



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSGRADO

EL PRÓLOGO COMO ACTO PERFORMATIVO: UNA LECTURA CON ENFOQUE  
DE GÉNERO DE LA OBRA DE AUTORAS DEL CARIBE HISPÁNICO ENTRE  
LOS SIGLOS XIX Y XX

Tesis para optar al Grado de Magíster en Literatura

SILVIA CARRADORI

Profesora Guía:  
Lucía Eugenia Stecher Guzmán

Este trabajo es parte del proyecto “Constitución de autorías femeninas en el campo literario del Caribe Hispánico: 1830 a 1945” / FONDECYT N°1140745 2014-2017

SANTIAGO DE CHILE  
2018

*A mi madre Stefania y mi padre Andrea,  
con amor incondicional.*

Agradecimientos.

Quiero agradecer a la profesora Lucía Stecher, por haberme guiado con paciencia y sabiduría en este proceso tan complejo como hermoso. Junto a ella, agradezco a las profesoras y los profesores que en estos dos años de magíster me han entregado conocimientos sobre literatura y la vida en general. Asimismo, le doy las gracias a la Universidad de Chile por el espacio de aprendizaje y al programa Fondecyt por haber financiado el proyecto.

Estos años de estudios y experiencias en Chile no habrían sido posibles sin el apoyo de mi madre Stefania y mi padre Andrea, cuyo amor es más grande que las distancias geográficas. Por la misma razón quiero agradecer a Giulia, amiga-hermana entrañable en quien descansa mi alma transoceánica. Gracias también a Lisa, canción de cuna que me ancla a mis raíces.

Asimismo, este proceso de aprendizaje se apoyó en el cariño de una nueva familia. Once, gata de ronroneos benéficos. Ada y Mariela, viento de palabras, unidas de por vida. Elkin y Monse, primer refugio. Gabriela, Pablo, el pequeño Silvio y Marien, amor puro de música, mar y bosque. Paulina y Diego, paracaídas y pasto suave. Ximena, Jorge y Max, hermana y hermanos del alma. Loreto, luz de vela. Rosana, Constanza, Carla y Manuel, compañeras y compañero de letras y de alimento para el espíritu. Lorena, respiro en la ciudad. Mafalda y las bellas marchantas, fuentes cristalinas de abrazos y luchas. A ustedes va mi agradecimiento desde el corazón. Son parte de mí, ahora y siempre.

Finalmente, gracias a las personas que durante estos dos años han compartido un pedacito de su vida conmigo. Todas han sido importantes para la cosecha de hoy y para sembrar las semillas del futuro.

## ÍNDICE

<b>Resumen.</b> .....	<b>VI</b>
<b>Introducción.</b> .....	<b>7</b>
<b>1. ¿POR QUÉ EL PRÓLOGO?</b> .....	<b>11</b>
1.1 El prólogo como “umbral” en la visión de Genette. ....	12
1.2 Las características. ....	13
1.3 Las funciones. ....	15
1.3.1 Prefacios originales autógrafos. ....	15
1.3.2 Prefacios alógrafos. ....	18
1.3.3 Prefacios ficcionales y autorales denegativos. ....	19
1.4 El <i>corpus</i> : una selección de prólogos en la literatura femenina caribeña. ....	20
1.4.1 <i>Prólogos alógrafos</i> . ....	20
1.4.2 <i>Prólogos autógrafos</i> . ....	25
1.4.3 <i>Prólogo ficcional denegativo</i> . ....	27
<b>2. CAMPO LITERARIO</b> .....	<b>29</b>
2.1 El campo según Bourdieu y su posible aplicación al contexto hispanoamericano. .	29
2.2 Autoría femenina y campo literario. ....	34
2.2.1 <i>El campo cultural hispanoamericano entre los siglos XIX y XX</i> . ....	35
2.2.2 <i>El campo cultural de las escritoras caribeñas</i> . ....	38
2.2.3 <i>Las escritoras y el conflicto con la tradición literaria</i> . ....	43
2.2.4 <i>Estrategias de acceso al campo: el concepto de “treta del débil”</i> . ....	47
<b>3. PERFORMATIVIDAD, GÉNERO Y LITERATURA</b> .....	<b>51</b>
3.1 Judith Butler y la performatividad de género. ....	51
3.1.1 <i>‘Gender’: la importancia de una nueva categoría</i> . ....	51
3.1.2 <i>Actos y performatividad</i> . ....	53

3.2 De la novela al prólogo: José González y los elementos literarios performativos. ..	55
<b>4. HACIA UN PRÓLOGO PERFORMATIVO .....</b>	<b>63</b>
4.1 Performatividad pasiva: el “apadrinamiento” de los amigos escritores. ....	63
4.1.1 <i>Carmela Eulate Sanjurjo: La muñeca de Zeno Gandía, el soneto de Fernández Junco y las palabras de Pérez Armas para Marqués y marquesa.</i> ....	64
4.1.2 <i>Los halagos de Francis de Miomandre en Ifigenia de Teresa de la Parra.</i> .....	75
4.2 Performatividad activa: la palabra a la autora. ....	79
4.2.1 <i>Los prólogos de Gertrudis Gómez de Avellaneda a Sab y Dos mujeres.</i> .....	80
4.2.2 <i>Ana Roqué y la “Introducción” a Luz y sombra.</i> .....	85
4.2.3 <i>Las “cajas chinas” de Teresa de la Parra en la “Advertencia” a Memorias de Mamá Blanca.</i> .....	90
4.3 El poder transformador del prólogo. ....	96
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>99</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>106</b>

## Resumen.

La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 – 1873), las puertorriqueñas Ana Roqué de Duprey (1853 – 1933) y Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961) y la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), son autoras de novelas que han sido objeto de interesantes relecturas e interpretaciones por parte de la crítica feminista desde los años 70 y 80 del siglo XX. La hipótesis central es que se puede estudiar el espacio prefacial como un acto performativo de género y que esta condición permite fortalecer un análisis de los prólogos como lugar de legitimación de las escritoras en su campo literario. Mi investigación se mueve entre la búsqueda de elementos performativos y la observación de tales elementos por sí solos y en relación con la novela. El trabajo se basa en las ideas propuestas por Gérard Genette sobre la liminalidad de los prólogos y por Bourdieu sobre el concepto de campo cultural. A través de las observaciones de ambos estudiosos, intenté resaltar las características principales de los prólogos como tales y trazar líneas generales y comunes de la situación sociopolítica de los países de origen de las autoras (Cuba, Venezuela y Puerto Rico) entre finales del siglo XIX e inicio del siglo XX, enfocándome en la condición de las mujeres a lo largo de ese periodo. Finalmente, presenté algunas categorías performativas utilizadas en el análisis de los prólogos, y que son producto de una reelaboración que José González hizo de la teoría de Erika Fischer-Lichte sobre la representación teatral y de Judith Butler sobre la performatividad del género. El resultado es la elaboración de una herramienta de análisis que evidencie las consecuencias de este diálogo entre prólogo, novela y realidad: legitimar a las autoras en el campo literario correspondiente y resignificar el contenido de las novelas, moviéndose entre un mecanismo de “treta del débil” y una (re)lectura de las obras bajo un enfoque de género.

## INTRODUCCIÓN

En una de sus novelas más recordadas, *Dos mujeres*, Gertrudis Gómez de Avellaneda afirma: “la suerte de la mujer es infeliz de todos modos ... la insolubilidad del mismo lazo con el cual pretenden nuestras leyes asegurarle un porvenir, se convierte, no pocas veces, en una cadena tanto más insufrible cuantos más inquebrantable” (442). La escritora cubana formula este pensamiento a mediados del siglo XIX, sacando a luz una realidad caribeña, latinoamericana y española de esa época: la sociedad y los Estados regulaban las vidas de las mujeres, tratándolas como niñas o seres ‘discapacitados en su género’, a los que hay que cuidar. Al mismo tiempo, les daba el rol de ‘madres de la patria’, responsables de la formación de los ciudadanos de los nuevos Estados en proceso de conformación. Sin embargo, el cuidado en ese caso se puede leer como control y este se obtenía con la aplicación de la ‘Ley del Padre’, el imperativo patriarcal que administraba la vida de las mujeres como si fuera un bien patrimonial y las dejaba afuera de cualquier proceso decisorio y/o productivo. Esta condición se reflejaba en todos los niveles de vida de las mujeres, con reglas e intensidad variadas según la clase y la etnia. En este trabajo me enfocaré en las estrategias puestas en acto por las mujeres para conquistar una salida de este *status* discriminatorio. Y me interesaré en algunas mujeres en específico, mujeres escritoras, porque, como veremos a lo largo de esta investigación, también el campo literario presentaba (y presenta todavía) marcas evidentes de discriminación de género. Aún más en detalle, las protagonistas de estas páginas serán cuatro novelistas caribeñas, que vivieron y desarrollaron su obra entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX. Me enfocaré en los prólogos a las primeras ediciones de siete novelas de cuatro autoras caribeñas: *Sab* (1841) y *Dos mujeres* (1843) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 – 1873), *Luz y sombra* (1903) de la puertorriqueña Ana Roqué de Duprey (1853 – 1933), *La muñeca* (1895) y *Marqués y marquesa* (1911) de la puertorriqueña Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961), *Ifigenia* (1924) y *Memorias*

*de Mamá Blanca* (1929) de la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936). Los prólogos en cuestión están escritos, en algunos casos, por famosos autores contemporáneos a las autoras (es el caso de Manuel Zeno Gandía, Manuel Fernández Juncos, Benito Pérez Armas y Francis de Miomandre); en otros, son las mismas autoras quienes se encargan de escribirlos, y lo hacen de forma declarada, como Gómez de Avellaneda y Ana Roqué, o de forma solapada, como Teresa de la Parra, que “crea literariamente” a una prologuista.

