acerca de la experiencia íntima de las mujeres, la que no necesariamente debe llevarse a cabo en el marco del matrimonio, ya

que el imperativo de que "todas se deben casar" pareciera carecer, para el yo poético, de la autoridad necesaria en el escenario de las nuevas relaciones que se están dando en la sociabilidad elitista de la época. Más clara y asidua será la crítica que desarrolle Delfina Hidalgo respecto de la situación de las mujeres en esta nueva sociabilidad. Delfina habla en su poesía abiertamente de emancipación femenina tal y como lo hacen sus contemporáneas Lucrecia Undurraga y Martina Barros, a quienes abordaremos dentro de un momento, a través de sus formas escriturarias ensayísticas.

Uno de los poemas que causó mayor impacto en cuanto a su recepción, apareció tanto en antologías como por ejemplo en la de Leonardo Eliz (*Siluetas líricas*, 1889) como en la prensa, es "A la mujer":

Hay una luz que en el espacio brilla,  
Emblema de la ciencia y del saber  
Hay una flor purísima y sencilla  
Su nombre es la mujer!

Nombre acatado del progreso humano,  
Astro de melancólico fulgor,  
Ser que maneja con discreta mano  
Su vástago de amor!

Si escucháis ese acento enternecido,  
Las voces de su justa aspiración,  
Veréis que Chile de la ciencia asido  
Se eleva a otra región.

A la esfera divina y luminosa, Al  
templo sacrosanto de virtud,  
Donde se alza feliz y majestuosa  
La excelsa juventud.

¿Por qué vedarle a la mujer la ciencia?  
¿Por qué encerrarla en su modesto hogar;  
Si el arquitecto dióle inteligencia  
A la del hombre igual?

¿Por qué no darle a la mujer aliento  
Cuando pide la sabia ilustración?  
Por qué, pues, se amedrenta al pensamiento  
En lóbrega prisión?

¡Dejad que la mujer tienda su vuelo  
Hacia la cumbre del progreso ya;  
¡Dejadla que penetre hasta ese cielo  
Donde la gloria está!

¡Dejad que lleve su gigante paso  
A la región sublime del saber, Veréis  
que crea un mundo, nuevo acaso, La voz  
de la mujer!

(*Siluetas líricas* 267)

Recordemos que Delfina Hidalgo es una de las escritoras que participa firmemente de la institucionalidad literaria, ejemplo de ello es su presentación al Certamen Varela, concurso en que obtiene una distinción junto con la publicación de su poemario. Ella nace en Caldera (25 de diciembre de 1862), pero más tarde alrededor de la década del 80 se radica en Valparaíso, ciudad desde donde continuará publicando en la prensa textos propios y traducciones como también algunos libros de poesía y otros educativos, uno importante es el que publica en Santiago junto con Alberto Morán, su marido, *Poemas del hogar. Educativos, morales, patrióticos* (s/n). El poema anotado sirve de síntesis a las ideas que suscita esta *literata*, pues en general su obra se caracteriza por manifestar preocupación en torno a la "emancipación mental de la mujer" mediante su educación. De ese modo, lo primero que llama nuestra atención es la crítica que hace al discurso de la domesticidad con el fin de abrir para las mujeres, y a través de ella para toda la sociedad, un "mundo, nuevo acaso". Aboga por la ilustración de las mujeres fuera del hogar, punto importante, porque no solo quiere que se eduquen para mantenerse "encerrada en su modesto hogar" o en "lóbrega prisión", sino que la voz poética promueve la actividad letrada de las mujeres en el ámbito de lo público, en donde puedan hacer uso de su "inteligencia a la del hombre igual". Este tipo de territorio discursivo se presenta como emergente y precursor de aquellos que se desplegarán más claramente en la vuelta de siglo, pienso sobre todo en figuras como Carmela Jeria, las que plantearán una economía textual abiertamente feminista. Evidentemente, en el caso de Carmela, esa economía será planteada desde un *habitus* de clase diferente de aquel que posicionan estas autoras. Ahora bien, este planteo acerca de la emancipación femenina es un discurso que comienza a tener resonancia en la década de los setenta, una vez que las ideas positivistas ya están siendo discutidas y "vestidas" por la

intelectualidad literaria. Para abordar este último punto y explicar aquella discursividad que intenta desestabilizar el campo de la escritura y la figura del letrado tradicional, abordaremos la autoría de la *ensayista*, una *literata* que articula un discurso más racionalizante y argumentativo, pero también más dialógico, interpelante y crítico.

Las dos autoras que destacan en este panorama, como hemos señalado antes, son Lucrecia Undurraga y Martina Barros Borgoño. Ambas se sitúan en un momento clave de la transformación finisecular que será desencadenada por el proceso de modernización. La década del 70 se caracteriza por un reingeniería de la cultura material y discursiva en las ciudades, sobre todo Santiago como eje de la vida nacional. Por estos años, no solo se destaca la remodelación de esta ciudad bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna, sino también surgen nuevas formas de sociabilidad y distinción que se verán robustecidas hacia finales de siglo, luego de la Guerra del Pacífico (1879-1883), con la fortuna salitrera que proveerá a la élite nacional de una fuente inédita de riqueza.

Asimismo, de la mano de una naciente plutocracia, vinculada a la minería y a la industria y proveniente de las capas urbanas de Santiago, Valparaíso y también del norte del país; va a consolidarse el liberalismo económico, lo que, a su vez, transformará el paisaje de la oligarquía chilena más tradicional. Por otro lado, durante esta década también la prensa tiene un auge sostenido y va adquiriendo un carácter más capitalista, animando la aparición de nuevos sujetos de discurso procedentes de un medio más mesocrático, que se perfila de forma muy insinuante aún, y más tarde, igualmente, de sectores populares.

En este marco de consolidación del liberalismo económico, nuevas ideas estimulan los debates de la intelectualidad chilena, las que incorporan la difusión del paradigma científicista del positivismo. Al respecto, Bernardo Subercaseaux ha observado que el triunfo del liberalismo económico o la incorporación dependiente de Chile al capitalismo internacional coincide con el declive del liberalismo político e ideológico, gravitando ahora un nuevo cuerpo doctrinario de corte positivista (*Historia de las ideas...*248). Dentro de estas nuevas ideas que alientan la producción letrada, una problemática muy debatida en la época será la "emancipación de las mujeres" y el discurso educativo que se erige en torno a ellas.

Un año especialmente álgido en relación con este debate es el de 1873. En pleno auge de las medidas anticlericales que llevará a cabo el gobierno de Federico Errázuriz y que lo enemistará con el bando conservador de la élite, se suceden las disputas secularizantes y científicas, ancladas en el régimen discursivo del positivismo; de entre ellas nos interesa la que desencadena el puertorriqueño: Eugenio María de Hostos, quien vive en el país entre 1871 y 1873, para volver más tarde a fines de los 80 y permanecer casi una década, trabajando como director de liceos y produciendo varios libros sobre educación, historia, derecho, administración, entre otros temas que cautivan su interés por esos años. Hostos en 1873 publica en la *Revista Sud-América* tres conferencias consecutivas (10 de junio, 25 de junio y 25 de julio) sobre "La educación científica de la mujer", aludiendo a la convicción de que sus ideas se asientan en las verdades demostradas por las ciencias y que, por lo tanto, mediante ella logra explicar todos los fenómenos físicos y morales que en este caso atañen a las mujeres. Es en su segunda conferencia, en donde plantea un programa a seguir para la educación científica de las mujeres, la que causa mayor reacción. En este programa formula que es bueno y necesario que el ser racional, no importando su "sexo", conozca las leyes generales del universo para acatarlas y obedecerlas libremente (*La educación científica de la mujer* 22), en ese marco, presenta nociones de astronomía, química, biología, etnología, historia, política y ética.

Luego de esta publicación, Luis Rodríguez Velasco, poeta chileno y más tarde Ministro de Justicia e Instrucción Pública del gobierno de José Manuel Balmaceda, también publica en aquella revista sus consideraciones sobre las ideas propuestas por Hostos, bajo el título de "Ligeras observaciones sobre la educación de la mujer", donde replica sobre todo la segunda conferencia. Hostos en su tercera entrega contestará a Luis Rodríguez y lo ubicará entre los sentimentalistas que se "asustan de todo cambio" y que aceptan la subordinación femenina basados en la creencia de una supuesta inferioridad intelectual de la mujer dada su naturaleza sentimental y amorosa. Frente a esto, Hostos declara que la razón no tiene sexo y que sus facultades operan de igual modo en el hombre como en la mujer. El autor despliega un discurso rupturista para la época y arguye que es un error negar a la mujer el derecho a mejorar su estado actual, pues ella en esa realidad no vive sino que vegeta. Así piensa que se debe educar a la mujer para que llegue a ser ciudadana. En este sentido, Hostos es un precursor de la crítica política y cultural en torno a la

situación de las mujeres y las ideologías que amparan sus tradicionales rasgos asignados, tales como la mayor emocionalidad y pasividad, y que el autor los propone como fruto del error y la ignorancia.

En este debate se inscribe el texto que publica en 1873 Lucrecia Undurraga, en la misma *Revista Sud-América*, bajo el título "Algunas observaciones sobre la educación de la mujer, carta al señor don Luis Rodríguez Velasco". Lucrecia durante este año dará a la prensa tres ensayos sobre la emancipación y educación de la mujer, los que revisaremos en lo que sigue. En la polémica que entabla con Luis Rodríguez, Lucrecia abre su ensayo mediante un exordio que actualiza una forma retórica antigua, proveniente de la historiografía griega: "lo visto y lo vivido", la que busca instalar un criterio de verdad en tanto presencia física en los hechos descritos; su "verdad" sobre la condición de las mujeres se basa en su calidad de testigo y protagonista de los hechos e ideas que va a defender: "Aunque no tengo el honor de conocer a Ud. personalmente, me ha parecido que podía dirigirle la presente carta, pues no habiendo arribado Ud. en sus observaciones a ninguna conclusión absoluta, dejaba la puerta franca para la discusión, aun de las que como yo sé creyesen con menos títulos para entrar en ella. Porque, sin embargo que mi condición de mujer debía darme un derecho preferente para tomar parte en una discusión cuyo punto de litigio es la mujer" (1036-1047). La sujeto habilita su discurso en base a su género y más aún agrega y desafía: "Y desde que Ud. y con Ud. la mayoría que representa, han declarado su preferencia por la mujer ignorante, con tal que sepa ser amante y agradable, yo me encuentro muy dispuesta a arrostrar este peligro. Confieso que no me hace temblar" (1036-1047). Esta es la advertencia que presenta Lucrecia para extender su defensa de la educación científica de la mujer planteada anteriormente por Hostos, quien le sirve como principio de autoridad para los argumentos y garantías que va a trazar.

En términos generales, el texto expone dos opiniones centrales: preservar la idea de que "el saber no mata al sentimiento" y argumentar a favor de la educación de la mujer como base de la virtud femenina y el progreso social. La autora sitúa su discurso desde el ideario positivista, pues concibe la situación de la mujer como una realidad, como un objeto de estudio, que debe ser abordado por el conocimiento científico, único conocimiento genuino. Contrario a lo que habría expuesto Rodríguez, esto es, que la mujer sabiendo más,



sentiría menos y, por lo tanto, perdería su habilidad natural, "la cabeza mataría al corazón"; Lucrecia argumenta que no es el conocimiento el que mata el sentimiento, sino que es la ignorancia y si esta situación se invierte es posible construir una nueva sociedad, porque: "la mujer educada por la verdad que da la ciencia, verdad que no está sujeta a diferentes apreciaciones, tendría una norma fija para conducirse en la vida, y, a menos que los malos instintos no estuviesen desarrollados en ella de una manera muy excepcional, amaría y sabría encontrar siempre a la virtud, que es una emanación de la verdad" (1036-1047).

Las mujeres pueden y deben acceder a la verdad de la ciencia, pues tienen las mismas habilidades racionales que los hombres. Su educación, entonces, debe ser sólida y en base a verdades demostradas por la ciencia, de ese modo para Lucrecia, podrá educar mejor sus afectos y dirigir productivamente la vida de sus hijos, dejando fuera de su hogar la superchería y fanatismo propio del estado de ignorancia en que se encuentra: "esto ha hecho que la mujer haya sido siempre, como dice el señor Hostos, el juguete de las sectas o la víctima de los afectos mal guiados". Desde aquí, se desprende que la virtud femenina ya no tiene su base en la ideología religiosa, pues ahora debe ser formada por la educación en el marco del desarrollo científico. Este giro en relación con el ideal de la virtud femenina, que expone un discurso liberal de cuño positivista a través del que la escritora intentará no solo entrar en la contienda, sino también habilitar su opinión y autoría en el campo escriturario. Su experiencia como mujer la autoriza, según los mismos parámetros que reza la doctrina positivista, esto es, que la existencia de los hechos-fenómenos se prueba o verifica a partir de la experiencia y que nada que no pase por ella tiene validez.

Lucrecia respalda la hipótesis de Hostos de que el conocimiento científico es el enfoque único y verdadero para comprender el mundo, incluyendo el social. Dentro de esta consideración se debe, por lo tanto, educar a la mujer para que aporte en el progreso social y se constituya como sujeto racional: "Ojalá, mi voz escuchada por la mujer! Ojalá pudiera yo transmitir a todas las profundas convicciones que hay en mi alma: de que la virtud, fuente única de la dicha imperecedera, la encontrarán en la educación, base del progreso y bienestar de las sociedades modernas" (1036-1047). Lucrecia en este empeño no descansará y su figura será reconocida en estos años por abogar por la emancipación femenina, término con el que se consignaba el profeminismo finisecular; de hecho, es una interlocutora

autorizada si tomamos en cuenta que fue invitada en 1873 a la Academia de Bellas Letras, presidida en ese momento por el ahora positivista Lastarria, a leer una conferencia que titula: "Ensayo sobre la condición social de la mujer en Chile" y que luego, el mismo año, publica en *Sud-América, revista científica y literaria*. En ella Lucrecia establece un interesante periplo que va desde la *falsa modestia* con la que abre el ensayo hasta su autodefinición como la primera mujer en hablar sobre emancipación femenina en Chile:

En verdad que yo misma me sorprendo de mi audacia. Con qué título vengo a reclamar de vosotros algunos momentos de atención?

Quién soy? Una desconocida, una extraña en este recinto. Pero, soy mujer, lo que me da derecho para esperar me escuchéis con benevolencia.

Vengo arrojando preocupaciones, y quizás conveniencias sociales, a levantar mi débil voz en medio de vosotros. Para manifestar primero mi agradecimiento al señor Hostos, por su elocuente discurso, pronunciado en reclamo de nuestros derechos, y para unir mis esfuerzos en seguida, a los de este notable escritor, y deciros con él: "Educad a la mujer, dad a su inteligencia las luces que no se niegan al último de los hombres". Si como dicen los estatutos de esta Academia, perseguís la afirmación y el triunfo de las verdades demostradas por la ciencia, dadnos también a nosotros la facultad de conocer esas verdades [...].

Terminaré mi tarea por hoy; la continuaré mañana, si es que puedo contar con vuestra aprobación y aliento a favor de una mujer que ha tenido el valor de ser la primera que, entre nosotros, haya levantado el estandarte de las sociedades modernas: *Emancipación de la mujer* (820-828).

La *treta del débil* que expone Lucrecia en el exordio de su ensayo, pausadamente, va quedando atrás para dar cabida a una voz más fuerte y acreditada, que no se encubre en la minusvalía, sino todo lo contrario: "es la primera entre nosotros", dirá, en levantar un discurso sobre las libertades femeninas que respalda con su referencia a las sociedades modernas. En este escenario que la autora llama a reformar, distinguirá los lugares hacia donde se debe dirigir la acción de los letrados, quienes son los responsables de reformular la situación femenina mediante su tarea secularizadora e ilustrada, aportando así en el esperado progreso nacional. Estos lugares refieren a tres tipos de mujeres tradicionales entre la élite que son necesarios de abolir mediante la tarea de la educación: la mujer del hogar, la mujer del gran mundo y la devota. A estas las describe del siguiente modo: la dueña de casa tradicional (está pensando en la oligarca) cuida de la comida, del lavado, del salario de los sirvientes y de los niños; el esposo encuentra en ella una especie de niño más grande. El segundo modelo de mujer se corresponde con una imagen insustancial y ligera,

es aquella que asiste al paseo, al baile y al teatro solo para ostentar lujo y riqueza, pero que al fin de cuentas es una ignorante. Y, por último, la que más preocupa a la autora debido a su carácter profundo en la sociedad de su tiempo, la devota. Mujer que es peligrosa en su fanatismo, el que además describe como "habitante de las tinieblas".

Con este orden de cosas, la única salida estaría en la ilustración y educación de las mujeres, no solo como búsqueda del progreso social, sino también, agrega, Lucrecia, para la propia humanidad femenina y en contra de su minoría de edad: "[...] se trata de emanciparla, por medio de la ilustración de la tutela secular del hombre; cuando, en fin, de una ser máquina, como es la mujer actual, se quiere hacer un ser pensante, que conozca y sepa apreciar su destino, que aprenda a distinguir el bien del mal para que sea responsable de sus actos; que pueda, por último, practicar uno de los más preciosos atributos de la naturaleza humana, el libre albedrío" (*ídem*). La raigambre ilustrada de su discurso es evidente como lo es también el sustento iluminista de las ideas positivistas en Chile: fe en la razón, pero que se circunscribe de forma específica a la fe ilimitada en los poderes de la ciencia: "ilustrando a la mujer [...] la veríamos transformarse como por un efecto mágico en las diferentes esferas de acción en que la hemos seguido hasta aquí". Este optimismo ilustrado que había despuntado allá por 1842 y que veía en el legado colonial una tradición negativa expresada en creencias retrógradas, resuena en los planteamientos de esta autora. Para quien, al igual que los liberales-positivistas de su tiempo, el progreso y la anhelada nación moderna solo podían arribar en Chile a través de los efectos conjuntos que provocaría la educación y la propagación de un modo de vida letrado, liberal y también científico.

Esta lectura de Lucrecia en el marco de una conferencia dictada en la Academia, denota un pasaje importante de advertir, el que tiene que ver con el desplazamiento de la actividad y agencia cultural femenina. Las mujeres escritoras salen del salón doméstico para instalar discursos críticos en la sala de conferencias de una institucionalidad que se presenta más moderna. Al igual que Lucrecia, Rosario Orrego también aboga por la educación de la mujer y es invitada a la Academia el año 73 a exponer su opinión al respecto, como comentamos en otro lugar. Se trata, por lo tanto, de una práctica que ubica la posición *paratópica* de estas autoras dentro del campo cultural en un lugar más

legitimado, es decir, compone una figura autorial más "en el lugar" que en el "no-lugar", pues las escritoras se presentan como interlocutoras autorizadas en los debates de la intelectualidad chilena, aun cuando solo lo sean respecto de la situación de ellas mismas.

Por otra parte, Lucrecia y Rosario son colaboradoras y exponen una red de solidaridad entre escritoras, en el marco en que se concederán espacios y se dedicarán textos. Lucrecia, desde esa perspectiva, desarrolla su voluntad de estilo, que es ante todo ensayística, también en la prensa de mujeres; ella publica un texto que reflexiona acerca de la ética del consumo en la *Revista de Valparaíso* de Rosario Orrego y que está en mucha relación con lo que exponía esta directora respecto del mismo tema. El ensayo se titula "El lujo" y lo da a la prensa el citado año de 1873. Su idea central gira en torno a que el lujo es una plaga social, derivado de un exceso de riqueza y un modo de "vivir a lo príncipe", siendo las mujeres las más afectadas por él.

Lucrecia elabora un cuadro de discusión de tono muy burgués que cuestiona la vida de privilegios de la aristocracia, no con el fin de deponer a esta clase de su jerarquía y misión social, sino para instigar a la regeneración moral de la misma: "Lo que nosotros, pues, condenamos con todas nuestras fuerzas, y lo que nos proponemos demostrar aquí, es que gastar más de lo que se tiene, aun cuando sea con fines laudables y en objetos preciosos, es un mal de muy graves consecuencias. Que el exceso, pernicioso en todo, es fatal en el lujo para un país que vive del trabajo como el nuestro" (*Revista de Valparaíso*, tomo I 13-21). Lo que leemos en este ensayo es la puesta en escena de un incipiente discurso moral burgués que ve en el ahorro o consumo medido la forma de incrementar la prosperidad de la nación y, asimismo, cuidar el bien individual y colectivo. Lucrecia patrocina una ética del trabajo que da cuenta de su relación liberal con respecto al dinero, puesto que basa su planteo en principios propios de un pensamiento más burgués, así entonces le interesa apoyar un vínculo productivo entre trabajo, dinero y provecho individual y nacional.

Esta reflexión también la lleva a considerar a los sectores populares, los que, desde su punto de vista ilustrado, no pueden ser más que una plebe ignorante: "Pero mientras nuestros obreros tengan por habitaciones cuartos malsanos y miserables; mientras las

tradicionales chinganas, centros de barbarie y corrupción, sean su único entretenimiento, no seremos más que un pueblo vano y ostentoso" (14). Todo esto se halla aquí al servicio de la tesis de la autora sobre los peligros que la clase dirigente puede introducir en la sociedad chilena si no se esfuerza en practicar un comportamiento equilibrado y más equitativo con respecto al dinero. En este discurso crítico sobre las formas de vida aristocratizante de fines de siglo, surge igualmente un ideario capitalista que ve en el trabajo productivo una experiencia individual y libre del dinero.

Ahora bien, el eje central del ensayismo de mujeres en Chile (aun cuando es reducido, existe) es la *emancipación femenina*. Un poco antes, en 1872, otra autora arguye a favor de la educación de las mujeres, publicando su ensayo como paratexto de una traducción. Estamos hablando sobre el prólogo que ubica Martina Barros Borgoño antes de la traducción que hace de *The subjection of women* (1869) de John Stuart Mill, y que publica en la *Revista de Santiago* con el título "La esclavitud de la mujer (estudio crítico por Stuart Mill)", gesto que ayudará a instalar y difundir un incipiente discurso feminista liberal acerca de la situación de las mujeres. Igualmente, es importante señalar que la traducción de Martina se anticipa en veinte años a la traducción española, llevada a cabo por la feminista Emilia Pardo Bazán en la década del 90.

Según la misma Martina Barros cuenta en *Recuerdos de mi vida* (1942), la escritura de esta traducción habría sido apoyada por su marido Augusto Orrego Luco, quien dirigía la *Revista de Santiago*. Esta situación complejiza la autoridad de la autoría de Martina sobre el texto:

Augusto fundó, por estos días, la *Revista de Santiago*, en compañía de Fanor Velasco. Esta revista tuvo gran aceptación y en ella se insertaban, constantemente, trabajos de aficionados a las letras. En mi deseo de contribuir con algo a esa empresa me dediqué a hacer traducciones. En esos días me prestó Guillermo Matta el libro de Stuart Mill, *The subjection of women* que me interesó vivamente; estimulada por Augusto, me propuse traducirlo, para publicarlo en la revista. La traducción apareció, precedida de un Prólogo, que lleva mi firma y expresa mis ideas en esos días, pero cuya redacción fue casi exclusivamente de Augusto (126-127).

De acuerdo a lo expuesto, quien redacta el prólogo es el marido de Martina, sin embargo, también se nos dice que dicho texto representaba por esos días la opinión de la autora, planteando así que el contenido del texto de algún modo le pertenece. Desde nuestra óptica, esta ambigüedad escrituraria enriquece el lugar *paratópico* de la autoría de Barros Borgoño, pues si bien la escritura/traducción posee esa fluctuación entre sujetos empíricos, Augusto y Martina, es el contexto de su publicación/recepción el que incide en la construcción de función-autor por parte de la escritora. La advertencia que hace años más tarde (1942) se presenta como extemporánea y de poca valía para el eje de análisis que hemos venido proponiendo; sin embargo, esa escritura en primer o segundo grado por parte de la autora también nos permite vislumbrar las complejas formas de inserción de la figura de la *literata* en el Chile liberal, cuestión por la que precisamente optamos por anotarla aquí.

En sus memorias Martina además refiere el campo de esa recepción que nos parece altamente importante para la figuración de su autoría femenina:

Como era natural, esa traducción de una obra que desarrolla ideas tan nuevas, y sobre todo el prólogo, de una niña tan joven como era yo entonces, llamó la atención entre los hombres de letras y me llovieron las felicitaciones, entre las cuales conservo una muy entusiasta de Benjamín Vicuña Mackenna, que era, entonces, Intendente de Santiago, y otra muy bondadosa de don Miguel Luis Amunátegui que ya gozaba de una bien ganada situación política y literaria; ambas cartas las conservo con no pequeño orgullo. En cambio asusté a todas las mujeres que me excomulgaban, a velas apagadas, como una niña peligrosa. Las chiquillas mismas, mis propias amigas se me alejaron como si se hubiese levantado una valla que nos separaba en absoluto. No necesitaba de ellas y continúe mi vida, entregada por entero a mis afectos más hondos, pero sin volver a hacer publicaciones que no convencían ni alentaban más que a los ya convencidos y causaban pavor a aquellas que deseaba estimular. No nací para luchadora (127).

En efecto, luego de este prólogo-traducción, Martina no vuelve a publicar textos referidos a emancipación femenina y solo dará a la prensa unas breves narraciones ficcionales bajo el título "Recuerdos de Schiller", también en la *Revista de Santiago*. Esta producción estética, que por su carácter exiguo no logra manifestar una mayor voluntad de estilo, hemos optado por no abordarla y sí detenernos en el prólogo de *La esclavitud de la*

*mujer*, pues se trata de un ensayo fundacional y precursor del feminismo chileno y, por lo tanto, también gravitante en la construcción de autorías futuras.

Un trabajo, impajaritable de citar, es el que presenta como estudio preliminar Alejandra Castillo ante la publicación del prólogo de Martina, en el año 2009. Esta reedición del texto lo reubica en la comunidad intelectual de hoy y además lo sitúa y distingue como precursor del feminismo moderno chileno. Como advierte Castillo, el concepto clave del discurso feminista que despunta con Barros Borgoño es el de la libertad y no el de igualdad (como ocurre con otros feminismo, por ejemplo el español), en tanto que se promueve la idea de que las mujeres necesitan derechos no para ser iguales, sino que para tener la libertad de decisión. Este feminismo liberal, que es además el derrotero que seguirá el feminismo sufragista de comienzos del siglo XX, pone énfasis en la inclusión de las mujeres al sistema pedagógico, ya que es mediante la educación pública que ellas pueden potencialmente llegar a ser iguales. Castillo describe el lugar de este discurso feminista como vacilante, es decir, un lugar de enunciación que expone una hesitación del decir y que la autora señala como: "un lugar aporético que anuncia un límite entre lo que es y lo que, plausiblemente, podría ser" (9). Un discurso intersticial que a nosotros nos parece altamente coincidente con nuestra idea del entre-lugar y no-lugar de la autoría femenina, esa *paratopía* de la figura de la escritora ante la institucionalidad letrada. Martina, y también las otras escritoras que hemos tratado, se ubican desde esta hesitación que, como nos dice Castillo, las hace fluctuar entre un modelo restringido de democracia y un modelo de participación extendida (que solo se expresará a partir de la década del 30 con figuras como Amanda Labarca); entre la defensa de la esfera privada y la presencia pública de las mujeres.

En el comienzo del prólogo Martina no aclara por qué traduce el título de Stuart Mill con el término de *esclavitud* y además intenta suavizar su potencial impacto, denotando así lo novedoso y rupturista que parecen las ideas de Stuart Mill en la comunidad literaria chilena:

El título de este libro pudiera hacerlo aparecer como un alcance sedicioso que no tiene, como un caluroso llamado a una absurda rebelión, como una proclama revolucionaria que tiende a destruir la tranquila felicidad del hogar.

Pero al lado del nombre de este libro está el nombre de su autor: pensador sereno y elevado que sí puede, como todos los que buscan la verdad, extraviarse en su camino, no se fija jamás como objeto de sus esfuerzos el propósito vulgar de sostener esas extrañas y peligrosas paradojas, que se aplauden por su novedad y fascinan por su audacia hasta que el tiempo y el buen sentido las despojan de sus oropeles reduciéndolas a su menguado valer (*Revista de Santiago*, tomo II 112).

No aclara el título, pero busca justificarlo mediante el principio de autoridad que pareciera denotar el nombre de Stuart Mill; existe así una estrategia persuasiva que intenta calmar al público a través de la mitigación de sus efectos, haciendo uso de la figura de Stuart Mill como opinión experta y científica que logra respaldar un texto a primera vista insidioso respecto de la familia. El prólogo de Martina va en la dirección de los supuestos positivistas que captaban el interés de la intelectualidad de la época, así ella indicará que el texto del inglés: "toma por base la ciencia experimental y suprime de ese modo los sentimientos y los afectos que la mujer pudiera despertarle. Ni los crisoles, ni las balanzas, ni los lentes, saben sentir. La realidad de la naturaleza viene a reemplazar las visiones del sueño, la verdad al capricho, la mujer al fantasma. La madre, la esposa, la hermana desaparecen; solo queda [...] un objeto de estudio que va a ser descompuesto, analizado y definido como otro objeto cualquiera" (114). La tesis que está en la base sugiere que se debe abandonar la especulación sobrenatural y metafísica en favor de la investigación científica y la búsqueda de evidencia empírica. Como señala Bernardo Subercaseaux, el positivismo viene a servir como fundamento teórico a los partidarios de las reformas secularizantes del Estado, sobre todo el social de Augusto Comte (*Historia de las ideas* 204), en la medida en que el progreso se deducía del desarrollo histórico y por medio del único método válido: el de las ciencias experimentales.

En este marco, la reflexión de Martina la lleva a defender el estudio de la mujer como objeto de análisis científico y, de ese modo, potencialmente susceptible de cambio en virtud del progreso de la nación. Desarrolla tres líneas fuerza para favorecer su tesis final que consiste en considerar la libertad como la única solución al problema social que experimenta la mujer en su subordinación al hombre y al matrimonio como única vía de desarrollo femenino. Estas son: la mujer está enferma, Martina dirá con un tono irónico que la mujer no necesita de un poeta que la cante, sino de un médico que la sane, pues en su



condición actual es un sujeto-objeto sufriente por no desplegar toda su potencialidad moral. Una segunda línea tiene que ver con la escenificación de un discurso religioso-liberal que apela a la figura de Dios para fundamentar una igualdad de raciocinio entre hombres y mujeres desde su nacimiento. Martina advierte que la naturaleza ha creado a la mujer para vivir y desenvolver su alma libremente: "[...] es amar más y más a medida que nos acercamos a Dios que es el amor eterno, es saber más y más a medida que nos acercamos a Dios que es la sabiduría infinita" (*ídem*). El discurso católico hegemónico asociaba, como hemos ya dicho, a la mujer a la imagen del "ángel del hogar" y, en ese sentido, a un desenvolvimiento femenino exclusivo en el terreno de los afectos y el amor abnegado. Martina ocupará ese discurso para argüir en favor de la formación racional de la mujer, pues también Dios le habría dado intelecto para acercarse a las revelaciones divinas por medio del uso de todas sus facultades cognitivas. Y, por último, toda la argumentación del texto se orienta a poner como consecuencia de las causas expuestas no solo lo necesaria reforma de la situación de las mujeres, sino también como condición primaria para el progreso social en general.

Respecto de este último punto, Alejandra Castillo se explaya en su estudio con el fin de indagar en el sustrato liberal del prólogo de Martina de acuerdo al ideario de Stuart Mill, concluyendo que el concepto de libertad, central en esta ensayista, se dirige a formular que ser libres significa decidir autónomamente sobre la propia vida: "Ser libres, también, para acceder a una educación que permita el desarrollo de las múltiples potencialidades del individuo [...] se exige un espacio de libertad y de decisión que permita, paulatinamente, generar las condiciones necesarias para pedir por la igualdad" (35). Este discurso liberal, y por qué no también libertario, de Martina fluctúa entre el concepto de libertad e igualdad, prevaleciendo el primero, pero que de todas formas se orienta a la idea de educarse no solo para ser libres y poder decidir: "Que la mujer sea libre para seguir el camino por donde le guían los instintos y las aspiraciones de su espíritu. Así solo será madre la que se sienta con las aptitudes que exige la misión más elevada y el sacerdocio más santo [...]. Así no se verá la mujer obligada a aceptar el matrimonio como un sacrificio que le impone la necesidad de vivir" (*Revista de Santiago*, tomo II 124); sino también para lograr ser iguales: "Si se le niegan esos derechos porque solo se la cree capaz de ser un instrumento inconsciente de la voluntad ajena, en esa pretendida razón solo verá una ofensa y una falta de lógica. Si su

opinión es siempre el eco de la opinión de un hombre ¿qué importa que ella la manifieste? Será lo mismo que si los hombres la manifestaran dos veces" (124).

La libertad, Stuart Mill la entiende como la decisión que cada uno o una pueda establecer autónomamente en su vida, como dice Castillo, la concibe como "el control de la propia vida". Desde esta óptica, será libre quien pueda efectivamente determinar su propia existencia, plateando, a la vez, la posibilidad de transformación de las condiciones sociales que no consientan el despliegue de dicha determinación. Así, no existen órdenes metafísicos o naturales que predispongan la actividad humana en una sola vía, sino que se hacen visibles aquellas desigualdades y "esclavitudes" naturalizadas por la sociedad, pero posibles de ser modificadas a través de su desentrañamiento científico. En consecuencia, leemos en el habla feminista de Barros Borgoño un gesto polémico y moderno, el que situado desde un liberalismo de carácter positivista, apela a transformar el discurso hegemónico de la domesticidad femenina y, de igual manera, evidencia un territorio de enunciación más polémico y estriado en la década del 70, en donde la figura de la autora cobra una nueva significancia cultural en la medida en que entra a debatir el monologismo masculino con el fin de trazar una ruta que consiga la libertad e igualdad de las mujeres: "La justicia, la felicidad, el progreso, todo reclama una emancipación moral que solo llegará cuando suene la última hora del reinado de la inconsecuencia" (124). Así cierra su prólogo, Martina, exponiendo una crítica a los letrados que amparados en el liberalismo defienden la *esclavitud de la mujer*.

Un último punto que queremos caracterizar respecto del ensayismo de estas escritoras es justamente aquel que tiene que ver con el género discursivo que utilizan para habilitar sus discursos en el espacio público. El canon de la historia literaria en América Latina (entendiéndolo como criterios que asignan valor a una obra entramados en complejas formas de poder escriturario y social) se construyó, en buena medida, a través del género ensayístico. Grínor Rojo ("El ensayo y Latinoamérica", 1998), retomando las concepciones clásicas –como por ejemplo, los *Essais* (1580) de Michel de Montaigne o *Essays* (1597) de Francis Bacon– y también modernas sobre este género discursivo –como las teorizaciones de G. Lúkacs, T. Adorno, R. Scholes, A. Reyes y otros– lo caracteriza del siguiente modo: 1) reflexión crítica que une sensibilidad y razón, interrogación o

inquisición sobre cualquier aspecto de la realidad; 2) lenguaje singular, personal y que está inclinado al uso artístico del mismo; 3) se dirige a un público amplio, el ensayo invita a pensar con otros; busca movilizar con su contenido crítico al individuo en general, no a un estricto grupo de especialistas; 4) posee una forma dialogante, el lector está constantemente siendo apelado; 5) inviste un sesgo interpretativo en la medida en que lo que expone es el punto de vista personal de un autor sobre un tema en particular; 6) no está limitado por el tema que escoge, pues es un género híbrido o heterogéneo tanto en forma como en contenido; 7) es también una búsqueda, nunca pretende agotar un tema, sino que, por el contrario, abre un camino de exploración crítica; 8) carácter prospectivo, su esfuerzo apunta al futuro, porque deja el camino abierto para nuevas incursiones; 9) admite todo tipo de discursos sin necesidad de tener una intención probatoria, ya que su función principal es inquirir y despertar la inquietud; 10) su forma es dispersa y fragmentaria, pues expone una preferencia por la provisionalidad, por la prueba o tanteo; y, por último, 11) es escritura en segundo grado, pues exhibe una escritura en torno a o sobre una experiencia ya formada, la que puede provenir de otro texto, de una obra de arte tanto como de una entidad social.

Asimismo, Grínor Rojo formula una periodización para el ensayo latinoamericano donde distingue dos etapas generales, por una parte, el *ensayismo latinoamericano moderno en un contexto premoderno*, forma crítica de carácter porvenirista que se inicia en la Colonia y recorre todo siglo XIX; y, por otra, *el ensayo latinoamericano moderno*, que coincide con el proceso de modernización burguesa finisecular. Para esta última fase, Grínor distingue al menos tres momentos de desarrollo que se entroncan al proceso mismo de los diferentes estadios de la modernidad dependiente latinoamericana y que van desde los escritos de Rodó, Martí, Clorinda Matto, entre otros; hasta hoy, pasando por José Carlos Mariátegui, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y luego por Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Antonio Cándido y Ana Pizarro, por nombrar solo algunos.

Dentro de este derrotero la problemática acerca de la identidad ha sido central, lo que ha llevado a Mary Louise Pratt a sostener que el canon del ensayismo latinoamericano se ha construido en torno a un *corpus* textual que denomina precisamente "ensayo de identidad" y que explica del siguiente modo: "propongo este término para referirme a una serie de textos escritos a lo largo de los últimos ciento ochenta años por hombres

latinoamericanos [...] y que abordan la problemática de la identidad latinoamericana, especialmente con relación a Europa y Norte América. El ensayo de identidad se pregunta ¿Cómo se pueden definir nuestra identidad y nuestra cultura en la etapa posterior a la independencia? ¿Cómo representar nuestra hegemonía? ¿En qué consiste –o en qué debe consistir– nuestro proyecto social y cultural?" ("No me interrumpas..." 74). Sin embargo, los textos de mujeres no han sido parte de esa tradición, por el contrario, han carecido de visibilidad y legitimidad en el canon literario. Ante ello, la misma autora, propone pensar otra serie de textos ensayísticos escritos por mujeres y que ella consigna con el nombre de "ensayo de género" (*gender essay*). Mediante este término, Pratt designa un extenso *corpus* cuyo eje es problematizar el estatuto de las mujeres en la sociedad moderna latinoamericana y que ha sido producido por escritoras al menos desde los inicios de la vida republicana. Se trata de una tradición de escritura que se desarrolla de manera paralela al ensayo de identidad, conformándose a partir de dos modelos: uno de enumeración histórica de mujeres ejemplares (como veremos, en el último capítulo, que hace la brasileña Inês Sabino) y otro de comentario analítico sobre la condición moral, espiritual, cultural o social de las mujeres, como hacen tanto Lucrecia Undurraga como Martina Barros.

Las *ensayistas* chilenas, entonces, actualizan este segundo modelo para investir su palabra en el espacio de discusión pública acerca de la situación de las mujeres en el Chile liberal. Undurraga no lo hace solo por medio de la prensa, sino además asiste a espacios de polémica propios de una institucionalidad moderna que está tomando forma. En sus textos, Lucrecia defiende la instrucción de la mujer en el marco de una formación científica de cariz positivista. Por su parte, Martina Barros despliega un discurso liberal que insta a la educación científica de las mujeres con el fin de hacerlas sujetos de libre albedrío. En ese sentido, Barros llega lejos, pues apunta a terminar con el monologismo masculino<sup>96</sup> al

---

<sup>96</sup> Consideramos que en esto, Barros Borgoño es absolutamente precursora, puesto que esa misma queja la encontramos varios años más tarde en la argentina Victoria Ocampo cuando en 1935 mediante una conferencia radial, dirigida a mujeres argentinas y españolas, lee su texto "La mujer y su expresión". Ensayo que parte con una escena ficcionalizada en donde un marido y su esposa hablan por teléfono, pero la verdad quien habla es solo él que insiste en decir a su cónyuge: ¡No me interrumpas! Desde esta escena, entonces, Ocampo concluye que la expresión masculina por siglos ha sido autosuficiente, llevando a bloquear la opinión particular y diferenciada de la mujer. A partir de este texto, también Mary Louise Pratt escribe el artículo que acabamos de citar: "'No me interrumpas': las mujeres y el ensayo latinoamericano" (2000).

incitar la apertura a una sociedad más dialógica, en donde la mujer deje de ser el "eco de la opinión de un hombre" y exprese con libertad su propio parecer.

\*\*\*

La figura de la *literata* en el Chile del siglo XIX cobra mayor modulación en su segunda mitad, bajo el contexto convulsionado de los gobiernos liberales. Son varias las escritoras que se lanzan a publicar en la prensa sobre todo poesías, en menor medida novelas-folletín y algunos ensayos. Como hemos expuesto en la introducción de esta investigación, nos interesaba revisar la trayectoria de la autoría femenina en Chile desde su despunte, alrededor de los años 40, con la producción poética de Mercedes Marín del Solar hasta la década del 90, momento que coincide con el declive del proyecto oligárquico y el inicio de su crisis, situación en que se movilizan y sitúan nuevas voces en el campo literario chileno, las que articularán otras modulaciones de autoría. Todavía nos queda por ver ese último momento a través de la *editora* Celeste Lassabe, pero ya podemos advertir que las figuras de autoría fundacionales en Chile se caracterizan por emplear ciertos géneros del discurso literario, fundamentalmente la poesía, para habilitar sus textos y hacer uso de espacios de legitimación como la prensa, el que en la época es central dentro de la cultura impresa y que autoriza, de modo más patente que otros soportes o espacios sociales, el discurso de los sujetos letrados. No obstante, también emplearán otros mercados de autorización: asistirán a tertulias y salones, dictarán conferencias públicas, participarán en instancias de arbitraje cultural tales como los certámenes literarios y aparecerán en antologías de poesía nacional y latinoamericana. Igualmente, "echarán mano" a ciertas estrategias retóricas como la mitigación, el reforzamiento de argumentos mediante citas de fuentes autorizadas y, principalmente, acudirán a la minusvalía. En ese último aspecto, hay un poema titulado "Versos" de Hortensia Bustamante, quien se considera una *versera* y no poeta, que creo pertinente de ubicar aquí para cerrar este acápite:

El señor Rafael Jover,

Caballero muy instruido Y  
editor de *La Lectura*  
Periódico en ciencias rico,

Me ha dirigido un billete  
En que, en términos muy finos,  
Me ofrece su Semanario Para  
mis pobres escritos.

Tal vez este caballero  
Ignora que es desatino El  
que figure mi nombre  
Entre bardos distinguidos.

No habrá fijado sus ojos En  
los tristes cantos míos, Que  
son malos, muy malos, Y  
que están llenos de ripios?

¿No sabrá que soy *versera*?  
Que el honor no he merecido  
De llamarme poetisa,  
De coronarme de mirtos?  
[...]

Mas ya el señor Jover  
Que colabore ha querido  
Sin temor de maltratar  
Con mis rimas los oídos,

Remitiré al Semanario  
Algunos cantos, nacidos Al  
soplo de una esperanza, O al  
dolor del pecho herido.

Yo canto como las aves,  
Solamente por instinto;  
Y porque una voz celeste  
-Cantar||, me dice, -es tu sino||.  
[...]

Pero oculto mis cantares  
Del fiero huracán bravío!...  
El público es muy severo  
Cuando algo malo escribimos

(*La Lectura*, tomo I 31)

La construcción de autoría femenina operará mediante este tipo de estrategias discursivas, que no hacen más que evidenciar el lugar *paratópico* de la escritura de mujeres en las estrechas redes de comunicación literaria e impresa de la sociedad chilena decimonónica.

### **6.3. De la emancipación femenina al reclamo por derechos civiles: trayectorias de la figura de la *literata* en Brasil**

Luego de la abdicación de Pedro I, el contexto brasileño vive un período de bastante agitación política en el que varias veces estuvo en juego la unidad territorial del país independiente. Se sucedían los debates en torno a la centralización o descentralización del poder en relación con la Corte y de ahí también el grado de autonomía de las provincias, las que desarrollaron varias rebeliones durante esta época regencial. Las dificultades políticas de este período tienen su base más evidente en los desacuerdos que tenía la élite con respecto al orden institucional más conveniente para el país, como también en la falta de claridad acerca del papel del Estado en la organización de los intereses generales. Las ideas liberales nutrían a los letrados y estadistas "exaltados", quienes defendían ideas federalistas, las libertades individuales y a algunos incluso el republicanism; en frente a los "caramurus", absolutistas que luchaban por el regreso de Pedro I al poder.

En este panorama, como anotamos en el segundo capítulo, la prensa tendrá un rol preponderante y cobrará mayor productividad durante estos años, sobre todo en los dos focos de la cultura impresa brasileña como lo son Rio de Janeiro y, en menor medida, São Paulo. Precisamente se trata del tránsito en que ubicamos la segunda fase del desarrollo de la prensa en Brasil y que va desde el período de las regencias hasta la crisis del Segundo Reinado y el consecuente establecimiento de la República (1831-1889). Dentro de este itinerario, periódicos y más tarde revistas compondrán un cuadro multifacético de medios que, por una parte, sirven de portavoces a las demandas políticas estatales interinas e imperiales y, por otra, dejan ingresar nuevas voces en el campo de la escritura que proyectan novedosos contenidos no tan solo políticos sino también literarios y estéticos. Además de las mujeres escritoras que se lanzan a la publicación periodística, también hay una prensa prolífica ligada a las demandas afrobrasileñas, así por ejemplo en 1833 surgen

varios periódicos que levantan demandas contra la esclavitud, tales como *Brasileiro pardo*, *O Cabrito*, *O Carioca*, *jornal político*, *amigo da igualdade e da lei*, *O Homem de côr*, entre otros.

Es en el marco de esta fase que queremos ubicar la modulación de las figuras fundacionales de autoría femenina en Brasil, pues en él surge el primer grupo de escritoras que intentarán ingresar en la comunicación literaria de la mano de sus experiencias en la cultura impresa, como ya alcanzamos a vislumbrar cuando analizamos la obra periodística y literaria de Juana Manso. Desde el lugar *paratópico* que hemos descrito como central en el hacerse autoras de estas escritoras, mujeres como Nísia Floresta, Narcisa Amalia, Anália Franco, Maria Benedita, Presciliana Duarte y Júlia Lopes de Almeida, construirán su autoría como figuras *literatas* mediante diversos géneros del discurso literario, siendo preponderantes el uso del ensayo, la poesía y la narrativa ficcional. Otras dos autoras terminan por componer el ciclo de autorías fundacionales, Josefina Álvares de Azevedo e Inês Sabino, quienes también pueden ser abordadas como *literatas*, pero, como hemos expuesto en otro lugar, optamos por situarlas en tanto figuras *editoras*, debido a la voluntad que manifiestan en su gestión periodística.

Además del contexto político en el que estas autorías se van a pronunciar, es importante hacer mención a la cultura letrada y literaria que se desarrolla al interior de las élites. Si bien estas escritoras no fueron un grupo letrado homogéneo, porque vienen de diferentes sectores sociales y de variados lugares geográficos, la gran parte de ellas son mujeres de la élite "blanca" y urbana que se aventuran en la escritura en el escenario aristocrático que gira alrededor de la Corte. Las relaciones señoriales inauguran el siglo para más tarde y paulatinamente ir adquiriendo un carácter burgués. Al igual como ocurre en Chile y en el resto de América Latina, durante este siglo, la sociedad brasileña sufre una serie de transformaciones que tiene que ver con el fuerte impacto que trae la consolidación progresiva del capitalismo en la región, el incremento con ello de la vida urbana que consolida nuevas formas de sociabilidad, el surgimiento de nuevas prácticas literarias y culturales, además de sensibilidades estéticas más modernas; como también una reorganización de las relaciones familiares y domésticas, lo que decanta, a la vez, en nuevas



formas de pensar el amor y los vínculos matrimoniales, y en la emergencia de actividades femeninas sin antecedentes.

El desenvolvimiento de las ciudades y de una vida más *aburguesada* influyó en la disposición y movimiento que se desarrollaba al interior de las residencias, las que se tornan más íntimas en la medida en que el proceso de privatización de la familia y valorización de la afectividad se va haciendo patente. Similar a lo que describimos con respecto a Chile, la interiorización de la vida doméstica en las casas más ricas trajo consigo prácticas de "exhibición" pública de la misma a un círculo estricto de familiares o cercanos; las salas de visitas y salones se abrían para la celebración de tertulias, bailes y fiestas.

Especialmente importante fueron los salones de Rio de Janeiro, en ellos se inscribe el movimiento letrado asociativo del que participan escritores y escritoras, muchas veces estas en su calidad de *salonnières*, y que conforman un espacio de sociabilidad preponderante para el ejercicio periodístico que madurará en el período. Así caracterizaba estos espacios Brito Broca: "[...] surgem os salões literários, alguns de carácter essencialmente mundano, com grande pompa e luxo; outros mais modestos; todos refletindo, porém, a influênciã européia. Os nobres do Império tinham sido, muitos deles, educados na Europa, e de lá traziam o requinte que emprestavam às suas recepções. Se havia barões e condes de poucas letras, a grande maioria da nobreza imperial era de homens cultos, amigos das artes e da literatura" (*Românticos...* 80). Conocidos eran los salones de las casas de Nabuco de Araújo y del Barón de Cotegipe, al que asistían frecuentemente figuras como el novelista José de Alencar o los poetas Ciro de Azevedo y el Barón de la Vila da Barra, entre muchos otros. En estas reuniones además de conversar sobre política y literatura, se bailaba; la danza absorbía a la alta sociedad y las mujeres aprovechaban de ostentar la moda parisiense que comenzaba a imperar; de esa forma, un escenario como el que describe Wanderley Pinho se vivía en la época:

Dansava-se, dansava-se muito. Os bailes multiplicavam-se. No da condessa de Sarapuí na rua do Passeio os vestidos leves, flutuantes, se esmaltavam de bordados com enfeites de flores, palha ou penas; ao do Rocha Viana, no largo da Lapa compareciam S.S.M.M., e as duquesas arrastravam pelo soalho as franjas, as blondes dos vestidos de Madame Gudin e da Barat, mal deixando entrever os bicos das sapatinhas do Dias e do Queiroz, a rescenderem essências finas de sândalo, sob

a luz inquiete e mortiça das arandelas, enquanto os leões dansando esperavam a ceia do Francioni com *fricassés* e sorvetes" (*Salões e damas...* 103).

En estos salones se desenvuelve la vida de la gente de "buen tono" en el Segundo Reinado, la que también se verá revitalizada por la actividad en las calles de una ciudad que se proyecta como espacio de nuevas posibilidades financieras y laborales. La *rua do Ouvidor*, el *Jardim Botânico*, el *Passeio Público* concentran la costumbre de la *flânerie* carioca, el caminar lento y conversado de una élite que gradualmente segmenta sus espacios de trato en la ciudad frente a una población más "mesocrática" y, fundamentalmente, esclava que es vista como disruptiva de la fineza que se ostenta en esos ambientes públicos. Ahora bien, recordemos que la esclavitud es reposicionada y construida en el Imperio dentro del cuadro del derecho moderno como una economía necesaria para la estabilidad presente y futura de la nación independiente y que, en el contexto "cortesano" que venimos describiendo, "viste bien" a las personas que pueden hacer gala de poseer servicio esclavo; en ese sentido, esclavas y esclavos entran como *paseantes subalternos* de esos espacios patricios de la calle como también en sus *carnavales de salón*.

Las mujeres de élite, en tanto, en esos lugares ampliaban su experiencia de la intimidad al someterse a la opinión de otros en salones, cafés, bailes, teatros y eventos sociales, aprendiendo y experimentando una *cultura del trato*. En ese marco, los tiempos femeninos se harán más acompasados y el ocio también será característico de el "buen vestir" aristocrático, esta posibilidad incentivó la emergencia de la figura de la lectora romántica de folletines y periódicos, que en medio de las labores de mano y la escritura de cartas, esperaba la entrega número a número de sus novelas y secciones favoritas. En torno a la Corte es que se concentra la mayor parte de las mujeres alfabetizadas y que, por lo tanto, pueden adoptar los gustos seculares de lectura de una cultura impresa que progresivamente se instala en las calles del Imperio.

Como describimos en el capítulo anterior, la producción literaria de mujeres en Brasil es muy prolífica y son varios los nombres de escritoras que surgen en las páginas de la prensa. Así, además de las que vamos a trabajar, abundan *litteratas* provenientes de diferentes regiones de Brasil como: Clarinda da Costa Siqueira, Ana Luísa de Azevedo, Maria Firmina dos Reis, Adélia Fonseca, Maria Benedita de Oliveira, María Angélica Ribeiro, Isabel Gondim, Rita Barém de Melo, Ana Ribeiro, Júlia da Costa, Amália dos

Passos, Luciana de Abreu, Adelina Lopes Vieira, Carmen Dolores, Gabriela de Andrada, Honorata Minelvina Carneiro, Emília Freitas, entre muchas otras. La experiencia de la literatura fue una trayectoria que las mujeres en Brasil desde temprano relacionan con su profesionalización y que practican además de forma abundante. El periplo de la figura de la *literata* es más desenvuelto que en el contexto chileno y desde muy temprano expondrá la problemática de la emancipación femenina como uno de sus contenidos angulares; así la trayectoria de esta figura la podemos situar tempranamente desde Nísia Floresta, quien es la primera escritora en Brasil en publicar de forma abundante, discutir en periódicos acerca de la educación de las mujeres y plantear su ejercicio en las letras como una profesión; hasta una escritora como Júlia Lopes de Almeida, quien es de las pocas autoras que ingresa a la historia literaria nacional, publicando novelas y ensayos de manera fecunda y viviendo precisamente gracias a su labor escrituraria.

Para trabajar, entonces, esta figura autorial, comenzaremos por la producción de Nísia Floresta en los años 30 para luego, en un segundo momento, detenernos en la fase en que existe mayor productividad y comunicación literaria de/entre mujeres, es decir, a partir de la década del 60; momento en que también la prensa tiene una presencia pujante. A estas escritoras, al igual como hicimos con las chilenas, las trataremos a partir del género literario que practican de forma preferente, entendiendo sus elecciones discursivas como estrategias de ingreso en la institucionalidad literaria y la cultura impresa.

### **6.3.1. Educación femenina y progreso social: Nísia Floresta (1810-1855), autora inaugural de la autoría literaria brasileña**

Nísia Floresta Brasileira Augusta fue el seudónimo adoptado por la escritora Dionísia de Faria Rocha y con el nombre que sería mayormente conocida, pues también utilizó otros como *Telesila*, *Une brésilienne*, *N.F.B.A.*, *B.A* y *F.B.A.* Dionísia nace en Rio Grande do Norte en 1810, hija del matrimonio aristocrático entre Antônia Clara Freire y Dionísio Gonçalves. En 1823, con trece años de edad, se casa con el terrateniente Manuel Seabra de Melo, pero se separa rápidamente y vuelve a vivir con sus padres. Desde ese momento emprenderá un tránsito por diferentes regiones de Brasil –Pernambuco, Olinda,

Recife, Rio de Janeiro y Porto Alegre— que la llevará, más tarde y en dos oportunidades (1849 y luego 1856), a vivir en Europa en donde traba amistad con Augusto Comte, razón por la que ha sido varias veces recordada por la historiografía brasileña más tradicional, y lugar en el que también muere en 1885 (Francia). Después del fallecimiento de su padre, en 1828, Nísia comienza una relación amorosa osada en su contexto, pues convive con Manuel Augusto de Faria Rocha, académico de la Facultad de Derecho. Con él y junto al resto de su familia se traslada a Porto Alegre. Al enviudar, luego del nacimiento de su tercer hijo (1833) pasa a trabajar como profesora, asumiendo el sustento familiar. En 1837 se muda a Rio de Janeiro, donde funda el Colegio Augusto (1838), establecimiento avanzado para la época, pues se enseñaba a las niñas latín, francés, italiano, inglés, además de gramática, literatura, geografía, historia y educación física.

Esta escritora practica diferentes géneros que se sitúan entre la ficción didáctica y el tratado de ideas, así encontramos entre sus publicaciones: ensayos, novelas y crónicas, por ejemplo. No obstante, la forma ensayística es la que prevalece en una producción de corte doctrinario que tiene por contenido principal la educación moral e intelectual de las mujeres, actualizando así un ideario liberal de cuño ilustrado que cruza toda su obra. Nísia comienza a publicar en la prensa tempranamente, en 1831 ya es colaboradora de *Espelho das brasileiras*, periódico dedicado a las pernambucanas y en donde la autora habla sobre la situación de las mujeres en diferentes culturas y épocas. Pero será la publicación de su primer libro la que le dará un renombre a nivel nacional y razón por la que será ampliamente criticada por sus coetáneos y conmemorada, décadas más tarde, por la teoría crítica feminista como precursora del feminismo moderno en Brasil. En 1832, entonces, publica una traducción libre de *Vindication of the rights of woman* (1792) de la inglesa Mary Wollstonecraft, bajo el título de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, del que ya en 1839 debe imprimir una tercera edición.

Desde esa fecha no parará de publicar de manera copiosa en la prensa y también algunos libros: *Conselhos á minha filha* (ensayo didáctico-moralista, 1842), *Fany ou o modelo das donzelas* (novela, 1847), *Daciz ou a jovem completa* (novela, 1847), *Discurso que às suas educandas dirigiu Nísia Floresta* (ensayo, 1847), *Pensamentos* (poemas, s.n.), *A lágrima de um cateté* (poema, 1849), *Dedicação de uma amiga* (novela, 1850), *Opúsculo*

*Humanitário* (ensayo, 1853), *Páginas de uma vida obscura*, *Um passeio ao aqueduto da Carioca e O pranto filial* (crónicas, 1854), *Scintille d' un anima brasiliana* (ensayo, 1859), *Woman* (ensayo, 1865), entre algunos otros.

De todos estos textos nos interesan particularmente dos, pues son aquellos que representan los tópicos centrales que aborda la autora y aún más expresan los contenidos que las escritoras que le sigan van a ubicar también dentro de la comunicación literaria de mediados de siglo. Hablo en específico de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* y, sobre todo de aquel texto que publica en gran parte primero en la prensa, *Opúsculo Humanitário*. Estos marcan un periplo en la formación literaria de Nísia, pues construyen un trayecto que va desde la inicial vinculación de la autora con el liberalismo y las propuestas que este estimula acerca de la función social de las mujeres; hasta la publicación, veinte años más tarde, de su *Opúsculo Humanitário*, el que puede ser considerado como una síntesis del pensamiento de la autora sobre la educación femenina, ya que reúne los nudos temáticos principales que desarrolla en otros ensayos y novelas doctrinarias (sobre todo en *Fany ou o modelo das donzelas*).

Ya en la década del 30 se distingue en los debates de los letrados brasileños el consenso liberal en torno a la idea de que una sociedad no evoluciona o progresa si no incentiva la educación femenina. Desde muy temprano, con ese parecer, el Imperio estableció la enseñanza primaria para hombres y mujeres como una labor de Estado. Ahora bien, la educación de ellas se inscribía en una visión ilustrada y romántica que señalaba el aprendizaje religioso y moral como los contenidos centrales de su programa, esto con el fin de preparar a las niñas para asumir con responsabilidad social su función única y productiva de madres y esposas. Sin embargo, la enseñanza al interior del hogar doméstico imperó entre las niñas y mujeres de élite, quienes eran instruidas por preceptoras extranjeras, la mayoría de las veces inglesas y francesas, o por sus mismos padres.

Entre la intelectualidad liberal brasileña, son los textos de Jean-Jacques Rousseau – *Julia o la nueva Eloísa* (1761), *Emilio o de la educación* (1762)– y sobre todo los Jules Michelet –principalmente, *La mujer* (1859)–, aquellos que fijan el horizonte de expectativas respecto del modelo de mujer que persiguen las medidas educativas públicas y

privadas. Dentro de esta nueva preceptiva que retoma contenidos residuales e incorpora otros nuevos más ligados al liberalismo imperante, el modelo de mujer al que debía aspirarse mediante la educación es al "ángel del hogar": esposa dócil y frágil, dependiente del marido, buena madre y caritativa con los demás. Desde esta nueva imagen funcional, la mujer es reubicada en los discursos nacionales como la agente responsable de la familia y regeneración de la sociedad, quien tenía a cargo no solo las labores prácticas de la vida doméstica, sino fundamentalmente la formación ciudadana de los hijos y la vigilancia de la moralidad. Este es el *ethos discursivo* que aparecerá también en las primeras escritoras que demanden instrucción para las mujeres, como en Nísia, y solo más tarde, en la última década del siglo, otras voces más disonantes (pienso en Josefina Álvares de Azevedo e Inês Sabino) se asomarán en el campo cultural instalando un discurso de derechos que exigirá cambios de corte político y cívico.

En el Recife del 32, Nísia publica su primer libro, el que también es considerado el primero del que se tiene noticia en Brasil que trate acerca de los derechos de las mujeres a la educación y al trabajo, además de problematizar el ejercicio privilegiado de la razón de acuerdo al sexo-género de los sujetos. Nísia, retomando ideas iluministas, demanda a la sociedad la necesidad de educar a las mujeres no solo de forma moral, lo que entiende es absolutamente imprescindible, sino también científicamente, pues estas contarían con la facultad humana del entendimiento al mismo nivel que los hombres. En lugar de hacer una traducción apegada al texto de Wollstonecraft, Nísia lo que hace es contextualizar los contenidos del texto original en la vida brasileña. Describe y analiza los principales prejuicios y estereotipos femeninos que funcionan en la sociedad brasileña en desmedro de la actividad social y cultural de las mujeres, con el fin de dislocar la idea hegemónica de la superioridad masculina, eso sí con una reserva que expone en la conclusión de su ensayo: "de quanto tenho dito até o presente não tem sido com a intenção de revoltar pessoa alguma de meu sexo contra os homens, nem de transformar a ordem presente das coisas, relativamente ao Governo e autoridade. Não, fiquem as coisas no seu mesmo estado: eu pretendo somente fazer ver, que meu sexo não é tão desprezível como os homens querem fazer crer, e que nós somos capazes de tanta grandeza de alma como os melhores desse sexo orgulhoso" (89). Luego de esbozar los problemas que presenta la educación femenina en Brasil, y que vamos a exponer ahora, Nísia se repliega con el fin de defender el orden

social y de ese modo garantizar, a la vez, la función de la mujer como regeneradora, pues para ella las mujeres debían instruirse no para emanciparse de sus roles tradicionales, sino para ser racionalmente responsables y virtuosas en beneficio de la educación de los hijos.

Nísia retoma de la autora inglesa sus ideas centrales asociadas al utilitarismo para también afirmar, junto con Wollstonecraft, que las miserias y los defectos propios de la mujer surgen por causa de la dependencia que experimenta en su relación con los hombres; la única salida a esta situación será para la autora la educación, pues solo mediante ella las mujeres podrán lograr mayor autonomía, libertad y el desarrollo de su intelecto. Desde esta óptica, las mujeres ganarían dignidad personal y llegarían a ser hijas más devotas, hermanas más cariñosas, esposas más fieles, madres más racionales y, en fin, mejores ciudadanas. Además del utilitarismo que estará entroncado al feminismo liberal que se desarrolla incipientemente en la producción de Nísia, la *literata* apropiará preceptos provenientes del iluminismo, el idealismo romántico y el positivismo.

Ahora bien, la visión que impera en este primer texto de Nísia es el utilitarismo liberal de Wollstonecraft, no solo por la evidencia de que es una traducción aun cuando libre dependiente del texto original, sino también en la medida que, a lo largo de todo el ensayo, para el contexto brasileño se enfatiza el juicio de que las diferencias y desigualdades entre los sexos no son naturales, sino sociales y, por lo tanto, pueden ser modificadas. Con este objetivo central, el ensayo se organiza estructuralmente por una introducción, en la que Nísia expone una crítica ilustrada de la realidad brasileña, a través de la que explica la necesidad de que se debata en Brasil en torno a las relaciones de género, haciendo uso de la razón y el entendimiento. Interpela a los hombres, quienes, dice, han ejercido violencia en lugar de justicia solo llevados por prejuicios y motivos irracionales, para luego cerrar este apartado exhortándolos: "Justifiquem, pois, se podem, os procedimentos injustos, para não dizer a barbárie grosseira que exercem todos os dias sobre uma parte da criação, de onde depende a sua felicidade, e que nos é inseparavelmente ligada" (33). Luego desarrolla su argumentación mediante seis capítulos: los dos primeros están centrados en discutir y probar que las mujeres pueden hacer un uso igualitario de la razón y el entendimiento con respecto de los hombres, para luego en los siguientes buscar demostrar que las mujeres están capacitadas para instruirse científicamente y emplearse en el espacio laboral. Por

último, presenta una conclusión, en la que además de mitigar su discurso anterior (como señalamos antes), manifiesta que la sociedad no tiene la facultad de reprender el comportamiento ignorante o caprichoso de las mujeres, si no las educan. En esto demanda especialmente la atención de los hombres, en quienes finalmente recaería la falta de virtud y educación que las mujeres no han podido subsanar, debido a su estado de dependencia continua: "Qual é o resultado desse tratamento tirânico que eles nos fazem experimentar? Recai por último sobre si mesmo. A falta de saber e educação, que arrastra as mulheres às ações que os homens reprovam, as priva das virtudes que poderiam sustentá-las contra os maus tratamentos que eles imprudentemente lhes fazem sofrer; faltas destas virtudes elas imaginam os meios os mais condenáveis para se vingarem de seus tiranos" (90).

Nos interesa trabajar dos ideas fuerzas presentes en este *ensayo de género*, para volver a utilizar la noción de Pratt, estas son, por un lado, el racionalismo ilustrado y la igualdad intelectual entre hombres y mujeres, importante en este punto es el rol que juega la diferencia corporal; y, por otro, la función productiva de las mujeres como regeneradoras de los hombres y la sociedad, y también como educadoras de ciudadanos. Respecto del primer punto, debemos recordar que ya hemos expuesto algunos contenidos sobre la Ilustración americana que aparecen de forma ecléctica y se vuelven hegemónicos por lo menos hasta mediados del siglo XIX, para luego ser relocalizados dentro del liberalismo. Nos parece que en el ensayo de Floresta lo que existe es una crítica ilustrada a la realidad brasileña, en el sentido de que se alienta a las mujeres a servirse de su propio entendimiento e independencia: *¡Sapere aude!*, para recordar la locución kantiana, con el propósito de romper y combatir las ilusiones, supersticiones y prejuicios que el propio entendimiento masculino ha construido respecto de las mujeres en el Brasil.

Desde esa perspectiva, lo que hay en el ensayo de Nísia es un pensamiento crítico respecto de la razón, pues se busca vaciarla de los prejuicios, la autoridad externa (sobre todo la masculina) y de una tradición que es vista como perjudicial para la nación. Por cierto, esta vertiente ilustrada de la reflexión de Nísia se entronca con los discursos liberales que desde comienzos de siglo se venían gestando en Brasil, y también en el resto de América Latina, en relación con la aplicabilidad y utilidad de los paradigmas científicos modernos con la intención de que estos favorecieran el progreso de la sociedad y la nación.



En el marco de dicha apropiación de cuño ilustrado, entre los valores morales de la filosofía liberal y utilitarista que ocupaban la escritura de la época, y en especial la de Nísia, estaba la presunción de que todos los individuos, sin excepción, están dotados de razón; esto se presentaba de modo bastante provocador y rupturista para la época, pues las mujeres comenzaban a ser incorporadas en un ámbito que "por su naturaleza" les había estado vedado. Aún dentro de la *estrutura del sentir*<sup>97</sup> de este tiempo operaba la idea aristotélica de que las mujeres son seres humanos incompletos e insuficientes por naturaleza y que, por lo tanto, necesariamente debían estar bajo la subordinación y dirección de la racionalidad masculina. Así, lo que Nísia está invocando es una reforma de la conciencia nacional en favor de una mayor autonomía e igualdad de los individuos, sobre todo claro está de las mujeres, en base al uso de la razón y el aprendizaje científico:

Para reconhecer, pois, se as mulheres são menos capazes que os homens para as ciências, é preciso atender qual é o princípio que conduz a este conhecimento; se ele não existe nas mulheres, ou se existe num grau menos perfeito, não se faz necessário mais provas para demonstrar que os homens têm razão. Porém, se ele é perfeito em um como outro sexo, então deve-se supor os homens invejosos e pode-se dizer, sem temeridade, que a única razão porque nos fecham o caminho às ciências é temerem que nós as levemos a maior perfeição que eles. Todos sabem que a diferença dos sexos só é relativa ao corpo e não existe mais que nas partes propagadoras da espécie humana; porém, a alma que não concorre senão por sua união com o corpo, obra em tudo da mesma maneira sem atenção ao sexo (46-47).

La inscripción de la diferencia corporal entre hombres y mujeres como un asunto netamente biológico que no trasciende al nivel intelectual, es un contenido novedoso en el contexto brasileño, pero ampliamente comentado por los ideólogos de la Ilustración metropolitana. De hecho, al respecto, Thomas Laqueur (*La construcción del sexo...*, 1994) establece que en la historia del cuerpo es posible marcar dos etapas en las representaciones científicas y médicas sobre él. Una primera, del "sexo único" (masculino) que iría desde la

---

<sup>97</sup> Utilizo esta categoría en el sentido que lo hace Raymond Williams en *Marxismo y literatura*, es decir, como el latido, el tono de una época, que nunca se aprehende del todo, pues es una pulsión no del todo consciente, pero que de igual forma gravitante en la difusión, el consumo y la evaluación de una cultura. En otras palabras, se refiere al conjunto de convenciones que aparecen naturalizadas en una tradición cultural en concreto y que, a la vez, hacen posible la hegemonía de una ideología sobre el resto de las coexistentes en un momento histórico determinado.

tradición clásica griega hasta el siglo XVII, en ella se niega el cuerpo de la mujer en su diferencia y se lo reduce a una versión menos perfecta del masculino. Y la segunda, que es aquella que se avecina desde el siglo XVIII y la Ilustración, en la que se establece un "dimorfismo sexual", vale decir, la existencia de diferencias apreciables en los organismos de mujeres y hombres; de este modo, paulatinamente, se van generando nombres particulares para diferenciar la anatomía de los cuerpos y sus aparatos reproductores. En suma, dentro del proceso de construcción del cuerpo, Laqueur identifica dos modelos conceptualizantes: el *modelo unisexo* y el *modelo de los dos sexos*, este último, que es aquel que nos interesa, fue construido a partir de las nuevas epistemologías que decantan en el siglo XIX como también del ideario político moderno que preferentemente tiende al liberalismo.

Para Nísia tanto hombres como mujeres tienen la misma facultad de entendimiento para desempeñarse en el mundo común y también científico, la diferencia entre ambos es absolutamente anatómica y no incide en el intelecto, pues, agrega: "Toda sua diferença, pois vem da educação, do exercício e da impressão dos objetos externos, que nos cercam nas diversas circunstâncias da vida" (47). Más tarde, hacia fines de siglo, la diferencia corporal cobrará un nuevo sentido bajo el proceso de medicalización del cuerpo<sup>98</sup> y el modelo sanitario que cobra relevancia en América Latina con el positivismo; pero ya en la década del 30, Nísia se presenta como una escritora precursora en la reflexión en torno al vínculo entre corporalidad y pensamiento científico y educativo; problematiza relaciones que son aún seminales en su contexto de enunciación.

La autora pone de relieve la diferencia corporal entre hombres y mujeres no solo para advertir, más adelante, su importancia respecto de la maternidad como función angular de las mujeres en la nación, sino también para proponer que los cuerpos no gravitan en la racionalidad, pues tanto hombres como mujeres comparten el alma humana en igualdad de

---

<sup>98</sup> Medicalización desde la perspectiva de Michel Foucault en su *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, es decir, el hecho de que la existencia, la conducta, el comportamiento y el cuerpo humano se incorporan a partir del siglo XVIII en una red de medicalización cada vez más densa y amplia, en la que se despliegan dispositivos específicos de saber y poder, tales como la histerización del cuerpo de la mujer (analizado como cuerpo saturado de sexualidad), la socialización de las conductas procreadoras, pedagogización del sexo del niño y, finalmente, psiquiatrización del placer perverso.

condiciones. Bajo esa perspectiva, creemos que la autora actualiza una forma de deísmo ilustrado (y, por supuesto, una lectura platónica de la humanidad), que también encontramos en el resto de su obra cuando apela recurrentemente a la idea de que Dios creó en igualdad de condiciones a hombres y mujeres y que es la sociedad con sus costumbres y prejuicios la que pervierte ese orden natural. Así, pues, escenifica un discurso secularizante que comprende los aspectos religiosos desde la racionalidad y, aún más, propone una fe acérrima ahora no en Dios sino en el progreso, ya que tiende a argumentar que solo mediante el uso científico de la razón será posible desentrañar y modificar los problemas sociales que detienen la necesaria perfectibilidad humana. Nísia, lectora de Condorcet, confía en que la naturaleza y Dios mediante el alma de los sujetos no ha puesto límite alguno al perfeccionamiento de las facultades humanas; la perfectibilidad humana es vista por la autora como infinita si es dirigida por la razón.

Entonces, con vías a esa perfección y progreso social, Nísia reclama que la mujeres deben ser educadas y tener acceso a los adelantos científicos de la época. Principalmente, porque, y en esto no logra avanzar mucho en su propuesta feminista liberal, serán madres y como tales su función social de educadoras o regeneradoras de la sociedad es elemental para ser productivas en los márgenes de la familia y la nación. Este es el segundo eje que leemos en su ensayo, pues se orienta a relocalizar el papel de las mujeres en la nación y lo hace recurriendo a los elementos señalados antes, pero fundamentalmente apelando a la función biológica de la mujer y a su papel social junto a la familia. Esta reformulación otorgaba un nuevo valor o estatus a la actividad femenina y representaba también una oportunidad para que las mujeres se rehabilitaran y se tornaran útiles para la sociedad:

[...] Todos sabem, nem se pode negar, que os homens olham com desprezo para o emprego de criar filhos e que é isto, às suas vistas, uma função baixa e desprezível; mas se consultassem a Natureza nesta parte, sentiriam sem que fosse preciso dizer-lhes, que não há no Estado Social um emprego que mereça mais honra, confiança e recompensa. Basta atender às vantagens que resultam ao gênero humano para convir-se nisto; eu não sei se até por esta razão unicamente, as mulheres não mereciam o primeiro lugar na sociedade civil" (36).

La construcción de lo femenino necesariamente, entonces, tuvo que pasar por el rescate de la maternidad como santa misión social. El elogio de la figura de la madre

letrada es típica de la época y se relaciona con el proceso modernizador en el que la sociedad encuentra su cimiento en la familia sentimental o romántica, lugar donde la mujer pasó a ser revalorada en su rol de progenitora. Este título le va a imponer ciertas costumbres arregladas, que tienen relación con el propio proceso de institucionalización de la maternidad y que ya hemos nombrado antes, tales como ser virtuosas, castas, rechazar el lujo, aprender a administrar la economía doméstica, ser solícitas y sumisas con sus maridos y también, en el ámbito más público, ejercer la caridad con los más vulnerables. De la madre no solo dependía el futuro y bienestar de la familia, sino también el de toda la nación; el ámbito de lo privado cobra así un sentido más productivo en cuyo marco la familia se erigía como el núcleo del nuevo modelo social que traería el progreso moderno. Ahora bien, son las mujeres de la élite criolla (pues es muy difícil que las mujeres esclavas lo fueran en un contexto de discriminación y sometimiento), quienes son apeladas por este tipo de discurso público y también quienes se sienten seducidas por la importante posición social que deben y pueden ocupar ahora.

Este primer ensayo de Nísia pone en línea los temas que la ocuparán en los años consecutivos. La idea de reposicionar a las mujeres en el ámbito de lo doméstico es residual dentro de su obra para convocar nuevos acercamientos a la problemática femenina en el Brasil de mediados de siglo. Estos buscarán instalar la necesidad de una reforma educativa para las mujeres como condición *sine qua non* de la reestructuración de la sociedad brasileña bajo el paradigma racionalizante del liberalismo. El ímpetu reformista, que expone la autora a lo largo de toda su obra ensayística y narrativa, es el que desarrollará más ampliamente en su *Opúsculo Humanitário*, en donde expone abiertamente su doctrina pedagógica y política respecto de la educación femenina.

Su *Opúsculo Humanitário* es el resultado de una reunión posterior que hace la autora de todos los artículos que publica en el *Diário do Rio de Janeiro* y después en *O Liberal*, durante varios meses entre 1852 y 1854. El libro está compuesto por 62 capítulos que traman sintéticamente el pensamiento de la autora sobre la educación formal e informal de las niñas, firmado con el seudónimo de B.A. y con una dedicatoria a su hermano Joaquim Pinto Brasil. En términos generales, la educación es propuesta como el único medio posible para superar el problema de la inferioridad femenina, tesis que organiza

internamente los capítulos de forma temática. Los tópicos mediante los que se estructura el texto son: las condiciones de vida y educación de las mujeres en diferentes culturas y a lo largo de la historia de Occidente, enfatizando sobre todo los avances en educación femenina que han experimentado Francia, Alemania e Inglaterra y que la autora ha podido apreciar en su viaje por Europa. Después la situación de las brasileñas respecto a su desenvolvimiento intelectual y material, sobre todo se detiene en los programas que orientan la enseñanzas de las niñas en Brasil. Y, finalmente, consejos y recomendaciones para revertir esta situación en el marco de un optimismo ilustrado que la lleva a perfilar un "futuro en progreso" si las reformas que ella está proponiendo logran ser cristalizadas.

En la senda del positivismo comtiano, Nísia afirma que la reforma intelectual de los individuos es prerequisite para la reforma social y el progreso. De este paradigma lo que a ella interesa son aquellos elementos que promueven la modificación de la vida práctica y simbólica de las mujeres y, de esa suerte, la educación es vista como el dispositivo idóneo para lograr la *evolución femenina*. Con esta convicción, ella profiere en el *Opúsculo*, como en la mayoría de sus textos, que solo la enseñanza es capaz de transformar las conciencias y las condiciones materiales de las mujeres y, a partir de ellas, de la sociedad. Además de la visión utilitarista que había acogido desde su lectura de Wollstonecraft, como también de Stuart Mill y Bentham, asimila de modo ecléctico materias provenientes del positivismo. En el *Opúsculo* entran en tensión las diferentes vertientes del pensamiento filosófico y científico que se traman a lo largo de su producción, sobre todo entre, por un lado, los conceptos e ideas más tradicionales y residuales de pensar la educación y función social de las mujeres, heredados de la Ilustración y el idealismo romántico; y, por otra, aquellos contenidos emergentes y desafiantes en su contexto al abrazar las filosofías más liberales y positivistas. Todo ello construye un modelo ambiguo respecto de las mujeres que aun cuando recupera concepciones tradicionales ampara la emergencia de otras más modernas. Si bien el modelo de mujer que se plantea es el de la madre letrada, esta no solo debe instruirse en religión y valores morales (características más propias del modelo ilustrado-romántico), sino también debe acceder al conocimiento científico moderno, iluminando con ello un lugar productivo para las mujeres dentro de la reingeniería social, de carácter liberal, que decantará más tarde en una crisis del Segundo Reinado.

Con todo, la óptica desde la que estamos abordando los principios liberales que promueve Nísia podría pecar de inocente si no problematizamos su situación de enunciación. En esto me parece pertinente recordar la categoría que Roberto Schwarz piensa para los procesos de intercambio cultural en Brasil: *as idéias fora do lugar*, concepto que si bien postula en 1973 para reflexionar la apropiación del liberalismo en el Brasil del Segundo Reinado pronto sus alcances teóricos son productivizados para discutir en torno al despliegue problemático de las ideas en la historia latinoamericana. Más allá de detenernos en el debate y los ataques que esta categoría ha suscitado en la teoría crítica de la región nos interesa utilizarla para comprender la ubicación del liberalismo en el contexto en que Nísia, y también las autoras que le sigan, están escribiendo. Para Schwarz las ideas liberales son impropias en Brasil y también distorsionadas respecto de su realidad, se reubican pero de modo falseado y deslocalizadas en relación con los procesos que vivencia la sociedad brasileña en su conjunto; funcionan como una suerte de vestidura que sirve a la hegemonía de la clase dirigente. Schwarz dice: "[...] as idéias liberais não se podiam praticar, sendo ao mesmo tempo indescartáveis. Foram postas numa constelação especial, uma constelação prática, a qual formou sistema e não deixaria de afetá-las. Por isso, pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira" (26). Estas ideas eran adoptadas, según el autor, de forma ornamental y como prueba de distinción, pero que no lograban articularse con experiencias sociales como la esclavitud, las que desafiaban la propiedad de los presupuestos liberales en el contexto brasileño: "Vimos o Brasil, bastião da escravatura, envergonhando diante das –as idéias mais adiantadas do planeta, ou quase, pois o socialismo já vinha à ordem do dia– e rancoroso, pois não serviam para nada. Mas eram adotadas também com orgulho, de forma ornamental, como prova de modernidade e distinção" (26). La propuesta del autor, como él mismo aclara en 1976, es entender que las ideas están en su lugar cuando representan abstracciones del proceso a que se refieren y es una fatalidad propiamente latinoamericana el interpretar nuestra realidad mediante sistemas conceptuales creados en centros metropolitanos y a partir de otros procesos sociales; en ese sentido, las ideas liberales, y también las libertarias como lo será el abolicionismo, son con frecuencia ideas fuera de lugar y solo dejan de serlo cuando se las reconstruye a partir de las propias contradicciones locales ("Cuidado com as ideologias alienígenas" 120). Por cierto, Schwarz

no está argumentando a favor de pensar una articulación trunca entre dos *brasiles*, el de las ideas y el de la sociedad, sino más bien en desentrañar lo particular de la sociedad brasileña que estaría justamente en ese permanente desajuste o impropiedad ideológica respecto de sí misma, debido fundamentalmente a su carácter capitalista periférico y dependiente.