El punto de partida de la presente investigación es la consciencia de que, desde los años setenta en adelante, una parte de la crítica literaria ha empezado a releer las novelas de estas escritoras bajo un enfoque feminista, subrayando los temas revolucionarios para ese periodo más o menos escondidos entremedio de las más clásicas historias de amor. En estos estudios se hace referencia a algunas discordancias entre lo que se presentaba en los prólogos a las primeras ediciones y ciertas partes de las novelas, llevando a sospechar que en esas incoherencias se pudiera observar una “treta del débil”, una estrategia que permitiera la aceptación de las obras en el espacio público, a pesar de que contuvieran críticas a la sociedad y a la condición de la mujer. Estas observaciones han sido el gatillo para el presente trabajo, que quiere explorar las posibilidades del prólogo como lugar fronterizo entre literatura y sociedad y que, justamente gracias a esta naturaleza híbrida, tiene un rol estratégico importante en la introducción de esas novelas al espacio público. En particular, quiero proponer que, precisamente por la posición que ocupan, los prólogos pueden ser analizados como actos performativos de género. De esta forma, se lograría subrayar con más detalle su papel en la legitimación de las obras y, por ende, de las escritoras, en el campo literario, remarcando su función estratégica en la introducción en el campo literario de temas cuya difusión habría sido problemática para las escritoras de esa época.

Esta investigación tiene un carácter inductivo, descriptivo y documental. En el desarrollo del análisis intentaré demostrar que la hipótesis de trabajo es aplicable a la totalidad del *corpus* considerado, hecho que podría ser una buena base de partida para futuras investigaciones sobre una muestra más amplia. Llevaré a cabo la investigación



tomando en consideración diferentes tipos de documentos, divididos entre fuentes primarias, fuentes secundarias y marco teórico.

El primer capítulo se divide en dos partes: la primera está dedicada a describir el trabajo de Gérard Genette sobre los prólogos, la definición que da de ellos como “umbrales” y el análisis de ese espacio según sus autores/as y funciones. En la segunda parte presentaré el *corpus*, dando algunas informaciones sobre los prólogos, las novelas que introducen y las autoras.

El capítulo siguiente se centrará en el concepto de campo acuñado por Pierre Bourdieu, el que ayudará a definir un contexto para las obras seleccionadas: el campo cultural y literario de cada una de las autoras se analizará como un espacio donde muchas variables juegan un papel importante y son compartidas con otros espacios, como el campo social. Posteriormente intentaré situar a las autoras y sus obras en el contexto literario, social y político en el que se mueven, definiendo su posición respecto a la tradición literaria, a los cambios sociopolíticos de ese periodo y al desarrollo del movimiento feminista.

En el tercer capítulo se dará espacio a la formulación de los parámetros performativos con los que analizaré los prólogos. Por esta razón, presentaré un excursus a propósito de la teoría de la performatividad, enfocándome en los estudios de Judith Butler sobre la aplicación de ese concepto al género y de Erika Fischer-Lichte para la representación teatral. Las dos líneas confluirán en un trabajo de José González a propósito de la posibilidad de aplicar la performatividad de género al ámbito literario. Tomaré en consideración los resultados de la síntesis que el estudioso hace de las ideas presentadas por Butler y Fischer-Lichte, a saber, tres categorías binomiales performativas más una: imprevisibilidad/tabú, percepción/libreto de género, ambivalencia/parodia y poder transformador. Finalmente, propondré el uso de esas categorías para el análisis del *corpus*.

El último capítulo se enfocará en el análisis de los prólogos, que será integrado con algunas ideas provenientes de estudios literarios con enfoque feminista salidos a luz a partir de los años setenta del siglo pasado. El análisis consistirá en la búsqueda de elementos lingüísticos y literarios, como género gramatical, omisiones, sujeto hablante,

parodia, que ayudarán a demostrar la efectiva naturaleza performativa de los prólogos en cuestión. Finalmente, intentaré evidenciar el poder transformador de tales prólogos, que de manera performativa pueden construir y deconstruir la ‘metáfora totalizadora’ del género a la hora de ser usados como estrategias de entrada al campo literario.

El resultado esperado del trabajo podría ser la base para una futura metodología de investigación literaria con enfoque de género, que considere el análisis del prólogo como acto performativo como una herramienta de estudio de las novelas de autoras caribeñas y latinoamericanas entre los siglos XIX y XX. Asimismo, espero que la presente investigación sea un paso más hacia la consciencia de que el tema del género tiene que ser tratado con una mirada interseccional, a saber, considerando todas las variables involucradas y todos los planos en el que se desarrolla. La literatura es uno de estos.

## 1. ¿POR QUÉ EL PRÓLOGO?

En su célebre texto *Umbrales*, el crítico literario y ensayista francés Gérard Genette habla del prefacio, y de su parasinónimo, el prólogo, como de un “texto liminar ..., que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” y, citando a Jaques Derrida, cuya función es la de “[responder] a una necesidad de circunstancia” (137). En estas pocas líneas se pueden observar tres características especiales de los prólogos: la liminalidad, la capacidad de decir algo sobre el texto que acompañan y la circunstancialidad. La primera indica la naturaleza ‘híbrida’ de los prólogos, que se encuentran a medio camino entre el texto y el ‘mundo’, hecho que explica el título de la obra de Genette (el umbral se puede leer como un lugar entre dos mundos) y que está a la base de la voluntad de darles un espacio privilegiado en la presente investigación. El segundo aspecto revela la íntima relación que existe entre el prólogo y el texto que introduce, un vínculo que necesita ser explorado a la hora de hacer un análisis literario. Finalmente, la circunstancialidad de este espacio previo facilita un análisis que considera el contexto social, cultural, político y económico en el que se desarrolló el texto; en otras palabras, llega a ser una ventana hacia la realidad del/de la autor/a.

Es en base a estos aspectos que el prólogo asume una relevancia evidente a la hora de acercarse a un texto o, en el caso de la presente investigación, a novelas de autoras caribeñas de los siglos XIX y XX. Si el prólogo es funcional a cualquier análisis de texto, en el presente caso provee a estudiosos/as y lectores/as una herramienta útil a una comprensión más profunda, sobre todo en pos de una lectura con enfoque feminista de las novelas en cuestión, de una interpretación del texto que, como veremos, revela variados matices y se basa en la observación del prólogo en sí y en el diálogo que la novela instaura con su ‘puerta de acceso’ al espacio público.

### 1.1 El prólogo como ‘umbral’ en la visión de Genette.

En la “Introducción” a su obra Genette subraya una característica fundamental de cualquier texto: nunca se presenta a la esfera pública ‘desnudo’, sino acompañado y fortalecido por una serie de elementos auxiliares, que no pertenecen exactamente al texto y que, sin embargo, juegan un papel significativo en su interpretación. Según la definición del estudioso francés el paratexto desempeña un rol sustancial respecto al texto: “lo [rodea] y lo [prolonga] precisamente por presentarlo, en el sentido habitual de la palabra, pero también en el sentido más fuerte: por darle presencia, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. [Es] un *umbral* ... un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder” (7). El primer punto describe la función primaria del paratexto: el nombre del autor, el título, la editorial, el prólogo, la portada, indicados como *peritextos*, constituyen la imagen concreta con la que el libro entra a la esfera pública. Genette considera como paratextos también otros elementos que están fuera del texto, como entrevistas o correspondencia privada del/de la autor/a, que llama *epitextos* y que contribuyen de la misma forma a la presentación de la obra. En el segundo punto se presenta la idea de un espacio-límite híbrido, el lugar de la duda y de las decisiones, del acceso al texto y del acceso del texto a lo público.