Si bien podríamos utilizar otras categorías para comprender la *territorialización* de las ideas en el *sistema-mundo-moderno*, nos interesa rescatar la señalada por Schwarz pues pone acento en esa experiencia del desajuste ideológico que presenta el liberalismo en una sociedad esclavista como la brasileña: "ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio" ("As idéias fora do lugar" 29). Nísia se sitúa desde el liberalismo para reclamar la emancipación intelectual y moral de las mujeres, para abogar por su libertad al interior de la casa; no obstante, aun cuando la autora más tarde será una ferviente abolicionista; la educación como derecho de la bandera liberal no abraza a los esclavos: "todo o serviço do interior das famílias sendo feito entre nós por escravos, a menina acha-se desde a primeira infância cercada de outras tantas perniciosas lições, quanto são as ocasiões em que observa os gestos, as palavras e os atos dessa infeliz raça, desmoralizada pelo cativerio e condenada à educação do chicote" (*Opúsculo...* 96). No es objeto de preocupación de su tratado, así la libertad individual que es posible de lograr mediante la educación reposiciona el *habitus* aristocratizante, vale decir, se pone al servicio de las intenciones del orden estatal e ideológico hegemónico, especialmente de una superestructura estamental. De algún modo, Nísia y otros liberales, aun cuando también desde esa misma fuente surgirán los primeros discursos críticos a la monarquía y la esclavitud, son los intelectuales orgánicos (para recordar una acepción gramsciana) del sistema económico e ideológico estamental, dejando fuera de órbita al conjunto de la población esclava y a un potencial discurso crítico de la economía de plantación que perpetúa su existencia. No ocurre lo mismo con quienes Nísia llama las clases pobres, pues sobre ellas sí propone un breve plan educativo, consistente en un manejo productivo del tiempo, que dejó fuera la práctica del ocio que Nísia considera tan común entre "esa clase de gente", y en la formación del valor supremo del trabajo.

En consecuencia, el programa educativo que interesa a Nísia es aquel que pueda ser actualizado por lo que ella consigna como la "clase rica" y que radica en:

A vós, pais de família, a vós cumpre remediar os erros das gerações extintas! Educai vossas filhas nos sólidos princípios da moral, baseada no perfeito conhecimento de nossa santa religião, no exemplo de vossas virtudes, quer domésticas, quer cívicas. Em vez da leitura de inflamantes e perigosos romances que imprudentemente lhes deixais livre, fornecei-lhes bons, escolhidos livros de moral e de filosofia religiosa, que formem o seu espírito, esclareçam e fortifiquem sua razão. A história, principalmente a de nossa terra, de que bem poucas se ocupam, é um estudo útil e agradável, mais digno de ocupar as suas horas vagas que certos contos de mau gosto, inventados pela superstição ou fanatismo ignorantes para recrear a mocidade sem espírito. Fazei-lhes compreender desde a infância que a mulher não foi criada para ser a boneca dos salões, a mitológica-ridícula divindade a cuyos pés queimam falso incenso os desvairados adeptos do cristianismo. Inspirai-lhes o sentimento de sua própria dignidade e a firme resolução de mantê-la intacta e vantajosamente, por ações dignas da mulher, dignas da cristã, dignas da humanidade" (*Opúsculo...* 158).

Vemos que varios de los contenidos de su plan se relacionan con el planteamiento que hacen chilenas como Rosario Orrego en la década el 60. La emergencia de un discurso liberal de cuño ilustrado en la escritura de mujeres y en la formación de figuras de autoría en el espacio literario es anterior en el contexto brasileño. La búsqueda de la emancipación intelectual y moral de las mujeres es una demanda que se entona tempranamente entre las escritoras brasileñas, como lo será también la trayectoria que tendrá el feminismo en este país, el que despunta precisamente a partir de este momento con la figura de Nísia Floresta y que emplazará primero un requerimiento por educación intelectual y religiosa para las mujeres de la clase alta, para luego argüir en favor de la profesionalización del trabajo femenino y la adquisición de derechos políticos hacia fines de siglo. Esta marca prematura, sitúa el inicio del feminismo liberal en una textualidad crítica que diagnóstica sociológicamente, por llamarlo de algún modo, la realidad del país con el objetivo de establecer el orden de prioridades inexcusable para avanzar en la agenda progresista que está en boga.

\*\*\*

En suma, la figura *literata* de Nísia Floresta no incidirá tan solo en la constitución de una escritura pública por parte de las mujeres, sino también en la manifestación de un primer lugar de hablada feminista en Brasil. Nísia es la primera escritora en discutir en la prensa acerca de educación femenina y también en localizar ciertos discursos dentro de la



comunicación literaria de mediados de siglo, como el positivismo, por ejemplo, que ella consume anticipadamente a partir de la relación de amistad que traba con Augusto Comte en sus viajes por Europa.

La textualidad de Nísia se caracteriza por el uso del ensayo como género predilecto del debate doctrinario y de ideas, se trata de la forma discursiva que le sirve para los objetivos políticos y públicos que revela en su obra. Tanto su prosa ensayística como ficcional envuelve una *función ancilar* tenazmente comprometida con la fundación de la nación y, asimismo, con la reubicación de la hegemonía aristocrática en el contexto de las nuevas relaciones modernas que paulatinamente se están emplazando en el Brasil esclavista. Dentro de esta reubicación, el papel de las mujeres de élite le parece sobre todo urgente, porque, desde su perspectiva eclécticamente liberal, son ellas las encargadas de dirigir el futuro de los pueblos a partir de una formación letrada que haga su labor productiva en el marco del hogar doméstico y familiar.

La trayectoria escrituraria de la autora se expresa en los dos textos que nos abocamos a analizar, en ellos es posible vislumbrar la tensión latente de diferentes concepciones ideológicas sobre la educación de la mujer que Nísia intenta equilibrar para fundamentar su tesis relativa a la necesidad de que Brasil eduque a sus mujeres moral y científicamente con el fin último de reestructurar las relaciones sociales al interior de la élite. El conjunto de *as idéias fora do lugar* imprimen una distinción que aleja a la figura autorial de la *literata* de los estamentos sociales subalternos, los que quedan al margen de la reflexión y el programa educativo liberal que Nísia divulga y alienta a sus lectores a poner en práctica.

### **6.3.2. La figura autorial de la *literata* en el Brasil del Segundo Reinado: *poetas (poetisas), narradoras y ensayistas***

La modulación de la figura de la *literata* en Brasil se da en el marco del gobierno monárquico de Pedro II, sobre todo a partir de la década del 60 en que se distingue con mayor claridad un grupo significativo de escritoras que intentarán ingresar en la

comunicación literaria mediante la publicación cada vez más abundante en la prensa. Igualmente, en esta década periódicos y revistas se hacen más numerosos en las calles y su consumo se multiplica gracias a la diversificación de público lector, el que se amplía en virtud del proceso de alfabetización puesto en marcha, eso sí de manera tímida aún, por esos años. Las autoras practican preferentemente aquellos géneros que les permiten tender su afán ejemplarizante y pedagógico, que es aquel que impera en su producción, así entonces en *su lugar no-lugar* escribirán ensayos, poemas y narraciones ficcionales; todos textos, como queda dicho, marcados por el voluntarismo ilustrado del siglo.

Se trata de autoras que al igual que sus pares chilenas demuestran una voluntad de estilo en su permanente aparición periodística. La mayoría de ellas publica bajo sus nombres legales, dejando atrás el uso del seudónimo –a excepción de Maria Benedita Câmara Bormann, quien firma sus narraciones como Délia–, lo que implica de algún modo un grado de aceptación mayor de la figura de la autora en el campo de la escritura brasileña. Entre estas escritoras están las poetas Narcisa Amalia (1852-1924) y Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944), a quien revisaremos solo en su primera etapa como *literata*, pues a fines de siglo, en el contexto de la Primera República (1889-1930), será también una de las más destacadas *editoras* cuando publique su revista *A Mensageira* (1897-1900), sin embargo, dicho contexto excede el ciclo de autorías fundacionales que es el período que interesa a este trabajo. Asimismo, surgirán las primeras narradoras Maria Benedita (1853-1895) y Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), esta última es la primera novelista que profesionaliza su oficio en la vuelta de siglo; como también una de las ensayistas y educadoras más prolíficas de la época como lo fue Anália Franco (1856-1919).

La escritura de mujeres en la Corte estará orientada por códigos más burgueses que aquella que se desarrolle en provincias, pues la historia de la familia y de las mujeres en las ciudades del sur de Brasil será diferente a otras de sus regiones culturales, como por ejemplo, el nordeste en donde la vivencia cotidiana de la esclavitud era aún más potente y la población afrobrasileña mucho más numerosa; en estas áreas los preceptos modernos que pausadamente se iban tramando en ciudades como Rio de Janeiro no tendrán mayor respaldo. El número de *literatas* que exhibe el ciclo fundacional es copioso y encontramos escritoras en casi todas las regiones del país, como enunciamos al inicio de este ítem, aun

cuando la gran mayoría conserva el *habitus* aristocrático y pertenecen a las clases terratenientes o mercantilistas y, por lo tanto, refieren una red discursiva que apela a los tópicos hegemónicos entre la élite letrada.

Ahora bien, en ese marco, la figura de la *literata* es especialmente conflictiva con respecto a las cláusulas de pasividad y actividad doméstica a la que estaban supeditadas las mujeres. El acto de escribir es un gesto de búsqueda de autonomía discursiva y práctica que transgredía la serie de costumbres y estipulaciones socialmente convenidas. Si Nísia discutía sobre libertad e igualdad racional entre hombres y mujeres con el fin de potenciar la educación femenina en el Brasil de la Regencia, estas mujeres escritoras materializan la figura de la mujer letrada, no solo en el estrecho margen de la familia y el hogar como buscaba románticamente la misma Nísia, sino que amplían su ejercicio discursivo hacia la concreción de un decir público. Por cierto, ese gesto moderno no será vehiculizado por la mayoría de las escritoras de modo desafiante, solo lo hace tempranamente Juana Manso, por el contrario, expone una actitud humilde que mediante estrategias de minusvalía o mitigación de la palabra se respeta, y algunas veces hasta se reverencia, la autoridad letrada y las instancias y sujetos de poder que la encarnan. Las *tretas del débil* que ponen en funcionamiento estas autoras marcan un lugar de hablada de inferioridad respecto de la escritura masculina. Si bien esto es así, también es cierto que estas escritoras intentan mediante sus textos dislocar la imagen idealizada de la mujer romántica, vale decir, aquella mujer que solo se desenvuelve en el reducto familiar y hogareño, y que manifiesta angustia y tristeza frente a una vida que no le permite desarrollar ni sus capacidades intelectuales ni menos aún las amorosas. Muchas de ellas, entonces, problematizan las relaciones al interior de ese espacio y también llegan a criticar alegóricamente la institución del matrimonio y el lugar de las mujeres en ese contrato social.

Uno de los discursos que sirve de andamiaje a estas escritoras es el aportado por el mismo Romanticismo y sus disposiciones respecto del amor, quizás también ese conjunto de tópicos no solo eran más cercanos a sus experiencias cotidianas y simbólicas, acaso también eran aquellos que habilitaban la posibilidad de un discurso femenino en la comunicación literaria. Como advertimos ya para el caso de Chile, el tejido amoroso se pliega en la textualidad de las autoras evidenciando las nuevas concepciones acerca de la

sentimentalidad y la institucionalización de la familia como eje de protección íntima. Una nueva *episteme del amor*, como la llamamos antes, de tipo romántica y liberal afecta las poéticas y narrativas de estas escritoras que entenderán las relaciones al interior del *domus* como vínculos que deben erigirse por la libre elección sentimental de los sujetos comprometidos. Así la representación de la subjetividad es imperante en la escritura de mujeres de este ciclo fundacional; aun cuando se vuelquen a un fin ejemplarizante, enuncian una retórica del yo que nos habla de un nuevo lugar otorgado al individuo dentro de la sociedad, amparando así la legitimidad de un yo femenino que se viste amorosamente para autorizar su palabra en una relación *paratópica* con los *polos de religación* más permitidos.

Las escritoras que surgen en la escena cultural a partir de la década del 60 y sobre todo en los 70, entonces, poseerán un horizonte discursivo dado por las lecturas románticas y sus lecciones morales que conducían las expectativas femeninas hacia el amor y la virtud, se leía con un fin social práctico y de utilidad para la vida familiar, no por el goce de hacerlo o por dedicarse al oficio literario, ya que estas actividades desafiaban el modelo de mujer productivo para el Estado Liberal. Tanto la novela como la poesía romántica penetraba en los salones y en las labores diarias de las mujeres, articulando toda una red de ideologemas que de algún modo inciden en la constitución de ellas mismas como autoras. En esa relación *paratópica* característica de las figuras autoriales con respecto a la autoridad letrada, las nuevas estéticas y políticas que propiciaban el encierro doméstico de las mujeres, van a favorecer, a la vez en virtud de la supremacía que daban a la intimidad y los sentimientos, la emergencia de una individualidad femenina que se expresa escriturariamente en diarios íntimos y álbumes para luego extender ese yo absoluto del Romanticismo en el ámbito de los impresos públicos.

Estas autoras publicarán principalmente en periódicos cariocas, pues es en la Corte en donde se concentra la vida literaria con sus certámenes, costumbres, reuniones, salones y el arte de imprenta. Entre estos están: *A luz, jornal literário e instructivo* (Rio de Janeiro, 1870-1873); *A Semana* (Rio de Janeiro, 1886-1895); *Bello sexo, periódico religioso, de instrução e recreio, noticioso e critico moderado* (Rio de Janeiro, 1862); *O Echo das damas, órgão dedicado aos interesses da mulher, critico, recreativo, scientifico e literario*

(Rio de Janeiro, 1879-1888); *O beijo, publicação semanal das modinhas, recitativos, lundus e poesias diversas, dedicada ao bello sexo* (Rio de Janeiro, 1881); *O jornal das senhoas* (Rio de Janeiro, 1852-1855) de Juana Manso; *O paiz* (Rio de Janeiro, 1885-1911); *A sensitiva, jornal literário e recreativo, consagrado ao bello sexo* (Rio de Janeiro, 1881); *Recreio do bello sexo: modas, literatura, bellas artes e teatro* (Rio de Janeiro, 1856); *A Borboleta* (Rio de Janeiro, 1857); *Itapetininga* (São Paulo, 1877); *O quinze de novembro do sexo feminino, periódico quincenal literario, recreativo y noticioso, especialmente dedicado aos interesses da mulher* (Rio de Janeiro, 1889-1890); y el periódico que más destaca no solo por ser dirigido por una escritora, Josefina Alvares de Azevedo, sino también por publicar ampliamente literatura femenina: *A Familia, jornal literário, dedicado à educação de mãe de familia* (São Paulo-Rio de Janeiro 1888-1894).

Para abordar la relación paradójica que se da entre estas escritoras y la institucionalidad literaria y discursos sociales, y además explorar sus figuras de autoría pública, partiremos por analizar la producción poética de Narcisa Amalia y Presciliana Duarte de Almeida. Inmediatamente después trabajaremos en torno a la narrativa ficcional de Maria Benedita y Júlia Lopes de Almeida y, finalmente, trataremos a la más productiva de todas las autoras de este ciclo<sup>99</sup>: Anália Franco, quien también escribe relatos ficcionales, pero que destaca capitalmente por su interés en torno a la educación femenina mediante el *ensayismo de género* que despliega.

Respecto de la primera arista que nos interesa, debemos partir indicando que sobre la poesía de Presciliana Duarte de Almeida solo trabajaremos aquella que produce en su primera etapa como poeta, es decir, hasta 1890, pues luego de un período de ausencia en la prensa y en la vida literaria de São Paulo y Rio de Janeiro, la autora vuelve a aparecer en 1897 con la publicación de la revista *A Mensageira* (1897-1900), órgano que además de inscribirse estéticamente en el decadentismo finisecular, también desenvuelve un discurso emancipatorio que busca derechos civiles y políticos para las mujeres, adelantando preocupaciones más propias del siglo XX y de autorías feministas que escapan al interés de

---

<sup>99</sup> Más adelante, en la vuelta de siglo, período que no cubre esta trabajo, será Júlia Lopes la escritora que cuente con el más amplio *corpus* literario y además quien profesionalice en el contexto brasileño la figura de la autora.

este estudio. Nos ocuparemos de esa primera etapa, pues está enmarcada en las problemáticas que cruzan la producción de las autorías fundacionales y que tienen que ver con una estética romántica que es preponderante hasta la década del 70 y residual hacia fines de siglo cuando Presciliana, junto con otras mujeres poetas como Francisca Júlia da Silva, Georgina Teixeira, Ibrantina Cardona, Júlia Cortines, Maria Clara da Cunha Santos; se vuelcan hacia tópicos más simbolistas. Momento en que ya dialogan con la figura de Cruz e Sousa, autoridad poética de fines de siglo en esa corriente.

En primer lugar, nos abocaremos al análisis de la producción de Narcisa Amalia, considerada la primera poeta brasileña en tanto es reconocida por sus pares escritores, recibe premios y reconocimientos por parte de la institucionalidad literaria y política, además de publicar de forma recurrente en la prensa. Narcisa expresa tópicos y formas poéticas propias de un *romanticismo egótico*, ya que frecuentan su imaginario el egocentrismo y pesimismo de Byron, un ultrasentimentalismo y una idealización de la naturaleza y la mujer. Pero también epigonal, en la medida en que sus temas recurrentes son también la libertad, la esclavitud, el progreso, las temáticas sociales en general, que comparte con Fagundes Varela (1841-1875), muy leído por Narcisa, y también con Antonio de Castro Alves (1847-1871), poeta que la escritora incorpora en su órbita en virtud de los temas abolicionistas que este sitúa. Luego, en un segundo momento, revisaremos la primera fase de la obra de Presciliana, que se concentra en los poemas publicados en la prensa y que reúne luego en su primer libro *Rumorejos* (1890).

Narcisa Amália de Oliveira Campos nace en São João da Barra (Rio de Janeiro) en 1852, hija de un profesor y hombre de letras, Joaquim Jácome de Oliveira Campos Filho, y de una profesora primaria, Narcisa Inácia de Campos. Tempranamente la familia se traslada a Resende (Estado de Rio de Janeiro), donde se casa con el artista João Batista da Silveira, con quien permanece solo cinco años, pues el marido la abandona, situación que Narcisa tematizará en su poesía. Su colaboración en la prensa fue intensa, llegando incluso a dirigir un periódico por un breve tiempo: *Gazetinha* (1884); de esta suerte vemos circular su nombre en diferentes periódicos de Resende y Rio de Janeiro tales como: *Astro Resendense*, *O Espírito Santense*, *A República*, *Correio do Brasil*, *O Espírito Santo*, *Lábaro Acadêmico*, *O Domingo*, *Lux!*, *O Fluminense*, *Diário Mercantil*, *Tymburitá*, *O*

*Garatuja, A Família, Correio Literário y Almanaque das senhoras*. Con su profundo ideario liberal, se manifiesta a favor del desarrollo de la prensa, por ejemplo en un artículo aparecido el 2 de febrero de 1888 en el periódico *O Garatuja*, donde era redactora: "La palabra emociona, el libro instruye o deleita, solo el periódico cava, revuelve, afecta a las más endurecidas camadas intelectuales. Su acción es lenta, pero continua y, por eso mismo, irresistible, avasalladora" (1).

En 1872, ayudada por su padre, publica su único libro, que será aquel que le dé renombre a nivel nacional, *Nebulosas*. Este aun cuando publicado en un momento en que el Parnasianismo se afirmaba como tendencia, sus poemas son representativos del Romanticismo epigonal en cuanto tematizan la exaltación de la naturaleza, el recuerdo de la infancia y el amor a la patria. De hecho, cuando se publica el libro, Silvio Romero lo recepciona y critica de forma positiva, pero como tutor del cientificismo positivista, lee en la poesía de Narcisa un remanente romántico que él detesta.

En 1880 se vuelve a casar, esta vez con el dueño de una panadería de Resende, Francisco Cleto da Rocha. En un primer tiempo, su hogar pasa a ser centro de celebraciones y reuniones con literatos como Raimundo Correia, Luís Murat y Alfredo Sodré; pero, más tarde, esta situación cambia y Narcisa abandona un tanto las actividades literarias, debido a las restricciones puestas por su marido. Ella, finalmente, decide separarse y él la difama diciendo que los poemas que escribe no son de ella, sino de sus poetas amantes; su vida personal pasa a ser utilizada en el espacio público como crítica a su poesía, pues es acusada de atentar contra el pudor y el honor familiar no solo por la difamación movilizada por el marido sino también por la exposición sentimental, el *yo fuerte*, que expresaba en su obra y que era vista como desafiante en el paisaje más periférico en cuanto al imaginario burgués que se desenvolvía en el contexto carioca, como lo fue Resende en esa época. Esta experiencia pone en escena lo difícil que resultaba la figura de la autora en la cotidianeidad, aun cuando Narcisa fuese ampliamente celebrada y elogiada como la "frágil y gentil poetisa". Luego de este episodio, la *literata* emprende viaje a Rio de Janeiro, ciudad donde se radica y trabaja como profesora hasta su muerte, acaecida en 1924.

Narcisa va a polemizar con juicios como el que anotamos arriba. En la prensa escribirá textos ensayísticos breves y cartas de respuesta a sus aduladores y fustigadores. Se defenderá de acusaciones como las comentadas y se autodefinirá como la primera autora en hablar en Brasil sobre emancipación femenina (pues desconocía el trabajo que en ese terreno había realizado Nísia Floresta), así encontramos alegatos tales como:

Supongo haber sido yo, en Brasil, quien primero irguió la voz aclamante contra el estado de ignorancia y de abatimiento en que yacíamos, en artículos que denominé: "A mulher no século XIX" y "A emancipação da mulher".

A esa voz, antes [...] algunos caballeros de la prensa paulista—: me acusaron de aspirar al Nirvana del Budismo; se valieron de seudónimos femeninos y, así disfrazados, afirmaron que mis "opiniones era oídas en libros cuya lectura portaba un atentado al pudor de la madre de familia" (*A Família*, 31 de diciembre de 1889 6)

Narcisa es una escritora que escribe prolíficamente por lo menos hasta su llegada a Rio de Janeiro, donde destina su tiempo mayormente al magisterio. Publicará poesía, ante todo, pero también esos ensayos que comentábamos y algunas narraciones ficcionales de carácter más poético que novelístico. Sin embargo, al igual que sus coetáneas, su obra pasó inadvertida por la crítica especializada y cuando existe referencia a ella encontramos juicios como el de Antônio Cândido en su *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos (1750-880)*, quien considera a la *literata* entre *os tons menores* y afirma:

Narcisa Amália de Campos deve ser mencionada como exemplo típico da pessoa de aptidões medianas que pôde, graças ao automatismo dos procesos literários, ver-sejar desembaraçadamente e arrancar, de uma crítica não menos automatizada e gratuita, o juízo seguinte [y cita el prólogo de *Nebulosas* escrito por el poeta Pessanha Póva]: "Seu estilo vigoroso, fluente, acadêmico; a riqueza das rmas, tão eufônicas, tão reclamadas e necessárias ao verso lírico, suas convicções falando à alma e à imaginação, justificam a sua prococe celebridade, confirmam a sua surpreendente e rápida aparição precedida do respeitoso coro da crítica sincera e grave" (569).

Bajo esta perspectiva, Narcisa al igual que otras autoras, a excepción quizás de Júlia Lopes y Francisca Júlia, casi no obtuvieron atención por la crítica e historia literaria brasileña. Nombradas de soslayo, sus obras no acogieron las miradas de la academia hasta por lo menos la década del 90 y, principalmente, a partir del 2000 con los trabajos que comienzan a realizar el grupo de estudio que lideraba Zahidé Lupinacci Muzart en



Florianópolis. Cândido reprueba la crítica impresionista, por lo demás tan típica en la época por lo menos hasta la aparición de Silvio Romero, pero aún más censura una escritura poética que le resulta estandarizada y mecánica respecto del uso de los tópicos y formas del Romanticismo brasileño, el que se expresa para el crítico por antonomasia en la obra de un Fagundes Varela.

No obstante, al mirar la producción de esta poeta desde el punto de vista de la construcción de autoría y del contexto de producción en que emerge, se asoma una escritura que trama nuevos temas dentro del Romanticismo brasileño y emplaza, asimismo, nuevas formas de enunciación y subjetividad en la década del 70, en el marco de una comunicación literaria que es ambivalente respecto de los modelos románticos y parnasianos-simbolistas que lidian en ese momento. Como hablábamos en el primer capítulo, el Romanticismo en Brasil, similar al resto de América Latina, anima la textualidad post-independetista suscitando la búsqueda del carácter nacional y original de la literatura y el país. La tesis fundamental de la primera etapa del Romanticismo, que algunos críticos consignan como la primera generación (destacándose las dos figuras inaugurales de Gonçalves de Magalhães y Gonçalves Dias en poesía, y José de Alencar en narrativa) versa acerca de la especificidad de la literatura nacional brasileña, la que se descubría en el tratamiento temático de su naturaleza local, pues solo dicha exploración lograría la ruptura con la tradición lusitana y el encuentro de una identidad literaria autónoma.

A partir de este nativismo que cifra en la naturaleza los tópicos principales de la literatura en el Brasil *joanino*, poetas y narradores celebrarán el paisaje brasileño como realidad presente o también evocada con *saudade*. Esta materia romántica, imperante entre los primeros años sobre todo en la década del 30 y 40, también opera en la poesía de Narcisa Amalia, quien en ese sentido apropia contenidos más residuales de la estética hegemónica. Una gran cantidad de sus poemas tematizan la naturaleza asociada a la infancia, un paisaje que se presenta idílico en el presente de la escritura, así la *saudade* es un motivo recurrente en su producción, como lo es también en Presciliana Duarte. El 5 de enero de 1889, Narcisa publica en el periódico *A Família* de Josefina Alvares de Azevedo, donde es una asidua colaboradora, un poema que lleva por título justamente "Saudade", el que también había aparecido antes en su libro *Nebulosas*: "Tenho saudade dos formosos

lares / onde passei minha feliz infância, / dos vales de dulcíssima fragrância, / da fresca sombra dos gentis palmares. / Minha terra querida! Inda me lembro / Quando através das névoas do ocidente / o sol nos acenava adeus languente / nas balsâmicas tardes de setembro [...] / Mas... / tudo se acabou... A trilha olente / não mais percorrei desses caminhos, / não mais percorrei desses caminhos, / não mais verei os míseros anjinhos / que aqueciam na minha a mão ardente"<sup>100</sup> (*Vida e poesia...* 105).

La descripción y exaltación de ese paisaje natural combinado con la expresión de los deseos íntimos del yo poético es, entonces, una de las líneas de entrada en la poesía de Narcisa coincidente con los tópicos que venían trabajando sus pares; sin embargo, ese mundo idílico que pareciera imprimir el pasado es habitado también por una estética tenebrista que llena de significantes pesimistas el mundo imaginario de Narcisa. Estos contenidos habían tenido sus mayores cultores en Casimiro de Abreu, Junqueira Freire y Álvares de Azevedo, pero en Narcisa ese mundo oscuro explora una sensibilidad diferente, la que alude a la experiencia de las mujeres con respecto a la intimidad y la primacía de la individualidad en el liberalismo. Esta búsqueda de una voz autónoma lleva a Narcisa a poblar sus versos de tristeza y soledad: "Adeus, lendas de amor, doirados sonhos / de meu cérebro enfermo; / adeus, da fantasia, ó lindas flores, / rebentadas no ermo" (116). Reduce la experiencia de esa naturaleza, que arroba al romántico, a un tono grave que desciende a la angustia del yo poético, de su "cerebro enfermo" como cuando también describe metafóricamente su poesía en "Sandnees", publicado en su libro y también en *A Família*: "Meu anjo inspirador é frio e triste / como o sol que enrubesce o céu polar! / trai-lhe o semblante pálido - do antiste / o acerbo meditar!" (180).

Esta intimidad pesimista en Narcisa se expone desde los títulos y epígrafes de sus poemas, que los enmarcan dentro de un horizonte lector y literario que deja de privilegiar las formas y contenidos iluministas. Así como un conjunto de paratextos ambiguos estéticamente, pues se acercan hacia el decadentismo finisecular pero, a la vez, también

---

<sup>100</sup> Las citas las recogemos del libro que publica en 1994 João Oscar, en el que está contenido *Nebulosas* y otros poemas que Narcisa da a la prensa. Esto porque la lengua está actualizada y nos es más fácil el tratamiento de los poemas, y además, porque hay varios de ellos que no se pueden leer bien en los periódicos, debido a su desgaste natural.

retoman la vertiente romántica de los *Byron brasileiros*; encontramos títulos tales como: "Apiração", "Desengano", "Agonia", "Consolação", "Amargura", "Desalento", "Resignação", "A lua", "A noite", "Noturno"; todos poemas que están incluidos en sus *Nebulosas*, título mayor que capitaliza el mundo claroscuro y fantasmal que Narcisa agencia. Igualmente, en las citas de autores que incluye en este mismo libro, vemos una enciclopedia habitada por subjetividades abrumadas en el contexto de un capitalismo que se proyecta a escala mundial, hallamos los nombres entonces de: Álvares de Azevedo, Carlos Ferreira, Fagundes Varela (el más admirado por Narcisa), Bernardo Guimarães, Almeida Garrett, Castro Alves, Victor Hugo, Racine, Gonçalves Dias, Theophilo Braga, Lamartine, Byron y Goethe.

Este vuelco hacia la intimidad e individualidad es propio de la experiencia incipiente de una modernización que despunta en la década del 70 y lleva en el caso de Narcisa a expresar un *pathos* que mueve en descenso el ritmo de su poesía. Por cierto, Narcisa practica el verso suelto y una métrica y rima ya no tan estricta, siendo eso sí el cuarteto su estrofa predilecta, al igual como lo era para los poetas más arcádicos. Por otro lado, es importante señalar que la escritura también es tematizada por esta poeta, como aquel espacio que permite la libertad de una sujeto femenino resignada ante una realidad, un *efecto de lo real*, que la avasalla. En varios de sus poemas, expone que la única salida a su experiencia tortuosa de la vida está en la poesía, así por ejemplo en "Resignação" su yo poético enuncia:

No silêncio das noites perfumosas,  
Quando a vaga chorando beija a praia,  
Aos trêmulos rutilos das estrelas,  
Inclino a triste fronte que desmaia.

E vejo o perpassar das sombras castas  
Dos delírios da leda mocidade;  
Comprimo o coração despedaçado  
Pela garra cruenta da saudade.

[...]

Eu voava feliz nos ínvios serros  
Empós das borboletas matizadas...  
Era tão pura a abóbada do elísio  
Pendida sobre as veigas rociadas!...

Hoje escalda--me os lábios riso insano,  
É febre o crilho ardente de meus olhos:  
Minha voz só retumba em ai plangente,  
Só juncam minha senda agros abrolhos.

Mas que importa esta dor que me acabrunha,  
Que separa-me dos cânticos ruidosos,  
Se nas asas gentis da poesia  
Eleva-me a outros mundos mais formosos! (124)

Narcisa alegoriza el proceso de escritura como el espacio de evasión y libertad de su yo romántico; moviliza un ideal de felicidad fuera de la realidad circundante, expresando un anhelo insatisfecho y, de algún modo, también su fracaso existencial, ya que solo el poema revierte momentáneamente esa aflicción. La evasión la expone por sobre todo mediante el motivo lírico de la *saudade*, que nos lleva al pasado en donde parecieran residir sus "mundos mais formosos"; este mundo pasadista está poblado por la infancia, el recuerdo de los padres, el paisaje natural y su luminosidad, la presencia constante de la aurora y los olores del cafetal. Pero también, aún cuando en un orden mucho menor, se suman otros elementos más maravillosos, por ejemplo, la presencia del mundo legendario nórdico con sus runas y cantos.

En el marco de este núcleo híbrido que se constituye a partir de las diversas tendencias literarias y estéticas que hemos venido tramando, Narcisa expone una voz que poseyendo mayor legitimidad que otras voces femeninas en su concreción en el espacio público, manifiesta su disgusto, sin utilizar tantas tretas, frente a una sociedad que no permite ni el desarrollo intelectual de las mujeres ni el término del sistema esclavista, estos dos puntos refieren los tópicos más críticos y polémicos de su poesía. Ese mismo hábitat pasadista que explicábamos se llena de nuevos elementos luego de la publicación de *Nebulosas*. En él emerge, por un lado, un imaginario floral que a momentos le da un tono sensual a sus poemas y que se habita de figuras femeninas infantiles y maduras; y, por otro, una avicultura poética en la que destacan el cisne y el cóndor. Este último elemento se presenta en el sentido en que lo hace en la llamada "generación condoeira" (en donde encontramos a Castro Alves, Junqueira Freire y el mismo Varela). Recordemos que esta "generación" escenifica una poesía más social y libertaria, un grupo de poetas que tienen

como figura faro a Víctor Hugo y que demandan el término de la esclavitud y el sistema económico que la sostiene. El cóndor en este grupo de escritores se presenta como el símbolo de la libertad, el ave que habita los Andes, todo ello tan extraño a la geografía brasileña, y mediante este tipo de escenas llaman a la igualdad, la justicia y la libertad. Además de tomar al cóndor como personaje en sus poemas, Narcisa recoge la Cordillera de los Andes como espacio libertario para los esclavos, en un himno que publica en el número 38 (agosto de 1873) de *A Luz*, *jornal literário e instructivo* (Rio de Janeiro, 1870-1873). Se nos aparece la imagen colonial del cimarrón que va en busca de vastos parajes apartados de los centros urbanos en donde puede vivir al margen del sistema esclavista. El paisaje andino representa ese anhelo y concreción de la libertad "após insano esforço, ergueu-se ingente / calenado aos pes a algema espedaçada /da lucta no stertor / e o Amazonas foi dizer aos mares / e os Andes se elevaram murmurando / somos libres, senhor!" (416).

En el contexto de una incipiente modernización urbana y frente a los discursos utilitaristas del positivismo, este Romanticismo epigonal promueve una literatura política con un amplio compromiso social de donde surgirán voces que reclamen a favor del abolicionismo, el término de la monarquía y el establecimiento de la República, que también son colindantes con las propias demandas de la élite positivista y militar. Ideas que si bien pueden estar *fuera de lugar*, promueven paulatinamente una reingeniería de la sociedad y cultura brasileña. Narcisa es parte de esta intelectualidad comprometida en su hacer literario y social, de este modo en su poesía es posible vislumbrar su inclusión en la lucha abolicionista y también en un seminal feminismo liberal, conceptualizado como lo es en la época bajo el término de emancipación femenina. No obstante, este último contenido de su producción es más patente en los textos ensayísticos o epistolares que publica en la prensa. Quizás el texto de este tipo más sugestivo es "Instrução e educação pela professora Narcisa Amalia" que publica en el periódico *O sexo feminino, semanario dedicado aos interesses da mulher* (1873-1889) de Francisca Dam. Diniz, en noviembre de 1873, cuyo contenido parte instaurando un discurso de derechos, gesto más moderno y desafiante que el expuesto por Nísia Floresta o Juana Manso. En él se pregunta qué individualidad representa a las mujeres, qué tipo social encarna la mujer brasileña con respecto a la perfección que continuamente se le pide poseer; a esto responde con tres modelos o instancias de feminidad: la hija, la esposa y la madre, todos ellos deslumbrados por las

maravillas de la imaginación ignorante en que viven. Narcisa aboga por el discurso liberal de la individualidad y lo vehiculiza hacia el derecho de acceso a la ilustración y a la formación racional y científica en su sociedad actual; ese, dice, es el punto de partida para la igualdad moral del ser humano. Este discurso libertario será mucho más patente entre las escritoras de la década del 80 y sobre todo del 90, momento en que ya no solo reclamarán a favor de la educación intelectual y moral de la mujer, sino que directamente demandarán derechos políticos como el derecho a sufragio.

En esa senda va paulatinamente instalándose Presciliana Duarte de Almeida, poeta y, con posterioridad, ensayista que aboga por los derechos civiles y políticos de las mujeres mediante la publicación de una revista que eclipsará a sus contemporáneas *A Mensageira*, órgano que exhibe las marcas y procedimientos de la prensa capitalista finisecular y que se orienta a captar un público femenino y también general con el fin de instalar decididamente la figura de una autora profesional en el campo intelectual paulista y brasileño. Se trata de una revista que se publica entre 1897 y 1900 en el Estado de São Paulo durante el despunte de su período hegemónico dentro del Brasil, vale decir, en la fase de la economía del *café com leite*, momento en que esta ciudad, junto con el Estado de Minas Gerais, concentraba en los primeros años de la República el poder político y económico, dado por la labor de sus élites financieras y comerciales. Además del discurso de derechos que promueve, la importancia de esta revista radica en el preocupación que revela por la formación de un grupo activo de escritores, de entre ellos sobre todo escritoras, quienes provienen de la fase romántica, como la misma Narcisa Amalia, como también aquellas que se destacan por su escritura más naturalista y premodernista, como es el caso de Júlia Lopes de Almeida en la época de su madurez.

Pese a ello, en el ciclo que nos ocupa, solo abordaremos brevemente a la Presciliana de sus primeros años como escritora, época en que divulga textos literarios con intención estética, fundamentalmente poesía. Presciliana nace en Pouso Alegre, Minas Gerais, en 1867, hija del coronel Joaquim Roberto Duarte y de Rita de Almeida Duarte. En esa ciudad, tempranamente publica un periódico manuscrito junto con Maria Clara Vilhena da Cunha: *O Colibri*, en donde aparecen sus primeros versos. Luego de su matrimonio con el poeta Sílvio Tibiriça de Almeida, se muda a São Paulo y en 1890 ya la vemos publicando su

primer libro de poemas *Rumorejos*, con prefacio por Adelina Lopes Vieira, hermana de Júlia.

En 1906 publica un nuevo volumen de poesías *Sombras*, en donde las dedica a varias de sus pares como Adelina Lopes, Amélia de Freitas, Amélia de Oliveira, Áurea Pires, Cândida Fortes, Francisca Júlia, Júlia Cortines, Zalina Rolim y Júlia Lopes; nombres que componen el grupo de escritoras que llevarán la figura de la autora al terreno de la profesionalización. Después en 1908 publica *Páginas infantis* y en 1914 el *Livro das aves*. Mientras que en 1909 es invitada junto con su marido a fundar la Academia Paulista de Letras, lo que habla de su entrada más autorizada en la vida literaria de la época. El último libro que publica es *Vetiver* (1939) de tópicos y contenidos románticos en pleno momento de predominio de la estética modernista. Aparte de libros, colaboró en diferentes periódicos cariocas tales como el *Almanaque Brasileiro Garnier*, *A Estação* (1889-1893), *Rua do Ouvidor* (1898-1901), *A Semana* (1893), *Tribuna Liberal* y *A Família* (1888-1894); y también en algunos de São Paulo como en *O Lutador* (1892), entre otros.

Como advertíamos en el inicio de este acápite, uno de los discursos que sirve de andamiaje a algunas de estas escritoras es el amoroso. El tópico del amor moviliza de manera preferente la poesía de Presciliana en esta primera fase de su producción, conglomerando contenidos y tropos de la sentimentalidad y emocionalidad femenina más secularizantes y casi desprovistos de elementos religiosos o cristianos. Su poesía escrita mayoritariamente en cuarteros con rimas consonantes (*abab* o *abba*) y verso suelto, está llena de comparaciones respecto del corazón como sinécdoque del amor: "o coração é um livro aprimorado", "o coração o livro universal!", "os corações são grandes como os mares"; y también de antítesis de un discurso amoroso que se bate entre la "esperança ou de saudade", o en contradicciones internas: "eu quero findar a luta / que existe dentro de mim, / ou arredar o desejo, / ou à descrença dar fim" (*Escritoras brasileiras II...* 415-417).

Lo que leemos en la poesía de Presciliana es la puesta en escena de una *episteme del amor* a la que acuden contenidos tanto románticos como simbolistas, pues en el centro de una voz sentimental femenina atiborrada del lenguaje del corazón, también se escenifica una retórica decadentista, dada por el abandono de las soluciones racionalistas y

mecanicistas y el gusto por el efecto estético, además de ir renunciando lentamente la devoción por el verso perfecto para en su lugar practicar el verso libre. No obstante, ambas corrientes dan cuenta del idealismo propio de las estéticas liberales que se vuelcan contra las formaciones y prácticas discursivas de la burguesía industrial y comercial en ascenso. Presciliana articula estas formas y retóricas para entablar una poesía intimista que muchas veces raya en el monólogo interior, dándole también un carácter de avanzada a su discurso amoroso. Asimismo, de esta suerte, reflexiona a través de su ego poético sobre la escritura de poesía, la que define en un poema de 1886 representativo de todo lo que venimos anotando "A poesia":

A inspiração é o tesoro Que  
Deus concedeu às almas Para  
dar-lhes glória e palmas,  
Nome grande e imorredouro!

Como a pequena avezinha  
Quase implume, quer voar,  
Desde o berço à criacinha  
Com a poesia quer brincar!  
[...]

A poesia é a confidente Das  
almas apaixonadas, Que são  
de amor inspiradas E que  
têm sentir ardente!

E qual espelho luzido  
Que reflete a formosura,  
Ela reflete a ternura  
Do coração incendiado!

A poesia é luz divina Que  
brilha no pensamento, Que  
nasce do sentimento,  
E a nossa vida ilumina!

*(Escritoras brasileiras II... 419)*

La definición de la poesía pasa por el discurso amoroso que para el/la lector/a contemporáneo/a puede parecer a momentos bastante cursi y de menor valía estética; pero



que a nosotros nos parece importante de leer desde la perspectiva de una *literatura menor* que aporta en la formación de una autoría (también *menor*) sin legitimidad previa.

En el marco de un proceso en el que se da un cambio en la valoración de la subjetividad, pues el yo se reubica en el sistema de convenciones sociales, a la vez que extiende su licitud en el campo literario, los tópicos que encontramos manifiestan un mundo de búsqueda trascendente o metafísica, pero no necesariamente religiosa. Con esa orientación sus poemas pueden resultar repetitivos, pues insisten en las mismas materias, las que versan sobre: la inspiración poética como valor supremo en la búsqueda interior y literaria, la manifestación de un yo quebrado en conflictos amorosos, la devoción ante un amado que mueve la escritura poética y su hablante, como también la utilización de tropos decadentes por antonomasia como la metáfora, la comparación y la sinestesia.

Esos son los discursos presentes en su primera poesía, más tarde, sobre todo en su revista *A Mensageira*, se volcará a temas más críticos en relación con el amor burgués y el lugar de las mujeres en el Brasil republicano. No obstante, en esta fase de su autoría fundacional también practica una prosa poética breve que atiende de forma seminal a esos tópicos. Un mes después del golpe militar republicano que derroca al gobierno monárquico de Pedro II, la revista *A Família* publica un número dedicado a reclamar derechos políticos y civiles, principalmente el derecho a voto, a la República recién inaugurada. En ese contexto, Presciliana ya es una colaboradora permanente de esta importante revista y publica el texto "A ignorancia", en el que parte hablando sobre la inteligencia humana como un espacio ilimitado que solo se ilumina en la medida en que adquiere pensamiento científico. La gran antagonista del desarrollo de todas las facultades cognitivas es la ignorancia, la que sería padecida por la mayoría de las mujeres brasileñas. Ante esto, Presciliana llama a ilustrar a las mujeres en su condición de madres: "[...] el infante está dotado de curiosidad, luego es preciso que la madre tenga ciencia para responder satisfactoriamente las preguntas del hijo, y también para con sus respuestas cariñosas hacer brotar en el alma de la niñez el deseo de saber" (14 de diciembre de 1889 3). Termina concluyendo que si la sociedad no educa a sus mujeres es la misma sociedad la que se ve perjudicada, pues son las madres las encargadas de construir moralmente la nación. Esa moralidad está entramada con la educación, la sigla que defiende esta autora como también lo harán otras es que a mayor

ilustración mayor grado de civilización espiritual y moral de la nación, lo que reinstala la función materna de las mujeres en un lugar de poder que justifica su educación formal. Se ilumina un lugar productivo para ellas en tanto formadoras de nuevos ciudadanos y nuevas madres en el marco de un discurso liberal de derechos, que es aquel que tendrá un desarrollo más prominente en las décadas siguientes a través de la figura de Bertha Lutz (1894-1976). Justamente la primera fase del feminismo en Brasil, que decanta a fines del XIX y se proyecta hasta la década del 30 del siglo XX, tuvo como foco la lucha los derechos civiles y políticos, fundamentalmente la búsqueda de la participación electoral tanto como candidatas y electoras. Se trata de la fase *bem-comportada* del feminismo, como la acostumbran a llamar hoy las feministas brasileñas, y que se caracteriza por estar asociada al liberalismo y a las clases altas de la sociedad urbana en Brasil, en cuyo seno la figura de la madre y su función social sigue constituyendo el principal eje de análisis social y político que hacen las intelectuales. Sobre esto volveremos en el capítulo siguiente, pues es la problemática central que se presenta en las páginas de la revista *A Família*, órgano precursor del feminismo moderno en Brasil.

Ahora, queremos abordar la escritura narrativa que practican las mujeres *literatas* en el Brasil del Segundo Reinado, especialmente interesante resultan dos escritoras tanto por el nivel de publicación que dan a la prensa como por los tópicos que tematizan en su narrativa ficcional, todo lo que nos habla de un foco de expresión manifiesto y una voluntad de estilo que instala la actividad literaria de estas autoras como cardinal en sus vidas. Hablamos de Maria Bendita Câmara Bormann (1853-1896), quien firma sus escritos bajo el seudónimo de Délia, y Júlia Lopes de Almeida (1862-1934), en su primera fase escrituraria cuando aún no se ha transformado en un éxito de ventas y en la primera novelista en profesionalizar su autoría.

Sobre la vida de Délia no tenemos mayores datos biográficos, solo sabemos que nace en Porto Alegre en noviembre de 1853 y fue bautizada con el nombre de Maria Benedita Bormann da Câmara Lima. Sus padres fueron Patrício Augusto Câmara Lima y Luísa Bormann de Lima. La familia se radica en 1863 en Rio de Janeiro, en donde nueve años más tarde Maria Benedita contrae matrimonio con su tío materno, José Bernardino Bormann (1844-1893), capitán de infantería quien participa del conflicto bélico más notorio

de la época imperial como lo fue la *Guerra do Paraguai*. Inês (Ignez) Sabino la recuerda del siguiente modo en *Mulheres Illustres do Brasil* (1899):

Era uma delicia ouvil-a, ao passo que notava-se no franzir dos cantos dos labios, aquelle trageito mordaz que tanto a distinguia de outra qualquer senhora presente [...].

E o tirocinio litterario começou sem tregoa; ella escrevia por necessidade e por temperamente.

Lançou-se no mundo das letras sem pertencer, como uma louca, sujeitando-se aos applausos e ás injustiças de um publico que, incosciente, ás vezes por un capricho acceita ou repudia qualquer trabalho.

[...] E o coração, aquelle organ palpitante, a victima do sarcasmo, resentido, só encontrava um alivio na penna, nessa especie de suggestão que arrastra o artista [...]. Foi por isso que ella tornou-se em uma especie de Zola de saias, deixando na "Lesbia", o seu melhor trabalho, o cunho da escriptora de diz convicta o que sente e não se arrepende do que assevera (192-196).

Esta autora "Zola de saias" publicará novelas-folletín y fundamentalmente cuentos breves en la prensa carioca. Comenzó haciéndolo en el periódico *O Sorriso* en 1880, en donde publica su novela "Magdalena", luego escribe para *Cruzeiro* y los principales órganos de Rio de Janeiro como *Gazeta da tarde*, *Gazeta de notícias*, *O país*, *A notícia*. También divulgó libros, soporte de publicación más restringido y objeto de lujo en la época, tales como *Uma vítima*, *Duas irmãs*, *Madalena* (1884), *Lésbia* (1890), *Celeste* (1893); asimismo, en las biografías consultadas figuran algunos títulos que aún no han sido hallados en los archivos *Aurelia* (1883), *Angelina* (1886) y *Estátua de neve* (1890). Sin embargo, al inicio del siglo XX su producción libresca se había tornado rara y lentamente el nombre de Délia fue desapareciendo del horizonte lector.

Maria Benedita decide publicar bajo el seudónimo literario de Délia, estrategia discursiva y paratextual que le permite tematizar ciertas figuras femeninas y tópicos poco usuales dentro de la comunicación literaria carioca. Ella escoge un nombre que alude a la antigüedad clásica, hace honor a una tradición de escritura de mujeres como un gesto de alianza y unión que provee su voz actual. Délia es un epíteto de los gemelos Artemisa y Apolo, que se refiere al lugar de su nacimiento en la isla de Delos, "natural de Delos"; como también se refiere a las delias, fiestas que anualmente celebraban los atenienses en honor al dios Apolo. En la historia literaria clásica, Delia es el nombre que utiliza el poeta

latino Albio Tibulo (54 - 19 a.C.) para titular su libro de elegías dedicado su amada, en este y otras poesías el poeta nos lega imágenes de mujeres independientes y educadas, que son aquellas que también Maria Bendita va a construir. El mundo clásico es recurrentemente aludido en su narrativa, dentro de estas reminiscencias una es singularmente sugerente la que elabora en su novela *Lésbia*, a la que nos referimos en el tercer capítulo, pues su título y además su trama recuerdan los versos que Cayo Valerio Catulo (84 - 54 a.C.) ofrece a su amada y mediante los que también homenajea a la poeta Safo de Lesbos. Délia provoca así resonancias y encadenamientos que abogan por ideas modernas para la época como educación sexual para las niñas, la crítica al casamiento burgués y a la figura del esposo visto como grosero y tosco en su trato íntimo; y la principal de todas que se refiere al proceso de desenvolvimiento, formación y dificultades de la autoría femenina en Brasil. El aprendizaje y la formación literaria de la escritora es el eje principal de esa novela de artista, *künstlerroman*, y aquel que estará presente igualmente en la primera narrativa de Júlia Lopes.

Por su parte, Júlia Valentina da Silveira Lopes nació en septiembre de 1862 en Rio de Janeiro. Pertenecía a una familia aristocrática vinculada al ejercicio de las letras, por ejemplo, su padre era profesor y médico y su hermana Adelina Lopes Vieira era poeta. Pasó gran parte de su infancia en Campinas (São Paulo), en donde también inicia su carrera literaria y periodística en la *Gazeta de Campinas*, publicando textos desde los veinte años (diciembre de 1881). Luego en 1886 parte a Portugal junto a su familia. Se casa en el 87 con Filinto de Almeida en ese país y vuelven juntos a Rio en 1888, año en que nace también su primer hijo. En 1894, luego de vivir por un tiempo en São Paulo, se radican en el sector de Santa Teresa en Rio, en donde llevarán a cabo concurridas fiestas de salón, en las que participan otras escritoras coetáneas como Júlia Cortines y Maria Clara da Cunha. Es a partir de la década del 90 que Júlia alcanza mayor productividad como escritora y es consagrada públicamente en el marco del desarrollo de una sociedad del consumo más prominente. Profesionaliza de forma patente su actividad no solo divulgando con abundancia sus textos en la prensa, sino también vendiendo prolíficamente sus libros. Sus ingresos le permiten vivir de su actividad literaria, alcanzando una independencia financiera desconocida para otros escritores de la época.

Júlia Lopes, gran lectora de Zolá, Flaubert, Maupassant, Nietzsche y Tolstoi; colaboró en diversos periódicos de Rio de Janeiro: *Almanaque da Gazeta de Notícias* (1888-1891, 1897), *Gazeta de Notícias* (1888-1894), *A Bruxa* (1897), *A Estação* (1888-1891), *Ilustração Brasileira*, *Tribuna Liberal*, *Jornal do Commercio*, *Kosmos*, *O Mundo Literário*, *A Semana*, *O País*, *O Século*, *Revista do Brasil*, *O Sexo Feminino* (1875), *A Família* de Josefina Álvares. Y también de São Paulo: *A Mensageira* de Presciliana Duarte, *Revista dos Novos* (1885-1886) y la *Gazeta de Campinas*. Siendo contemporánea en las páginas de estos periódicos con Machado de Assis, Raul Pompéia, Coelho Neto y João do Rio, entre otros. Por otra parte, su primer libro *Traços e iluminuras* (1887), fue publicado en Lisboa y de inmediato causó conmoción. Luego publicó *Contos infantis* (1886) junto con su hermana Adelina; *A família Medeiros* (1891); la trilogía educativa: *Árvore* (1910), *Correio da roça* (1913), *Jardim florido* (1922). Entre otras novelas de gran suceso están: *A viúva Simões* (1897); *A falência* (1901); *A intrusa* (1908); *A casa verde* (1932) junto a su marido; *Ânsia eterna* (1903); *Cruel amor* (1921); *Eles e elas* (1922) y *Livro das noivas* (1896).

Alrededor de 1922, junto con Berta Lutz, recibe a la activista feminista norteamericana Carrie Chapman Catt (1859-1947), instancia que connota la preferencia ideológica de Júlia y su adscripción al primer feminismo liberal de Brasil. Su opinión sobre el movimiento sufragista es positiva, argumentando que como ciudadanas, las mujeres deben tener el mismo derecho que los hombres a escoger sus representantes políticos. Ahora bien, su discusión traspasa el terreno del derecho a voto para insistir en la necesaria igualdad de oportunidades de las mujeres en el terreno educacional y profesional. Terreno en el que ella destaca y se presenta como una figura inusual en pleno despliegue de la *belle époque brasileira* como personalidad pública y escritora en los salones y vida literaria carioca de la época.

La producción de Júlia, aun cuando practica la poesía y el teatro, es ante todo narrativa y abriga varias formas como la novela, el cuento y la crónica, entre estas últimas son importantes las que divulga en *O Paiz* (1884-1934). En cuanto a su voluntad de estilo, es posible dividir su obra en dos. Por un lado, una de corte ficcional, en la que están sus cuentos, novelas y piezas dramáticas; y, por otro, una educativo-didáctica que aloja los

libros infantiles, los ensayos pedagógicos y las crónicas urbanas. De la misma forma, a través de sus textos es posible vislumbrar las transiciones estéticas y políticas que vive Brasil en el período de transición entre los últimos años de Imperio y las primeras décadas de la República hasta la instauración del régimen de Vargas. Durante esta última etapa Júlia vive en Europa y solo regresa un año antes de su muerte, acaecida en 1934. Según Peggy Sharpe, los comentaristas durante los años más activos de su producción literaria proyectan una especie de *anjo do lar tropical*, imagen que corresponde a la nueva mujer moderna, progresista, republicana, que la escritora representa como prototipo en su obra creativa, vale decir, la mujer que escribe al mismo tiempo que educa a sus hijos para una mayor contribución a la nación (*Escritoras brasileiras II...* 202-203).

Estas dos escritoras: Maria Benedita y Júlia Lopes, son aquellas figuras de *religación* en el Brasil *joanino* en cuanto a la ficción narrativa. Aun cuando, practicaran otros géneros del discurso literario, destacan como narradoras en el marco de escrituras realistas y naturalistas que comienzan a manifestarse en la comunicación literaria a partir de 1870 y que marcan el auge de la novela y las formas narrativas breves. En el contexto en que la intelectualidad nacional está albergando ideas positivistas, abolicionistas y republicanas, autores como Tobías Barreto, Silvio Romero y Capistrano de Abreu, entre otros, pondrán en circulación las ideas de Comte, Taine, Spencer y Darwin, plasmando en el discurso literario las líneas ideológicas hegemónicas del último tercio del siglo XIX.

Maria Benedita y Júlia escriben sus narrativas en el cuadro de este universo discursivo finisecular. El naturalismo que exponen profundiza la narración de costumbres y muestra las debilidades de la vida pública y privada, a la vez, que en el acercamiento y representación de la realidad adoptan una forma despersonalizada y más objetiva. Si bien la focalización que utilizan es mayoritariamente a través de un narrador teologal u omnisciente, en estas autoras pareciera que el método de la novela experimental tan practicado en la época no tiene tanta cabida, pues lo que tenemos es más bien un trabajo narrativo de corte naturalista, pero con reminiscencias a formas romántico-realistas. Entre estas características de tránsito tenemos: una caracterización detenida de los ambientes, se insiste en el primer plano, a diferencia de como ocurría en la visión panorámica del narrador realista; los personajes ya no son planos, sino que más complejos

psicológicamente, oscilan internamente y en su actuar, aun cuando en estas autoras los personajes-tipo siguen operando como lo hacían en el Romanticismo. En términos de estructura actancial, la narrativa romántico-realista, como se sabe, comparte el principio de organización del conflicto con la narrativa naturalista, pues un sujeto se enfrenta a un entorno social, pero en el modelo finisecular no es posible la realización de un pacto, de una síntesis de ese conflicto, lo que deriva en un fracaso de la acción narrativa. El sujeto se presenta como un inadaptado, a quien le es imposible la realización de su anhelo, tal y como ocurre en la representación de la figura de la escritora y, en sentido amplio, la de la mujer en la prosa de Maria Benedita y Júlia.

Ambas practican, en un primer momento, el cuento corto como género predilecto en el ingreso al campo periodístico y literario, dando cuenta de un aprendizaje literario que más tarde decantará en la publicación de novelas, un segundo momento que se patentiza sobre todo cuando ya publican libros y folletines en la prensa. De forma conjunta, queremos trabajar dos ejes de análisis en la narrativa de ambas autoras que se encuentran encadenados, por un lado, el lugar de la escritora y, por otro, el de la maternidad como formas de un discurso romántico-naturalista destemplado respecto de las mujeres en la sociedad imperial.

Si el tema de la abolición y, en una segunda etapa, el de la República, serán las aristas de las opciones ideológicas y políticas de los intelectuales a partir de 1870, la cuestión de la inferioridad educativa, civil y política de las mujeres también tendrá una cardinal presencia en el período, especialmente como hemos venido viendo en la escritura de mujeres tanto ficcional como ensayística. Las ideas avanzadas que presentan las figuras autorales fundacionales amenazan la estabilidad del orden simbólico y la separación arreglada entre lo público y lo privado del hogar moderno; paradójicamente, es desde el espacio de la casa que se desenvuelve la escritura femenina y es también el mayormente tematizado por su narrativa. Dentro de los dos ejes de análisis que anotamos sobre la obra de Maria Benedita y Júlia, tenemos que agregar que ambos se articulan en torno a la educación femenina, pues el centro de atención está puesto en la idea de una mujer letrada productiva corporal y moralmente para la patria. No obstante, uno de los personajes que representan y autorepresentan en su narrativa subvierte, debido a su grado mayor y/o

excesivo de educación, los márgenes estrictos de la utilidad nacional: la escritora, una sujeto reñida con su medio social y quien no logra establecer un pacto conciliador con el mismo que le permita ser conveniente para el orden público.

La escritora como figura del discurso es personificada de modo pasajero en varios cuentos de Júlia durante su primera fase, pero también la vemos de manera insistente: "decididamente esta vida de letras é infecunda para as mulheres" (*A Mensageira* II/28 75), dirá en varias ocasiones. Quizás el cuento que sintetiza el pensamiento de Júlia acerca de la autoría femenina es "O remorso da viscondessa" que publica el 16 de febrero de 1889 en *A Família*: en él, desde un lente ejemplarizante, se relata la historia de una vizcondesa, Mathilde, quien se casa por conveniencia y educa a su hija Judith sin mayor preparación intelectual, porque piensa que las mujeres para ser felices no deben ser inteligentes. Argumenta que si ella ilustrara a su hija con mucha seguridad no guardaría su parecer y tendría el disgusto de verla convertida en una escritora: "Se minha filha fosse escriptora, quem se lembraria de casar com ella? Ninguem; e não ignoras que é no casamento que está o verdadeiro futuro da mulher" (7). Ser escritora para esta madre es el peor camino que puede asentar para su hija, entonces prefiere educarla bajo el margen de las costumbres del lujo: "Oh! Mas Judith será atraente, vestirá bem, montará bem, cantará romances... que mal faz! Aparentará educação brilhante que tem espirito para isso, brilhará nas salas que é afinal o que mais seduz as mulheres" (8). Sin embargo, el conflicto del relato se desata y deja a Judith como evidencia de lo perjudicial que puede llegar a ser la ignorancia femenina, pues una vez casada su marido la abandona por considerarla una mujer superflua y voluble, y porque además debido a sus caprichos y lujos han quedado en la ruina.

Por otra parte, participan de la acción dos personajes femeninos más, Eugenia, amiga de la vizcondesa que le recomienda educar a Judith para que no quede sola debido a su ignorancia; y Amélia, hija de Eugenia que se forma como profesora y acompaña a Mathilde tras el matrimonio de Judith. Amélia es la figura ideal de la mujer nueva: educada, profesional, trabajadora e independiente, pero además con mayor formación ética en relación con los afectos y el uso del dinero. Amélia responde al modelo de mujer burguesa emancipada que deja la tutela masculina con el fin de aportar ella misma a la productividad del país y no solo desde el hogar. Se expone una nueva forma de ser-hacer



femenino que disloca la idea de que las mujeres deben ajustar su comportamiento e intereses a actividades como tocar el piano, realizar labores domésticas y manuales, leer solo novelas "convenientes" y textos religiosos, etc.; toda una serie de disposiciones que se disipan en frente de esta figura que lee, escribe y trabaja en el contexto de lo público.

En la narrativa de Júlia vemos ese afán ilustrado de educar mediante la literatura a las mujeres, pero aún más, quizás de forma soterrada como no lo hará Délia, vislumbramos la defensa de la figura de la autora en el Brasil imperial. Júlia está trabajando a nivel ficcional con aquellos prejuicios que ya demandaba Nísia Floresta en la década del 30 y 40; por lo tanto, el mundo creado tematiza no solo la educación femenina y su defensa a través de ejemplos, sino también personifica a la escritora como una mujer más ética y capacitada para educar que aquella que prefiere mantenerse en la ignorancia de las labores rutinarias y aristocráticas. Asimismo, leemos la emergencia de una moral liberal y moderna que critica el linaje noble y sus costumbres de suntuosidad asociadas al lujo material vistas como fuentes nocivas para el país, lo que también deriva en una voz contraria a las formas de vida impulsadas por la monarquía. De ese modo, Júlia exhorta, en este cuento como en otros, a un cambio de concepción respecto del lugar de la educación femenina como mecanismo de reingeniería social a nivel simbólico y práctico, pues con el fin utilitarista que se infiere no solo las mujeres son beneficiadas por instruirse moral e intelectualmente, sino también una sociedad que puede productivizar su trabajo en lo público y lo privado. Las mujeres ganan una nueva función, por un lado, las casadas logran ser madres efectivas y, por otro, también se abre la posibilidad para que algunas de ellas se hagan escritoras y colaboren ideológicamente con el progreso social y moral.

Una perspectiva más novedosa en relación con todas las escritoras que hemos venido tratando es la elaborada por Maria Bendita. En su narrativa, la mayoría titulada con nombres femeninos, la muerte es la gran conciliadora en un mundo contrario a la figura de la mujer letrada y, por sobre todo, a la escritora. La novela *Lésbia*, como anotamos antes, es un *künstlerroman*, pues relata el proceso continuo a través del cual una mujer se convierte en escritora, teniendo que hacer frente a los prejuicios y opiniones contrarias a su actuación. Se trata de un libro que entreteje el aprendizaje literario de Bela, la protagonista que escoge

Lésbia como su seudónimo para aparecer en la prensa, con la pasión erótica que terminará con su vida. En la dedicatoria al lector, Délia advierte:

Um dos desfechos condenados, segundo a opinião de muitos, é o suicídio; no entanto, nenhum livro é mais belo do que *Werther*, e nele há o endeusamento do suicídio.

Lésbia também termina pelo suicídio, e longe de ser um ato irrefletido ou violento, é antes a consequência fatal do seu tormentoso e acidentado viver.

[...] É um romance à parte, porque, sendo a protagonista uma mulher de letras, a vida desta abrange maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comun das mulheres (33-34).

La mención de *Werther* (1774) de Goethe enmarca a la novela en la sensibilidad romántica del siglo, es decir, en la experiencia del amor como una relación de sufrimiento que termina por conducir a los sujetos a la elección de la muerte, instancia de libertad infinita. Esta sensibilidad está presente en la historia sobre cómo Bela se hace escritora por una elección originada a raíz del sufrimiento amoroso y también en cómo ese mismo padecer la lleva a optar por el suicidio. Su bautizo literario comienza luego del divorcio de su marido, quien desmerecía en público las habilidades literarias de Bela: "– É insuportável! Uma preciosa ridícula!" (40). Bela decide comenzar a escribir toda la tristeza que la había consumido en enfermedades y transforma, en un gesto decidor, su tocador en un gabinete de estudio: "– E por que não escreverei tudo que me vem à mente?... Acaso sofreram mais do que eu os que escrevem?... talvez, nem tanto!... Possuem talento, é certo, são atraídos pelas fulgurações do ideal e do belo [...], mas, como eu, sentem seguramente o ardente desejo de vazar no papel essas lágrimas, que não podem mais correr dos olhos requeimados e os gritos de angústia que sufocam!" (75-76). Se hace escritora por una decisión de desahogo romántico, de evasión ante una vida que es contraria a su inteligencia y en donde no logra encontrar el amor.

Más tarde conocerá a su gran confidente y lector, lo bautizará como Catulo y él la apoyará en la serie de publicaciones que comienza a dar a la prensa. Este apoyo se le hace necesario, pues sus textos suscitan la crítica de la sociedad carioca, volviéndolos lecturas prohibidas para las niñas. Catulo se enamora de ella, pero Bela no lo puede corresponder, ya que aparece un nuevo personaje que transfigurará su vida, el joven Alberto. Bela y

Alberto comienzan una relación de amistad y se confiesan amor, sin embargo, tampoco esta relación logrará ser concretada, porque el joven estaba comprometido con su prima Heloísa. Lésbia decide entonces suicidarse, proponiendo la muerte como única salida para una escritora con una sensibilidad como la de Lésbia; una mujer incomprendida que ni siquiera por medio de la escritura logra dar sentido a su existencia.

En la historia vemos remanentes de una estética romántica, pero también la incorporación de algunos giros naturalistas como el fracaso de la personaje frente al amor, en todo el relato las relaciones amorosas se proponen como un intento fallido para las mujeres letradas. Así, la protagonista rechaza adaptarse al medio social (se suicida) y su búsqueda de autorrealización se torna un imposible, pues tanto en el terreno amoroso como escriturario tiene un lugar de paria. Además, otra característica naturalista, los personajes adquieren valor psicológico, son más complejos, sobre todo Bela, quien tiende a confundirse entre los discursos de la voz narradora al explorar en sus cavilaciones internas. Por otra parte, creemos que no se trata de una novela de tesis, forma más prestigiada y usual en el Naturalismo, sino de un relato híbrido en relación con las estéticas que se disputan en el campo literario. En esa medida, apropia ciertos contenidos naturalistas, como los nombrados, y también otros más médico-positivistas, como por ejemplo cuando trata acerca de la profunda enfermedad psíquica de Bela, *histerizando* su discurso. Es decir, siguiendo una línea lacaniana de forma bien lata, Délia *histeriza* la figura de Bela, suscitando la búsqueda de su sufrimiento mediante la pregunta por la escritura: "E por que não escreverei tudo que me vem à mente?", la construye como una sujeto analizable por el lector. Dicho de otro modo, Délia introduce en condiciones ficcionales el discurso de la histérica para exponer los conflictos y tensiones íntimas de las mujeres letradas en la vida moderna y, a su vez, poner en cuestión esa misma *histerización*, planteada por los discursos médicos y positivistas como resultado de los desórdenes nerviosos propios de la femineidad; además, mediante este giro, también instala una defensa de la figura de la autora y de su incorporación en la vida pública y literaria de la época.

Lésbia es una mujer enferma de sentimentalidad, lo que la impulsa a la escritura y a su condición de relegada social. La única vía de escape a su marginalidad es la muerte, pues como advierte Délia: "Não se deve viver demasiado pelo coração, pois o fervilhar das

paixões envelhece e cansa a alma, provocando esse desencanto de onde nasce o tédio que de manso leva ao suicídio" (34). Si bien la novela presenta elementos rupturistas con respecto al *ethos discursivo*, de todas formas Délia sanciona el actuar de Lésbia con un fin educativo: "Lésbia é talvez o resultado de sentimentos amargos, mas encerra proveitoso ensinamento que lhe emprestará alguma utilidade". La función social y cognitiva de la novela se trama en este relato, cuyo contenido expone las leyes ocultas que regulan la vida de la mujer y la escritora en la sociedad finisecular, su no-lugar en la comunicación cotidiana y literaria.

El otro eje que nos interesa proponer para la lectura de estas *literatas* es la representación de la maternidad. En ambas la maternidad adquiere sentidos más críticos y también eróticos, los que hablan de giros en relación al imaginario liberal que exponen las escritoras brasileñas anteriores. El 30 de junio de 1887 en la revista *A Semana*, Júlia publica un particular cuento, titulado "In extremis", que había sido premiado por un concurso que realizó la misma revista. La narración trata acerca de una pareja que hace poco acaban de ser padres. Laura, la esposa, está aún amamantando a su bebé, cuando el relato parte. Su marido médico la invita a presenciar un derbi, pero antes le pide acompañarlo a visitar a un enfermo, Bruno Tavares, de quien hace bastante tiempo Laura estaba enamorada. El único alimento que Bruno podía recibir en su estado era leche materna, pero las amas de leche que había llamado su familia no quieren darle de beber. Entonces, Laura decide con el consentimiento de su marido abrir su vestido y alimentarlo ella misma: "A moça ajoelhou-se rapidamente e desabotoou com os dedos nervosos e tateantes o seu lindo vestido de seda azul claro. O marido curvou-se tremulo com as narinas dilatadas e o coração oprimido; arrependido do seu consentimento ia talvez dizer –não! Mas Laura tirara o seio túmido, branco onde as veias estendiam tênues fios azulados e encostava o bico róseo e duro á boca ardente e secca do moribundo" (380). Mientras daba de mamar Laura sentía una "paixão sensual que vibrava no seu corpo", salvar a su amor era su gran esperanza. Sin embargo, Bruno de todas formas muere. Laura da gracias a su marido por haberle permitido hacer ese favor.

Mientras en 1884 en la *Gazeta da tarde*, Maria Benedita publica su cuento "A Espera", replicado también más tarde en *A Família* (16 de febrero de 1889 6-7). En él relata

la historia de Celina, quien vive su día tejiendo, al paso que lee las cartas que periódicamente le envía su enamorado. Transcurren largos años entre lanas y esquelas hasta que queda sola, pues muere su abuela, la única compañía que tenía. Ya mayor aún desconocía el amor, solo era una esperanza en su vida: "Esperara quinze anos alimentados pela saudade, pela esperança e pelas cartas do ente a quem votara a alma". Finalmente, muere en la soledad: "Morria virgem, sentira o ansiar de indefiníveis desejos e não fora nem esposa, nem mãe, é certo". Pero para la narradora era mejor la opción de la soltería que vivir en un matrimonio asentado en la hipocresía: "Mas também não tivera os afagos mentirosos de im consorte, que a acaricias-se, pensando em outra mulher, enquanto sua alma amante se inebriasse em tocante alegria! [...] A escolha entre o estéril celibato e as doçuras do himeneu, com o seu cortejo de maternais satisfações torna-se, pois, difícil, decidida quem puder!" (7). Son recurrentes en los mundos ficticios de Délia estas opiniones acerca de la institución del matrimonio. Advierte en varias de sus narraciones que es mejor morir o vivir soltera en vez de hacerlo en el seno de una relación angustiante como lo es la matrimonial. Al final del relato, la narradora ahonda aún más en su sentencia acerca de la historia y dice: "Quanto a mim, quisera não haver nascido!". Nuevamente el motivo literario de la muerte es movilizado como el único desenlace posible a tamañas experiencias femeninas.

En estos relatos que hemos escogido se sugiere a una mujer deseante, ya no solo objeto de deseo. Se trata de personajes femeninos que o bien utilizan su potencial maternal para saciar también sus pulsiones libidinales, como en el caso de Laura, u optan por la improductividad sexual, maternal y social, como el cuerpo de Celina que padece observando el amor y los hijos de otros: "era a fibra materna, dolorosamente vibrada, chorando a sua inutilidade" (7). La representación de las mujeres en relación con la maternidad deja de ser conciliadora con la idea de construcción nacional y patentiza la emergencia de un sujeto femenino deseante y también improductivo. En el marco de su construcción subjetiva, las mujeres se encuentran inmersas en una serie de instituciones, entre las que se destaca el matrimonio, dentro de las que en vez de fomentarse su posibilidad de deseo, lo que se hace es restringirla, obturando también así su propia constitución como sujetos.

La simbología de la leche materna, en el cuento de Júlia, alude al mundo íntimo-familiar y ético de la maternidad que se resquebraja por la pasión que siente Laura al alimentar a su amado. Laura disloca la utilidad de la lactancia materna, pues no alimenta a sus hijos, sino que a su amado para generar un deseo mutuo que se vuelve incestuoso e ineficaz para la nación. Justamente, en las últimas décadas del siglo, el higienismo y los tratados médicos se hacen frecuentes con el fin de generar pautas de comportamiento útiles para el tan anhelado progreso social; discursos que si bien tienen resonancia ya desde fines del siglo XVIII, solo a fines del XIX se hacen hegemónicos en el marco de cientificismo positivista y porque además son fuertemente promovidos desde el aparato estatal. En este cuadro, la alimentación y los cuidados sanitarios cobran un lugar fundamental en la reingeniería cultural que se potencia desde la institucionalidad política, otorgando además un nuevo espacio de acción a las madres de familia, quienes deben estar al tanto y poner en práctica las innovadoras formas higiénicas al interior del hogar. La lactancia materna es uno de los temas centrales de esta literatura científica, que se busca divulgar no solo para subsanar las altas tasas de mortalidad infantil de la época, sino también para ajustar las conductas femeninas y consolidar el modelo de la familia burguesa en un contexto de fuerte demanda capitalista a la economía doméstica y pública. Si consideramos lo anterior, podemos advertir que la historia relatada por Júlia es trasgresora en su contexto de producción, pues la narración erotiza a un sujeto que para el logro del modelo familiar finisecular debe quedar fuera de la pulsión sexual, como lo es la madre; y además esa figura logra concretar en parte su deseo en la medida en que alimenta con su cuerpo el cuerpo de su amado moribundo.

Por su lado, Celina también se construye como un personaje deseante de amor, maternidad y sexo, pero no logra en ninguna medida zacearlos, ya que muere virgen y vestida de blanco no como una novia sino que como "a nuvem, e a aragem, subindo ao céu, como um perfume". En el marco del relato, este desenlace no es negativo, porque Celina habría optado por un camino quizás más feliz que el del matrimonio. Délia insiste en la idea de que la experiencia conyugal resulta hipócrita y configura frecuentemente al marido como un sujeto grosero y tosco. Así, la muerte se constituye como la instancia que permite la entera libertad de la sujeto, como el lugar del deseo cumplido, lo que propone una transformación de las definiciones de la feminidad tradicional. Por otra parte, es decidir

que la protagonista sea soltera o "solterona", el modelo de mujer más repudiado por la cultura moderna, no solo por su improductividad física sino también por el desorden simbólico que causa su existencia. Las mujeres sin marido son potenciales disruptivos del orden familiar, no exclusivamente porque están a un paso de ser vistas como virtuales amantes de hombres "bien casados", acaso también por responder a un modelo de mujer que vive con independencia y libertad de movimiento. Considerando que la preparación para el matrimonio comenzaba desde temprana edad entre las mujeres de familias acomodadas, si una mujer llegaba a sus treinta años o más, como se infiere que tiene Celina, sin casarse era considerada una mujer fracasada. A la mujer solterona no le quedaba más que encerrarse en sus recuerdos, tal y como hace esta personaje. Si Délia está escribiendo la historia de una solterona, dándole además ribetes positivos, en un momento en que se reforzaba el ideal femenino de la mujer como reina o ángel del hogar familiar, lo que hace es transgredir esa única vía posible y romper la "angelización" de la mujer casada. En el desenlace, más que victimizar a Celina por no cumplir con la función femenina por excelencia, lo que lamenta la narradora es la falta de goce corporal que tuvo la personaje; contenido incestuoso frente a los discursos imperantes que dejaban fuera del acto reproductivo el disfrute de la sexualidad.

En estas narradoras surgen discursos desafiantes y novedosos respecto de la figura de la autora en la sociedad imperial como también la función/disfunción materna. Ficcionalizadamente iluminan nuevos lugares de actuación y legitimación femenina a partir de la visión común en torno a la educación, ya que tanto Júlia como Délia son proclives a ilustrar a las mujeres intelectual, moral y también laboralmente. Dentro del contexto del trabajo femenino, el que más les interesa es aquel que ellas mismas desenvuelven, la escritura. No exponen su hacer literario como una tarea anexa en su vida, sino como aquella fundamental. Su función principal en la arena pública es la de autoras, lo que se expresa incluso en el hecho de que logren vivir a partir de sus publicaciones, sobre todo Júlia quien se transforma en éxito de ventas en la vuelta de siglo.

Criticán el estado actual en que se encuentran las mujeres en general y la situación de las escritoras en la vida literaria en particular. Son incisivas cuando deben explorar la cotidianeidad familiar del hogar doméstico, cuestionan la hipocresía del matrimonio

burgués y, asimismo, las figuras masculinas que son propuestas como enajenantes para las mujeres y muchas veces de menor formación ética y estética respecto de la que poseen las protagonistas de su narrativa. También, en este escenario ficcional, llama la atención la preeminencia que adquiere el cuerpo femenino como deseante de placer libidinal, cuestión que no encontramos de modo tan patente en las escritoras anteriores en Brasil y menos aún en Chile.

Por último, nos queda por abordar la figura de la ensayista en el campo escriturario brasileño a través de la escritora más prolífica y conocida de la época por su defensa de la educación femenina. Hablamos de Anália Emília Franco (1853-1919), quien además de destacar como escritora de ensayos y libros didácticos, también publica algunas novelas, cuentos, poesías, crónicas y piezas teatrales. Anália nace en São Paulo en 1853, sus primeros estudios los realiza en la ciudad de Resende, bajo el alero de su madre, quien era profesora al igual como lo sería su hija más adelante. En 1861 la familia se traslada a São Paulo nuevamente y la joven Anália asiste a clases en la escuela dirigida por su madre. En 1868 ya la vemos formándose para ejercer el magisterio, completando sus estudios en la Escuela Normal de dicha ciudad. Del siguiente modo, describe Eduardo Carvalho Monteiro la labor docente de Anália: "[...] A educação não é vista somente com a finalidade de conservação e transmissão de cultura mas, também, como um fator de transformação dessa cultura. A par disso, a missionária é intransigente defensora do direito da mulher de instruir-se e, mais que isso, intelectualizar-se, pregando a democratização do ensino e os direitos iguais de homens e mulheres" (*Anália Franco...* 48). Su intensa actividad docente irá de mano de su productividad escrituraria en la prensa, interesándole especialmente la educación integral de las mujeres, bajo un ideario profundamente cristiano, pero en una vertiente espiritista de amplia aceptación entre las mujeres y hombres letrados a fines de siglo, esta entendida como una forma de religiosidad fuera del estricto conservadurismo católico.

En 1906 contrae matrimonio con Francisco Antônio Bastos. En un momento en que ejercía un amplio trabajo en el campo social de asistencia, así por ejemplo había fundado varios asilos, escuelas y colonias para niños. En 1919 muere de gripe española, enfermedad que causó estragos en la época. Durante su intensa actividad pública, colaboró con las



revista femeninas *A Família*, *A Mensageira* y *O Eco das Damas*, y también fundó en 1898 una propia volcada fundamentalmente a la instrucción de las niñas: *Álbum das meninas*. También lo hace en periódicos como *A semana*, *A educação*, *O Estado de S. Paulo*, *Almanaque das senhoras*. Entre sus novelas, todas publicadas en la última década del siglo XIX, se cuentan: *A filha do artista* (1899), *A égide materna* (1898), *A filha adotiva* (1898), entre otros; también los opúsculos que divulga a comienzos del siglo XX: *O programa das creches* (1911), *Manual das creches da AFBIESP* (1914), *Manual para as escolas maternais* (1912), *Regulamento para as creches e asilos* (1914), *Regulamento das creches e escolas maternais* (1916), *Manual das mães. Ensino em família ou em classes* (s/data), *Manual das mães. I série. 2 ano elementar* (1913), por nombrar solo algunos de sus títulos.