En la “Introducción” se presenta también la idea de que el paratexto no es solo un espacio de transición sino, más bien, de *transacción*, un espacio de desarrollo para la pragmática y las estrategias (8). En realidad, Genette vincula estos últimos aspectos a los *epitextos*, que pertenecen más al campo de la oralidad que al de la escritura, como por ejemplo entrevistas al/a la autor/a o información biográfica sobre él/ella, entre otros. Sin embargo, para el presente análisis se pueden rescatar algunas de las características asociadas a la pragmática del paratexto, como por ejemplo la necesaria presencia de alguien que se haga responsable de este de forma oficial, como el/la autor/a o el/la editor/a, que firmen de forma explícita el paratexto, u oficiosa, como cuando es una tercera persona la que se encarga de la redacción (14). En esta investigación me interesa vincular el

problema de la autoría con las voces de los prólogos analizados, haciendo una distinción entre prologuista y autora de la novela y entre prologuista y sujeto hablante en el prólogo. Otro aspecto vinculado con la pragmática es la fuerza performativa que Genette asocia al paratexto, a saber, la acción que deriva de un enunciado (15). Es la misma fuerza performativa descrita en el campo de la lingüística por John Austin, integrada luego por Derrida y finalmente por Judith Butler en relación a la determinación del género.

## 1.2 Las características.

Gérard Genette no se limita a indicar la naturaleza ‘híbrida’ del paratexto, sino que se ocupa de delinear sus características y funciones según la tipología que representa. Para lo que concierne el presente trabajo, he rescatado algunos de los aspectos que se refieren al prefacio y que se mostraron útiles a la hora de acercarme al *corpus*. Después de haber definido al prefacio como “toda especie de texto liminar ... autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que sigue o que precede” (137), el estudioso francés habla de un espacio que puede variar en el tiempo hasta desaparecer: la instancia prefacial está vinculada con el momento en el que se produce y que se constituye en el tiempo y el lugar en los que aparece (147). La consecuencia directa de esto es que el prefacio puede cambiar de posición en el texto, marcando el paso de la edición original a las ediciones sucesivas y llegando, en algunos casos, a desaparecer por completo (147-149). Según los parámetros recién mencionados, en mi investigación rescato un lugar y un tiempo en especial: estando el prefacio (el prólogo) vinculado al contexto en el que se escribe, elegí tomar en consideración aquellos que acompañaron la primera edición de las novelas consideradas. Si se quiere plantear que el prólogo es un espacio estratégico de legitimación para las autoras en el campo cultural correspondiente y de desarrollo de cierta performatividad que acompaña tal legitimación, entonces resulta significativa la elección de prólogos que están *situados*, a saber, que reflejan la situación cultural y social de la época en la que las novelas aparecieron por primera vez a lo público.

Asimismo, puede ser productivo recurrir a otra caracterización de Genette, que es la que corresponde al prefacio y que está vinculada con la persona que se ocupa de redactar el prólogo y que se define como *destinador*. El estudioso francés hace una distinción entre el autor efectivo y el autor pretendido del prólogo, subrayando la importancia del segundo por sobre el primero: en la mayor parte de los casos no es tan relevante quién escribió en la realidad, sino quién puso su firma (151, 152). Así que, en primera instancia, y a menos que surja una sospecha fundada, creemos en el nombre que leemos al final del texto. La firma puede ser del mismo autor de la obra, y en este caso se hablará de prefacio *autégrafo*, o puede ser el producto de una tercera persona, y el prefacio tomará el adjetivo de *alógrafo*; además, si se prueba que la firma corresponde al redactor real, hablaremos de un prefacio *auténtico*, que pasará a ser *apócrifo*, en caso de que se llegue a desmentir su veracidad (152). Sin embargo, mi *corpus* está constituido no solo por prólogos autógrafos auténticos (escritos por las mismas autoras de las novelas) o alógrafos auténticos (escritos por terceras personas reales en este caso por hombres prestigiosos en sus respectivos campos literarios), sino también por un prólogo alógrafo que Genette definiría como *ficticio*, a saber, escrito por una tercera persona imaginaria (152). En la presente investigación es fundamental la distinción que ayuda a trazar el mapeo definido en *Umbrales*: identificar las voces de los prólogos y diferenciar según la autoría y la autenticidad lleva a una comprensión más profunda de las estrategias adoptadas por las autoras a la hora de presentar sus novelas.

Finalmente, una reflexión sobre el destinatario del prólogo, que no es el público en general, sino el lector bien identificado o que representa simbólicamente una parte de la sociedad, y que es *de facto*, porque se corresponde con el que posee el libro, y *de jure*, porque el prólogo ofrece una serie de propósitos interpretativos que guían una lectura que se considera inminente (165).

### 1.3 Las funciones.

#### 1.3.1 Prefacios originales autógrafos.

En relación a esto, es relevante detenerse en la función que se le otorga a la instancia prefacial. Genette delinea una división entre los prefacios originales autógrafos y los alógrafos. En el primer caso, se reconocen diversas funciones, como el uso de la técnica retórica de la *captatio benevolentiae*, a saber, el intento de exponer al texto como algo interesante (e importante) que leer, sin detenerse mucho en la valorización del autor (169). En la misma línea va la *excusatio propter infirmitatem*, técnica de la oratoria clásica a través de la cual se pide perdón al público por la incapacidad del autor de tratar un tema de tan alto nivel: es la búsqueda de la complicidad con el público, sobre todo de su *pietas*, y el intento de neutralizar eventuales críticas (177). Es interesante subrayar cómo, según ha indicado el mismo Genette, las técnicas de valorización han ido desapareciendo hasta ser sustituidas, a partir del siglo XIX, por las funciones de información y guía de lectura: cómo y porqué se eligió tal tema, o cuál es la génesis de la obra, las etapas de escritura, las circunstancias de redacción (178, 179). Sin embargo, cabe decir que estas observaciones se refieren a un campo literario en específico: en primer lugar, Genette está describiendo formas y funciones de los prefacios tomando en consideración obras que pertenecen a la tradición literaria europea (sobre todo francesa, inglesa y alemana), excluyendo por completo el campo literario latinoamericano y caribeño, que es el que me interesa; en segundo lugar, el *corpus* considerado por Genette es, de cierta forma, opuesto al que estoy tratando, dado que casi todas las obras (con sus prólogos) que el estudioso analiza son escritas por hombres. De hecho, respecto a la valorización, cabe subrayar que en el *corpus*, cuando son las autoras las que redactan el prólogo, se puede observar cierto uso de la *captatio benevolentie* y se adopta un ‘perfil bajo’ no solo en la (auto)valoración de ellas mismas, sino también en la exposición del argumento del que tratan. Como veremos más adelante, esta ‘versión ampliada’ de la técnica retórica antes mencionada se revela necesaria si es una mujer la que expone ciertos temas. Asimismo, se podría afirmar que las autoras usan la fórmula de la *excusatio* no tanto como falsa modestia, sino como

herramienta para que los lectores 'bajen la guardia' delante de una escritora hablando de temas, que podrían resultar incómodos para el público o ser inapropiados para una mujer.

Finalmente, el prólogo original autógrafo puede desempeñar dos funciones ulteriores: la primera, que también ha casi desaparecido en la contemporaneidad, es la “declaración de intención”, con la cual el autor indica cuál es la clave interpretativa más segura de su obra (188). Sin embargo, se mantiene en vida por lo menos hasta las primeras décadas del siglo XX, sobre todo cuando el prefacio acompaña textos considerados libertinos. En este caso, no solo está manifiesta la *intención* del autor, sino también se agudiza la ambigüedad que pudiera aparecer entre líneas: si el autor usa el prefacio como herramienta para guiar cierta interpretación, sus palabras intentarán lograr el objetivo, de forma más o menos consciente, también a costa de una completa honestidad, especialmente si las obras tratan temas considerados prohibidos (189). En el caso de las autoras estudiadas la dinámica sería la misma, con la diferencia que para ellas el riesgo era aún más grande, dado que tenían que convencer al público no solo del carácter adecuado de sus textos, sino también de su derecho a participar del campo literario. Y, siguiendo con la lista de Genette, otra función atribuida al prólogo original autógrafo es casi una extensión de la anterior, dado que se enfoca en la definición del lugar de la obra en el campo literario, en especial en los casos de ‘ruptura’, donde se quiere marcar una innovación respecto a la norma literaria hasta ese momento aceptada (191).

Respecto a esto, se podría retomar la idea de pragmática del paratexto y usarla para describir sus funciones a través de los elementos vinculados con la comunicación: la naturaleza del destinatario y del destinador (y de su autoridad y responsabilidad) y el valor ilocutorio del mensaje que se transmite. Sin embargo, lo que más me interesa en este trabajo es la idea del paratexto como espacio estratégico. Y en el prólogo a *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Julio Ramos observa una tendencia en la literatura latinoamericana de finales del siglo XIX, que se parece mucho a la función de definición planteada por Genette:



Los abundantes prólogos finiseculares ... revelan la crisis del sistema cultural anterior. Pero a la vez, por el reverso mismo de la crisis, también confirman la proliferación de un nuevo discurso sobre la literatura que proyecta, al menos, el intento de los escritores de precisar los límites de una autoridad, un lugar de enunciación específicamente literario que irá diferenciando los roles de la emergente literatura de las ficciones estatales anteriores (22).

El ejemplo al que Ramos se refiere es el prólogo de José Martí a *Poema del Niágara* de Juan Antonio Pérez Bonalde y de este espacio el autor afirma:

encontramos ahí ... la elaboración de nuevas estrategias de legitimación. Por el reverso de la aparente condena al silencio a que parecía estar destinada la literatura, en el Prólogo adquiere espesor la voz (nada silenciosa) del que anuncia la crisis; voz que registra la especificidad de una mirada, de una autoridad literaria que no existía antes, digamos, de la “crisis” (24).

Sin profundizar en este caso en particular, lo que cabe subrayar es la visión del prólogo como un espacio de “elaboración de nuevas estrategias de legitimación”: el paratexto se transforma en un umbral que abre un pasaje entre la autoridad literaria (el campo cultural) tradicional y un nuevo movimiento literario que intenta ganar terreno. Además, a través de las palabras de Ramos sobre José Martí, se puede observar que el prólogo es usado a menudo en el campo literario latinoamericano y caribeño entre finales del siglo XIX e inicios del XX. Y, a pesar de que mi interés se enfoca en la autoría femenina, es interesante considerar este espacio estratégico como una herramienta usada de forma general, sin perder la consciencia de que tiene un valor distinto según estemos leyendo la obra de un autor o de una autora. Asimismo, considerar un análisis desde un punto de vista más global me ayuda a tener en cuenta las dinámicas universales de los campos culturales. Si se considera la naturaleza estratégica de los prólogos como rasgo exclusivo de la autoría

femenina, se excluiría una visión más general y más cercana a la realidad. Sara Castro Klarén, citando a Luce Irigaray y refiriéndose a la tendencia de la crítica literaria feminista a asociar algunas dinámicas solo y estrictamente a la autoría femenina, dice que “la búsqueda ... no es de identidad sino de un espacio desde el cual podamos hablar, el cual se convierte ... en un espacio “más allá del espacio [es decir lo femenino como reflexión de lo masculino], un lugar más allá de la economía psíquica del patriarcado, más allá de la ciencia unificada de Occidente” (37). En el presente trabajo estoy justamente intentando definir este espacio, este umbral que es estratégico para autores y autoras y que, sin embargo, en el caso de estas últimas, es una llave de entrada privilegiada a un campo cultural que no está hecho ni por ellas ni para ellas.

### 1.3.2 Prefacios alógrafos.

Si los prólogos autógrafos existen desde el nacimiento de la literatura en forma evidente o escondidos en el texto, Genette escribe que los alógrafos aparecen en Europa alrededor del siglo XVI, contemporáneamente a la separación física entre la instancia prefacial y la obra (223). Asimismo, los prólogos alógrafos pueden coexistir con los autógrafos (no es el caso nuestro), aunque la presencia de los primeros es menor respecto a los segundos (224). En particular, en el caso de un prefacio póstumo, el alógrafo tiene la función de informar sobre la génesis del texto o sobre la biografía del autor. Sin embargo, en el caso de un prefacio publicado *ante mortem* su función principal, y la que más quiero destacar para mi investigación, es la de *recomendación*: el prefacista alaba el trabajo del escritor y su genio y lo hace, en la mayor parte de los casos, de forma bien sutil, para que el elogio no tenga el efecto contrario, como irritar al público con la presunción de verdad por parte del prologuista o del autor (227). En efecto, la recomendación más eficaz es la que integra la valoración con el comentario crítico a la obra: el que un prologuista, en la mayor parte de los casos un escritor ya consagrado, se exhibe en descripciones, profundizaciones e interpretaciones, implícitamente indica la importancia de un texto y de su autor (229).

Sin embargo, hay otra función que está debajo de la *recomendación*, a saber, aprovechar “las circunstancias para salirse un poco del objeto de su discurso en beneficio de una causa más vasta, o eventualmente diferente” (230). Por ende, hablar de la obra sería un recurso para poder hablar de algo distinto y de forma indirecta, un *escamotage* bien presente en el *corpus* de mi investigación, puesto que el hablar de la novela permite a los prologuistas hablar de la autora y legitimar su presencia en el campo literario de referencia. En otras palabras, abrir las puertas del espacio público a la obra para permitir el ingreso de su autora.

Asimismo, es interesante subrayar el papel del prefacista como sustituto del autor: el primero enuncia lo que el segundo no podría afirmar por modestia (real o falsa), dada la poca eficacia de la autoevaluación (233). Es así como el prologuista llega a transformarse en la “segunda voz” del autor en el diálogo con el público, revelando una vez más esa función pragmática que se reconoce en la instancia prefacial: el prologuista enuncia una posición desde la cual observar al autor y la propone a sus lectores (233). En el caso de las novelas con prólogo alógrafo de mi *corpus*, podría llegar a postular que la autora no puede pronunciar el ‘yo’ no por la naturaleza misma de su rol, sino porque sin el prologuista ella no sería reconocida como una escritora.

### 1.3.3 Prefacios ficcionales y autorales denegativos.

Hasta este momento he hablado de prefacios cuya veracidad no está puesta en duda. Sin embargo, hay casos en los que la firma al final de los prólogos corresponde a una persona imaginaria, por lo que estos pueden ser calificados como ficcionales, dado que “el estatus pretendido de su destinador no pide ser tomado en serio” (236). En el caso en que la ficcionalidad caracterice la atribución de la autoría del texto, entonces se puede hablar de *prefacio autoral denegativo*, que se presenta como un prefacio alógrafo auténtico y “su primera función consiste en exponer, es decir narrar, las circunstancias en las cuales el seudoeditor tomó posesión del texto” (237). Como veremos en el siguiente capítulo, en el *corpus* tendré la posibilidad de analizar un prólogo de este tipo.

#### 1.4 El *corpus*: una selección de prólogos en la literatura femenina caribeña.

La cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 – 1873), las puertorriqueñas Ana Roqué de Duprey (1853 – 1933) y Carmela Eulate Sanjurjo (1871-1961) y la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), son autoras de novelas que han sido objeto de interesantes relecturas e interpretaciones por parte de la crítica feminista desde los años 70 y 80 del siglo XX. En la presente investigación estoy postulando un rol fundamental de los prólogos a esas novelas para seguir profundizando las lecturas con enfoque feminista. La selección de los prólogos ha estado orientada por el diálogo que se instaura entre estos y los textos que introducen, un diálogo que enriquece considerablemente el análisis literario. Si, como señalé en el apartado anterior, el vínculo prólogo-texto lleva de todas formas a observaciones valiosas que abarcan la naturaleza del prólogo, en el presente caso este vínculo delata un mecanismo ulterior, a saber, la necesidad de usar este espacio como técnica de legitimación de las autoras en el campo literario. Para poder observar ese fenómeno, elegí tres prólogos alógrafos, tres autógrafos y un autoral denegativo.