Los tópicos que cruzan el *ensayismo de género* de Anália Franco retoman varios de los asuntos que hemos trabajado a lo largo de este capítulo, tanto en relación con las literatas brasileñas como chilenas. Por esa razón, dejaremos fuera aquellos contenidos que pueden resultar repetitivos, sobre todo los asociados a la idea hegemónica acerca de la maternidad ilustrada y liberal que circulan desde de los años 30 en adelante y que aún en el contexto en que escribe Anália tienen gran relevancia, como lo son aquellos que consideran la influencia de la madre al interior de la casa como positiva y capital para los hijos cuando la logra ejercer desde una sólida formación intelectual y moral. En Anália se repite el modelo de la mujer productiva para la nación, en tanto madre que posee el equilibrio necesario entre las letras y la ética religiosa, casi como una fórmula, para educar a sus hijos. Entonces, lo que nos interesa destacar de su prosa porvenirista y dialógica es, por un lado, la crítica al materialismo en relación con la educación femenina, que es el eje de preocupación de toda su obra; y, por otro, la defensa de la educación profesional de las mujeres entre las clases populares, elemento que sí resulta novedoso con respecto a sus pares antecesoras y contemporáneas. En general, sus textos presentan una excesiva religiosidad y remanentes significativos de discursos ilustrados y románticos; su estilo está plagado de adjetivaciones y a momentos la exposición de sus argumentos puede resultar monótona.

En relación con el primer punto, Anália va a manifestar su desacuerdo con una educación femenina asentada en la vanidad, pues la ve como el mal del siglo y además

perjudicial para el carácter virtuoso que deben ir adquiriendo las niñas en su formación. Si bien este asunto ya había sido discutido por Nísia Floresta, en Anália la crítica al lujo y a la vida material se inscribe en un contexto de creciente capitalismo industrial y financiero que transforma los modos de vida al interior de la élite, propagándose modelos de comportamiento de una *belle époque* local que se acentuará aún más una vez instalada la República. El antídoto contra el materialismo o utilitarismo finisecular que cuestiona esta autora estaría en la reposición de los valores religiosos, que ella versa desde un profundo espiritismo. Lo que Anália defiende es una revalorización de la razón y la moral en favor de los derechos del espíritu y la fe en el contexto de la modernización, su preferencia religiosa no es del todo oficial, ya que profesa una creencia en la tradición cristiana pero desde una experiencia disidente respecto del catolicismo hegemónico. En su espiritismo, Anália participa de la concepción antimaterialista propia de esa corriente y esto la lleva a leer su siglo como un contexto amenazado por el utilitarismo y el escepticismo, ideologías que carcomerían las certidumbres religiosas que han guiado a la humanidad, dejándola desprovista de lo trascendente y lo divino. En un texto que además de exponer su discusión sobre las nuevas formas de idolatría pragmática y financiera, se inserta la figura de la escritora como una interlocutora ermitaña en ese dañino escenario; Anália desarrolla una propuesta sobre la educación ideal que debieran recibir las mujeres. El ensayo "A nossa apatía intelectual" aparece en el periódico de Josefina Álvares *A Família* el 9 de marzo de 1889:

El siglo XIX con todos sus progresos visibles, multiplicando indefinidamente las conquistas del hombre, y facilitándole la adquisición de todos los gozos sociales, lo pone en un pozo [...], por una especie de nerviosismo cerebral por la desordenada furia de los placeres materiales, que le endurecen el corazón y le atropellan la sensibilidad [...]. Hoy, en el último cuarto del siglo XIX, en pleno régimen de Zola y de Darwin, la sensibilidad es casi un crimen!

Como todos saben, el proceso de las nuevas escuelas tiende a hacer desaparecer la personalidad del escritor por detrás de su obra, esa impersonalidad que para suscribirla al hombre basta apenas una pequeña fuerza de voluntad, para la mujer sería preciso esfuerzos casi sobrehumanos, o los más dolorosos de los sacrificios. Entre las raras señoras que en Brasil se dedican a las letras, algunas han enfrentado los prejuicios de la sociedad, la indiferencia y el desdén [...].

La escritora muchas veces tendrá que contentarse con una única y silenciosa lectora, la propia autora (3-4).

A partir de este cuadro, Anália sugiere fomentar la lectura femenina para que esa solitaria autora acreciente su público y así también su figura sea más aceptada en la sociedad, pero además para que las mujeres en general sean educadas en la sensibilidad y en los valores, aspectos perdidos en el contexto del pragmatismo positivista que impera en su tiempo y que ella lee como absolutamente perjudicial para el aprendizaje ético e intelectual de las mujeres. Más que abogar por ideas kardecistas sobre el contacto entre vivos y muertos o la importancia de reuniones donde se practique el trance, el espiritismo de Anália, al menos este que vemos en su ensayismo de los 80, se basa en su profunda creencia en la jerarquía del espíritu o de la espiritualidad en la educación e ilustración, sobre todo de las mujeres, quienes serían las encargadas de formar el carácter de las futuras generaciones.

Las mujeres estarían expresando este afán materialista mediante las nuevas formas de vanidad: "cuando esas pecadoras elegantes pasan hermosas, radiantes pisando el asfalto como los hombros llenos de perlas y diamantes [...] siento que se apodera de mi alma una mixtura de inexplicable tristeza y de profunda conmiseración ante esos destinos de mujer tan desgraciados" (*A Família*, 2 de febrero de 1889 3). De hecho, este ensayo tiene por título "As filhas do mal", exponiendo desde su paratexto la ambición y ostentación femenina como modales que pervierten la sociedad actual. De modo tal, se reivindican los derechos del espíritu frente a una realidad que se percibe como inclinada hacia la búsqueda de una riqueza física y monetaria, perdiendo en ello el eje de la vida social y por supuesto el libre y armonioso desenvolvimiento de la razón. En el fondo, lo que tenemos en el ensayismo de Anália es un remanente ilustrado que cifra en la espiritualidad y en la fe el ejercicio justo de la racionalidad humana, desde esa perspectiva, pone en tela de juicio las bases de inspiración de las corrientes científicistas que traman sus modelos a partir del estricto desenvolvimiento económico. La tesis que arguye Franco dice relación con la necesidad de instaurar un nuevo concepto educativo, no solo para las mujeres sino para el Brasil en general, que favorezca el desarrollo de todas las facultades humanas en base a la enseñanza moral y sentimental.

Ahora bien, tampoco es que potencie una óptica conservadora respecto de la religiosidad, lo que expone su visión incrédula frente al catolicismo oficial, pues es

contraria a la educación, como llama ella, ascética de las mujeres. No defiende ni aquellas que son adversas a las enseñanzas de Cristo ni tampoco a las mujeres exaltadas en el misticismo devoto. Ninguno de esos modelos polares son para Anália ejemplares, como tampoco lo son las mujeres pedantes por su excesivo saber intelectual, ni menos las frívolas, mujeres ignorantes interesadas solo en el lujo y muchas veces escépticas frente a la religiosidad de forma gratuita, sin mayor reflexión racional o emotiva. Ella se pregunta si no habrá una figura que medie entre esos extremos, pues bien aquella mujer que logra articular equilibradamente el sentimiento y el intelecto, la fe y la razón, es el modelo de femineidad que debe ayudar a construir la escuela y el Estado.

Por otra parte, quizás uno de los asuntos más novedosos que plantea este ensayismo dice relación con la educación profesional y laboral de las mujeres populares, pues no tiene un tratamiento frecuente entre las autoras que hemos visto, aun cuando en el capítulo que sigue sí habrán otras escritoras que problematicen la situación de las mujeres desde la variable de clase. En abril de 1889, da a la prensa un ensayo titulado "O ensino complementar y proffisional da mulher", en él primero expone que el siglo XIX es una época de avances de todo tipo, incluso que ha permitido terminar con todas las esclavitudes y que hasta las mujeres han logrado alcanzar un nivel de ilustración similar al de los hombres. En ese contexto, Brasil también se presenta como una "civilización adelantada" y por ello las necesidades crecen de modo que el trabajo masculino no basta para proporcionar a la familia todas las comodidades que se requieren. Agrega a esto que: "todas sabemos que en general la mujer entre nosotros, no está preparada para la noble y elevada misión que le espera en la familia y en la sociedad [...] ni de los deberes que precisa cumplir, pero dejando de lado esta cuestión ya tanas veces debatida, limitémonos a hablar sobre la educación de las hijas de los proletarios, de aquellas en fin que frecuentan nuestras escuelas públicas" (*A Família*, 13 de abril de 1889 2-3). El interés pedagógico de esta *ensayista* no se limita, por lo tanto, al circuito cerrado de la élite, sino que está volcado a pensar en las formas idóneas de educación a niñas que tendrán que solventar su futuro.

Anália aboga por una educación laboral para la mujer proletaria, pues argumenta que es el Estado el responsable de prepararla y entregarle herramientas cognitivas que le permitan realizar trabajos no solo de manufactura. Idea de avanzada en su época, que

además será nutrida con contenidos liberales en tanto se ampara la idea de que la libertad femenina sin instrucción profesional es una quimera, ya que las mujeres sin dicha formación no consiguen moverse con independencia financiera y habilitar sus vidas prescindiendo de matrimonios que muchas veces son perjudiciales en relación con su derecho al estudio y al acceso laboral.

En este incipiente feminismo de corte liberal-socialista, por caracterizarlo atendiendo a las demandas que difunde Anália, se distinguen tres ideas fuerza: el reconocimiento de la capacidad intelectual de la mujer y su jerarquía moral en frente a los hombres; el derecho a ejercer actividades que traspasan el ámbito de lo estrictamente doméstico, ampliando su actuación al terreno laboral industrial, letrado y pedagógico; y, asimismo, el derecho a participar de la vida cívica a través de su potencial como figura materna y trabajadora. El trabajo productivo-público paulatinamente se va situando como una bandera de lucha del feminismo socialista, ya en la vuelta de siglo vemos las primeras organizaciones obreras de mujeres que demandarán fundamentalmente mejoras en sus condiciones laborales. No obstante, en este momento, escritoras como Franco patrocinan en líneas generales el trabajo de las mujeres como una puerta que debe abrirse en la medida que ayudaría a complementar los ingresos originados por sus maridos, solo de forma muy seminal aún, nombrado casi de soslayo, se defenderá la presencia femenina en el ámbito laboral como fuente de libertad e independencia, tal y como hace Franco en el ensayo citado.

La visibilización de las trabajadoras se produce dentro del auge del crecimiento económico urbano de fines de siglo, fundamentalmente vinculado a las clases populares que se emplean en la industria cada vez más presente en la vida brasileña. Este mercado laboral femenino se manifestaba de forma contradictoria respecto de los discursos que hace décadas venían resguardando la domesticidad, ante ello la explicación para ajustar esta nueva realidad, dentro de los parámetros androcéntricos de la sociedad finisecular, pasó frecuentemente por considerarla una excepción que era presumible de darse cuando las mujeres eran solteras, viudas o pobres. Así y todo, en grados mayores o menores, dentro del contexto brasileño, el trabajo femenino irá cobrando importancia en los debates políticos,

especialmente a partir de la creación de las primeras organizaciones de mujeres obreras en el cambio de siglo.

\*\*\*

La figura de la *literata* en el Brasil del siglo XIX, al igual como ocurría en Chile, toma una forma más prominente en su segunda mitad bajo el contexto del Imperio de Pedro II. Son muchas las mujeres que se aventuran en la escritura pública e impresa, modulando sus figuras autoriales a través del uso de diversos géneros discursivos, entre los que se distinguen fundamentalmente tres: la poesía, las narraciones ficcionales breves y el ensayo.

La trayectoria de la autoría femenina de la *literata* tendrá su inicio alrededor de la década del 30 con la producción ensayística de Nísia Floresta, escritora que expone un discurso de derechos asociado a la búsqueda de la educación femenina, según parámetros ilustrado-liberales con la expresión además de un fuerte componente religioso. Después de terminada la convulsionada época de la Regencia, Brasil se estabiliza mediante la centralización del poder que ejerce Pedro II desde la Corte, en este marco, son varios los nombres de escritoras que publican en la prensa, ante todo carioca y en menor medida paulista o de otras provincias, oriundas de diferentes Estados y tradiciones étnico-raciales. Sin embargo, la gran mayoría de ellas y también las que logran mayor visibilidad y continuidad en la prensa son aquellas provenientes de la élite aristocrática urbana.

Consideramos que las autorías femeninas fundacionales en Brasil se articulan en el espacio público y la vida literaria hasta el advenimiento de la República (1889), momento en que la modernización se hace más fuerte y las formas liberales de gobierno se asientan en Brasil. Este punto de inflexión político derivará en nuevas formaciones culturales que promoverán la emergencia de autorías feministas ligadas a las experiencias de mujeres en el mundo laboral obrero como también a aquellas que acceden gradualmente a la educación superior y al ejercicio de profesiones liberales. Estas autoras harán uso de diferentes dispositivos de validación de su palabra como la práctica de ciertos géneros discursivos más ligados al mundo de lo íntimo y cuando utilicen aquellos más prestigiados por la intelectualidad masculina, como el ensayo, debatirán en torno a temas femeninos, principalmente sobre educación. Igualmente, además de publicar en la prensa, soporte

capital de autorización y circulación en la comunicación literaria, lo harán en libros, a la vez que participan en concursos literarios, en instancias institucionales y en tertulias literarias. También recurrirán a ciertas estrategias retóricas y paratextuales, destacándose la paulatina pérdida del uso del seudónimo en favor de los nombres legales de las escritoras; como además la mitigación de ciertas opiniones o la ficcionalización de otras, a través de relatos que forjan modelos femeninos disonantes respecto de la domesticidad imperante.

El periplo, entonces, que hemos establecido para trabajar en torno a esta figura va desde el reclamo por la emancipación femenina a la búsqueda de obtención de derechos civiles, ambos puntos en esta trayectoria aluden a la demanda mayor de la época como lo es la educación intelectual y moral de las mujeres. Todas las autoras investigadas señalan de algún modo la necesidad de modificar las pautas arregladas de comportamiento al interior del hogar familiar, reducto que también va a ser el espacio de despunte de estas autorías y el más tematizado en su literatura.

## **VII. SEXTO CAPÍTULO:**

### **PRENSA CAPITALISTA, AGENCIA Y LITERATURA DE MUJERES:**

#### **LA FIGURA DE LA EDITORA**

En este último capítulo, incursionaremos en la última figura autorial del ciclo que hemos denominado fundacional: la figura de la *editora*. Las escritoras que abordaremos se caracterizan por la producción de medios en pleno proceso de modernización finisecular y en el marco de emergencia de una prensa de tipo capitalista que desarrolla hacia la vuelta de siglo, junto a otros dispositivos, una incipiente sociedad de consumo. Como anotábamos en el tercer capítulo, estas escritoras gradualmente irán profesionalizando la figura de la autora en la vida literaria y pública, a la vez, que polemizan en torno a las oportunidades educativas y laborales de las mujeres, incluso algunas situarán un discurso de derechos que pretenderá incidir en el campo político. En este cuadro de debates, uno de los elementos centrales será la maternidad, como ya lo venía siendo por lo menos desde la década del 60 en Chile y de los 40 en Brasil, la que se construirá como una instancia cívica de

participación femenina en la sociedad y que el Estado positivista también utilizará como una herramienta eficaz para desenvolver una serie de medidas reformistas para el añorado orden y progreso social.

Las escritoras comparten el afán de transformación del último cuarto de siglo, pero discuten con la domesticidad imperante para ir instalando paulatinamente un decir feminista que va a tener por lo menos dos líneas importantes de desarrollo hacia el siglo XX: por una parte, la liberal, amparada por mujeres educadas y pertenecientes a los sectores acomodados o a la emergente clase media; y, por otro, la socialista, defendida mayoritariamente por mujeres que trabajan en la industria y que se vinculan a las primeras organizaciones obreras. No obstante, las escritoras con las que trabajaremos son *figuras de pasaje* a esos discursos que serán más notorios en el siglo siguiente; en este momento fundacional, estas escritoras están ligadas a las concepciones decimonónicas, son aún un tanto residuales en ese sentido, pero al mismo tiempo también movilizan discursos emergentes, más propios de un ideario feminista.

La *editora* elabora periódicos o revistas de amplio tiraje, utilizando formatos más complejos en consonancia con el conjunto de adelantos técnicos de la imprenta, asimismo, recurre a una diversidad de géneros discursivos que le dan un carácter más moderno a los medios que produce. Entonces, la *editora* además de publicar revistas y periódicos con un perfil protomasivo, también divulga sus textos literarios que van desde poesías hasta ensayos, pasando por la tan acostumbrada novela-folletín. Por otra parte, esta figura aún da cuenta del *habitus* aristocratizante característico de este ciclo de autorías fundacionales; de entre ellas; nos interesa trabajar con tres escritoras: la chilena Celeste Lassabe Graccien (186?-19??), quien publica y dirige en Santiago *La Familia, periódico semanal ilustrado de literatura, ciencias, artes, modas y conocimientos útiles* (1890-1892) y las brasileñas Josefina Álvares de Azevedo (1851-189?) e Inês Sabino (1853-1911), quienes por su parte dirigen primero en São Paulo y luego en Rio de Janeiro *A Família, jornal literário, dedicado à educação de mãe de família* (1888-1898). Estos dos periódicos marcan, desde nuestra perspectiva, el fin de una época tanto de la prensa de mujeres como en la construcción de autoría femenina, en el marco de procesos de transformación político-económica de alto grado como son, en el caso de Chile, la Guerra Civil (1891) y, en el de



Brasil, la instauración de la República (1889). De modo tal que en este acápite trabajaremos con las tres escritoras mencionadas en cuanto figuras *editoras* de los periódicos de mayor masividad a fines de siglo.

Pensamos que luego de estas fechas los tópicos, estrategias discursivas y figuras de autora cambian, abriéndose a un proceso de modernización que devela nuevas formas de interacción ciudadana y letrada, como también nuevos temas y demandas por parte de las mujeres. El lugar *paratópico* del escritor y, por sobre todo, de la escritora se vuelve más ambivalente respecto de los poderes fácticos y patentiza una autonomía mayor que deriva en una especialización de los saberes, una nueva forma de habitar la escritura que escapa a los márgenes de la presente tesis.

### **7.1. La figura de la *editora* en Chile: Celeste Lassabe y su periódico *La Familia* (1890-1892)**

La cultura literaria y periodística finisecular en Chile está entramada en un proceso de recomposiciones sociales que avecina las principales tensiones que decantarán en el nuevo siglo. En tal sentido, Bernardo Subercaseaux piensa que la última década del XIX corresponde a un período en que ya aparecen perfilados las características fundamentales del escenario económico, político y social del país, además de sus principales actores: "Podría afirmarse que la última década del siglo XIX fue, en alguna medida, la primera del siglo XX. Década bisagra y etapa clave para comprender los procesos de articulación y cambio, en una dimensión diacrónica, como también para indagar las tensiones que se van incubando en la realidad nacional y que han persistido aún" (*Historia de las Ideas... II* 271). Por su parte, como ya hemos revisado en el segundo capítulo, el espacio escriturario se autonomiza respecto del campo político y de otras formas expresivas, a la vez que los circuitos de producción y divulgación de los bienes impresos se reestructuran y modernizan. El marco discursivo es más complejo y así coexisten variadas tendencias ideológicas y estéticas como el positivismo, filosofía oficial del período parlamentario (1891-1920); las corrientes espiritualistas y antirracionalistas, que venían desenvolviéndose por lo menos desde la década del 70; y también de forma seminal el anarquismo, el socialismo y el feminismo. Igualmente, el cuadro es enrevesado en términos estético-

literarios, pues confluyen tendencias residuales como el romanticismo tardío, que encontraremos en Celeste Lassabe; y líneas más dominantes como el naturalismo y el modernismo; asimismo, vemos emerger una literatura popular impresa, como la tan glosada lira popular.

La ciudad de Santiago en que aparecerá el periódico *La Familia* vive un movimiento acelerado de transformación, que si bien ya había adquirido cuerpo en la década de 1870, es a fines de siglo que se vuelve más patente, producto principalmente del auge económico que va a vivir el país luego de la Guerra del Pacífico y la adhesión del norte salitrero a su economía. Se compone un paisaje criollo de *belle époque* que se verá interrumpido por los hechos de 1891, pero de ningún modo suprimido de las formas de vida urbana finisecular. La remodelación de la ciudad cobijó nuevas maneras de sociabilidad y cultura material que se expresaba mediante un modo oligárquico de vivir, así, por ejemplo, existía una supremacía entre mujeres y hombres de vestir a la moda parisina y británica, como también era habitual la adquisición de bienes de lujo y consumo de productos europeos. Asimismo, el despliegue de una vida de salón en los palacetes a los que asistían las familias más dominantes y acaudaladas para celebrar tertulias, pero cada vez más también para tramar vínculos matrimoniales al ritmo de la danza y la política; entre muchas otras prácticas cotidianas que adoptaban los santiaguinos acomodados para arraigar los modos de un ser-hacer moderno. Se trataba de maneras de ser que buscaban afinidad con las formas de civilización europea y que también van a incidir en el campo de la escritura femenina.

Celeste Lassabe Graccien, al parecer, habría nacido en Francia alrededor de la década del 60 en el seno de una familia aristocrática, la que luego se trasladaría a Valparaíso y más tarde a Santiago. No contamos con muchos detalles biográficos sobre la autora, pero además de lo anotado sabemos que estuvo casada con el abogado y escritor Ricardo Cruz-Coke Nogueira, quien además de ayudarla con la publicación de *La Familia*, también escribía relatos bajo el seudónimo de Juan Marsella. En 1889 nace su hijo Eduardo Cruz-Coke Lassabe, quien llegaría a ser más tarde Ministro de Salubridad, Previsión y Asistencia en 1937, bajo la presidencia de Arturo Alessandri Palma. En los estudios en que

esta autora es nombrada, no son muchos<sup>101</sup>, se la recuerda principalmente por la publicación de su novela *Rosa de abril* (1892), la que primero aparece como folletín en su periódico para luego hacerlo en formato libro, y también por el uso que hace del seudónimo, su nombre literario era Lodoiska Maapaká.

Entre las novelas de Rosario Orrego y *Rosa de abril* de Celeste Lassabe no existe, de acuerdo a las indagaciones actuales, otra autora que se aventure en la escritura o, más bien, en la publicación de novelas en Chile. Recordemos que *Alberto el jugador*, la novela capital de Orrego, se publica en 1861 y, por lo tanto, solo treinta años después vemos a una nueva figura incursionar en este género mayor de la literatura. Como decíamos, *Rosa de abril* se publica en una primera versión por entregas en el periódico de Celeste y en el marco del mismo es anunciada y promocionada su edición como libro: "Rosa de Abril, novela original de Lodoiska Maapaká. Un tomo artísticamente impreso. Acaba de salir a la luz. Oficina de *La Familia*, Estado 31½. Precio: 1 peso" (3 de agosto de 1892 107). No obstante, la importancia de esta escritora no radica solo, desde nuestra perspectiva, por la publicación de esta novela o por el uso del seudónimo, que como hemos visto es una práctica literaria habitual en la época, sino más bien por su figura como *editora* de un medio moderno y por además escribir de forma abundante textos literarios en el mismo.

*La Familia, periódico semanal ilustrado de literatura, ciencias, artes, modas y conocimientos útiles* (1890-1892) se publica en el contexto de una prensa que ha diversificado su formato como también sus estrategias periodísticas, producto tanto de la ampliación del lectorado como de los avances tecnológicos y tipográficos, dando cuenta de la primacía de un capitalismo de imprenta. Como ya hemos expuesto antes, colindante con el proceso de especialización y profesionalización del campo cultural, la prensa irá adquiriendo también un mercado y terreno propio: el periodismo moderno, que situará a los impresos en una relación más autónoma respecto de los poderes políticos, dejando en parte su labor de vocería o instrumento edificante para instalar en su lugar un carácter particular

---

<sup>101</sup> Entre ellos tenemos el de Omer Emeth, *La vida literaria en Chile* (1909); el de José Toribio Medina, *La literatura femenina en Chile* (1923); Homero Castillo y Raúl Silva Castro la menciona al pasar en su *Historia bibliográfica de la novela chilena* (1961); y también Ruth González-Vergara en *Nuestras escritoras chilenas* (1993), único libro que se detiene en la autora de modo más amplio.

de acuerdo a los variados fines que enuncian los distintos medios. Los pasajes de la prensa devienen hacia fines de siglo en nuevas economías discursivas que permiten hablar de una protomasmediatización del espacio de la escritura.

El diarismo desenvuelve una cultura impresa asentada por lo menos en dos lineamientos, por un lado, una prensa de tipo informativa y que utiliza la objetividad del lenguaje como una herramienta de validación del trabajo periodístico y, por otro, una prensa heterogénea y especializada que dará a luz impresos definidos de acuerdo a áreas de interés o saberes particulares. Entre esta última serie encontramos *La Familia*, órgano que si bien lleva por paratexto "periódico semanal", se trata más bien de una revista literaria en un sentido lato que responde a objetivos más ilustrados y, por lo tanto, más cercanos al periodismo decimonónico que al informativo característico de la nueva prensa, al estilo de *El Ferrocarril* (1855-1890), *El Mercurio de Valparaíso* (1827) o *La Época* (1881-1892), por nombrar a los más emblemáticos. Es decir, reposiciona una prensa literaria que persigue ilustrar a sus lectores, llegar a ser un instrumento edificante para las mujeres, que son aquellas a quienes está dedicado este periódico, más que comunicar las últimas noticias del acontecer nacional. Desde ese ángulo, el título *La Familia* alude a un posicionamiento de interés nacional y público, pero que parte del hogar familiar como reducto doméstico. El periódico pone su acento en la ilustración de la familia, mas únicamente por medio de la figura de la madre lectora que es aquella inquirida por todos los textos que contiene.

*La Familia* se publicó los días 1 y 15 de cada mes, desde el 1 de septiembre de 1890 hasta el 12 de diciembre de 1892, finalizando con su edición número 94. Ya en su segundo año, de acuerdo a lo que dice en sus portadas, tenía un tiraje de 10.000 ejemplares, siendo distribuido sobre todo en Santiago pero contando con suscripciones en todo Chile, según podemos constatar en la sección "consultas" que está dedicada a responder las cartas que envían sus lectoras. Así encontramos que con diferentes seudónimos bajo forma de siglas (L.V. de L., M.B., D.E.R., R.D., M.Y.) se responde a suscriptoras de lugares tan distantes como Iquique y Puerto Montt, y muchos otros: San Pedro de Atacama, Concepción, San Felipe, Lota, Limache, Curacaví, San Fernando, Mulchén, Tocopilla, Collipulli, Puerto Montt, Rancagua, Achao, Algarrobo, entre muchos más. De igual forma, contaban con

agentes en todo el país, quienes ayudaban a mantener las suscripciones y distribuir el periódico.

Desde su inicio podemos vislumbrar un estricto medio de venta y compra para sus lectores, indicando también el deseo de la directora del periódico de buscar autofinanciar su proyecto editorial y, asimismo, generar incluso algunos ingresos. Desde el primer número se advierte en la portada que la suscripción al periódico debe ser anual y que no se aceptarán suscripciones por menos, también que su venta se extiende al extranjero y piden agentes comerciales en todo el país para ayudar a la distribución. Dentro de este despunte de la "empresa" periodística que expresa estrategias mediales más conscientes de sí y de su mercado, animando nuevos ritmos de publicación y formatos, la revista de corte literario-magazinesca como lo es *La Familia* se constituye como un artefacto cultural importante en los procesos modernizadores de fines de siglo, no solo con respecto a la autoría femenina, sino también en relación con el proceso general de la prensa. Pues vemos en ella un primer vestigio del género magazine, que, como han expuesto Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, se trata de un registro comunicacional que junto con el mercado noticioso aparece como indicador del surgimiento de la industria cultural moderna (*El estallido de las formas* 33). Si bien este género va a componer una serie periodística mayormente distinguible en las primeras décadas del XX, ya en *La Familia* expresa sus formas características: periódico-revista ilustrado, estructurado en base a variadas secciones (grabados, ilustraciones, cuentos breves, novelas por entregas, avisos publicitarios, crónicas sobre vida social y cultural, relatos de viajes, cartas, poemas, entre otros), de aparición quincenal o mensual, que inquiera a un público definido y, por lo tanto, segmentado. Junto a todo ello, destaca el uso que *La Familia* hace de la imagen en las portadas y muchas veces en las páginas interiores, denotando la posibilidad técnica de reproducir imágenes de forma masiva a fines de siglo, incluso en mayo de 1892 muchas de estas ilustraciones comienzan a aparecer en colores. Es tanto así, que todas las portadas contienen este tipo de diseños, los que a su vez movilizan una sección específica "Nuestros grabados", que explica el sentido de dichas imágenes e indica el lugar central que tienen dentro de los contenidos de la propuesta periodística. Estos grabados acogen representaciones diversas como, por ejemplo, retratos de poetas; adelantos tecnológicos extranjeros y nacionales; personajes, lugares y episodios de la historia de Chile (por ejemplo, Pedro de Valdivia o el Cerro Santa

Lucía durante la Colonia); también del acontecer político (en la portada del 26 de octubre de 1891 se presenta el retrato de las víctimas de la masacre de lo Cañas), dibujos sobre las obras narrativas que se divulgan, moda parisiense, entre muchos más.

Este tipo de comunicación periodística más compleja y tecnificada destinada a un público más numeroso y diversificado, como advertimos en el segundo capítulo, constituye uno de los rasgos que caracteriza al proceso de modernización. Marco en el que también la publicidad comenzará a jugar un papel central, tal y como es posible apreciar en las páginas de *La Familia*. En ella se publicitan variados productos y a medida que avanza en sus números mayor es también la presencia de los mismos; así, por ejemplo, encontramos anuncios que promocionan la venta de pastas dentífricas como *The ambrosial tooth powder*, hilos y telas para vestidos del Pasaje Matte, venta de vinos, cremas corporales, tratamientos capilares como el *Agua de los azulejos* proveniente de París, complementos alimenticios como el *Hierro Bravais*; y también se publicitan instituciones tales como escuelas: el Colegio Norteamericano Santiago College, en el tiempo en que se ubicaba en Agustinas 160, o el Colegio La Ilustración para señoritas de Mercedes B. de Turenne, así como oficinas jurídicas o consultas médicas.

El carácter empresarial que de forma gradual va construyendo esta revista-magazine se hace más evidente luego de transcurrido el primer año de publicación. En su número 20, 1 de junio de 1891, la Dirección establece una serie de condiciones de suscripción en el marco del desarrollo del programa de distribución y venta de *La Familia*, pero antes pasa a revisar la historia de la revista, la que alude a varios de los puntos que acabamos de describir:

En breve cumplirá *La Familia* su primer año de existencia. Ha llegado, pues, el momento de echar una mirada hacia atrás, para recoger las enseñanzas del camino recorrido, y otra mirada hacia adelante para fundar el nuevo programa con que nuestra publicación se presentará a sus lectores en el segundo año de su carrera [...]. Desde el día que se fundó, *La Familia* ha seguido un desarrollo que ha desconcertado por completo, no solamente las previsiones más pesimistas, sino también los cálculos más lisonjeros que, como promotores de una idea que conceptuábamos buena, teníamos derecho de formar. Podemos decir hoy sinceramente, sin ostentación ni vanagloria, que si hubiésemos vislumbrado el éxito, inaudito en los anales de la prensa chilena, que ha obtenido nuestro periódico en los pocos meses que lleva de vida, la cifra de nuestros suscriptores sería hoy el doble o

el triple de lo que es. La falta de los cinco primeros números, que se agotaron rápidamente, sin que fuese posible reimprimirlos, nos puso en la necesidad de rehusar infinitas suscripciones, y de aceptar solo aquellas que empezasen con el número 6. De ahí que algunos de los números agotados de *La Familia* se paguen hoy a precios extraordinarios, cuando se pueden conseguir [...].

El envío del periódico a los suscriptores, sea directamente, sea por medio de los agentes, se ha hecho con perfecta regularidad, y los reclamos han sido relativamente raros. Con motivo de las dificultades de la hora actual, se ha suspendido la remisión de *La Familia* a todos los suscriptores del Norte que reciben su correspondencia por la vía marítima. Esta medida nos ha impuesto, como se comprende, pesados sacrificios; no hemos vacilado en adoptarla para evitar extravíos y poder asegurar a aquellos suscriptores la posesión de sus colecciones completas, que, en la medida de lo hacedero, conservaremos en depósito en nuestra oficina hasta que nos sea posible entregárselas.

*La Familia* empezó publicando una página ilustrada y tres de lecturas amenas. Más adelante, sin exigir de sus favorecedores ningún nuevo sacrificio, aumentó su material a ocho páginas de lectura con numerosos grabados intercalados en el texto. Y todavía, movidos por el deseo de mostrar a nuestros suscriptores que nuestra línea de conducta consistía en prometer mucho y hacer tres veces tanto, hemos distribuido números de doce páginas profusa y costosamente ilustradas, sin pedir tampoco remuneración especial por tal servicio.

Lo que hemos realizado hasta hoy debe admitirse, pues, como una garantía segura de lo que ejecutaremos mañana (157-158).

En este recuento que hace Celeste Lassabe como directora del periódico, vemos por las vicisitudes que habría pasado la publicación y también los cambios que ha tenido que efectuar para lograr mejorías en sus estrategias comunicacionales con el fin de insertarse entre el público. Asimismo, llama la atención la serie de medidas económicas que han tomado como corporación para asegurar la pervivencia del medio entre los eventos político-militares que se viven en el marco de la Guerra Civil, como los esfuerzos que han realizado para aumentar las páginas del impreso y complejizar su contenido. Esta nueva prensa capitalista fractura las relaciones más estrechas que tenían los periódicos anteriores con el aparato de Estado o grupos políticos y propicia una diversificación de los formatos como de la escritura, privilegiando la constitución de una esfera crítica y enmarcándose en las funciones clásicas de los medios masivos modernos (informar, educar, formar opinión y también entretener). En este sentido, en el programa de *La Familia* para su segundo año se convoca a sus lectores a seguir comprándolo para continuar "por la senda del progreso hasta colocarse a la mayor altura imaginable", pues en el marco de la idea de que la lectura

es el medio privilegiado de adquisición de civilización y progreso se enfatiza que sí el periódico logra prosperar así también lo hará la nación. El programa refiere como primer punto los contenidos de cada número: crónica política, semana santiaguina, correspondencia europea, revista de bellas artes, revista de ciencias, revista comercial e industrial, sección literaria (en la que se destaca la publicación de folletines inéditos, escritos expresamente para *La Familia*), variedades (sección en la que se tocarán temas diversos como educación, higiene, economía doméstica, recreaciones amenas, problemas matemáticos y preguntas históricas y científicas con afán de entretenimiento) y el típico grabado de actualidad (que según se enuncia ubicaría al periódico al nivel de *L'Illustration* de París o *La Ilustración Española y Americana* de Madrid y a un precio cuatro veces menor). Esta diversidad de géneros discursivos que se imprimen en las páginas de *La Familia* denota, entonces, su carácter misceláneo que lo sitúan como uno de los primeros periódicos magazinescos publicados en Chile. Por lo tanto, su carácter moderno no se ve de forma exclusiva en el fin económico y empresarial que manifiesta, sino también en su organización discursiva interna y en los fines comunicacionales que expresa.

Por su parte, las condiciones de distribución del periódico también adquieren importancia para su Dirección, con el propósito de economizar y programar la cantidad de ejemplares por cada número de *La Familia*, solo admitirán suscripciones por 24 y 52 números. Además para agilizar el envío en provincias, los suscriptores recibirán cada número por manos de los agentes titulares, mientras que en Santiago sus lectores pueden pedir que los números sean remitidos por correo o comprados en la misma oficina de *La Familia*. En esta cuidada programación de la compra-venta del periódico, surge una figura propia del capitalismo de imprenta como lo es el agente, el que para *La Familia* cobrará importancia en la venta que hacen en las diferentes ciudades de Chile. La Dirección también comunica algunas condiciones: "Solo los agentes que hayan pagado cinco suscripciones tienen derecho a recibir gratuitamente el periódico. Debemos recordarles aquí que, para la Administración, las suscripciones no existen sino desde el momento en que su importe ha sido pagado en la Oficina" (158). Además agregan: "En remuneración de sus servicios los agentes pueden optar entre: el veinte por ciento de comisión o alguna de las primas que más abajo se enumeran, y que representan un treinta, un cuarenta o hasta un cincuenta o más por ciento de las cantidades respectivas que nos remitan" (158). Entre las



primas a las que pueden optar están las novelas-folletín que publica Juan Marsella (marido de Celeste) primero en las páginas *La Familia* y que luego aparecen en formato libro financiadas por la misma administración del periódico: *La hija del comendador* y *Corazón de león*; al lado de estos libros, se ofrecen también como recompensas o canjes objetos de lujo como una cigarrera de cuero ruso, una cadena de reloj, un portamonedas, una corbata de seda, un reloj despertador, un vale por en la Botería Parisiense para ser cobrado por cualquier tipo de calzado, un alfiler de oro para corbata o prendedor de plata, una docena de camisas, un par de aros brillantes, y muchos otros objetos que aumentan en su precio a medida que sean más las suscripciones que consiga y pague el agente a *La Familia*.

La figura de la *editora* es parte de este cuadro comercial y moderno que hemos advertido a partir de esta revista o periódico-magazinesco, su actividad se enmarca en la agencia pública de una empresa de cuño liberal que busca incidir en las dinámicas de la economía impresa de fines de siglo. De manera tal que en Chile la única escritora que podemos ver construyendo su figuración pública como letrada, periodista y empresaria, en este momento, es Celeste Lassabe. En esa medida, además de su proyección como *literata*, su escritura es fundacional en un doble sentido, por un lado, en el carácter inaugural del medio que ella dirige, se trata de una primera forma magazinesca y, por otro, por la finalidad económica de corte empresarial que detenta el medio, cuestión que no encontramos en la prensa de mujeres anterior. Así entonces, Celeste Lassabe es gestora de medios además de escritora de ficción, pero una gestora diferente a la que expresaba Rosario Orrego, ya que promueve una prensa que no solo busca la utilidad ilustrada de mediados de siglo, sino que apunta a la inserción de la escritura en una compleja red de estándares empresariales, que marca el ritmo de publicación, distribución y consumo, afectando los contenidos, géneros y estrategias mediales de los periódicos.

Nos interesa, entonces, poner en relieve la actividad de esta escritora en el órgano que ella misma dirige, la que se destaca por la publicación de textos narrativos ficcionales, además de aquellos que se refieren a la gestión empresarial de *La Familia* como los que acabamos de citar y en donde ella aparece en su labor de Directora. De esta suerte, se van tramando en la figura de la *editora* su trabajo de gestión periodística junto con su producción literaria, que la instalan como una agente ocupada en legitimar un sujeto

femenino moderno de escritura como también un medio propio en el campo cultural finisecular.

Celeste Lassabe publica sus relatos ficcionales bajo el seudónimo de Lodoiska Maapaká, estos corresponden en su mayoría a cuentos breves que a veces aparecen por entregas en dos o más números: "La tabaquera", "Fantasía de verano", "El collarcito de ámbar", "Memorias de ultratumba", "Un contratiempo oportuno" que ya hemos abordado antes, "Desposados", "Un viaje submarino", "La Torre Eiffel, historia verdadera" y "Los reclutas de San Miguel". Ahora bien, la narración que más destaca por su extensión y la importancia que se le da en las mismas páginas de *La Familia*, como también por el tipo de género y forma de publicación característica del siglo XIX que utiliza, es la novela-folletín "Rosa de abril". Todos estos relatos tienen en el centro una historia amorosa en la que se suceden un cúmulo de peripecias que siempre separan a los enamorados, pero quienes también aprenden a sortearlas y terminan recobrando el amor y el equilibrio del mundo narrado.