##### 1.4.1 *Prólogos alógrafos.*

A finales del siglo XIX, la puertorriqueña Carmela Eulate Sanjurjo publica *La muñeca* (1895), cuya primera edición es introducida por el prefacio del famoso escritor Manuel Zeno Gandía. En resumen, la novela habla de la relación entre Rosario y Julián, la que desemboca en un matrimonio infeliz, aparentemente (y luego veremos el porqué de este adverbio) causado por la inestabilidad emocional y el egoísmo de Rosario. Volviendo a la autora, Eulate Sanjurjo nace en San Juan, pero sus padres son españoles y ella siempre se sentirá más europea que caribeña; viene de una clase acomodada, recibe una buena educación, es concertista de piano y musicóloga, habla nueve idiomas (es la primera arabista puertorriqueña) y es ensayista. Como señala Miguel Ángel Náter en su prólogo a la edición de 2016, la autora no está excluida del campo intelectual de su tiempo; sin

embargo, subraya cómo esta inclusión es debida sobre todo al apadrinamiento ilustre de Zeno Gandía, que da “el espaldarazo a la joven escritora” (12). Es interesante ver que una autora con una preparación literaria y artística tan significativa necesita igualmente el apoyo de otro gran escritor hombre para tener un acceso más seguro al campo cultural, un apoyo que, de todas formas, resulta precario, dado que, como afirma el mismo Náter, la crítica literaria reciente sigue discutiendo su exclusión del canon por ser mujer (9). En el prólogo a la primera edición de la novela, Zeno Gandía arma el retrato de una autora, cuya entrada al campo literario es legitimada por su capacidad de escribir como si fuera hombre y por el hecho de haber escrito una novela que presenta una “severa moralidad” (76) y que se puede considerar una “sabia lección a las muñecas que puedan andar por ahí...” (77). El escritor parte de la tradicional dicotomía mujer ángel/*femme fatale* y desde ahí construye la interpretación de la novela. El hecho es que, como en parte se evidencia en el prólogo de Náter, *La muñeca* ha sido objeto de muchas interpretaciones, que van desde la discusión del movimiento literario al que pertenecería la novela (novela naturalista, costumbrista, psicológica, modernista y también decadentista, con su referencia a la *femme fatale*) hasta la contraposición de Rosario y Julián como lucha entre la aristocracia consumista y la burguesía productora, desde el proto-feminismo de una mujer que no quiere tener hijos hasta la idea de una enfermedad que afecta a los protagonistas. El título, otro espacio del paratexto, invita a problematizar la imagen de una muñeca que debería ser controlada por su marido y que, en cambio, controla su destino y el de su esposo. En realidad, se podría llevar más allá la interpretación y pensar que efectivamente tampoco Rosario tiene mucha libertad de movimiento, siendo sus decisiones el producto de una sociedad que impone a la mujer cierto *modus vivendi*. En resumen, el caso de Eulate Sanjurjo es un buen ejemplo para observar la importancia del paratexto en las publicaciones de autoras latinoamericanas de finales de siglo, un espacio donde varias fuerzas se confrontan con el intento de preservar y/o romper las ‘reglas del juego’.

Algo similar ocurre en la instancia prefacial de la segunda novela escrita por la autora puertorriqueña, *Marqués y marquesa* (1911). El prólogo a la primera edición está constituido por dos partes distintas: una presentación en forma de soneto escrita por

Manuel Fernández Juncos, poeta y periodista español naturalizado puertorriqueño, y un prólogo firmado por Benito Pérez Armas, escritor costumbrista español, que vivió casi toda su vida en Gran Canaria. Los versos iniciales son una oda al intelecto de la autora y a su sensibilidad, una unión de opuestos que parece, por un lado, justificar el hecho de que una mujer se acerque a un género literario generalmente masculino como la novela, por el otro, recolocarla en el lugar que más debería interesarle, a saber, los sentimientos (III). En el prólogo en prosa de Pérez Armas se relatan las vicisitudes que llevaron a elegir al escritor como prologuista. Según el mismo Pérez Armas, Eulate Sanjurjo no habría permitido la publicación de su obra sin las palabras iniciales del escritor, que se declara no digno de acompañar el texto de la autora puertorriqueña y esta última, en las palabras de su prologuista, muestra la necesidad de que su obra sea introducida por alguien prestigioso como Pérez Armas (V, VI). En la segunda parte del prólogo, el escritor repite el juego de su colega poeta, exaltando las características ‘opuestas’ de la autora, y se enfoca en la descripción de los personajes: *Marqués y marquesa* cuenta otro matrimonio infeliz, esta vez con un personaje masculino, el Marqués, tan brillante y hermoso como árido e indiferente al amor, y un personaje femenino, Inés, que encarna el estereotipo de la aristocrática un poco frívola, elegante, educada, interesada en tener (y mantener) cierta clase social y que, sin embargo, pierde todo su equilibrio al enamorarse sin esperanza de su marido. Completan el cuadro la Marquesa Luisa, madre del Marqués Luis Felipe, y Filita, amiga de la pareja, joven frívola y enamorada del amor, que, según el escritor, es el “único rayo de luz” (VII-IX). Como observé en el caso de *La muñeca*, también en esta segunda obra de Eulate Sanjurjo hay cierta discrepancia entre prólogo y novela: en el primero se da espacio solamente a la relación amorosa entre los marqueses y se afirma que el Marqués tiene el carácter predominante respecto a los demás personajes. Entonces, según el prologuista el fulcro de la novela coincide con el amor frustrado de Inés por Luis Felipe; además, todas las mujeres son definidas como frívolas y solo Filita se salva del vértigo de indiferencia y sufrimiento. Por el otro lado está la novela, que, a pesar de presentar de cierta forma los aspectos subrayados por Pérez Armas, ofrece otros puntos de vista a través de adjetivos, estructura del texto y temas enfrentados: en el prólogo se

resaltaba la fuerza moral y de espíritu de Luis Felipe, pero estas características parecen describir más propiamente a su madre, que en la primera página de la novela se presenta como una “majestuosa y activa figura unida a un carácter dominante” (1). Asimismo, si se considera la presencia de los diversos personajes a lo largo de la novela, la sensación es que las partes relativas a Luis Felipe están rodeadas y casi ‘ahogadas’ por las correspondientes a las mujeres: por un lado, en este escenario se podría ver (como tal vez hizo Pérez Armas) un centro de atracción encarnado por Luis Felipe, fiel a su moral, respetuoso de la etiqueta, indiferente a la pasión por elección y sobrevivencia, y una periferia constituida por los personajes femeninos que lo rodean con su dedicación a los sentimientos, a la elegancia y a el *statu quo*. Por el otro, se podría leer como un escenario cuyo espacio está casi totalmente ocupado por la descripción de estas mujeres, por sus pensamientos, diálogos y, aún más importante, por las relaciones de respeto y/o amistad que tienen entre ellas. Esta última interpretación fue descartada por el prologuista (quizás simplemente no la vio o no la pudo ver). Finalmente, cabe señalar la presencia de importantes referencias a la sociedad a la que pertenecen los personajes, breves frases que se pierden entre los amoríos y las lágrimas y que, sin embargo, no dejan de llamar la atención: en el segundo capítulo, Inés, triste por el enésimo rechazo del marido en acompañarla a una actividad, tiene que “cubrirse con el velo hipócrita con que se tapan casi siempre los verdaderos sentimientos cuando se está en sociedad” (23), además, este mismo capítulo se cierra con una referencia a los contrastes entre aristocracia, clase media y clase popular (29). Asimismo, en el capítulo quinto, hay una referencia a la intocabilidad de los aristócratas y las injusticias que siempre recaen en los más pobres: “La señora quería que hubiese un culpable, pero hallando que este [el Marqués] estaba muy alto, descargaba su indignación sobre los menos poderosos, como sucede frecuentemente” (63). En la presente investigación se verá cómo esta crítica a la sociedad en algunos casos presenta un carácter feminista innegable.

Siguiendo con el *excursus*, llegamos a Teresa de la Parra (París, 1889 - Madrid, 1936): escritora venezolana, pero que vivió casi toda su vida en el extranjero, es la autora de dos de las novelas consideradas en la presente investigación. Francis de Miomandre se

encargó de escribir el prólogo a la primera edición de *Ifigenia* (1924), obra que cuenta las vicisitudes de María Eugenia Alonso, joven venezolana obligada a volver a Caracas por la muerte de su padre después de haber pasado gran parte del tiempo viajando por Europa. Como se presentará en el capítulo cuarto, dedicado a los estudios previos de las novelas consideradas y al análisis en clave performativa de los prólogos, el texto tuvo una recepción crítica negativa a la hora de la publicación, dada la presencia de una protagonista bien lejana de la figura tradicional de la mujer de esa época: mimada, infantil, guiada por el deseo, María Eugenia es el ejemplo de la ‘mujer moderna’, definición de la que la misma De la Parra tuvo que defenderse. Por eso, es interesante que, en el prólogo a la primera edición, los aspectos en los que se detiene De Miomandre tienen el efecto (no se sabe si intencional o no) de suavizar la supuesta ‘fuerza corruptora’ de la protagonista: en primer lugar, el prologuista identifica al público destinatario de la obra, definiendo esta última como una “confesión de salón” (4). La consecuencia de este acto es doble: si por un lado se ubica la novela en un espacio frívolo, donde ciertas anécdotas son frecuentes y aceptadas, por el otro se subraya el hecho de que es un diálogo casi privado entre la protagonista y el lector, hecho que justificaría la presencia de expresiones y episodios inaceptables en el espacio público. En segundo lugar, en el prólogo hay una constante alusión a la ingenuidad de Teresa de la Parra, mujer sincera, sin *pose* (4), todas características que llevan a ‘bajar la guardia’ y considerar a la autora como alguien que escribió una obra siguiendo los impulsos naturales de la inocencia y del sentimiento. Esta idea es aún más remarcada en la última parte del espacio prefacial, donde el escritor establece el foco de la novela, a saber, el desarrollo del texto (más que el relato en sí de los acontecimientos): no es importante la historia, sino la presencia de la voz en primera persona de María Eugenia, una voz que es una guía entre los movimientos de su espíritu; y los/las lectores/as, “casi sin darnos cuenta, vemos con sus ojos, escuchamos con sus oídos y sentimos con su propio gusto” (5). Entonces, se podría afirmar que la voz de la autora desaparece detrás de la voz de la protagonista, casi liberando a la primera de cualquier responsabilidad por lo dicho y hecho por la segunda. Asimismo, en el prólogo se resalta la parte más sentimental de la escritura de De la Parra, casi para que se pueda



esconder detrás de simples historias de amor o excusar la presencia de ciertos temas controvertidos a través de los ‘típicamente femeninos’ impulsos del alma. Como evidenciaré en el siguiente apartado, este último aspecto no caracteriza solo la función de *recomendación* atribuida a los prólogos alógrafos, sino también las principales funciones de algunos prólogos escritos por las mismas autoras.