El conjunto de estos relatos son textos de la felicidad, que cuentan cómo parejas de amantes viven vericuetos desafortunados pero finalmente llegan a concretar su amor. En este sentido, estoy retomando la perspectiva que desarrolla Beatriz Sarlo respecto de las novelas rosas que se publican en Argentina entre 1917 y 1927 y a partir de las que advierte que "el amor es la más interesante de las materias narrativas, diseñan un vasto pero monótono imperio de los sentimientos, organizado según tres órdenes: el de los deseos, el de la sociedad y el de la moral" (*El imperio de los sentimientos...* 11). Son estos órdenes los que entrarían en conflicto para atar/desatar la trama sentimental de esas narraciones, como también creemos que ocurre en las de Lodoiska Maapaká, puesto que en su mundo ficcional se ponen trabas al amor, las relaciones entre amantes son interrumpidas por conflictos de tipo social (en el cuento "Contratiempo oportuno" Carlos no se quiere casar con Lucía porque ella es escritora) o moral (en el cuento "La tabaquera" sus protagonistas, Enrique y Elisa, demoran en concretar su matrimonio debido al vicio del cigarrillo que padece el amante), se trata de problemas que deben saber subsanar o solucionar para lograr unir sus vidas, lo que siempre ocurre.

En estos relatos no encontramos la complejidad narrativa que apreciábamos, por ejemplo, en Rosario Orrego, sino más bien se trata de historias que hegemonizan el amor y el deseo heterosexual exhibiendo una realidad compensatoria respecto de todo lo que es representado como el afuera: la política, las clases sociales o la economía. Se trata de una literatura sentimentalista en donde el amor no es sometido a análisis, no hay un distanciamiento crítico que exponga por ejemplo la búsqueda de una transformación en las relaciones humanas íntimas, es decir, nunca las relaciones se presentan como un espacio social o político que necesita ser reformado, pues el eje está puesto en la concreción de la unión amorosa y desde allí en la felicidad de los amantes. En el centro de este "imperio de los sentimientos", como llama Sarlo al mundo ficcional que construye este tipo de narraciones sentimentales, están los personajes femeninos. Estos representan el mundo de las mujeres desde una domesticidad femenina anclada en la cuestión de los afectos, a partir de la que se las exalta e inscribe como sujetos edificantes dentro del mundo posible; son mujeres las que transforman los defectos, los prejuicios, las desventuras, las que permiten el giro de la historia a favor del amor y de relaciones estables y sanas.

En esta última dirección, varios de los cuentos de Lodoiska Maapaká insisten en la importancia de la estabilidad y sanidad corporal y mental, quizás el más interesante en este sentido es "Desposados", que se publica en los números 13 y 14 del periódico en febrero de 1891. Este cuento trata acerca de los novios Margarita y Antonio, quienes habían tenido que aplazar su matrimonio debido a la muerte por cólera de los padres de la joven (muerte para nada extraña en la época debido a la gran epidemia que azotó al país entre 1886 y 1888). Esta situación enferma a Margarita, quien "parecía que la muerte agitaba sus alas negras sobre esa criatura radiante de juventud y de belleza" o también es descrita como "muy romántica la interesante enferma; sus autores favoritos eran Goethe y Shakespeare" (115 de febrero de 1891 102). Ante la pérdida de sus padres, Margarita debe ir a vivir con su tío y familia, pero no hay nadie que logre sacarla de su profunda tristeza. Frente a esto, el médico decide recetarle un remedio moral, pidiendo apoyo a Alberto y a la prima de Margarita, Carlota. El remedio o plan consistía en: "Es menester que representéis ambos la comedia de un amor naciente; es preciso que Margarita llegue a entrever un matrimonio posible entre ustedes dos; es indispensable, en fin, que conozca los tormentos de los celos" (103); de ese modo, el médico pensaba que podían traer a Margarita de vuelta a la vida.

Hacia el desenlace del relato, el plan ha resultado a la perfección y la historia se cierra con la preparación de un doble matrimonio, el de Margarita y Alberto, y el de Carlota con su novio Cayetano: "El doctor se muestra tan contento de este triunfo de la medicina moral, que su regocijo ya ha devuelto la salud a muchos enfermos... imaginarios" (1 de marzo de 1891 111). Esta medicina de las pasiones encargada de equilibrar los afectos es recurrente en la narrativa de Celeste y la conecta con el sentir científicista de la época. Si bien su ficción es romántica y de corte sentimentalista, más que sentimental, también encontramos contenidos más propios del naturalismo narrativo finisecular, como este que tiene que ver con la medicalización de la vida y el lugar de la mujer como enferma emocional.

Aun cuando el interés de la medicina por las pasiones y su potencial patógeno tenía una genealogía antigua rastreable en el mundo clásico y que había experimentado un gran impulso durante el Ilustración del siglo XVIII, es solo en el XIX cuando se la tematiza de modo abundante, sentando las bases de los presupuestos de las modernas ciencias de la mente. Durante el siglo XIX, entonces, se desenvuelve una creciente preocupación de la medicina por el origen y las consecuencias individuales y sociales de los "desórdenes morales", especialmente aquellos que tenían que ver con la repercusión de las pasiones en la salud. El nuevo lugar que ocupa la individualidad en la modernidad incipiente que vive, en este caso, Chile también repercute en su inserción en las diferentes prácticas, entre las que el discurso científico-médico es central<sup>102</sup>. Ahora bien, más que detenernos en los derroteros del pensamiento médico en Chile, lo que nos interesaba advertir es el lugar que ocupan los elementos positivistas en la narrativa realista de Celeste Lassabe.

El amor es el gran tema de su narrativa, la que se va articulando a través de una serie de peripecias sentimentales vinculadas con los ideales de pareja y el matrimonio,

---

<sup>102</sup> Las ciencias naturales y la medicina son angulares en el desarrollo del pensamiento positivista, en Chile una lectura obligada para la intelectualidad científica fue *Introducción a la medicina experimental* (1865) de Claude Bernard a partir de la que se diseñaron una serie de medidas institucionales y estatales para el mantenimiento de la sanidad e higiene pública. En ese sentido, son decidoras las medidas que toma el gobierno de Balmaceda como, por ejemplo, la construcción de varios hospitales (Pisagua, La Ligua, San Fernando, Buin, Linares, Bulnes, Collipulli, Temuco, Coronel y Castro); así como también la creación del Consejo Superior de Higiene en 1889 que tenía por objetivo combatir las epidemias, sobre todo después de la aparición de la gran epidemia del cólera en el país entre 1886 y 1888 (Cruz-Coke, *Historia de la medicina en Chile* 413).

uniones que harían posible la felicidad individual, mediante el equilibrio entre los deseos y las demandas éticas de la sociedad. Así el argumento de todos estos relatos breves se dirige a la consecución de dicha felicidad e igualmente, entonces, los personajes que actúan se vuelven figuras funcionales para la intriga central. No se introducen elementos disruptivos, pues la trama avanza de forma lineal y progresiva hasta la unión de los protagonistas y la desaparición de los conflictos emocionales, morales y sociales que habían desatado el conflicto.

En suma, aun cuando existen elementos de una estética más naturalista relacionados principalmente con ideas de medicina moral o higiénica en la narrativa de Lodoiska Maapaká, el eje de estos relatos está puesto en el amor romántico-realista, el que por lo demás ya no posee la jerarquía estética que había tenido en años anteriores, develando así el carácter más residual de esta producción. El amor sobre el que habla Lodoiska es aquel que encontrábamos en la narrativa de Rosario Orrego, pero en un nivel más básico y de corta profundidad; se trata de la figuración del amor burgués aparejado a aquellos procesos que lo habían ido reforzando a lo largo del siglo: el surgimiento del hogar como espacio protector de la intimidad y los afectos en un mundo crecientemente industrializado, la invención de un modelo de maternidad como elemento central en el proceso de adquisición de la ciudadanía, el replanteamiento en las relaciones entre padres e hijos producto de una cercanía mayor en el marco de la casa íntima, entre muchas otras aristas de desarrollo de la idea burguesa de la familia. En definitiva, el amor que plantea Lodoiska se asienta en la institucionalidad familiar y matrimonial como los únicos espacios legítimos para el desarrollo de la afectividad, el romance y la subjetividad femenina.

Por otra parte, fuera de los tópicos y estéticas que modula Celeste Lassabe en sus cuentos, también es importante advertir la forma de publicación que utiliza para darlos a la prensa. Celeste incorpora la técnica del folletín, actualizando el modo más típico de publicación de las novelas en el siglo XIX, sobre todo lo hará cuando se aventure en la escritura de un relato de más largo aliento como lo fue su novela "Rosa de abril", a la que nos referiremos dentro de poco. Este tipo de relatos por entregas habían colaborado de manera significativa, seduciendo al público con cada número, en la implantación de los hábitos de lectura en Chile, además de ayudar al financiamiento y continuidad de muchos

impresos; pero también destacan por ser uno de los géneros que las mujeres utilizan para ingresar en la comunicación literaria y validar sus figuras de autoría. Estimamos que la novela-folletín es una de las estrategias discursivas privilegiadas que ponen en uso las escritoras durante el siglo XIX no solo en Chile, pues también hemos visto igual empleo en Brasil a lo largo de este trabajo. Y es por eso que nos parece ineludible abordarlo brevemente antes de detenernos en la novela que bajo ese formato publica Celeste. Lo hacemos aquí, porque también pensamos que Lassabe es la mejor exponente de esta literatura en su vertiente más característica como lo es la melodramática y sentimentalista.

Si damos una mirada a los periódicos del siglo XIX constatamos lo extensa que resulta la lista de novelas-folletín que se publican entre 1840 y 1890, ya sea como novelas por entregas u obras que ya terminadas eran publicadas por capítulos, en la parte inferior de las planas del impreso regularmente. Así, por ejemplo, *El Progreso* (1842-1853) dio a conocer y puso en circulación autores europeos como Víctor Hugo, Lord Byron y Alejandro Dumas (padre) a través de la publicación de sus famosas novelas por capítulos; como también lo hizo con el argentino Domingo Faustino Sarmiento, director del periódico, cuando publica su "Facundo" en 1842. Asimismo, aparecen en *La voz de Chile* (1862-1864) las novelas de Alberto Blest Gana: "Martín Rivas", "La venganza", "Un drama en el campo" y "El ideal de un calavera".

Estas novelas-folletín contribuyeron de forma decisiva en la formación de un nuevo público lector en el proceso mismo de las políticas de alfabetización en el Chile de mediados de siglo, a la vez que forman parte de la, por así llamarla, *pedagogía política* de las élites para difundir las nuevas sensibilidades y los ideales de civilidad que estaban emergiendo en el campo ideológico. Desde esta óptica, Susana Zanetti considera que un sector de las élites tenía confianza en que los folletines lograrían un efecto más rápido en el conjunto de la población alfabetizada y urbana que otros géneros discursivos de corte doctrinario en la búsqueda de una comunidad nacional (*La dorada garra de la lectura...* 107-108). Si bien muchas de las novelas nacionales del siglo XIX se publican por entregas, el nominativo de folletín paulatinamente comienza a definir a un tipo singular de literatura melodramática.

Antes de entrar en las características de este tipo de narrativa, recordemos que el origen del nombre debemos ubicarlo en su uso francés *le feuilleton*, el que designaba el final de la primera página de los periódicos y que tenía por objetivo la entretención. En ese espacio, en un primer momento, se contaban chistes, relatos fantásticos, recetas de cocina o belleza, entre otros, con el tiempo ya solo se destina para una nueva forma de ficción, la novela-folletín por la pluma de sus más renombrados cultores: Eugène Sue, Alexandre Dumas, Paul Féval, Ponson du Terrail y Montépin. La década de 1840 en Francia marca la constitución definitiva del folletín como género específico de novela, Sue publica en el *Journal des Débats*, "Los misterios de París" (1842-1843). La invención de Sue y Dumas se va a transformar en un receta, va a adquirir un carácter formulario que otorga una nueva conceptualización del término folletín, el que pasa a designar en estricto rigor una forma singular de novela.

La distinción que se genera entre las novelas-folletín propiamente dichas y las novelas que utilizan la publicación por entregas en el caso de Chile es más patente a fines de siglo. Así, entonces, podemos diferenciar la narrativa de un Blest Gana o Rosario Orrego de aquella que se produce en base al melodrama, rasgo más propio de lo folletinesco, en autores como Juan Marsella y Celeste Lassabe en la década del 90. De cualquier forma, a lo largo del XIX, el suceso que provoca la fórmula folletinesca en relación a cómo seduce al público y así también a cómo ayuda a mantener la venta de los periódicos, lleva a muchos de ellos a publicar prácticamente todas las novelas segmentadamente, aun cuando gran parte de ellas no sean en estricto rigor novelas-folletín. Pues bien, el folletín puede ser definido como una narración de corte melodramático y sensacionalista que presenta personajes tipos inmiscuidos en enredos amorosos que al menos se figuran en tres formas básicas variables: el héroe y la heroína, estos dos corresponden la mayoría de las veces a la pareja de amantes, y por otro lado el villano (o también fuerzas contrarias al amor). La visión que proyectan acerca de la vida y la cotidianeidad es estereotipada y prescrita, no hay tratamiento psicológico de los personajes y, en consonancia con una concepción burguesa, exponen una valorización recargada del yo. Las historias de amor que se cuentan transcurren en los márgenes estrechos de los conflictos familiares, de ese modo se relatan duelos, fugas, encuentros nocturnos, planes secretos de matrimonio; todo ello montado sobre la base de un discurso emocional y sentimental, el que también es central en la

provocación que los periódicos buscan lograr en el público, a través de este tipo de textos. La lectura de estos folletines se exhibía como una práctica secularizadora que movilizaba nuevas pasiones y anhelos, a la vez que inducía a sus lectores a suscribir por varios números los periódicos que los publicaban. Este género en el momento en que está escribiendo Celeste ya se perfilará como una literatura melodramática y formularia que lo llevará a ser considerado literatura menor.

Entonces, si bien el folletín es un tipo particular de novela, de todas formas las exigencias propias de los periódicos de dividir las obras por capítulos influyó en general la estructura de la novela decimonónica. La experimentación del género moderno de la novela a través de esta técnica permitió el aprendizaje literario de jóvenes y mujeres que se aventuraban en la carrera de las letras y que, por lo tanto, no contaban con legitimidad en el campo. La continuidad de sus narraciones en la importante plataforma literaria que era la prensa dependía sobre todo de la recepción que tuvieran entre el público, lo que también permitía mitigar el grado de temor de los editores y directores de periódicos ante la producción de autores desconocidos. Por cierto, como estrategia u operatoria de publicación para las escritoras, estas novelas, no olvidando claramente la poesía, se presentan como uno de los géneros textuales más proclives a autorizar la figura de la autora a lo largo del siglo, considerando además que es visto también como la forma más idónea de representar las particularidades de la sociedad chilena y construir una literatura nacional. En este momento, aparece todavía la idea de la utilidad política y edificante de la novela; pero, asimismo, por lo menos desde la década del 60, se trataba al mismo tiempo de alcanzar ciertas exigencias estéticas provenientes del realismo romántico.

Las narraciones ficcionales de Celeste Lassabe, como hemos visto, corresponden a la literatura folletinesca de tipo melodramático, pues encontremos en su mundo narrado: exacerbación de las pasiones, estructura reiterativa, personajes estereotipados, situaciones inverosímiles, utilización de lugares comunes y desenlaces felices y consolatorios. Como también hemos dicho antes, en el foco de estos relatos se encuentra la cuestión femenina como terreno propicio para hablar y educar los afectos, dentro de ellos se destaca la novela-folletín "Rosa de abril, que Celeste publica en *La Familia* entre el 16 de noviembre de 1891 (numero 38) y el 19 de septiembre de 1892 (número 82). Mediante este género literario de



los afectos, Celeste tematiza ciertos contenidos de la ideología de las esferas separadas y la domesticidad, los que funcionan a modo de agitación o entretenimiento para el lector, pero que no exponen una perspectiva crítica respecto de los comportamientos femeninos y familiares regulados.

Cuando se presenta la nueva publicación de Lodoiska Maapaká "Rosa de abril" se la señala como una novela de largo aliento y se incita a sus lectoras a "encontrar necesariamente la más entusiasta acogida en los espíritus finos y cultos, en los corazones amorosos e impresionables" (16 de noviembre de 1891 108). La novela transcurre inicialmente en el Cerro Alegre de Valparaíso, unos pocos años antes de la Guerra del Pacífico, la que también será vivenciada más tarde por los personajes. Parte con una descripción global del paisaje al modo realista, contando que se celebrará el primer *white-ball* de la temporada en el que se presentaría entre la sociedad de *buen tono* a Jovina Torrella, hija mayor de un empresario minero y a quien se describe rodeada de adulaciones: "vestía un traje de raso blanco, muy poco descotado, guarnecido de rosas silvestres en el borde inferior, en las mangas, alrededor del cuello. Su hermosa cabellera castaña, con visos de oro no llevaba exornación alguna. Levantadas al estilo griego, sus crenchas servían de maravilloso marco al óvalo perfecto de un rostro puro, dulce, gracioso, serio, sin embargo, y tranquilo, en medio de la embriaguez de la fiesta" (113).

El baile que había organizado el propio padre de Jovina, don Lusiñán, era para, por una parte, celebrar la entrada de su hija en la alta sociedad porteña y, por otra, anunciar su boda con un joven marino, Juan Entenas, con quien desde hace tiempo compartía su hija. La narradora describe del siguiente modo el amor entre estos jóvenes: "Antes que hablasen sus labios, sus ojos habían divulgado el secreto de su corazón, y esa noche memorable, que debía consagrar su noviazgo ante la sociedad, era para ellos el coronamiento de sus aspiraciones más caras, la inauguración de una vida feliz que debía deslizarse tranquila hasta llegar a la hora del juramento eterno" (113). Luego de esto, los novios son presentados como futuros esposos y Juan entrega un hermoso anillo de oro a su amada; ella disfruta mostrándolo a las demás muchachas, quienes pasan el anillo de mano en mano. Una de estas jóvenes introduce una advertencia, actualizando la forma de presagio típica del Romanticismo: "–Querida, no te quites el anillo de desposorio; eso trae mala suerte"

(113). Justamente, los planes de matrimonio se ven alterados, ya que el joven marino debe emprender un viaje hacia los mares de Asia por veinte meses. Al pasar algunos de ellos, el padre de Jovina queda en la ruina y después muere, lo que pone a la cabeza de la familia a Jovina, quien debe comenzar a hacerse cargo de la casa y sus hermanos pues la madre ya había muerto años antes. En búsqueda de mejores condiciones laborales y económicas decide trasladarse a la capital, momento en que Juan le pierde la pista. Luego de múltiples peripecias, a lo largo de diez años, los enamorados se separan cada vez más hasta que vuelven a encontrarse para terminar nuevamente juntos:

—Jovina mía, este instante de puro afecto vale una vida entera de felicidad.

A lo que doña Griselda [abuela de Jovina], con su divina sonrisa, no ya opaca, sino iluminada ahora por la luz de sus ojos redimidos, replicó, como en otro tiempo en análoga circunstancia:

—Gracias, Dios todopoderoso y magnánimo, consuelo de los que sufren y esperan; gracias, ya puedo morir en paz. ¡He conocido la verdadera ventura en el crepúsculo de mi larga jornada! (19 de septiembre de 1892 53).

El desenlace feliz de la historia es propio de este tipo de novela folletinesca, los amantes terminan juntos aun cuando han sorteado infinitos obstáculos, inclusive él había experimentado el exilio y ella la pobreza. Además de estos amantes, todos los personajes son trazados sin complejidad psicológica, representando acciones y diálogos de acuerdo a una sola línea de desarrollo narrativo. Por otra parte, todos son virtuosos, abnegados y justos, y colaboran con la intriga central, pues la única contrincante que presenta el mundo narrado es la vida misma. En particular, el personaje más trabajado es Jovina, quien personifica una vida de esfuerzo y progreso en base al trabajo, se hace costurera y hace prosperar su taller, y a la caridad, funda un orfanato junto a su pretendiente Cátulo Sorites. Este último, como se espera que tribute al nudo del relato, es diseñado como un personaje altruista que permite la unión de Jovina y Juan, una vez que el marino regresa en búsqueda del amor de su prometida.

Aunque la historia es sensiblera y básica en el tratamiento de los personajes, diálogos y giros del relato, de todas formas es posible hallar algunos rasgos mínimamente críticos que la acercan al carácter más edificante que promovía la novela realista como género mayor. En el capítulo VI de "Rosa de abril", Jovina ha llegado a Santiago, ciudad

que es descrita como: "[...] el término de las peregrinaciones, el lugar de paz y de reposo, donde [Jovina] olvidaría sus angustias, el paraíso" (21 de diciembre de 1891 157). Sin embargo, esa promesa era muy difícil de concretarse en el contexto de especulación y avaricia que, según la narradora, sacudía a la sociedad chilena y sobre todo santiaguina, y que llevaría a la ruina a la familia de Jovina. La crítica a las relaciones económicas que se daban en torno a la especulación financiera son puestas en cuestión en la medida en que afectan la vida íntima de los personajes, no se erige un discurso disruptivo respecto al capitalismo financiero ni mucho menos, solo se utilizan las convenciones de transacción del Chile finisecular para dar un quiebre a la estabilidad inicial del relato.

El eje en esta novela y otras narraciones de Celeste está puesto en tramar el imperio de los sentimiento, novelar la afectividad apelando única y exclusivamente a las relaciones amorosas, todo lo que está fuera: economía, guerras, política, conflictos de clases, se presentan como aquellos obstáculos que deben esquivar los amantes para estar juntos y concretar su unión. El amor de estas parejas, entonces, cifra una visión no violenta sobre los conflictos nacionales; en tal sentido, los afectos son propuestos como el terreno en donde es posible el equilibrio personal y familiar lejos de las desavenencias políticas y económicas que afectan el afuera doméstico, es decir, el amor es compensatorio ante una realidad que se presenta como inmodificable y muchas veces antitética frente a los sentimientos.

\*\*\*

La figura de la *editora* en Chile está anclada solo en la escritora Celeste Lassabe, pues no encontramos otra quien como ella articule dos ámbitos de acción en el contexto de la prensa capitalista: por un lado, la gestión de medios, que en este caso se trata de la fundación de una revista o periódico magazinesco de varios números y amplio tiraje, *La Familia, periódico semanal ilustrado de literatura, ciencias, artes, modas y conocimientos útiles* (1890-1892); y, por otro, la producción literaria, que Celeste firma bajo el nombre de Lodoiska Maapaká y que se trata de una novelística folletinesca.

Situamos en esta escritora el cierre del ciclo que hemos denominado de autorías fundacionales, pues pensamos que la figura de la editora aristocrática está entramada en el *ethos* discursivo ilustrado-liberal que tenía por finalidad principal la invención y construcción de la nación desde la mirada de las élites asociadas a la oligarquía terrateniente y a los nuevos ricos de cariz más burgués producto del despunte financiero de fines de siglo. Hacia la vuelta de siglo, el campo ideológico y estético se complejiza e inscribe nuevos sujetos, impresos y figuras de autoría, que para el caso de las escritoras mujeres tendrá que ver con voces más feministas en un doble sentido: liberal y socialista. Por lo tanto, nos interesaba revisar el periódico que dirigió Celeste Lassabe como ese último *impreso de religación* en relación con la autoría femenina del siglo XIX, en el marco del desarrollo de la prensa de empresa. La *editora* así denota un carácter más corporativo y económico que es posible discernir en la serie de reglamentación en las relaciones comerciales de compra-venta que entabla, en este caso, la directora de *La Familia* con sus lectores y agentes en todo el país.

Como hemos abordado, dentro de este proceso financiero que se da en la prensa, un género destaca por tributar a las ganancias y, a la vez, permitir el ingreso de nuevos autores: la novela-folletín. En el marco del proceso de autonomización relativa del campo de la escritura y profesionalización del *literato/a* se desarrollan ciertos géneros del discurso literario que permiten a esta figura insertarse en las dinámicas de la cultura impresa capitalista. Aun cuando comienza a hacerse uso de nuevos registros periodísticos que logran alcanzar los ritmos más acelerados de los procesos de imprenta como la crónica, por ejemplo; el cultivo de esas formas más modernas coexiste con la presencia residual de géneros románticos como la novela-folletín. Este género, fuertemente entrelazado al devenir de la prensa, es utilizado en Chile desde mediados de siglo y continúa teniendo un lugar central en el establecimiento de la comunicación literaria, por lo menos hasta la década del 90, momento en que Celeste es la mejor expositora de esa narrativa de los afectos.

## 7.2. La figura de la *editora* en Brasil: *A Família, jornal literário, dedicado à educação de mãe de família* (1888-1898)

Al comienzo de este capítulo señalamos que algunas de las escritoras finiseculares discuten con la domesticidad imperante para ir gradualmente componiendo un discurso feminista que adquirirá en la vuelta de siglo mayor teorización y desarrollo. Pues bien, entre ellas son las brasileñas las que manifiestan ese foco de expresión, estas escritoras continúan la labor de sus antecesoras quienes debatían en la prensa en torno a la educación femenina y la emancipación moral de las mujeres, pero además inscribirán nuevos contenidos relativos a los derechos políticos para las mismas. Como se ve, el ejercicio escriturario y periodístico en Brasil sigue una senda más política y comprometida con la adquisición de autonomía civil y política para las mujeres, a diferencia de lo que ocurre a fines de la República Liberal con la autoría femenina fundacional en Chile.

La figura de la *editora* en Brasil está montada sobre estos discursos *protofeministas* y se presenta como una *figura de pasaje* hacia las autorías propiamente feministas del siglo XX, es decir, están más perfiladas hacia los discursos y agentes que compondrán la escena cultural de comienzos de siglo. Josefina Álvares de Azevedo (1851-189?) e Inês Sabino (1853-1911) son estas escritoras que actúan a modo de bisagra hacia el siglo XX. Nos interesa proponerlas como figuras *editoras*, pues son quienes crean y dirigen uno de los periódicos más relevantes en cuanto a autoría femenina se trata a fines del período monárquico y comienzos del republicano: *A Família, jornal literário, dedicado à educação de mãe de família* (1888-1898), el que coincidentemente lleva un título muy similar al último periódico chileno que analizamos para el ciclo fundacional.

Este órgano surge en un contexto de transformaciones de todo orden, pues el período que va desde 1870 a 1900 marca la puesta en marcha de varios procesos trascendentes para el Brasil contemporáneo, como la modernización creciente en el marco de las nuevas condiciones de la economía globalizante y la constitución de nuevas élites que a raíz de ese proceso van adquiriendo injerencias públicas y estatales, en base al desarrollo de una compleja red ideológica que empalma positivismo, abolicionismo y republicanismismo. Por cierto, ya nos hemos referido con antelación a este conjunto de

mudanzas que afectan la fisonomía de la sociedad brasileña finisecular, lo que no interesa poner de relieve ahora es el modo en que inciden aquellos cambios en la cultura literaria femenina. La última década del siglo XIX se caracteriza por visibilizar un aumento sustancial de la lectura femenina, el que tiene su origen por lo menos en dos motores, de un lado, el avance en la alfabetización femenina sobre todo después de institucionalizada la República, como también a las nuevas oportunidades educativas para las mujeres; y, de otro, la importancia que adquiere el periódico en la instalación del hábito lector por medio de nuevas secciones ligadas al entretenimiento y esparcimiento femenino.

Sin embargo, estas lectoras serán huidizas respecto de publicaciones de corte más político y doctrinario como es *A Família*, de hecho en varias ocasiones Josefina Álvares se quejará con sus lectoras por no proporcionar suscripciones al medio. Este órgano se asienta en el periodismo de empresa que caracteriza la fase de la modernización globalizante de fines de siglo e inclusive terminará instituyéndose como una "Companhia imprensa familiar" con Inês Sabino a la cabeza, pero le costará afianzarse en la comunicación literaria y periodística debido a su carácter más edificante, pues tenía que entrar a competir con una inicial sociedad del consumo que distribuía lecturas amenas más apreciadas por el público femenino.

Nos remitiremos en esta sección a la actividad de Inês y Josefina como figuras *editoras* de este papel periódico, dejando fuera la producción literaria que las escritoras despliegan con posteridad al mismo. Aun cuando retomaremos algunos de esos textos de forma tangencial, el eje de este capítulo está puesto en la agencia que movilizan estas escritoras en relación con la formulación de medios protomasivos, como en este caso lo es *A Família, jornal literário, dedicado à educação de mãe de família*.

Este periódico semanal aparece inicialmente como un instrumento de defensa de la educación femenina, ese es el hilo conductor que signa su propietaria desde el primer momento y que se mantendrá durante su larga existencia de diez años. Se comienza a publicar el 18 de noviembre de 1888 en São Paulo junto al epígrafe de Víctor Hugo: "Veneremos a mulher! Santifiquemol-a e glorifiquemol-a!" y enmarcado como propiedad de Josefina Álvares Azevedo. Su primer número está dedicado a presentar el programa,

aspecto que lo acerca a las formas más ilustradas de hacer periodismo, en el sentido de que en la prensa de comienzos del siglo XIX era usual la exposición de un prospecto en la primera entrega. Igualmente, el mismo programa evidencia su sustrato ilustrado en la confianza optimista que manifiesta respecto de los corolarios sociales que podría provocar la prensa, entendida esta como el medio más ventajoso para modificar las conciencias. En seguida, Josefina pasa a proponer aquello que quiere modificar, en el estilo desembarazado que caracteriza su escritura: "Hasta hoy los hombres creen en el falso principio de nuestra inferioridad. Pero nosotras no somos inferiores a ellos, porque somos sus semejantes, aun cuando tengamos un sexo distinto. Tenemos según nuestra naturaleza funciones especiales, como ellos por la misma razón las tienen. Pero eso no es razón de inferioridad [...]. Por tanto, en todo debemos competir con los hombres, en el gobierno de la familia, como en la dirección del Estado. Somos víctimas de un error" (1). Josefina traza como objetivo del periódico la salida de lo que ella consigna como un error de orden social respecto de las mujeres: "[...] en las sociedades la esclavitud más bárbara de todas las esclavitudes que la historia apunta es nuestra esclavitud" (1).

Josefina Álvares inscribe su figura de autoría sin recurrir a tretas de mitigación, desde un comienzo expone su nombre en la portada del periódico y en un gesto moderno lo apropia para luego plantear un texto como el que estamos siguiendo que evidencia un carácter abiertamente liberal y profeminista. Josefina continúa: "Yo no pretendo, cual Juana de Arco, una cruzada santa, conducir ejércitos a la victoria [...], porque no tengo fuerza ni talento para tanto, pero no dejaré de pensar así y decir francamente aquello que pienso" (2), ya que esta *editora* manifiesta la creencia de que a través de la lectura de su impreso podrá lograr la modificación de las actitudes y comportamientos sociales de las mujeres y, asimismo, concretar su fin último de impulsarlas a que lleguen a ser "libres y equilibradas en sus funciones respecto del hombre" (2). En esta empresa no estará sola, pues muchas de las escritoras que ya hemos abordado y también otras colaboran con ella: Anália Franco, María Zalma Rolim, Carmen Freire (Batoneza de Mamanguape), Adelia Barros, Mariana da Silveira, Mlle. Rennotte, Maria Ramos, Paulina A. da Silva, Emiliana de Moraes, ALzira Rodrigues, Doutora Izabel Dillon, Presciliana Duarte de Almeida, Júlia Lopes de Almeida e Inês Sabino, quien será su más cercana co-ejecutora.

Entre las características paratextuales de este periódico encontramos elementos que lo inscriben en el proceso del capitalismo de imprenta, en tanto se trata de un medio que es distribuido en São Paulo en un primer momento para luego extender su radio a Rio de Janeiro y al resto de las provincias del país. El pago de las suscripciones variaba de acuerdo al lugar desde el que se contrataba y debían ser canceladas por adelantado y no por menos de un año. Igualmente, en sus portadas figuran varias direcciones paulistas y cariocas a lo largo de sus diez años de vida, en donde los lectores debían dirigir su correspondencia. Por otra parte, desde el inicio se invita a colaborar a todas las señoras que lo deseen como también se norma la divulgación de publicidad en sus páginas. Respecto de este último punto, el 6 de junio de 1894 el periódico exhibe una mayor preocupación económica: "Para las casas y personas que anuncian constantemente y a los cuales pueda convenir la publicación de sus anuncios en nuestra revista, resolvimos abrir suscripciones en que sea considerada la diferencia de precios entre los simples suscriptores y aquellos que hacen publicaciones; siendo por tanto la diferencia para más arbitrada conforme el tamaño del anuncio a hacer" (6 de junio de 1894 1).

Ese mismo ímpetu empresarial está presente ya en junio de 1891 cuando el periódico hasta ese momento de propiedad exclusiva de Josefina Álvares pasa a serlo de la recién fundada Companhia Imprensa Familiar, la que para administrar *A Família* establece una serie de funciones: como directora y redactora permanece en su lugar Josefina, pero se agrega la figura de la presidenta de la corporación, Inês Sabino, y la del director-gerente y tesorero, J. de Araujo Couto, los que además son supervisados por una asamblea que de tanto en tanto se reúne a revisar los proyectos y réditos que la empresa genera. En la portada del periódico, entonces, ya no se señala que es propiedad de su fundadora, sino ahora de la Companhia Imprensa Familiar, quedando Josefina en un nuevo lugar dentro de la economía discursiva del medio. Por otra parte, lentamente es la figura de Inês Sabino la que comienza a tener mayor autoridad, terminando por ser ella la directora del periódico al final de su existencia. El 3 de febrero de 1892 se lee en la portada un llamado público a asamblea general extraordinaria de la compañía, que denota el poder que empieza a adquirir Inês: "Los señores accionistas de esta compañía son convocados a reunirse en asamblea general para elección del presidente, en vistas de haber pedido su exoneración, por motivo



de molestia a la Exma. Sra. Inês Sabino, en la sede de la misma compañía. Calle Quitanda n. 1, en el día 6 de febrero, a las una de la tarde" (3 de febrero de 1892 1).

Los primeros números de *A Família*, compuestos por ocho páginas, divulgan sobre todo textos ensayísticos relativos a la educación femenina entre los que destacan los de Anália Franco, también Josefina entrega algunos poemas de su autoría y otros de Adelia Barros, Zalina Rolim, Narcisa Amalia y Presciliana Duarte. Luego comienzan a aparecer cuentos de Júlia Lopes de Almeida y de su hermana Adelina Lopes, también publica prosa Délia, María Amalia Vaz de Carvalho, Inês Sabino y la misma Josefina. En diciembre de 1889 los tópicos del periódico se hacen más políticos. Recién inaugurada la República, Josefina publica el artículo "O direito de voto" (14 de diciembre de 1889), que problematiza el lugar que la mujer debía ocupar ahora en la nueva forma de Estado que se estaba instaurando, de aquí en adelante este será uno de los temas centrales trabajados por Josefina y su periódico. Otros géneros discursivos que se dan en este impreso son la biografía, las cartas y el diario de viaje "Carnet de voyage"; este último relacionado con la propaganda que Josefina emprende en 1889 por el norte de Brasil para estimular su empresa periodística y divulgar sus principios sufragistas.

*A Família* se presenta, entonces, como un *impreso de religación* que manifiesta las demandas mancomunadas de un grupo de mujeres escritoras que utilizando diferentes géneros, pero un mismo medio, reclaman mejorías y reformas a sus condiciones civiles y políticas en el marco del proceso de transformación estatal que vive el Brasil a fines de los 80. De hecho, todas las *literatas* que abordamos antes escriben en este periódico y algunas de ellas publican por primera vez sus textos en el mismo; como también lo hacen Josefina Álvares e Inês Sabino, no obstante, estas a diferencia de aquellas exponen una tarea de gestión y emprendimiento económico que las perfila más bien como figuras *editoras* y, por lo tanto, promotoras de la escritura de sus coetáneas. Asimismo, estas *editoras* generan una red amplia de escritoras no solo dentro del país, las que enviaban sus textos desde diferentes puntos de Brasil; sino también desde el extranjero como la portuguesa Guimar Torrezão y la francesa Eugénie Potonié-Pierre; evidenciando un intenso intercambio intelectual y relaciones de solidaridad entre escritoras.

Muy bien, Josefina Álvares de Azevedo ocupa un lugar fundacional dentro del feminismo brasileño, pero son pocos los datos biográficos con los que se cuentan. Se sabe que nace en Recife al parecer el 5 de marzo de 1851, en donde vive hasta sus 26 años, probablemente después de ello viaja a São Paulo donde se radica por algún tiempo, pues en esa ciudad funda *A Família* en 1888. Seis meses más tarde parte rumbo a Rio de Janeiro, según consta en la mismas páginas del periódico, el que comienza a ser impreso en esa localidad. Luego de terminada la publicación de *A Família* en 1898 se pierde el rastro de Josefina. Así, entonces, no contamos con registros sobre su estado civil, si tuvo hijos o no, qué tipo de estudios siguió ni menos la fecha y lugar de su muerte; lo que sí sabemos por medio de su periódico es que fue profesora, ya que en varias ocasiones se presenta como docente. Con todo, la vida de Josefina está ligada a su actividad periodística y literaria, la que se sintetiza en el objetivo que manifestó a lo largo de toda su trayectoria –ensayos, teatro, biografías, relatos de viaje, traducciones y poesías dan cuenta de ello– como lo es la emancipación civil y política de las mujeres brasileñas.

Desde el inicio del periódico, Josefina tuvo que lidiar con la indiferencia de las lectoras, quienes optaban por aquella prensa informativa que se estaba estrenando o por lecturas más amenas. En julio de 1889 decidida a modificar esta situación, pues varias veces estuvo a punto de quebrar, Josefina emprende una serie de viajes que la llevan a diferentes puntos del norte de Brasil: Bahía, Pernambuco, Ceará y Pará, ciudades en que fue recibida por sus compañeros publicistas en las redacciones de varios periódicos. Tal y como consta en las mismas páginas de *A Família*, principalmente en un número especial que se publica a mediados de 1889 y que está dedicado a la figura de Josefina, llevando incluso su retrato en la portada. En esa ocasión se presentan los comentarios de variados periódicos ante la llegada de la *editora*; así el *Diario de Pernambuco* anunciaba: "Por un telegrama recibido por nuestro colega Thiago da Fonseca, que nos fue graciosamente mostrado, sabemos que llega hoy a esta capital la Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo, dignísima directora de *A Família*, bien dirigida revista semanal que se publica en Rio de Janeiro. Acepte la ilustrada colega nuestras sinceras felicitaciones" (3). O también el *Jornal do Recife*: "Según telegrama particular, que nos fue mostrado, viene del sur [...], la Exma. Sra. D. Josefina Álvares de Azevedo, redactora de la importante revista semanal *A Família*, que se publica en la Corte y es dirigida por señoras" (3). Y así también muchos

otros impresos dan cuenta de su visita, lugares en donde no solo difunde su periódico sino también sus propuestas reformistas.

Con el advenimiento de la República, la producción de Josefina se volcó hacia la búsqueda del derecho de las mujeres al sufragio, transformando su periódico en gran medida en un vehículo doctrinario y sus textos literarios en instrumentos ideologizantes. A partir de ese momento ampliará su radio de publicación y dará a la imprenta *Retalhos* (1890), antología de varios de los ensayos que venía publicando en *A Família*; el mismo año lleva a escena en uno de los teatros más populares de fines de siglo *O Recreio Dramático*, su pieza teatral "O voto feminino" que luego aparecerá en *A Família* a modo de folletín. Mientras que en 1891 divulga *A mulher moderna: trabalhos de propaganda* y más tarde en 1897 da a la imprenta en Rio de Janeiro un texto de corte historiográfico que recoge los nombres de mujeres de todo el mundo *Galleria Illustré (mulheres celebres)*, libro que antecede al de Inês Sabino que tiene la misma intención de trazar una tradición literaria femenina, *Mulheres illustres do Brazil* (1899). En ambos *parnasos* se bosqueja la historia de mujeres activas e independientes que se atreven a escribir y divulgar sus textos, a diferencia de lo que ocurría con *Brasileiras célebres* (1862) de Joaquim Norberto de Souza o *Mulheres célebres* (1878) de Joaquim Manuel de Macedo, que son aquellas obras que preferirá difundir el Estado republicano como canon para el comportamiento femenino, pues abordan figuras que han destacado en la historia por sus actividades altruistas o como madres de hombres importantes.