#### 1.4.2 *Prólogos autógrafos.*

El caso de la escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda es, quizás, el que menos dudas genera a la hora de observar la tensión entre los prólogos y los textos que introducen. Siendo los primeros autógrafos, a saber, escritos por la misma autora, es aún más fuerte el contraste entre estos y los acontecimientos y temas que constituyen las novelas *Sab* (1841) y *Dos mujeres* (1843). Ambos prólogos se caracterizan por la completa descalificación de la autora como tal, con lo que constituyen la máxima expresión de *excusatio propter infirmitatem* unida a una declaración de intentos bastante desalentadora. Por ejemplo, en el prólogo a *Sab*, la escritora habla de una “novelita” escrita “por distraerse de momentos de ocio y melancolía”, “sin ningún género de pretensiones” (47), se refiere a sí misma como una autora que no tiene la “precisión de profesar una doctrina, ni reconoce en sí la capacidad de encargarse de ninguna misión” y cuya escritura no tiene “ningún objeto moral ni social” (208); y una actitud similar se puede observar también en el prólogo a *Dos mujeres*. El problema reside en lo que efectivamente se presenta en las dos novelas: si la tradicional historia de amor no correspondido y de sufrimiento es el foco de ambos textos, no se puede negar que entre lágrimas y traiciones se asoman temas como la esclavitud en Cuba (*Sab*), al mismo tiempo que se presenta, como ocurrirá décadas después en los textos de Eulate Sanjurjo, un código exclusivo de las mujeres basado en la comprensión mutua (*Dos mujeres*) y, a veces, en la amistad (de nuevo *Sab*). Es más: en el caso de Gómez de Avellaneda, no faltan referencias a la sociedad en la que vivían ella y sus protagonistas (la cubana y la española del siglo XIX), sobre todo respecto al destino de las mujeres, cuya suerte, en las palabras de la misma escritora, “es infeliz de todos

modos” (442), frase corta y eficaz que resume la idea central de las dos novelas y que contrasta, gracias al peso de sus implicaciones, con la ‘liviandad’ de intención profesada en el prefacio. Lo interesante de los dos prólogos es la falta de detalles sobre la historia, una ausencia que en este caso podría jugar un papel fundamental en no sobreexponer el contenido y concentrar la atención sobre el objetivo declarado por la autora, a saber, auto-entretenerse. Sin embargo, dados los temas tratados en las novelas al lado del *leit motiv* de la historia de amor, parece lógico levantar la sospecha sobre el solo fin de la entretención.

También el prólogo a *Luz y sombra* (1903), escrito por su misma autora, Ana Roqué, presenta un tipo de ausencia, que, sin embargo, es distinta respecto a la que se observa en los prólogos de Gómez de Avellaneda. En poco más de dos páginas la escritora puertorriqueña traza algunas líneas importantes para leer el texto que introduce: estructurado como si fuera parte de la novela misma, en casi su totalidad está dedicado a la descripción del ambiente en el que se va a desarrollar la historia, anunciando el fin del invierno y casi preanunciando escenas primaverales e idílicas, con los colores del cielo y del mar y con las isleñas, que lucen sus trajes elegantes en las calles de San Juan y sus bellezas producto del mestizaje tanto genético, como cultural (19, 20). En la última parte del prólogo se dan varias claves de lectura del texto: primero, se declara la veracidad de los hechos que se van a contar; segundo, se presenta el texto como el relato de la polaridad entre dos mujeres (la luz y la sombra del título), prefiriendo una el calor de la intimidad y de los movimientos del corazón, la otra la frialdad de las apariencias y la frivolidad; tercero, se propone una moraleja que guía la interpretación del texto y que declara la victoria de la consciencia y del amor sobre la riqueza (20, 21). La ausencia a la que hacía referencia es de nuevo la de la trama: de las dos páginas de prólogo, solo seis son las líneas dedicadas a resumir los acontecimientos, una síntesis que, entre otras cosas, no prevé ninguna referencia a los personajes masculinos. Volveré a hablar de este aspecto en el tercero y en el cuarto capítulo del presente trabajo, cuando analice este aspecto como parte de la naturaleza performativa de los prólogos.

### 1.4.3 Prólogo ficcional autoral denegativo.

Esta reseña se cierra con la controvertida “Advertencia” a la lectura de *Memorias de Mamá Blanca* (1928) de Teresa de la Parra. Si en su primera novela la autora había confiado este espacio a Francis de Miomandre, en este caso ella misma se encarga de introducir su texto, o mejor, crea el personaje de la editora que recupera un manuscrito y usa la instancia prefacial para contar su génesis: según el prólogo, Mamá Blanca, protagonista de la novela, sería la autora de sus propias *Memorias*, que ella misma habría dejado como herencia a la editora. El juego de las máscaras gira alrededor de la amistad entre las dos mujeres, nacida cuando la pequeña editora llega a la casa de esta señora extravagante movida por la curiosidad (316). Otro elemento interesante atañe al público lector: en el prólogo la editora cita las palabras con las que Mamá Blanca le prometió la propiedad del manuscrito, que no tenía que ser publicado (“Léelo si quieres, pero no lo enseñes a nadie” (321)); sin embargo, ella cede a la tentación de la moda literaria del momento, que contaba innumerables publicaciones (auto)biográficas, y decide sacar el manuscrito fuera de la esfera meramente privada. La llegada del texto al espacio público revela varios niveles de discurso que se superponen tanto en el destinador, como en la construcción de la historia, y que permiten observar la presencia de tres mujeres distintas (autora, editora, protagonista) que operan en tres dimensiones distintas (realidad, prólogo, novela). El sentido de este juego de espejos, o de ‘cajas chinas’, se puede sin duda encontrar en la naturaleza de un género literario como la novela: en primer lugar, el expediente del manuscrito perdido y recuperado remite a una tradición literaria muy amplia y que incluye autores como Cervantes, Scott y Manzoni; en segundo lugar, como se explica (aunque de forma irónica) en el mismo prólogo, es “indiscreción tan en boga la de publicar Memorias y Biografías cortando aquí, añadiendo allá, según el capricho de biógrafos y editores” (321), frase que explicaría la opción de reproducir con un artificio retórico una costumbre literaria de la época. Sin embargo, si el juego se resolviera únicamente en sí mismo, a saber, en su vínculo con cierta tradición literaria, no se podría justificar la presencia de elementos que rompen la ilusión del manuscrito: a pesar de que la apelación a terceros de la narradora Mamá Blanca (“espero que ninguno de ustedes se

haya leído” (328)) se pueda interpretar como una referencia a sus nietos (en el prólogo se dice que el texto fue escrito para ellos), es cierto que también se podría leer como una referencia a un público más amplio y menos íntimo. Eso parece aún más posible si ponemos en relación esta apelación con expresiones como “pero eso lo contaré más adelante” (324), que ordena los episodios relatados y se sale un poco de la estructura clásica de un diario que se piensa privado y que, en cambio, devela la idea de un posible público con el que dialogar y al que orientar a lo largo del cuento, hecho que va en contra de la “indiscreción” nombrada en el prólogo. La ruptura de la ilusión va de la mano de la ruptura del imaginario que se asocia a la figura de Mamá Blanca en la “Advertencia”: descrita como mujer pobre, “ni inteligente, ni instruida” y que “más aún que en los libros, se había nutrido en la naturaleza y en el saborear cotidiano de la vida” (319), en el mismo prólogo la ‘editora’ amiga reconoce el genio incomprendido de la señora (321) y en la novela Mamá Blanca hace una crítica a las instituciones diplomáticas (352), psicoanaliza la actitud racista de la sirvienta Evelyn (362) y llena su relato de observaciones filosóficas sobre la importancia de rescatar la dimensión natural del ser humano dignas del mejor Rousseau. Por eso, el construir y romper el ‘encanto’ parece un gesto con raíces que desbordan el espacio de lo textual e intertextual para involucrar el campo literario, un movimiento que pertenece a todo el *corpus* y que coincide con la naturaleza performativa de los prólogos que estoy proponiendo.