La referencia más tardía que tenemos sobre la autora es la traducción que publica el 15 de diciembre de 1899 "A solidariedade feminina" de la escritora francesa Eugénie Potonié-Pierre, en la revista paulista de Presciliana Duarte de Almeida *A Mensageira*. Por último, según Valéria Andrade Souto-Maior (*Escritoras brasileiras...* 493), Josefina utilizaba el seudónimo de Zefa para publicar algunos de sus textos. Si así fuera la lista de títulos que divulga en *A Família* se acrecentaría de forma considerable, pues bajo este seudónimo se publican textos tales como el folletín "Furtado Coelho", la "Carta abierta" que trata sobre la pobreza que vive el país, el perfil biográfico de "Inês Sabino", "O voto das mulheres", como también algunas traducciones, entre un par más. No obstante, las similitudes que existen entre los tópicos que trata Josefina y Zefa y las formas retóricas que

utilizan para hacerlo, no pudimos corroborar la hipótesis del seudónimo, aun cuando después de la aseveración de Andrade Souto-Maior varias otras estudiosas la han replicado. Ahora bien, los contenidos que nos interesa trabajar están presentes también en los textos firmados por Zefa y, por lo tanto, de alguna forma también los cubrimos. Por lo demás, nuestro objetivo en este acápite es recoger ciertos nudos discursivos que movilizan tanto Josefina como Inés Sabino (y que son los que también hallamos en Zefa) en el marco de *A Família* y que dicen relación con las líneas fuerza del impreso, es decir, la educación femenina y el derecho al sufragio; pues consideramos que son estos los nudos que nos permiten mirar la figura de la *editora* en el Brasil de fines de siglo.

Con respecto a la vida de Maria Inês Sabino Pinho Maia contamos con mayores detalles. Sabemos que nace en Bahía en 1853 y muere en Rio de Janeiro en 1911, ciudad en donde desarrolla toda su trayectoria literaria y periodística. Muy pequeña se muda a Pernambuco con su familia, en donde empieza sus estudios para más tarde continuarlos en Inglaterra, país donde es enviada por su padre. Al regresar prosigue su formación con Tobias Barreto y Pedro Autran da Matta Albuquerque, destacados intelectuales de la Facultad de Derecho. Se casa con el portugués Francisco de Oliveira, comerciante en Recife, con quien tiene una hija. Con él se muda a São Paulo y más tarde nuevamente vuelve a Rio de Janeiro para permanecer allí hasta su muerte.

Su trayectoria escrituraria parte por la publicación de algunas poesías en la prensa, las que abandona tempranamente para comenzar a escribir relatos breves y novelas con un fuerte contenido social de corte naturalista. Colaboró con varios periódicos de tiraje nacional: *Gazeta das Notícias*, *O País*, *A União Acadêmica*, *O Tempo*, *Gazeta da Tarde*, *Jornal do Brasil*, *A Mensageira*, *Eco das Damas*, *Corimbo*, *Diário da Bahia* y por supuesto con *A Família*, periódico del que terminaría siendo su directora. Además también publicó libros de poesía como *Rosas pálidas* (1886), *Impressões* (1887) y *Contos e lapidações* (1891) que también trae relatos breves; y narraciones como *Noites brasileiras* (1897), *Lutas do coração* (1898) y el texto de perfil historiográfico *Mulheres illustres do Brasil* (1899).

Sabino comparte con Josefina Álvares el decir desafiante que imprime en sus textos, dejando claro lo que piensa y raras veces utilizando alguna estrategia retórica de

mitigación. En un ensayo que publica en *A Família* y luego en su libro *Contos e lapidações* (1891) expone con toda apertura el porqué escribe: "Não escrevo sómente para matar o tempo: não escrevo para traduzir pensamentos ligeiros e futeis, não. Eu escrevo por necessidade moral, physica, psychologica e intelectual. Não tenho a pretenção de ser impecável, não tenho a veleidade de julgar-me talento quanto estou abaixo da mediocridade" (309); aun cuando después solicita deferencia para con su prosa, haciendo uso del acostumbrado *topoi* de modestia: "Eu escrevo como uma obscurissima amadora, por isso seirão benevolos para comigo; fação-me um nome; deem-me importancia por deferencia para com o sexo, desculpando o alinhavado da phrase, o fraco arrôjo da idéia, e a incorrecção da minha tosca penna" (310). Se trata de una autora que reflexiona sobre su escritura para otorgarle legitimidad dentro de un campo en la que resulta ajena y con ese objetivo también gestionará una profusa actividad periodística.

El 31 de diciembre de 1889, *A Família* celebra su segundo aniversario y dentro de los textos que se publican hay una biografía de Inês, denotando así la importancia de su figura dentro del órgano: "Es una de las más insignes colaboradoras [...]. Hija del Norte, Inês Sabino está dotada de imaginación fecunda, expresión ardiente y lenguaje fácil. Talento literario, propiamente dicho, se dedica especialmente a cultivar el cuento y la poesía. Pertenecen a esos dos géneros la copiosa colaboración en *A Família*" (3). Las colaboraciones de Inês desde un principio están orientadas a autorizar la figura de la intelectual en el campo literario brasileño, desde la idea de que ella puede combatir de modo eficaz los errores de la sociedad, siendo útil para la familia y la patria. En tal sentido, para Inês las mujeres escritoras tenían una misión patriótica que trascendía la esfera del hogar doméstico para hacerse imprescindibles en la educación pública de niños y jóvenes. Su profeminismo "bien comportado", aboga entonces por la profesionalización de las mujeres y su entrada al mundo laboral, pero en particular por la profesión y el trabajo de la escritora.

En términos generales, lo primero que llama la atención al leer *A Família* es su autodefinición como órgano de propaganda de la emancipación femenina. Se trata de un periódico que utiliza toda la técnica de imprenta disponible: incorpora ilustraciones, tipografías variadas, división de los contenidos en tres o cuatro columnas, entre otros;

además de incluir un elemento muy moderno como es la publicidad. Pero en pleno auge de la prensa informativa o de entretenimiento, *A Família* reinstala el periodismo de vocería que buscaba en la prensa un instrumento didáctico o de ilustración. Si bien en sus páginas existía una sección literaria en donde se divulgaban textos de diverso carácter, la mayoría de ellos estaban dirigidos a promover un discurso de derechos, muchas veces resultando ser literatura política y hasta panfletaria. En tal sentido, el género mayormente cultivado es el ensayo tanto para demandar al campo político reformas con respecto a la situación civil de las mujeres como también para educar entregando conocimientos de diferentes áreas del saber.

El periódico presenta, eso sí, una complejidad ideológica que nutre sus diferentes textos, pues encontramos contenidos ilustrados, liberales y positivistas en comunicación con el propósito último de llevar adelante, lo que ellas llaman, la gran causa revolucionaria del siglo: la igualdad civil y política de las mujeres, sobre todo a partir de la instauración de la República. No se trata de la puesta en escena de un pensamiento lineal ni homogéneo, lo que se condice con la complejidad de las demandas y las trayectorias autoriales de las mujeres que participan de este medio; sin embargo, es posible trazar algunos ejes temáticos que nos permiten reconstruir las principales modulaciones profeministas a partir de aquello que publican sus líderes y editoras: Josefina Álvares e Inês Sabino. Estos ejes son tres: 1) la idea de emancipación femenina como búsqueda de la autonomía de las mujeres en el terreno social y político; 2) la demanda de reivindicaciones femeninas en base a un discurso de derechos; 3) y la concepción de un modelo de mujer moderna que denotaría una evolución de la nación. Como se ve, en estos ejes se traman tres entradas ideológicas que funcionan en base a la idea ilustrada general de la perfectibilidad humana y el progreso nacional.

Con respecto al primer nudo temático, debemos partir advirtiendo que la mirada profeminista de Josefina e Inês se sitúa en los parámetros de la tradición ilustrada, conformándose a partir de las ideas de autonomía, igualdad y solidaridad, esta última en relación con la voluntad de establecer pactos entre mujeres para el logro mancomunado de la igualdad social. Al igual que en el resto de los países latinoamericanos, la primera reivindicación que demandan estas escritoras brasileñas dice relación con el acceso a la

educación, como también había hecho su predecesora Nísia Floresta; pero ahora además de perseguir una formación educativa volcada hacia la familia y el ámbito doméstico, estas *editoras* exigirán un cambio en la legislación a favor de una educación superior y profesional para las mujeres, planteando de ese modo una libertad de movimiento y autonomía que no había sido expresada con antelación en el campo ideológico brasileño. Desde aquí, entonces, las propuestas de estas escritoras pueden ser entendidas como protofeministas en la medida en que inician la conformación de un *corpus* textual crítico que constata la desigualdad de género-sexo y prepara los primeros lineamientos de una teoría reflexiva y emancipatoria para superar la situación precaria y marginal de las mujeres como ciudadanas, en el ámbito democrático que la República estaba de algún modo permitiendo desenvolver. Es un *corpus* inaugural que ensaya las primeras ideas propiamente feministas, pues se trata de un discurso que busca incidir en los pactos de poder a nivel público y privado, desde una concepción ilustrada signada en el concepto de emancipación femenina.

En este momento no existe un "movimiento social de la mujer", sino ciertos *espacios discursivos de religación* en donde escritoras, pero también algunos hombres, están hablando sobre acceso a la educación e instalando paulatinamente un discurso de derechos, bajo el concepto general de emancipación. Es justamente este el término que se utiliza en *A Família*, pues la palabra feminismo no operará en el vocabulario político brasileño hasta la primera década del siglo XX para hacer referencia a las transformaciones jurídicas y sociales que pondrá en escena el movimiento sufragista, el que sí se va a proyectar como la primera ola del movimiento social y feminista de mujeres. Entonces, en el marco de la idea ilustrada de emancipación Josefina e Inês van a proponer la autonomía de las mujeres en el terreno social y político.

Como se sabe, la emancipación es una de las ideas angulares de la crítica ilustrada y que estaba en la base del concepto moderno de la autonomía del sujeto, comprendida esta tanto desde el terreno intelectual como político: el uso público de la razón se presentaba como un ejercicio de soberanía individual. Si recordamos, en ese sentido, la propuesta sobre la modernidad como proyecto de J. Habermas (*Modernidad: un proyecto incompleto*) con su doble dimensión instrumental y emancipatoria, tendríamos que considerar

precisamente la noción de autonomía de los sujetos como la plataforma para el desarrollo de una conciencia crítica y moderna por parte de los mismos. Dicha conciencia crítica se moviliza en la escritura de Álvares y Sabino con la intención de lograr ciertos derechos para las mujeres sobre el terreno de una concepción emancipatoria que cifra en la igualdad y libertad individual la idea porvenirista de la mujer moderna. Este modelo de mujer respondería a una subjetividad que se constituye en una relación exclusiva consigo misma con vistas al desarrollo de su autonomía o libertad, la que solo se hace posible en virtud de la conciencia crítica o reflexiva que puede desplegar si es que se la educa.

Como advertíamos recién, las reivindicaciones pedagógicas van a ser las primeras demandas de emancipación que tomen estas escritoras como bandera de lucha. La educación es entendida como el instrumento idóneo para alcanzar el desarrollo de una sujeto crítica que, por un lado, logre emanciparse frente a la potestad del marido y, por otro, persevere en la consecución de reformas legales y políticas a su favor. En febrero de 1889, Josefina Álvares definía el tipo de educación que desde su perspectiva liberal debían recibir las mujeres:

Hay mucha gente que habla sobre educación de la mujer, sin el necesario criterio, sin medir cuál es el alcance de una proposición tan importante. Esa educación, se resume en esto: preparar a la mujer para el ornamento de la sala, enseñarle dos o tres ciencias superficialmente, desenvolver el gusto por las modas y por el lujo, y después... la esclavitud adorada de todos los tiempos.

Los conocimientos positivos, la educación sólida y desenvuelta que únicamente conviene, es la que no pasa por el espíritu de la mayor parte de los pensadores. De modo tal que la educación, que debiera tener por fin fortalecernos para la vida positiva de las sociedades modernas, en vez de mejorar no hacen sino desviar a la mujer de su destino, de sus aptitudes (23 de febrero de 1889 1).

En varias ocasiones insistirá que ella en su impreso no va a enseñar a las mujeres a cómo educar los hijos o solo para ser madres, sino que su interés es amparar la emancipación femenina como condición *sine qua non* de su elevación moral. Para ello la educación debe preparar para todos los *misterios de la vida* (idea que repite siempre) tanto en el terreno familiar como estatal, porque dirá también en diversos momentos que la maternidad y el despliegue pleno de la ciudadanía son aspectos complementarios. La educación, por lo tanto, debe preparar ciudadanas y no solo madres en base a una



formación fundamentalmente racional e intelectual. A partir de ese punto de vista, discutirá con todos aquellos textos que construyan una imagen doméstica de la mujer, como lo hace en el ensayo que estamos leyendo:

Entre los escritores contemporáneos, se puede decir que solo uno, el señor Dumas hijo, ha escrito alguna cosa, pero detestablemente. Sus libros, notables por el talento y la erudición de gran dramaturgo, recientes la falta de seriedad de un pensador equilibrado [...]. La mujer en esos libros es un monstruo [...], es un demonio al mismo tiempo que un ángel, pero todo eso es de la naturaleza, la fantástica naturaleza de los fenómenos, seguramente aquella que da tipos extraordinariamente detestables en sus producciones teatrales.

Este gran escritor, que con su poderosa pluma, tanto podría haber hecho por nuestra emancipación, ha sido un verdadero verdugo de las personas de nuestro sexo.

Felizmente, allá mismo en Francia, encuentra el señor Dumas hijo, señoras cuyo espíritu y merecimiento no están dentro de la maravillosa fantasía de un escritor de gran talento.

Descúbrase completamente nuestra educación, como ella debe ser, preparándonos para todos los misterios de la vida, como dignas y leales compañeras del hombre, tan capaces de desempeñar altas funciones de estado, como las secundarias obligaciones que le competen en la familia (1).

Claramente, Josefina no apoyará la escritura de una literatura folletinesca, las ficciones que acoge dentro de su periódico van a abordar las problemáticas femeninas desde un lente desestabilizador y, por lo tanto, no ampara la novelística melodramática que era el tipo de lectura privilegiada por las mujeres en ese tiempo, como vimos por ejemplo en el caso de la editora chilena, Celeste Lassabe. Así, entonces, la producción literaria dentro del periódico debía contener una intención edificante, línea de desarrollo que se remonta a la primera prensa de mujeres en Brasil, sobre todo a la literatura política de la *publicista* Juana Manso. Por lo tanto, la condición para lograr la emancipación pasa en primer lugar por ilustrar y educar a las mujeres, de hecho los términos que se utilizan para llamar a la modificación de la educación femenina están llenos de una semántica asociada a las Luces. En abril de 1891, Josefina publica el ensayo "A mulher no Brasil" en el que celebra cómo sus coetáneas gradualmente han ido adhiriendo al trabajo por la emancipación: "La grandiosa idea de la emancipación de la mujer, va despertando en todas partes la atención de las señoras brasileñas. Como que se siente una especie de despertar de un lento letargo para la vida noble de la mujer moderna, si bien que todavía no está

perfectamente comprendida la verdadera dirección de esta nueva conquista de la civilización moderna. Es como una luz débil" (25 de abril de 1891 1). Ese despertar que refiere Josefina está orientando a que las mujeres ingresen en el terreno público para agenciar una reingeniería de la cultura que incida, a su vez, en los márgenes de la vida doméstica e íntima.

No es menor el discurso que erige esta autora, pues en una fecha tan temprana está criticando la ideología de la domesticidad femenina y también el plano de las relaciones al interior de la familia, asentando en un gesto fundacional el inicio de una teoría crítica profeminista u orientada hacia adelante, hacia el feminismo. Esto en la medida que, por una parte, diagnóstica la sujeción o esclavitud de las mujeres, como acostumbraban a llamar en la época a las relaciones de subalternidad; por otra, la hace visible en el terreno de la opinión pública mediante la prensa; y, finalmente, genera hipótesis y preceptos que intentan modificar esa "irracionalidad". Esta teoría crítica tiene sus referentes teóricos en la Ilustración, pero también entronca a postulados propios del Liberalismo, pues es posible vislumbrar que principios axiológicos como el de la utilidad, tan trabajado por Stuart Mill, están igualmente operando cuando Álvares expone que la autodeterminación de las mujeres es el prerequisite para conseguir su entera libertad y felicidad. Dentro de ese marco utilitarista, Álvares y asimismo Inês, quien en diversas ocasiones se expone como una partidaria de la gran ideóloga que es su compañera, no darán tregua en su rol como docentes desde la prensa.

Con respecto a esto, la mayoría de los textos que divulga Sabino en *A Família* exhiben un fin ejemplarizante, una didáctica de la palabra que apela a diferentes ámbitos del saber. Sabino instruye sobre arte, estética, física, historia, literatura, demostrando un dominio importante de las materias que toca. Dentro de su enciclopedia circulan los nombres de Leibniz, Baumgarten, Schelling, Lessing, Kant y Hegel, entre muchos más. Ella se autodefine como una escritora de menor jerarquía dentro del periódico, en efecto, declara que la "dirección mental" del órgano está a cargo de Álvares, quien luego de fundada la Companhia Imprensa Família sigue "en su puesto de valerosa combatiente en favor de la causa femenina" (25 de abril de 1891 1). De ese modo, entonces, la escritura de Sabino se desprende del estilo absolutamente panfletario y político que tiene Álvares para

desenvolver un trabajo más abocado a la reflexión y creación literaria. No obstante, el conocimiento para ella debe ser útil, estar en consonancia con la búsqueda de la libertad e independencia intelectual de la mujer, y con tal concepto su ensayismo y prosa ficcional tendrá un carácter docente y didáctico para sus lectoras. Así, por ejemplo, desde su formación positivista (la que había recibido sobre todo en base a su educación en Europa), publica ensayos sobre temas científicos, exponiéndose como una figura adelantada respecto de sus contemporáneas. En julio de 1891, Sabino imprime en el número 108 de *A Família* el ensayo "De relance" en el que habla sobre tópicos como: "Se designa con el nombre de óptica la parte de la física que trata sobre el fenómeno de la luz. La luz, por lo tanto, no es más que un agente físico que actúa sobre nuestra vista dándonos la percepción de los objetos exteriores sobre la forma de las ondas luminosas extremadamente rápidas. Todos los cuerpos que hacen nacer en nosotros una fuente de luz, son designados como cuerpos luminosos, siendo las tinieblas la ausencia de luz" (5). Este es el perfil de los temas que se tejen en su ensayística, lo que ella escribe son cátedras sobre materias de interés erudito, en la misma dirección, por ejemplo, publica sobre estética y el concepto de lo Bello, haciendo un repaso por las visiones estéticas ilustradas y románticas para luego dar su propia definición: "Son muchas las opiniones acerca del asunto, pero en mi humilde posición de pensadora [...], creo que lo Bello es simplemente la manifestación de la idea, no abstracta pero sí concreta, que aparece en nosotros bajo una forma exterior y sensible [...]. En la moral, lo Bello es realizado por una bella acción [...]. Lo Bello intelectual lo defino como una variedad que aparece sutilmente descubriendo la solución de un problema difícil. Lo Bello en conclusión, se abraza a la libertad, lo Bello es la verdad" (12 de marzo de 1891 3).

Como ya habíamos anotado antes, Sabino dice escribir por necesidad moral, física, psicológica e intelectual, el acto de la escritura para ella es liberador y por esa razón la emancipación femenina también estará ligada a la búsqueda de la profesionalización de la escritora. Este es un tema que especialmente la ocupa, ya que si bien aboga por la reivindicación educativa de las mujeres y por los derechos políticos que Josefina instalará como angulares dentro del periódico, asimismo, le interesa inscribir la figura de la autora en el campo literario brasileño, autorizar y/o legitimar la figura de la escritora en el debate de ideas culturales y no solo político-legales. Lo que consideramos que tan bien está exponiendo Sabino es la concepción de la escritura de mujeres como un fenómeno cultural

que implica una dimensión política, su lucha es la del poder enunciativo e interpretativo dentro de la comunicación literaria brasileña. Un texto paradigmático al respecto es el retrato que escribe en mayo de 1891 sobre su compañera de ruta:

Un retrato significa aprecio, un retrato significa mérito, un retrato como este, ornamentando la página de honra de nuestra revista [...]. El deber de gratitud para con su redactora jefe, Josefina Álvares de Azevedo [...]. El nombre de la ilustrada señora sirve de pedestal al simpático bulto de la propagandista en su patria. ¿Quién no la conoce? ¿Quién osa oscurecerle el nombre?...

En las grandes evoluciones de la humanidad la inteligencia surgió como la preceptora de los días que habían de llegar, subiendo uno a uno los ... grados de la mentalidad creadora [...] El sexo fuerte se cree el único apto para poseer el don de procrear trabajos intelectuales de mayor nivel. La mujer, dicen, es siempre femenina. Qué puro engaño! La inteligencia femenina o masculina es en todo igual [...]. La vida intelectual necesita de incentivo.

En el medio del desánimo literario que observamos, *A Família*, como es sabido es el periódico femenino que más ha prosperado, debiéndole la vida a la tenacidad de su gloriosa autora y antigua propietaria que lo tornó órgano de una Compañía aun cuando modesta, ocupando todavía hoy el lugar de redactora jefe del mismo (9 de mayo de 1891 1-2).

Sabino defiende la figura de Josefina y de otras escritoras en el campo literario en base a la idea de que el intelecto es una capacidad humana que no varía de acuerdo al género-sexo de los sujetos. La *editora* retoma la senda que había trazado Stuart Mill, justamente en uno de sus argumentos más radicales que tenía que ver con la crítica a la relación de dominio entre los sexos mediante la entera universalización de la naturaleza y habilidades humanas, bajo esa óptica Sabino afirma: "el cerebro no tiene sexo" (2). El desarrollo de la individualidad como uno de los elementos ineluctables para lograr la felicidad y el progreso humano debía tener asiento en la adquisición igualitaria de la educación científica y moral, pero también en las posibilidades de producción intelectual por parte de las mujeres.

En suma, la búsqueda de la autonomía femenina se abre desde el debate en el terreno pedagógico tanto en relación con, por una parte, las lecturas que debían recibir las mujeres por medio de la prensa y además la educación formal pública y superior a la que gradualmente debían ir accediendo; y, por otra, en virtud de todo lo anterior, también las mujeres podían forjarse como escritoras y educadoras eficaces para la nación. Sabino

concluye en un ensayo con el habitual *porvenirismo* de este tipo de textos, en enero de 1890: "[...] el sexo femenino tiene igual derecho a la comunicación de la inteligencia y el estudio. La mujer moderna ya no es más una simple figura de ornato, ella piensa, actúa y camina... teniendo como lema: emancipación y progreso [...]. A la vista de los hechos [...] tenemos necesidad de entrar en las grandes batallas oriundas del estudio y de la meditación, tenemos casi necesidad, obligación como impulsoras del progreso, ir adelante en esa vanguardia del *fiat lux* del adelantamiento intelectual de las escritoras brasileñas" (6 de enero de 1890 5).

Ahora bien, el cuadro de reivindicaciones que se religan con vías a la emancipación femenina desde *A Familia* quedaría totalmente incompleto sin el discurso de derechos civiles y políticos que se desarrolla en sus páginas. Aunque los primeros tienen que ver con lo que veníamos hablando antes, también estarán entramados en el sufragismo que por primera vez en Brasil comienza a circular y suscitar debate. El derecho a voto es el principal frente de lucha política que adscribe Josefina Álvares, ella es la escritora que se ocupa de esa problemática y quien demanda igualdad a la democracia republicana que se estaba asentando en el país; las demás autoras que colaboran en el periódico y la misma Sabino parecieran compartir el ideario de la redactora jefe, pero no lo hacen tan abiertamente ni tampoco tematizan en su producción este eje de emancipación.

Lo primero que causa curiosidad dentro de este segundo nudo temático es la escasa atención que presta Josefina a la maternidad dentro de sus planes de reforma; de hecho, pareciera que ella quiere desmarcar su debate de ese terreno para igualar las condiciones intelectuales de las mujeres respecto de los hombres y lograr así un fundamento a su reivindicación política. Si las escritoras brasileñas, y también por qué no latinoamericanas, que como Josefina estaban a favor de reformas sociales para las mujeres –sobre todo para las madres que cada vez más se empleaban como obreras en las fábricas y el comercio–, con el fin de mejorar las condiciones domésticas, matrimoniales y laborales; la concentración en los derechos políticos no se distingue a cabalidad en sus producciones sino hasta la segunda década del siglo XX. En tal sentido, creemos que esta *editora* ocupa un lugar fundacional dentro del ciclo de autorías feministas que en la vuelta de siglo está recién despuntando a nivel latinoamericano, pues Josefina habla abiertamente de derecho al

sufragio y aún más del derecho a ser también votadas y escogidas como representantes políticas de la población.

A diferencia de muchas de las escritoras que a fines de siglo, entonces, están situando un decir feminista en Sudamérica y que, como comenta Asunción Lavrin, ampliaron el papel de la mujer en el hogar a la sociedad en general, utilizando la maternidad como senda de participación activa en la vida pública (*Mujeres, feminismo y cambio social* 71); Josefina se vale de otros argumentos y artefactos culturales para dar pie a su lucha sufragista. Con respecto a estos últimos además de utilizar la prensa, artefacto más habitual de la época, ocupará, por ejemplo, el teatro. La *editora* crea una pieza dramática panfletaria de poca valía estética, llamada "O voto feminino, comedia en un acto" y la lleva a escena en una de las salas cariocas más frecuentadas, a esta le dan amplia cobertura en el periódico, tanto así que luego la reproducen a modo de folletín entre agosto y noviembre de 1890.

Josefina está apelando a la universalización de los valores democráticos y liberales con la convicción expresa de que logrando el derecho a voto de las mujeres como también a ser elegidas en los cargos estatales se podría trazar un camino para la obtención plena de la ciudadanía femenina, cambiando desde allí las otras leyes o instituciones que perpetúan la condición de inferioridad y minoría de edad de las mujeres. La autonomía de la subjetividad moderna, en el sentido que estamos leyendo en la obra de Álvares, requiere de la autodeterminación, ya que, desde el punto de vista liberal que desarrolla la autora, solo desde la igualdad se hace posible la libertad de elección tanto en la vida individual como pública. Para Josefina no habrá emancipación posible sin el derecho a voto, el que va eclipsando su producción que lentamente deja de apelar al ámbito educativo para instalarse en el marco de los debates políticos republicanos que estaban encendidos en el campo social. En diciembre de 1889, recién inaugurada la República, la escritora divulga en su periódico una serie de ensayos bajo el nombre de "O direito de voto", como comentamos antes, y que contiene argumentos como los que exponemos ahora:

En las sociedades modernas, en que la democracia ha solapado las bases del feudalismo extinto, el derecho a voto es la primera y más elevada afirmación de supremacía del individuo.

Salvo las restricciones razonables de la incapacidad legal, otra razón no hay que inhiba al individuo de afirmar el poder soberano de su voluntad, de su inspiración, de su conciencia.

Pero, si en general es así en relación a los hombres, no lo es en relación a las mujeres. A nuestro respecto las leyes son de una estupidez implacable, de una anomalía injusta y dolorosa [...]. No tenemos la amplitud de las funciones exteriores: no nos consienten como seres completos, moralmente hablando, no nos permiten el libre albedrío en asuntos de competencia común.

¿Por qué? ¿Seremos por ventura en el orden de los fenómenos humanos unos monstruos de naturaleza al no poder utilizar la supremacía de nuestras facultades morales e intelectuales? ¡Formidable absurdo!

Ya hoy, por la conquista de la civilización, tenemos demostrado que no somos en nada inferiores al hombre en los accidentes de la educación intelectual [...]. Las doctoras, las abogadas, las matemáticas de nuestros tiempos en nada han desmerecido en las relaciones sociales con el hombre [...].

El derecho a votar no puede, no debe, no es justo que tenga otra restricción además de la emancipación intelectual, de la conciencia de acto, de la facultad de discriminación. Asimismo (lo que no admito) que no tengamos el derecho a ser votadas, debemos poseer el voto, esto es, la libre elección de aquellos que sean llamados a regir los destinos de la sociedad en que vivimos y que alentamos con la vida y la educación de nuestros hijos (7 de diciembre de 1889 1).

Se ve el sustrato utilitarista del discurso de Josefina, pues cada individuo tiene el derecho a defender su felicidad ciudadana, dada esta por la libertad de elegir y ser elegidos; sus intereses, en ese marco, deben ser representados por el voto. Existe una desigualdad jurídica de base en la sociedad brasileña con la que Álvares quiere ajustar cuentas, ya que los impedimentos sociales que viven las mujeres no les permiten el logro pleno de su autonomía y así tampoco de su felicidad humana que está cifrada en el ejercicio de la ciudadanía. Ante estas ideas revolucionarias para su tiempo, surgirán, evidentemente, varias voces opositoras con las que Josefina también polemizará desde el periódico. En marzo de 1890 refuta la opinión de un letrado que se había referido al voto femenino como una realidad que cercenaría las bases de la familia y la nación, Josefina ante ello dirá: "Un solo argumento fuerte presenta su autor, y es que la mujer debe dedicarse a la función característica de ser madre [...]. La mujer que es madre, nada pierde con ser ciudadana, puede perfectamente educar a los hijos y desempeñar deberes cívicos, del mismo modo que un hombre puede cuidar de los deberes familiares" (9 de marzo de 1890 1). Es más, en otras ocasiones se pregunta qué pasa cuando las mujeres no son madres, ¿por ello no deben ser educadas, no pueden acceder a cargos de provecho para la sociedad? La maternidad para

Josefina pareciera ser solo una vía en la existencia femenina, una vía que se puede optar por no seguir, pues el derecho a la elección está en la base de todo su discurso liberal respecto de la situación femenina. Por lo tanto, la misión de la madre letrada es caduca en los textos de Josefina, ella está hablando de sufragio, trabajo y educación, todo esto montado en un modelo de mujer autónoma e intelectual que puede aportar en el desarrollo de la nación no solo desde el hogar, sino también desde el Estado.

Por otra parte, su afán propagandístico la lleva a interpelar continuamente a sus lectoras: "Es urgente que cada una de nosotras se torne en el hogar una propagandística acérrima, como en reunión y en sociedad se deben reunir aquellas que están mejor preparadas para hacerlo" (19 de abril de 1890 1). Josefina teoriza la emancipación, pero también es una activista que tiene la idea de conformar una red de mujeres en pro del "reinado de las faldas", como llama Anastacio, uno de los personajes de la obra teatral de Josefina, al derecho de las mujeres a votar y ser votadas. En esa misma pieza, mediante la voz de un doctor, Josefina denomina a su utopía política: "reinado de las competencias", en donde es la Razón la que regiría el destino de los sujetos, llevándolos a elegir a sus representantes a través de sus méritos y capacidades sin importar su sexo. Para concretar esa ilusión democrática, la autora legitima el establecimiento de una red solidaria de mujeres que permita promover el sufragismo tan desaprobado por el público femenino y general, su mayor compañera de propaganda será justamente Inês, a quien vemos en algunas ocasiones defendiendo las ideas políticas de su amiga: "La mujer brasileña moderna, ilustrada, apta para que se le conceda apenas el derecho a voto. ¡Qué contra sentido, dicen, qué descalabro social! ¡Una mujer votando! Una sonrisa de casi compasión... en los labios del sexo fuerte" (16 de enero de 1890 5). Podríamos agregar "Que bicho de sete cabeças será?" como frase-correlato de la demanda que hiciera Juana Manso a mediados de siglo para conceptualizar la extrañeza que provocaba la figura de la *publicista* en la vida literaria brasileña. Ahora a fines de siglo, la *publicista* o más bien la *editora*, si hacemos honor a nuestra propuesta diacrónica, ya es una figura admitida en el espacio público, no del todo autorizada en la comunicación literaria y periodística pero sí permitida. En cambio, la figura de la *editora política* como podríamos definir la actividad escrituraria de Josefina e Inês es rara o ajena en el campo político en el que buscan incidir.



El periódico *A Família* circula durante el despunte del capitalismo de imprenta y en el marco del proceso de autonomización relativa de la comunicación literaria e intelectual, en este escenario, sus *editoras* desde perspectivas ilustrado-liberales y positivistas quieren generar una doble alianza: por una parte, en consonancia con la especialización de los saberes y las áreas de trabajo intelectual, interrogan a la institucionalidad literaria y buscan insertar la figura de autoras *litteratas*, a través de la publicación de sus obras ensayísticas y creativas; y, por otra, igualmente interpelan al espacio político desde el periodismo inscribiendo sus figuras de *editoras*, de gestoras de medios, mediante un hondo compromiso social que se expresa fundamentalmente en su discurso de derechos. En otras palabras, las *editoras* manejan las reglas del arte, manifiestan una conciencia paratópica de su oficio y movilizan una función social emancipatoria; todo lo cual las conecta con la sensibilidad naturalista que hegemonizaba la comunicación literaria finisecular.

De este modo, los textos de las autoras y su agencia como *editoras* se presentan como dos actividades que tienen el fin único de problematizar la situación de las mujeres como parte del conjunto de vicisitudes del pueblo brasileño. A partir del punto de vista naturalista que desarrollan, será labor de la literatura y del periodismo político tematizar ya sea creativa, social o críticamente la realidad brasileña. En tal sentido, el derecho a voto de las mujeres se hace necesario para el progreso de Brasil, para llegar a concretar el estadio positivo como enseñaba Comte<sup>103</sup>. Ahora bien, aun cuando en las autoras parecieran dominar ese tipo de doctrinas, no las desarrollan de forma más profusa; solo se limitan a hablar del progreso necesario que reza el siglo, pero, según nuestra perspectiva, desde un andamiaje más ilustrado que positivista.

El acceso a la educación, a la profesionalización y el derecho a voto son los tres núcleos de debate que las editoras de *A Família* plantean como requisito previo para el nacimiento de una mujer nueva, la mujer moderna, civilizada y, por consiguiente, emancipada, el último eje que nos interesa poner brevemente de relieve. Esa imagen

---

<sup>103</sup> Las ideas de Comte habían entrado fuertemente en Brasil desde la década del 70, a fines de la cual se funda la Igreja Positivista Brasileira o también llamado Apostolado, en donde personajes como Miguel Lemos y Teixeira Mendes introdujeron las ideas positivistas y, al parecer, habrían ayudado a gestar el lema que hasta el día de hoy es posible ver en la bandera de Brasil: *ordem e progresso*.

femenina es ampliamente definida en un libro que publica Josefina en 1891, justamente con el título *A mulher moderna*, conjunto de ensayos que había divulgado hasta esa fecha en su periódico. Esta mujer moderna pone al Brasil a la altura de la cultura europea, Josefina con la mirada *estrábica* del siglo<sup>104</sup> define a este modelo femenino como una sujeto autónoma, libre y en igualdad de condiciones civiles y políticas con los hombres.

Esta mujer es la promesa del siglo que se avecina y que también Josefina se encarga de encarnar, no solo en su figura como *editora* y escritora, sino también como una mujer viajante, que con independencia va de un lugar a otro adoctrinando a sus contemporáneas acerca de la necesidad del nacimiento de una nueva mujer. Luego de la serie de viajes que realiza por el norte del país, promocionando su periódico y la causa emancipatoria del derecho a voto, Josefina publica en *A Família* un diario de viajes con el título "Carnet de voyage", en donde hace gala de su erudición, además de contar la excelente recepción que tuvo en todas las ciudades que visitó.

Por su parte, también Inês nos señalaba: "La mujer moderna ya no es una simple figura de ornato, ella piensa, actúa y camina... teniendo como lema: emancipación y progreso" (16 de enero de 1890 5). Más tarde, esta figura de avanzada será ficcionalizada por Inês en su novela *Lutas do coração* (1898), a través de una de las tres personajes que traman la historia. La novela estudia el conflicto y el amor de tres mujeres, enamoradas de un mismo hombre; digo estudia, porque lo que la autora hace es construir un relato naturalista que se detiene largamente en la psicología de sus personajes, sobre todo de esas tres mujeres, las que para el prologuista del libro Alberto Pimentel se trataría de tres tipos de mujeres brasileñas: Angelina, la mujer virgen; Madame Alencastro, la mujer casada; y Ofelia, la mujer libre. Las dos primeras reducen su vida solo a la búsqueda del marido y el matrimonio perfecto, mientras que Ofelia, que por lo demás es el personaje más trabajado, obligada a casarse y abandonada luego por su marido, pasa por varias peripecias que la llevan a Europa y termina haciéndose rica. Mujer con recursos económicos, soltera y con libertad de movimiento termina siendo rechazada por la sociedad carioca. Ofelia es una mujer

---

<sup>104</sup> Tal y como caracteriza David Viñas al Romanticismo argentino que contempla la realidad nacional con un ojo hacia la patria y el otro hacia Europa (*Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*).

moderna: dama culta, educada, rica, tiene un salón literario y es autosuficiente, tanto así que a diferencia de todos los personajes femeninos, ella se realiza en su propia existencia, opta por mantenerse sola. Ofelia es el personaje que representa el modelo de la mujer nueva, que en base a la libertad y autonomía desarrolla una existencia más igualitaria, aun cuando paradójica, con la sociedad masculina de su tiempo.

La concepción de la mujer moderna, entonces, se traza desde las perspectivas ilustradas y liberales que están en la base del profeminismo de las editoras de *A Família*, por medio del afán ejemplarizante que caracteriza al impreso es ese tipo de mujer el que se quiere formar en sus lectoras. Mujeres emancipadas como Ofelia o también como las que construye Álvares en su obra teatral "O voto feminino", Inês y su hija Esmeralda, personajes que en el marco de su fuero íntimo debaten con sus maridos el derecho a sufragar:

Doutor – Se a mulher tem aptidão para adquirir títulos científicos, porque não há de ter para os cargos públicos?

Inês – Apoiado; e aqui está a Esmeralda para prova.

Doutor – Se pode exercer cargos públicos, porque não há de poder desempenhar o mandato?

Anástacio – Mas nesse caso, teremos também de ser governados por elas [...]. Seria horroroso! Isso não! A destituição do homem, o predomínio nefasto da fragilidade feminina! Fugas!

Esmeralda – Seria a mais bela das conquistas humanas, porque nós não somos senão iguais aos homens, apenas tendo diferenças sexuais e virtudes para melhor (*Escritoras brasileiras...* 499).

\*\*\*

La figura de la *editora* en Brasil se caracteriza por manifestar un foco de expresión profeminista, el que las compromete firmemente con el acontecer político nacional. Las *editoras* de *A Família*, mediante las cuales abordamos esta figura fundacional, desarrollan una serie de discursos que buscan modificar la situación de las mujeres, de sus lectoras, en la vida cultural, civil y política.

Si bien los grandes temas que recorren la economía discursiva del periódico son el acceso de las mujeres a la educación formal y el derecho al voto, asociados a ellos se traman otros tópicos y/o estrategias de interés para pensar en la figura de la autora en el Brasil finisecular. Nos referimos, en específico, a cómo se inserta y valida el oficio de la escritora en el periódico mediante, en primer lugar, la promoción de un espacio de publicación de y para mujeres, así por ejemplo a partir del trabajo que despliegan en este periódico autoras como Júlia Lopes o Anália Franco se hacen nacionalmente conocidas y logran inscribirse en la comunicación literaria y periodística, llegando incluso a profesionalizar su carrera. En segundo término, también es importante, desde nuestro enfoque, la concepción de la escritura como un acto liberador, que ocasiona y ejercita la libertad de las mujeres letradas; en ese sentido, Inês Sabino es clara en exponer su objetivo de autorizar la figura de la autora dentro de la institucionalidad literaria de la época. Existe, creemos, en ella un objetivo político en la medida en que se entabla una lucha por el poder enunciativo, por el derecho de tomar la palabra. Y, finalmente, en la construcción de un nuevo modelo de mujer que se levanta en *A Família*, también hallamos una concepción que dibuja a la escritora como una figura necesaria e imprescindible para el progreso nacional. Esta mujer moderna, mujer nueva, no limitará su radio de acción al hogar doméstico y al ejercicio de su ciudadanía a través de los hijos, sino que es una sujeto autónoma que se instruye, trabaja y se mueve de forma independiente. La escritora, desde ese foco, representa más fielmente la imagen de una mujer emancipada, lanzada hacia adelante, hacia el nuevo siglo que augura para Josefina e Inês un nuevo orden social.

Por eso es que afirmábamos más arriba que *A Família* se presenta como un *impreso de religación* sin el cual no es posible desentrañar las dinámicas de la escritura femenina en el marco de la modernización y la instauración de la República Vieja. Pues sirve de espacio aglutinador de las escritoras más prolíficas de fines de siglo, a la vez que promueve la profesionalización de su figura. Por otra parte, también ofrece un soporte para las demandas reivindicativas que buscan incidir en los pactos de poder político y jurídico, de hecho, este periódico se autodefine como un medio promotor de la emancipación de las mujeres. Transformación que sus *editoras*, sobre todo Josefina, piensan desde la nueva legalidad que se está instituyendo en el Estado brasileño: si se ha de votar, las mujeres también tienen el derecho y el deber patriótico de votar y ser votadas, esa es la reflexión que desencadena un

conjunto de actividades que trascienden el campo periodístico para entrar en otras esferas de arbitraje cultural y público.