## 2. CAMPO LITERARIO

La visión de los prólogos como ‘umbrales’, zonas intermedias entre el texto y el mundo, lleva a la necesidad de definir los límites de este último. El espacio exterior al que me refiero no es, de hecho, el mundo entero, sino la parte de este que corresponde al conjunto de autores y autoras, críticos y críticas, público lector, que entra en contacto con cierta obra. A este conjunto se le puede dar el nombre de campo literario, rescatando un concepto, el de *campo*, acuñado y desarrollado por el filósofo francés Pierre Bourdieu. La idea de la existencia de un campo intelectual, cultural y literario con sus características y movimientos internos no solo permite entender la composición del ambiente en el que se movían las autoras, sino que abre aún más la posibilidad de ver a los prólogos como espacios estratégicos, claves para forcejear un espacio cerrado en muchos sentidos para las mujeres.

### 2.1 El campo según Bourdieu y su posible aplicación al contexto hispanoamericano.

En *Campo de poder, campo intelectual* (1976), Pierre Bourdieu presenta el concepto de “campo intelectual” y lo define como un “sistema de líneas de fuerza”, que incluye las relaciones sociales en las que se desarrolla una obra como acto de comunicación y la posición del creador de la obra respecto a estas relaciones (9). Asimismo, el filósofo, aun reconociendo la existencia de propiedades específicas de cada uno, define una serie de características que pertenecen a cualquier campo, sin vínculo alguno con el periodo histórico al que pertenece o el discurso que lo constituye. Por ejemplo, siempre habrá una estructura constituida por pretendientes y dominantes, que están en lucha y que se mueven a lo largo de las líneas de fuerza y alrededor de ciertos intereses específicos (120). En otras palabras, un campo se define principalmente por la presencia de agentes que participan en un juego de poder, a saber, la lucha entre los que quieren conservar la estructura que está

en la base de la repartición del “capital específico” y los que quieren subvertirla, entendiendo como “capital específico” un conjunto de valores reconocidos y acumulados en el tiempo en un campo en particular (121). En el caso de la presente investigación, se podría decir que las novelas pertenecen a distintos campos literarios, que corresponden a épocas (el *corpus* se distribuye a lo largo de casi un siglo) y territorios diferentes (los países de origen de las autoras). Sin embargo, como veremos en el apartado siguiente, comparten algunas líneas de fuerza y valores, como la importancia del género novelesco en la literatura y la asociación de este con una autoría prevalentemente concebida como un atributo masculino.

Otra característica presente en cada campo es el *habitus*, a saber, un sistema de valores adquirido por los agentes de forma implícita o explícita y que depende de varios factores, como etnia, educación, familia, clase social y género, entre otros. Además, tiene una relación de reciprocidad con el campo: este último condiciona al *habitus*, pero al mismo tiempo adquiere en él su sustancia. En el caso de las autoras en cuestión, estoy convencida de que el *habitus* de ellas dialoga con su escritura y con la forma de presentar su obra al espacio público. En relación a esto, parece importante introducir otro concepto acuñado por Bourdieu, el de “trayectoria”, que no es nada más que el proceso con el que cada agente adquiere su *habitus*, el camino que lo lleva a adquirir cierta identidad en un campo determinado (120).

Finalmente, los agentes se diferencian por acciones distintas según su posición dentro del campo: los que, como ya he señalado, quieren mantener el capital específico y su control sobre este, preferirán poner en acto estrategias de conservación, mientras que los que poseen menos capital se inclinarán hacia estrategias de subversión. En el presente trabajo considero que los prólogos del *corpus* se pueden interpretar como estrategias subversivas más o menos conscientes. Y hablo de una consciencia que no necesariamente está vinculada con la intencionalidad, por dos razones en específico: la primera es que, como veremos, no está clara la voluntad de las autoras de usar el espacio del prólogo como estrategia de subversión (en algunos casos la ruptura con la novela en sí parece más un

efecto colateral que el resultado de una acción planificada). La segunda razón reside en otra de las características que Bourdieu atribuye al campo intelectual, a saber, la comunión de los intereses fundamentales de todos los agentes, que, a pesar de la diferencia de *status*, comparten la defensa de todos los valores que permiten la existencia del campo (121). Por esto, se podrían leer los prólogos del *corpus* no como una forma de subversión del campo, sino, más bien, como estrategias de acceso a este. Como bien explica Bourdieu, “los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego ... están condenados a utilizar estrategias de subversión, pero éstas deben permanecer dentro de ciertos límites, so pena la exclusión” (122). Los prólogos en sí tuvieron el efecto directo de abrir el campo literario a las autoras, que pidieron que fuera un autor hombre el que las presentara según su personal punto de vista o que tuvieron que desvalorizar en parte su talento y su obra para detener eventuales críticas. Sin embargo, el valor de esos prólogos es evidente si se ponen en relación con las novelas que introducen y se observa cómo las resignifican, mostrando un poder transformador que, si bien no modificó de una vez por todas el sistema literario de esas épocas, es cierto que plantó la semilla para un cambio que llegaría décadas después con las relecturas con enfoque de género de las novelas. Y si es cierto que, como afirma Bourdieu, uno de los indicios de la constitución de un campo es la existencia de un “cuerpo de conservadores de vidas – los biógrafos – y de obras – los filólogos, los historiadores de arte y de literatura – que comienzan a archivar los esbozos, las pruebas de imprenta o los manuscritos” (122, 123), la presencia de “toda esta gente comprometida con la conservación de lo que se produce en el campo”, el hecho de que estudiosas y estudiosos de la segunda década del siglo XX hayan interpretado de forma innovadora ciertas novelas, que hayan integrado su análisis con la historia personal de las autoras y la de sus países en ciertas épocas, y que en la presente investigación se esté planteando la naturaleza performativa de los prólogos de esas novelas en clave de género, tal vez es un indicador fuerte de que esas escritoras estaban entrando a cierto campo literario y que este ahora ya no es el mismo.

La conveniencia de usar categorías como campo, *habitus* y trayectoria a la hora de acercarse al estudio de una novela es aclarada por el mismo Bourdieu, que traza una

“ciencia de las obras”: si por un lado critica a los estructuralistas, a los formalistas rusos y hasta a Foucault, por considerar que el significado último de una obra no se puede dar afuera del orden del discurso y de la intertextualidad (56), por el otro tampoco acepta el análisis externo que vincula el contexto y el texto según la “lógica del reflejo” (58). La solución del filósofo francés es, como ya hemos visto, el concepto de campo, que permite abarcar el “microcosmos literario” con todos sus agentes (autor, editor, público, instituciones) y sus movimientos internos (trayectoria singular de cada agente, alianzas entre ellos, escuelas, valores, entre otros), a través de una concepción relacional en vez que de ausencia o de correspondencia uno a uno (60). De esta visión deriva la idea de un efecto de refracción ejercido por el campo: el mundo externo entra al campo pasando por este prisma ideal, que transforma la información que viene desde afuera. El prisma está constituido por el conjunto de leyes que regulan el funcionamiento del campo y, en el caso de un campo literario, permiten entender las relaciones entre los varios escritores, el valor asociado a los géneros literarios, las concepciones sobre la literatura en general y las modificaciones en estas relaciones cuando hay cambios sociales o políticos afuera del campo literario (61). En este caso valen los mismos conceptos que ya he observado a propósito del campo intelectual, dado que en el campo literario encontramos escritores (agentes) que asumen ciertas posiciones en su interior, las que, mediadas por su propio *habitus*, los llevan a conservar o transformar la distribución del capital específico, que en este caso podría ser el éxito de sus obras o la fama que pueden alcanzar. Es en base a estas relaciones que cada agente elabora una estrategia, a saber, un proyecto creador basado en la percepción de las posibilidades disponibles para ellos en el campo (63, 64). En este sentido, se podría considerar los prólogos como parte de este proyecto creador junto a las novelas, sobre todo si se piensa en la necesidad de aceptar las reglas del juego para poder mantener una posición dentro del campo, en el que se “acepta[n] tácitamente las coerciones y las posibilidades” (64). Asimismo, es significativo que, en la concepción de Bourdieu, estos campos, aunque tengan su “grado de autonomía” no pueden quedar totalmente independientes de los factores externos (65), dado que es innegable la presencia de “una correspondencia extraordinaria entre la jerarquía de las posiciones y la



jerarquía de los orígenes sociales” (72). Por eso, si la estructura de los campos está atravesada por discursos y jerarquías que organizan la sociedad, se puede afirmar que entre estos se pueden identificar las categorías de género sexual y los roles asociadas a ellas, que afectan al campo literario y modifican sus dinámicas internas. Sin embargo, vale también lo contrario: los campos no solo responden a estas categorías, sino que generan discursos e ideologías y, por ende, tienen un rol activo en la preservación, legitimación y luego también posible enfrentamiento de las mismas. En específico, el campo es patriarcal, pertenece a un Sistema Sexo/Género (concepto del que hablaré en el tercer capítulo) y reproduce sus estructuras, contribuye a la legitimación de ese sistema y justo por eso puede ser también un lugar poderoso de impugnación del sistema mismo.