No está de más advertir que situamos a estas escritoras como parte de las autorías fundacionales, ya que pensamos que si bien sus discursos apuntan a nuevos registros de escritura y asuntos de interés más contemporáneos; de igual forma, se fijan como iniciadoras de los mismos desde un *habitus* propio de las escritoras decimonónicas: las damas patricias de un feminismo bien comportado. Por último, solo nos queda decir que estas gestoras de medios son figuras de un campo cultural que está generando sus propias leyes de arte y funcionamiento en el contexto del capitalismo de imprenta y que, por lo tanto, su tarea periodística de corte político, y a veces hasta panfletario, debe competir con órganos que responden a las demandas de entretenimiento e información del público moderno. Esto explica las dificultades, muchas veces declaradas, que tuvieron para mantener la publicación en curso y que torna aún más interesante su periodismo de vocería.

## VIII. CONCLUSIONES

Cuando termino la escritura de esta tesis pienso que su problemática me interpela de modo muy personal, pues este trabajo doctoral también se trata de mi propia inscripción como autora, como crítica literaria, en la institucionalidad académica que es aquella que hoy rige de modo más imperante las instancias de arbitraje cultural en relación con la autorización de la producción intelectual. Ahora bien, en un sentido quizás disonante con dicha institucionalidad, vuelvo al epígrafe pizarnikiano del inicio: "Había que escribir sin para qué, sin para quién...", porque mi propuesta crítica e historiográfica trata de un proyecto que no se limita al cumplimiento formal de una tesis doctoral, ni solo quiere inquirir al lector(a) especialista que pueda evaluarla como una tesis que contribuye o no al despliegue actual de la disciplina literaria. Sino que mi investigación está entramada con mis propias preguntas personales, más allá o acá de las preocupaciones académicas, pues de

lo que se trataba era de mi profunda inquietud lectora que me llevó a meterme en los archivos y periódicos de mujeres durante siglo XIX, contemplándolos primero desde un lugar muy impresionista para luego ir construyendo una mirada analítica que es la que presentamos en este trabajo.

Desde este primer motor hasta lo que terminó siendo mi tesis doctoral, el objetivo que me movilizó fue el de articular una genealogía de la escritura literaria de mujeres que saldara los vacíos de la historia y canon literario chileno y brasileño. Ahora bien, en Brasil ya hay varios trabajos que además de rescatar a las escritoras de los archivos también han comenzado a instalar una perspectiva crítica respecto de las mismas, pienso fundamentalmente en las investigaciones que ha llevado adelante la editorial Mulheres de la Universidade de Santa Cruz do Sul, iniciativa en la que se destaca la académica Zahidé Lupinacci Muzart, quien tuvo a cargo la organización de los tres volúmenes de *Escritoras brasileiras do século XIX*, publicados entre los años 2000 y 2009 en Florianópolis. Situación contraria se presenta en Chile, donde las escritoras del siglo XIX no han sido objeto, hasta la fecha, de perspectivas críticas que inscriban su producción en el marco de un relato historiográfico que les dé sentido y legitime sus figuras dentro de los debates literarios y culturales actuales. Los trabajos que encontramos sobre las autoras chilenas tienden a presentar clasificaciones y puntos de vista excesivamente generalizadores y superficiales.

Si bien se trata de autoras que tienen una producción exigua en comparación con sus pares masculinos coetáneos; desde el punto de vista de su contexto, la literatura de estas escritoras se vuelve significativa, porque habla de un sujeto que paulatinamente se va instalando en el campo literario, tramando en sus figuras de autoría las pautas de autorización y legitimidad que rigen al momento de su modulación pública. Así, entonces, este trabajo buscó situar a las mujeres escritoras chilenas y brasileñas en las narraciones de las literaturas nacionales mediante el ciclo que definimos como *autorías femeninas fundacionales*. Esto con el objetivo crítico y a la vez político de institucionalizar su producción, como también trazar su lugar histórico de aparición en el período que va desde 1840 hasta 1890. Fechas que ubicamos en sus correlatos económicos, políticos y culturales, pues pensamos la literatura de estas autoras en el marco del desarrollo de la prensa

capitalista y las transformaciones que Chile y Brasil viven producto del despliegue de una modernización que se hará más patente hacia finales de siglo.

Asimismo, abordamos estas autorías fundacionales en la comunicación literaria y periodística, apelando a una mirada comparatista que trazara vínculos y diferencias en ciertos momentos decisivos de la escritura de mujeres, los que articulamos mediante las figuras de la *publicista*, la *literata* y la *editora*. Todas ellas caracterizadas por su inscripción paratópica respecto de los poderes enunciativos e interpretativos hegemónicos, que las llevan a utilizar ciertas estrategias retóricas como el uso frecuente de la minusvalía o *falsa modestia*, el seudónimo o también el anonimato; e igualmente ciertas estrategias discursivas, entre las que se destaca la elección de algunos géneros del discurso literario como, en primer lugar, la poesía y luego el ensayo y la narrativa ficcional. No obstante, la estrategia mayor de inscripción de sus discursos y figuras autoriales será la utilización de la prensa, ya sea publicando como colaboradoras de los periódicos y revistas que pululaban por la ciudad o generando ellas mismas sus propios medios impresos.

La perspectiva comparatista intentó evidenciar las relaciones de la literatura de mujeres brasileñas y chilenas con los modelos y estéticas metropolitanas, como a su vez ir sugiriendo ciertos aspectos vinculantes y diferenciales que entre dichas literaturas se pueden trazar y que el lector(a) podía ir infiriendo. Ahora bien, dejémoslas en claro. La primera gran similitud entre ambos procesos escriturarios de mujeres tiene que ver con su desenvolvimiento en la prensa y esto a través de tres grandes figuras de autoría: la *publicista*, la *literata* y la *editora*. Son tres figuras que se corresponden en ambos contextos, pues según nuestra perspectiva responden a los ritmos que animaban a la prensa en general y a las instancias de juicio cultural que autorizaban la circulación de ciertas formas de autoría. Una prensa que en ambos países parte de forma más tardía que en el resto de América Latina, alrededor de 1810, y que tiene pautas de desenvolvimiento semejante, aun cuando los procesos políticos y económicos de Chile y Brasil sean bastante disímiles. Además esta prensa proporciona un marco parecido para la emergencia de una escritura de mujeres que también participa del desarrollo periodístico y literario que decantará más tarde, hacia la vuelta de siglo, en una relativa autonomización del campo literario.

En ambos países, también observamos un *ethos* discursivo proclive a la lectura femenina y a la educación de la mujer, aun cuando validada en los márgenes de la domesticidad, pero no así a la figuración pública de la escritora. En ambos contextos, la periodista o *jornalista* es vista como un "bicho de siete cabezas", alusión que metaforiza el reclamo que muchas de las autoras van a describir en las páginas de periódicos y revistas. Participan de la comunicación literaria, pero desde un lugar no-lugar; esa condición paratópica de su palabra impresa y literaria es una característica que comparten ambas trayectorias autoriales nacionales. Algunas de ellas, sin embargo, podrán profesionalizar su actividad y ser escritoras de amplio consumo lector, sobre todo en el contexto de la prensa de empresa. Un caso paradigmático, que adelanta una figura de autora más distinguible en la década del 30 del siglo XX, es la brasileña Júlia Lopes de Almeida, quien ya en 1900 se presenta como una autora famosa y que vive de su actividad literaria y periodística. Esto a diferencia de Chile, donde aún en 1900 no es posible observar una escritora que componga una profesionalización de su labor literaria.

Entre los aspectos diferenciales se destaca el nivel de productividad de las escritoras, pues en Brasil son más las mujeres que escriben y lo hacen de modo mucho más profuso que sus pares chilenas. En Chile, tenemos menor cantidad de textos divulgados por escritoras en la prensa y también menor publicación de periódicos femeninos, entre ellos solo dos se destacan por su permanencia, tiraje y público lector en el campo escriturario: *Revista de Valparaíso* de Rosario Orrego y *La Familia* periódico de Celeste Lassabe. Estos dos órganos los propusimos como puntos de inicio y cierre de las autorías femeninas fundacionales en Chile, las que se caracterizan por ser más consonantes con el discurso hegemónico de la domesticidad y por exhibir el *habitus* aristocratizante de sus autoras. Por su parte, en Brasil la productividad de las escritoras es mayor y también publican más periódicos, no obstante, muchos de ellos de ocasional aparición y corta duración. Dentro de los que destacan por las figuras autoriales que promueven están *O Jornal das senhoras* de la argentino-brasileña Juana Manso y *A família* de Josefina Álvares Azevedo e Inês Sabino. En el periplo que va entre estos periódicos se puede dibujar una línea discursiva más disonante respecto de la domesticidad, en comparación con las escritoras chilenas, pues desde muy temprano tenemos figuras como la de Nísia Floresta, quien inaugura un decir femenino/feminista a través del cual intenta dislocar en parte la situación de las mujeres,



desde el punto de vista de su insuficiente acceso a la educación formal. Para luego llegar a una autora como Josefina Álvares, quien ya en 1889 está reclamando a la recién instaurada República el derecho de las mujeres a votar y ser votadas.

Por último, es relevante advertir aquí que estas escritoras demuestran querer participar de la *ciudad letrada* con el fin de modificar su situación en diferentes aspectos, destacándose sobre todo el educativo como un derecho civil, pero también mediante la solidaridad entre ellas mismas. Llama la atención la intertextualidad que existe entre las obras de estas autoras, quienes se dedican textos o citan a sus compañeras, tramando una estrecha red de contacto entre escritoras que las lleva a fundar y mantener periódicos mediante los cuales ellas mismas potencian la emergencia de sus figuras autoriales.

## **IX. BIBLIOGRAFÍA:**

### **9.1. Prensa chilena:**

*La Semana, revista noticiosa, literaria y científica.* Santiago: Imprenta del Correo, 1859-1860.

*La Sílfide.* Santiago: Imprenta Chilena, 1850-1851.

*La Esperanza, periódico literario de la juventud.* Santiago: Imprenta Americana, 1871-1872.

*La Estrella de Chile, periódico semanal, literario, religioso y político.* Santiago: Imprenta Chilena, 1867-79.

*La Estrella de Valparaíso.* Valparaíso: La Juventud, 1876-1877.

*La Familia, periódico semanal ilustrado de literatura, ciencias, artes, modas y conocimientos útiles.* Santiago: Imprenta Cervantes, 1890-1892.

*La Lectura, semanario familiar de literatura, ciencias, artes, viajes, conocimientos útiles, etc.* Santiago: Imprenta Cervantes, 1883.

*La Semana y La Estrella del Progreso, periódico único quincenal literario, órgano de la juventud de Valparaíso.* Valparaíso: Imprenta de La Patria, 1877.

*El Alba*. Santiago: Imprenta El Ferrocarril, 1871.

*El Álbum, periódico semanal*. Santiago: Imprenta de Julio Belin y compañía, 1851.

*El Eco de las señoras de Santiago, periódico semanal*. Santiago: [s.n.], 1865.

*El Mosaico*. Santiago: Imprenta del Correo, 1860.

*El Museo, periódico científico y literario*. Santiago: Imprenta Chilena, 1853.

*El Pensamiento, periódico quincenal de literatura, artes y ciencias*. Valparaíso: Imprenta del Pensamiento, 1881.

*Revista de Santiago*. Santiago: Imprenta Chilena, 1848-1855.

*Revista de Santiago*. Santiago: Librería Central de Augusto Raymond, 1872-1873.

*Revista de Valparaíso*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1873-1874.

*Revista de Sud-América, anales de la sociedad de amigos de la Ilustración*. Valparaíso La Sociedad, 1860-1863.

*Revista Chilena*. Santiago: Imprenta de La República, 1875-1880.

*Sud-América, revista científica y literaria*. Santiago: Imprenta del Sud-América, 1873-1874.

## **9.2. Prensa brasileña:**

*A Família, jornal literário dedicado á mãe de família*. Rio de Janeiro: Red e Typographia, 1888-1898.

*A Luz, jornal literario e instructivo*. Rio de Janeiro: Typ.da luz, 1873.

*A Mensageira, revista literaria dedicada á mulher brasileira*. Edição fascilimar. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura e Imprensa Ofical do Esta, 1987.

*A Semana*. Rio de Janeiro: Travessa do Ouvidor, 1885-1895.

*A Sensitiva, jornal literário e recreativo, consagrado al bello sexo*. São Paulo: Typ. Do Echo Bananalense, 1881.

*Bibliotheca das senhoras*. Rio de Janeiro : Typ. De Santos e Correa, 1874.

*Marmota na corte*. Rio de Janeiro: Typ. De Paula Barro, 1852.

*O beijo, publicação semanal de modinhas, recitativos, lundus e poesias diversas, dedicada ao bello sexo.* Rio de Janeiro: Typ Economica, 1881.

*Echo das Damas: órgão dos interesses da mulher, crítico, recreativo, científico e literário.* Rio de Janeiro: [s.n.], 1879-1888.

*O Jornal das Senhoras, modas, litteratura, bellas-artes, thatro e crítica.* Rio de Janeiro: Typ. Parisiense, 1852-1855.

*O Paiz.* Rio de Janeiro: Typ. De N. Lobo Vianna e Filhos, 1860.

*O Quinze de Novembro do Sexo Feminino, quinzenal periodico, litterario, recreativo e noticioso, especialmente dedicado aos interesses da mulher.* Rio de Janeiro: Typ. Universal, 1889-1890.

*O Sexo Feminino: semanario dedicado aos interesses da mulher.* Cidade de Campanha: [s.n.], 1873-1889.

*Recreio do Bello sexo: modas, litteratura, bellas artes e teatro.* Rio de Janeiro: [s.n.], 1856.

*Revista Feminina.* São Paulo: Empreza Feminina Brasileira, 1916-1920.

### **9.3. Obras de autoras:**

BORMANN, Maria Benedita (Délia). *Lésbia*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

BARROS, Martina. *Rrecuerdos de mi vida*. Santiago: Orbe, 1942.

CASTILLO, Alejandra (edición, notas y estudio preliminar). *Martina Barros Prólogo a La esclavitud de la mujer (estudio crítico por Stuart Mill)*. Santiago: Palinodia: 2009.

DEL SOLAR, Enrique. *Poesías de la señora doña Mercedes Marín del Solar*. Santiago: Andrés Bello, 1874.

DUARTE, Presciliana. *Antología poética*. São Paulo: Secretaria da cultura, ciência e tecnologia, 1976.

\_\_\_\_\_. *Vetiver (poesias de vários tempos)*. São Paulo: [s.n.], 1939.

FLORESTA, Nísia. *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Constanca Lima Duarte (Intr.). São Paulo: Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_. *Opúsculo humanitário*. Edición actualizada por Peggy Sharpe-Valadares. São Paulo: Cortez, 1989.

\_\_\_\_\_. *Cintilações de uma alma brasileira*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

LOPES, Júlia. *Livro das noivas*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1926.

\_\_\_\_\_. *A falência*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Silveirinha*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

\_\_\_\_\_. *Jornadas no meu país*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1920.

\_\_\_\_\_. *Cruel amor*. Rio de Janeiro: Coleção Saraiva, [s.f.].

LOPES, Adelina y Júlia LOPES. *Contos infantis. Em verso e prosa*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1927.

MOGLIA Raúl J. y Miguel O. GARCÍA (Eds.). -Mercedes Marín del Solar, Santiago de Chile, 1 de septiembre de 1846|| *Archivo del Doctor Juan María Gutiérrez, Epistolario. Tomo I*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación, 1979. p. 71-72.

ORREGO, Rosario. *Alberto, el jugador*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.

\_\_\_\_\_. *Sus mejores poemas, artículos y su novela corta "Teresa"*. Comp. Isaac Grez Silva. Santiago: Editorial Nascimento, 1931.

\_\_\_\_\_. *Obra Completa, Rosario Orrego 1831-1879*. Ángel, Osvaldo, et al. (Comp.) Valparaíso: Cáfila, 2003.

SABINO, INÉS. *Mulheres illustres do Brasil*. Río de Janeiro: H. Garnier, 1899.

\_\_\_\_\_. *Lutas do coração*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1999.

\_\_\_\_\_. *Contos e lapidações*. Rio de Janeiro, Laemmert y C. Editores. 1891.

#### 9.4. Crítica sobre autoras:

ARCOS, Carol. "Novelas-folletín y la autoría femenina en la segunda mitad del siglo XIX en Chile". *Revista chilena de literatura*. 76 (2010): 27-42.

\_\_\_\_\_. "Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe". *Revista chilena de literatura*. 74 (2009): 5-28.

AMUNÁTEGUI, Miguel Luis. *D.<sup>a</sup> Mercedes Marín del Solar*. Santiago: Imprenta de la República, 1867.

\_\_\_\_\_. *La alborada poética en Chile después de setiembre de 1810*. Santiago: Imprenta Nacional, 1892.

ÁNGEL, Osvaldo, et al. *Obra Completa, Rosario Orrego 1831-1879*. Valparaíso: Cáfila, 2003.

ARAMBEL-GUIÑAZÚ, María Cristina y Claire Emile MARTIN. *Las mujeres toman la palabra. Escritura femenina del siglo XIX*. Tomo I y II. Madrid: Iberoamericana, 2001.

AREA, Lelia. "El periódico Álbum de señoritas de Juana Manso (1854): una voz doméstica en la fundación de una nación". Feminaria editora, 2005. Edición digital.

CAIUBY, Maria Thereza. *Mulheres de ontem? Rio de Janeiro, século XIX*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1988.

EPPLÉ, Juan Armando. -Rosario Orrego (1834-1879)¶. *Escritoras chilenas. Novela y cuento*. Ed. Patricia Rubio. Santiago: Cuarto Propio, 1999.

DOLL, Darcie. "Desde los salones a la sala de conferencias: mujeres escritoras en el proceso de constitución del campo literario en Chile". *Revista chilena de literatura* 71 (2007): 83-100.

GREZ, Vicente. *Las mujeres de la Independencia*. Santiago: Imprenta Gutenberg, 1878.

GONZÁLEZ Vergara, Ruth. *Nuestras escritoras chilenas*. Santiago: Edición Hispano-chilena, 1993.

LE FLETCHER (Coord.). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires: Feminaria editora, 1994.

LEWKOWICZ Lidia F. *Juana Manso (1819-1875). Una mujer del siglo XXI*. Corregidor, Buenos Aires, 2000.

LIMA Duarte, Constanca. *Nísia Floresta*. Recife: Editora Massangana, fundacao Joaquin Nabuco, 2010.

LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eduerj y Faperj, 2006.

LUPINACCI MUZART, Zahidé. *Escritoras brasileiras do século XIX* (tres volúmenes). Florionópolis: Editora Mulheres, 2000-2009.

MONTEIRO, Eduardo Carvalho. *Anália Franco. A grande dama da educação brasileira*. São Paulo: Eldorado Espírita, 1992.

OLEA, Raquel. *Ampliación de la palabra: la mujer en la literatura*. Santiago: SERNAM, 1995.

OSCAR, João. *Narcisa Amalia, vida y poesía*. Rio de Janeiro: Las Cristão, 1994.

RAMALHO, Cristina. *Um espelho para Narcisa. Reflexos de uma voz romântica*. Rio de Janeiro: ELO, 1999.

TORIBIO Medina, José. *La literatura femenina en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1923.

VERA Lamperein, Lina. -Rosario Orrego de Uribe (1834-1879)ll. *Presencia femenina en la literatura nacional. Una trayectoria apasionante. 1750-1991*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

ZANETTI, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

ZANELLI, Luisa: López. *Mujeres chilenas de letras. Tomo primero*. Santiago: Imprenta universitaria, 1917.

### **9.5. General:**

ACHUGAR, Hugo. -Parnasos fundacionales: letra, nación y Estado en el siglo XIXll. *Revista Iberoamericana*. 178-179, (1997): 13-31.

ALONSO, Paula (Comp.). *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820-1920*. México: F.C.E., 2004.

ALVAREZ, Jesús Timoteo y Ascensión Martínez RIAZA. *Historia de la prensa hispanoamericana*. Editorial Mapfre, Madrid, 1992.

AMUNÁTEGUI Solar, Domingo. *Bosquejo histórico de la literatura chilena*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1915.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARAYA, Alejandra. "Imaginario sociopolítico e impresos modernos: de la plebe al pueblo en proclamas, panfletos y folletos. Chile 1812-1823. *Fronteras de la Historia*, vol16/n.2 (2011): 297-3326.

ARCOS, Carol. -Mujeres e Ilustración: polémica de los sexos en el *Mercurio Peruano de Historia, Literatura y Noticias Públicas* (1791-1795)ll. Tesis Magíster en Literatura con mención en Teoría Literaria. Universidad de Chile, 2008.

\_\_\_\_\_ y Alicia SALOMONE. "Mujeres e Independencia en Chile. La cultura del trato y la escritura de cartas". *Teresa. Revista de literatura brasileira*. Universidad de São Paulo [en prensa].

ARDAO, Arturo. *América Latina y la latinidad*. México: UNAM, 1993.

AUERBACH, Erich. *Figura*. Trad. Yolanda García Hernández y Julio Pardos. Madrid: Trotta, 1998.

BHABHA, Homi. -Narrando la naciónl. Álvaro Fernández (comp.). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. 211-230.

BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

\_\_\_\_\_. -La palabra en la novelal. *Problemas literarios y estéticos*. Cuba: Arte y Literatura, 1986.

\_\_\_\_\_. "La palabra en Dostoievskill. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1993. 253-375.

BARBOZA, Rosa María. *A vocação do prazer. A cidade e a familia no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BATTICUORE. Graciela, *Mariquita Sánchez. Bajo el signo de la revolución*, Buenos Aires: Edhasa, 2011.

\_\_\_\_\_. *La mujer romántica. Lectoras, autoras y escritores en la Argentina: 1830-1870* Buenos Aires: Edhasa, 2005.

\_\_\_\_\_. *El taller de la escritora. Veladas Literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876-7-1892)*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

\_\_\_\_\_ (Comp.). *Nación y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Argentina: Siglo XXI, CLACSO, 2010.

BENJAMIN, Walter. *El autor como productor*. México: Ítaca, 2004.

\_\_\_\_\_. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Ítaca, 2003.

BENVENISTE, Émile. "El aparato formal de la enunciación". *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI, 1978 (2° edición).

BLENGINO, Vianni. "Los umbrales del romanticismo: el cambio de sensibilidad y las primeras opciones románticas". Darío Puccini y Saúl Yurkievich. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica, tomo I*. México: F.C.E., 2010.

BOSI, Alfredo. *Historia concisa de la literatura brasileña*. México: FCE, 1982.

BOURDIEU, Pierre. -El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de metodol. *Revista Criterios*, 25-28 (enero 1989-diciembre 1990): 20-42.

\_\_\_\_\_. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Tucumán: Montessor, 2002.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos y ultra-românticos. Vida literária e romanticismo brasileiro*. São Paulo: Livraria Polis, 1979.

BUTLER, Judith. -Variaciones sobre sexo y género. Beauvoir, Wittig y Foucault. *Teoría feminista y teoría crítica*. Seyla Benhabib y Drucilla Cornella. Valencia: Alfons El Magnànim, 1990.

\_\_\_\_\_. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. M. A. Muñoz García. México: Paidós, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Introducción a la literatura brasileña*. Venezuela: Monte Avila, 1968.

\_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880*. São Paulo-Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul y FAPESP, 2009.

\_\_\_\_\_. "A vida ao rés-do-chão". *A crónica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Ed. Unicamp/Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, 13-22.

CARMAGNANI, Marcello. *Estado y sociedad en América Latina (1850-1930)*. Barcelona: Crítica Grupo Editorial Grijalbo, 1984.

CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. España: Gedisa, 2002.

\_\_\_\_\_. *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Madrid: Cátedra, 2000.

\_\_\_\_\_. *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. España: Gedisa, 1996.

\_\_\_\_\_. *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marín*. Argentina: Manantial, 2001.

CARILLA, Emilio. *El Romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1975.

CARMAGNANI, Marcello. *Estado y sociedad en América Latina (1850-1930)*. Barcelona: Crítica Grupo Editorial Grijalbo, 1984.

CARILLA, Emilio. *El Romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Gredos, 1975.

CASULLO, Nicolás. *El debate modernidad y posmodernidad*. Argentina: Retórica, 2004.



CATALÁN, Gonzalo. –Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890 y 1920. *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*. José Joaquín Brunner y Gonzalo Catalán. Chile: FLACSO, 1985.

COELHO Prado, María Ligia. *América Latina no século XIX. Tramas, telas e textos*. São Paulo: Edusp, 1999.

CLÉMENT, Jean-Pierre: *Mercurio Peruano, 1790-1795*. Vol. I Estudio. Madrid: Iberoamericana, 1997.

COLMENARES, Germán. *Las convenciones contra la cultura: ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006.

CORNEJO Polar, Antonio. –La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. Ana Pizarro (Coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

\_\_\_\_\_. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.

CORTÉS, José Domingo. *Flores chilenas. Poesías líricas*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1862.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 6 v.

CRUZ-COKE, Ricardo. *Historia de la medicina chilena*. Santiago: Andrés Bello, 1995.

DE ALENCASTRO, Luiz Felipe (org). *Historia da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

DE FARIA CRUZ, Heloisa. *São Paulo en papel e tinta, periodismo e vida urbana, 1890-1915*. Sao Paulo: EDUC, PUC-SP, 2000.

DE MOJICA, Sarah (Comp). *Mapas culturales para América Latina. Culturas híbridas. No simultaneidad. Modernidad periférica*. Bogotá: CEJA, 2001.

DELANNOI, Gil. *Teorías del nacionalismo*. España: Paidós Ibérica, 1993.

DEVÉS, Eduardo. –La circulación de ideas y la inserción de los cuentistas económicos-sociales chilenos en las redes consureñas durante los largos 1960. *Historia, diciembre, vol. 37, número 002*, (2004) Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. En: [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org).

DEVÉS, Eduardo y MELGAR, Ricardo. "Redes teosóficas y pensadores (políticos) latinoamericanos 1910-1930", en *Cuadernos Americanos*. México, núm. 78, (1999): 137-152.

DÍAZ Arrieta, Hernán (Alone). *Historia personal de la literatura chilena (desde don Alonso de Ercilla hasta Pablo Neruda)*. Santiago: Zig-Zag, 1954.

ELIZ, Leonardo. *Siluetas líricas y biográficas sobre los más distinguidos poetas nacionales, desde Pedro de Oña hasta la presente época; con un apéndice en que figuran cerca de 200 bardos con breves noticias literarias*. Santiago: Imprenta de La Unión, 1889.

FAUSTO, Boris. *Historia concisa de Brasil*. Argentina: FCE, 2003.

FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela por entregas 1840-1900*. España: Taurus, 1972.

FERRÚS ANTÓN, Beatriz. *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.

FORESTI, Carlos, Eva LÖFQUIST y Álvaro FORESTI. *La narrativa chilena. Desde la independencia hasta la Guerra del Pacífico*. Tomo I 1810-1859. Tomo II 1860-1879. Santiago: Andrés Bello, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

\_\_\_\_\_. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1979.

\_\_\_\_\_. "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*. España: Paidós Ibérica, 1999.

\_\_\_\_\_. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México: Siglo XXI, 1998.

\_\_\_\_\_. *La verdad y las formas jurídicas*. España, Barcelona, Gedisa, 1999.

\_\_\_\_\_. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo Veintiuno, 2008.

FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*. Barcelona: Ariel, 1981.

FUMERO, Patria. "Historia y literatura: una larga y compleja relación". En Werner Mackenbach (Ed.): *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F y G, 2008.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2008.

GENETTE, Gérard. *Umbrales*. México: Siglo XXI, 2001.

\_\_\_\_\_. *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Trad. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata. Argentina: Nagelkop, 1970.

\_\_\_\_\_. *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993.

GENOVESE, Alicia. *Leer poesía, lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: F.C.E., 2001.

GÓNGORA, Mario. -La Ilustración, el Despotismo Ilustrado y la crisis ideológica en las colonias. En: *Estudios sobre la historia colonial de Hispanoamérica*. Santiago: Editorial Universitaria, 1998.

\_\_\_\_\_. -Estudios sobre el galicanismo y la Ilustración católica en América Española. En: *Estudios de historia de las ideas y de historia social*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980.

GONZÁLEZ, Ruth. *Nuestras escritoras chilenas. Una historia por descifrar. Tomo I*. Chile: Guerra y Vergara, 1993.

GONZÁLEZ-STEPHAN, Beatriz. *La historiografía literaria del liberalismo hispanoamericano del siglo XIX*. La Habana: Casa de las Américas, 1987.

\_\_\_\_\_. -Cuerpos de la nación. Cartografías disciplinarias. *Anales*. 2 (1999): 71-106.

\_\_\_\_\_. -Narrativas duras en tiempos blandos: sensibilidades amenazadas de los hombres de letras. *Revista de crítica literaria latinoamericana*. XXVI/52 (2do. Semestre 2000): 107-134.

GUERRA, François-Xavier. *Modernidad e independencias*. Madrid: Mapfre, 1992.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1981.

\_\_\_\_\_. -Modernidad: un proyecto incompleto. *El debate modernidad-posmodernidad*. Nicolás Casullo. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1995.

\_\_\_\_\_. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1985.

HALPERIN DONGUI, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*, Buenos Aires: Alianza, 1999, 6ta. edición.

HOSTOS, Eugenio María de. *La educación científica de la mujer*. Selección, prólogo y notas. Gabriela Mora. Republica Dominicana: Universidad de Puerto Rico, 1993.

HOUBRE, Gabrielle. -A belle époque das romancistas. The belle époque of women novelists. *Revista de Estudos Feministas*. 10/2 (2002).

IÑIGO Madrigal, Luis (Coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I y II. Ediciones Cátedra, Madrid, 1982.

ISAVA, Luis Miguel. -Breve introducción a los artefactos culturales. *Estudios* 17:34 (julio-diciembre 2009): 439-452.

JOBIM, Danton. *Espírito do jornalismo*. São Paulo: Edusp: Com-Arte, 1992.

LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra, 1994.

LARRAÍN, Jorge. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Barcelona: Andrés Bello, 2000.

LAVRIN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Trad. María Teresa Escobar Budge. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.

LIPPI Oliveira, Lúcia. *A questao nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

LUDMER, Josefina. "Las tretas del débil". *La sartén por el mango*. Puerto Rico: El Huracán, 1985.

LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*. Barcelona: Labor, 1977.

MACEDO, Sergio. *O livro da história do Brasil. Pelo prazer de ler*. Brasil: Editora Tcnoprint, [s.f.].

MACKENBACH, Werner (Ed.): *Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas. Intersecciones y transgresiones: propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica*. Guatemala: F y G, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. "Problèmes d'ethos". *Pratiques* 113/114 (2002): 55-67.

MARSHALL, Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno, 2006.

MARTINS, Ana Luiza y Tania DE LUCA. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2011.

MARTÍNEZ, María Eujenia. *Mujeres célebres de Chile* por Martínez. Santiago: Imprenta Santiago, 1911.

MEYER, Marlyse. *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. -As mulheres na Literatura brasileirall. *Anhembi*. Sao Paulo, 17/49 (1954): 17-25.

MIGNOLO, Walter. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007. Traducción de Silvia Jawerbaum y Julieta Barba.

MIZRAJE, Gabriela *Argentinas de Rosas a Perón*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

MONTES, Hugo. *Breve historia de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 2009.

\_\_\_\_\_y Julio ORLANDI. *Historia de la literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1982.

MOREL, Marco. *Palavra, imagem e poder, o sugimento da imprensa no Brasil do século XIX*. Rio de Janeiro: DP e A, 2003.

NEGRONI, María García y Mónica ZOPPI. *Análisis lingüístico y discurso político. El poder de enunciar*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

NOVAIS, Fernando (coord.) y Nicolau SEVCENKO (org.). *Historia da vida privada no Brasil 3. República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Editora Schwarcs, 2006.

ORTEGA, Eliana, 1996, *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*, Santiago de Chile: Cuarto Propio.

OSSANDÓN, Carlos. *El crepúsculo de los sabios y la irrupción de los publicistas*. Santiago: LOM, 1998.

\_\_\_\_\_y Eduardo SANTA CRUZ. *Entre las alas y el plomo. La gestación de la presa moderna en Chile*. Santiago: LOM, 2001.

\_\_\_\_\_y Eduardo SANTA CRUZ. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago: LOM/Arcis, 2005.

PATEMAN, Carole. *El contrato sexual*. Barcelona: Anthropos, 1995.

PAYNE, Michael. *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PEREIRA, Teresa. -La mujer en el siglo XIXll. *Tres ensayos sobre la mujer chilena. Siglos XVIII, XIX, XX*. Ed. Lucia Santa Cruz, Teresa Pereira, Isabel Zegers y Valeria Maino. Santiago: Universitaria, 1978.

PARENTE CUNHA, Helena (Org.). *Desafiando o cânone (2) ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX*. Río de Janeiro: Facultad de Letras, UFRJ., 2001.

PÉREZ Cantó, Pilar y Rocío de la Nogal: -Las mujeres en la arena pública||. *Historia de las Mujeres en España y América Latina. El mundo Moderno*. Isabel Morant (Dir). España: Cátedra, 2006.

PERUS, Françoise. -¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?||. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

PINTO, Julio. -De proyectos y desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)|| *Contribuciones científicas y tecnológicas*. Universidad de Santiago, 2002.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.

PIZARRO, Ana (Coord.). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Vol. I: A situação colonial*. São Paulo: Memorial de América Latina, 1993.

\_\_\_\_\_ (Coord.). *América Latina: palavra, literatura e cultura. Vol III: Vanguardia e modernidade*. São Paulo: Memorial de América Latina, 1995.

\_\_\_\_\_ (Coord.). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina, 1985.

\_\_\_\_\_ (Coord.). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México, 1987.

PRIORE, Mary y Carla Bassanezi. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2000.

POBLETE, Juan. *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago: Cuarto Propio, 2003.

\_\_\_\_\_. -Introducción: cambio cultural y lectura de periódicos en el siglo XIX en América Latina||. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXII, num. 214, 2006: 11-15.

POZUELO, José María. -Canon e historiografía||. *Mil seiscientos dieciséis. Anuario*. XI (2006): 17-28.

PRATT, Mary Louise. --No me interrumpas||: las mujeres y el ensayo latinoamericano||. *Debate feminista*. 21/11 (2000): 70-88.

PUCCINI, Darío y Saúl YURKIEVICH. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica, tomo I*. México: F.C.E., 2010.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Chile: Tajamar Editores Ltda., 2004.

\_\_\_\_\_. -La modernización literaria latinoamericana (1870-1910)ll. *La crítica de la cultura en América Latina*. España: Ayacucho, 1985.

REBELO, Tania. *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*. Brasilia: Editora Universidade de Brasília, 1997.

REYES, Alfonso. *El deslinde, prolegómenos a la teoría literaria*. México: FCE, 1988.

REVISTA IBEROAMERICANA. -Siglo XIX: fundación y fronteras de la ciudadanía. Vol. LXIII, núm. 178-179. Enero-junio, 1997.

RINCÓN, Carlos. *El cambio actual de la noción de literatura*. Bogotá: Colcultura, 1978.

ROJO, Grínor et. al. -Poscolonialidad y nación: algunos aspectos de la discusión teórica. *Nación, Estado y Cultura en América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2003.

\_\_\_\_\_. -Sobre historiografía literaria en Chile. *Alpha*, 13 (1997): 1-2.

\_\_\_\_\_. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: LOM, 2001

\_\_\_\_\_. -El ensayo y Latinoamérica. *Revista de Crítica Cultural*, 16 (1998): 13-14.

\_\_\_\_\_. *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando*. Santiago: LOM, 2006.

ROMERO, Dolores. *Naciones literarias*. Madrid: Anthropos, 2006.

ROMERO, Silvio. *Historia da literatura brasileira*. Río de Janeiro: H. Garnier, 1902-1903.

ROMERO, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y sus ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2001.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira. Dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

RUBIO, Patricia (Ed). *Escritoras chilenas. Tercer volumen, novela y cuento*. Chile: Cuarto Propio, 1999.

SAID, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

SALOMONE, Alicia, -Entrevista a Grínor Rojo: El ensayo: un modo de decir nacido de la crítica. <http://www.bocadesapo.com.ar>. 7 (2010).

SAGREDO, Rafael y Cristián GASMURI. *Historia de la vida privada en Chile. Tomo II: El Chile moderno de 1840 a 1925*. Santiago: Taurus, 2005-2007.

SANTA CRUZ, Eduardo. *Análisis histórico del periodismo chileno*. Santiago: Nuestra América, 1988.

\_\_\_\_\_. *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Santiago: LOM, 2010.

SARLO, Beatriz. *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación en la Argentina (1917-1927)*. Argentina: Catálogos editora, 1985.

SERRANO, Sol. *¿Qué hacer con Dios en la República? Política y secularización en Chile (1845-1885)*. México: F.C.E., 2008.

SILVA Beauregard, Paulette. *Las tramas de los lectores. Estrategias de la modernización cultural en Venezuela (siglo XIX)*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2007.

SILVA, Castro, Raúl. *Panorama literario de Chile*. Santiago: Universitaria, 1961.

\_\_\_\_\_. *La literatura crítica de Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1969.

\_\_\_\_\_. *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*. Santiago: Universidad de Chile, 1958.

SOARES, Antônio. *O Romantismo a literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SOMMER Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Colombia: F.C.E., 2004.

\_\_\_\_\_. -Concepciones románticas: Mármol, Altamirano, Blest Gana, Mera, Galván e Isaacs. Darío Puccini y Saúl Yurkievich, *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica I*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 637-667.

\_\_\_\_\_, -Un círculo de deseo: los romances nacionales en América Latina. Ramón Máiz (editor), *Nación y literatura en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo, 2007, pp. 195-215.

SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo I: Sociedad y cultura liberal en el siglo XIX: J.V. Lastarria*. Santiago: Universitaria, 1997.

\_\_\_\_\_. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo II. Fin de siglo: La época de Balmaceda*. Santiago: Universitaria, 1997.



\_\_\_\_\_. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo III. El centenario y las vanguardias. Santiago: Universitaria, 2004.

\_\_\_\_\_. *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago: LOM, 2000.

\_\_\_\_\_. -Caminos interferidos: de lo político a lo cultural. Reflexiones sobre la identidad nacional. (1999). *Estudios públicos*. N. 73 (1999): 149-163.

SULLÁ, Enric. -El debate sobre el canon literario. en *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998.

STUVEN, Ana María. -El Eco de las Señoras de Santiago. El surgimiento de una opinión pública femenina. *Lo público y lo privado en la historia americana*. Chile: Fundación Mario Góngora, 2000. 303-326.

\_\_\_\_\_(Ed.). Estado y nación en Chile y Brasil en el siglo XIX. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2009.

SWHWARZ, Roberto. "As idéias fora do lugar". *Ao vencedor as batatas*. Rio de Janeiro: Duas cidades, 2007.

\_\_\_\_\_. -Cuidado com as ideologias alienígenas (Respostas a movimento). *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

VALDÉS, Adriana. *Composición de lugar*, Santiago de Chile: Universitaria, 1995.

VALDEBENITO, Alfonso. *Historia del periodismo chileno (1812-1955)*. Santiago: [s.n.], 1956.

VEGA, María José y Neus Carbonell. *La literatura comparada, principios y métodos*. Madrid: Gredos, 1998.

VICUÑA, Manuel. *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Sudamericana chilena, 2001.

\_\_\_\_\_. *Voces de ultratumba. Historia del espiritismo en Chile*, Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana – Taurus, 2006.

VIOLI, Patrizia. *El infinito singular*. España: Ediciones Cátedra, 1991.

VIÑAS, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.

\_\_\_\_\_. *Literatura argentina y política II. De Lugones a Walsh*. Buenos Aires: Sudamericana, 1996.

WERNECK Sodré, Nelson. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

WLLIAMS, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

ZALDÍVAR, María José. -Participación femenina en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX a través del ejercicio de las libertades de imprenta, de enseñanza y de asociación. Tesis de Licenciatura en Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002.

ZANETTI, Susana. "Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916)". Ana Pizarro (Coord.). *América Latina: palavra, literatura e cultura Vol. II: Emancipação do discurso*. São Paulo: Memorial de América Latina, 1994.

ZETA Quinde, Rosa: *El pensamiento Ilustrado en el Mercurio Peruano 1791- 1794*. Piura: Universidad de Piura, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre; Mercado Aberto, 1998.