Finalmente, me interesa desarrollar algunas reflexiones sobre la aplicabilidad de la teoría del campo al contexto latinoamericano y caribeño y, en especial, a la presente investigación. A pesar del origen (geográfico, histórico, social, político y personal) de Bourdieu, tan distante del origen de las autoras consideradas y de sus obras, resulta útil rescatar los conceptos antes mencionados para llegar a una descripción más precisa del campo cultural y literario en el que ellas se mueven. Como plantea González Ochoa, es cierto que el concepto de sistema cultural y literario viene del mundo occidental a través de los formalistas rusos y de los escritos de Bajtín y del mismo Bourdieu (284). Sin embargo, se puede observar que, en algunos trabajos de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Antonio Cándido, se delinear las aplicaciones del concepto de sistema a la realidad latinoamericana. De los escritos de Rama, González Ochoa rescata que “un sistema literario existe como tal y se fundamenta en un sistema cultural” (280); el estudioso recuerda también que “al plantear el problema de si es posible hablar de una literatura latinoamericana, [Cornejo Polar] señala que no hay una sola literatura en América Latina, sino que se trata de un conjunto de ‘genuinos sistemas literarios’ con sujetos, tiempos y espacios distintos, sistemas que mantienen entre sí relaciones contradictorias” (280). Es el mismo Cornejo Polar quien acuña el concepto de “literatura homogénea”, que indica “la literatura producida y leída por escritores y lectores que pertenecen a un mismo estrato social” (o, más bien, a un mismo sistema socio cultural), y de “literaturas heterogéneas”,

que serían el producto de “la multiplicidad de los procesos productivos de los signos socioculturales” (281). Finalmente, sobre la importancia del uso del concepto de sistema o campo en el ámbito literario, vale la pena retomar las observaciones de Joseph Jurt, quien subraya las ventajas de usar tal concepto: pensar en un campo literario permite hablar de “una unidad definida por un conjunto de relaciones objetivas, pero sin eliminar los actores [...] y sin descuidar la dimensión histórica, a la manera de los estructuralistas puros y duros” (225); además, permite ver las obras literarias como parte de “un proceso histórico de autonomización de los universos artísticos considerando siempre las relaciones e interacciones entre los actores literarios como un fenómeno eminentemente social” (225). Dado el tema del presente trabajo, es importante rescatar la idea de un campo literario constituido por homogeneidad y heterogeneidad, por procesos literarios que se desarrollan en y con los procesos sociales y políticos, por relaciones que se vinculan a las “trayectorias” personales de los actores (escritoras y escritores) y, al mismo tiempo, a las dinámicas internas de los campos literarios y social, en los que se insertan y actúan.

## 2.2 Autoría femenina y campo literario.

Como ya he observado anteriormente, el *corpus* de la presente investigación se distribuye a lo largo de casi un siglo y su autoría es originaria de tres países distintos del Caribe hispanófono. Por esto, cabe dedicar una parte de mi reflexión a los campos culturales (y literarios) específicos de las autoras, poniendo la atención sobre la situación de las mujeres en la sociedad y en la literatura y, dada la naturaleza de la investigación, sobre las fases de los feminismos en el momento de la publicación de las obras. Asimismo, voy a introducir el concepto de “treta del débil”, que ayudará a trazar un puente entre estos distintos sistemas (sociedad, literatura, movimientos feministas) y que será otro aporte a la visión del prólogo como espacio estratégico de legitimación.

### *2.2.1 El campo cultural hispanoamericano entre los siglos XIX y XX.*

La época que va desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX representa, en América Latina antes y en el Caribe después, el momento en el que se inicia y desarrolla el proceso de independencia de las colonias de la dominación europea y el proceso de modernización de los Estados y de la literatura latinoamericana y caribeña. El camino hacia un Estado moderno abre a las mujeres una parte del espacio público: el reciente revisionismo histórico con enfoque de género ha reinterpretado el rol de las mujeres en este proceso de modernización, el que en general se considera favorecido por el progreso liberal y que, sin embargo, se define en una época anterior. Sin embargo, es un rol que lleva en sí una dualidad típica de cada proceso, al incorporar parte de la vieja y tradicional posición, vinculada más que nada al espacio privado, y al abrirse a nuevas dimensiones públicas. Si por un lado la difusión de la educación y la modernización abren nuevas oportunidades de empleo, sobre todo en el magisterio, por el otro lado las mujeres quedan excluidas de los procesos de decisión oficiales en las esferas pública y privada (Barrancos y Cano 548, 549). Y en este caso es importante remarcar la palabra “oficial”, dado que el hecho de no tener acceso al voto, por ejemplo, no implicaba que las mujeres no tuvieran ningún acceso al espacio público o político: los cafés, las tertulias, las bibliotecas, los colectivos editoriales, los salones, las organizaciones filantrópicas eran espacios a los que las mujeres podían concurrir, espacios en los cuales “se perfilaron críticas a la autoridad política y cultural de los hombres” y de donde salieron temas como “la importancia de la educación intelectual y el acceso de las mujeres a las profesiones” (555). Y, como ya he comentado, en este momento de cambio el rol de las mujeres está caracterizado por cierta dualidad: la dicotomía de género, con la distinción marcada de los roles masculinos y femeninos, vincula este último con las tareas de cuidado y educación que, sin embargo, adquieren una nueva espacialidad. Las mujeres latinoamericanas decimonónicas, definidas como madres de la patria y alimentadoras de la mitología nacional, pueden acceder al espacio de la asociatividad, que, a su vez, les permite entrar al espacio público usando elementos que tradicionalmente se consideraban privados, como la educación y la maternidad. Con la modernización, las mujeres entran en contacto con espacios antes

privados y ahora también públicos, hecho que, por un lado, las relega a una posibilidad de acción reducida, y, por el otro, les permite acceder de alguna forma a la publicidad (Dalla-Corte y García 563). En efecto, en ese periodo hubo una “valoración pública de virtudes catalogadas como femeninas y el traslado de esas mismas virtudes privadas a la esfera pública”, un traslado que las convirtió “en virtudes cívicas”, y las “experiencias ciudadanas” de las mujeres están reflejadas no solo en actividades en “espacios cívicos como la religiosidad y la filantropía”, sino también, y es fundamental para la presente investigación, en el “plano de los discursos” (581). En las primeras décadas de siglo XX el voluntariado cede el paso al profesionalismo y, como subraya Natalia Cisterna en *Entre la casa y la ciudad* (2016), la presencia de las mujeres en el espacio público está vinculada a su entrada al mundo del trabajo y al acceso a la instrucción, hecho que las lleva no solo a formarse para su profesión, sino también a desarrollar consciencia sobre sus condiciones de vida (75). Sin embargo, Grínor Rojo remarca cómo la posibilidad de acceder al mundo profesional está vinculada al hecho de que los trabajos ‘para mujeres’ son considerados subalternos y están en línea con las actividades que desde siempre ellas habían llevado a cabo en el espacio privado, como el cuidado y la educación. A propósito de esta última, Rojo, citando a Althusser, explica el carácter ‘propagandístico’ de la escuela, herramienta de difusión y mantención de las normas que regulan el orden social (*Dirán que está en la gloria* 458). Por eso, desde el momento en que algunas de esas mujeres empiezan a usar este espacio para reivindicar sus derechos y ocupar “el territorio de El Padre”, se encuentran en una situación equívoca (459). Los cambios más significativos en las demandas públicas de las mujeres se observan desde los años veinte y treinta del siglo XX y los que ocurrió en las décadas anteriores es algo que afectó a un número reducido de la población femenina y que no alcanzaba a tener un alcance más general (445). De todas formas, como veremos más en específico en el final del presente capítulo, a pesar de que todavía falte un movimiento de masa, existen “mecanismos compensatorios de poder o ‘tretas del débil’, según las nombró Josefina Ludmer en otro contexto” (444, 445), que en la presente investigación, por ejemplo, se manifiestan bajo la forma de prólogos.

Según Natalia Cisterna, la naturalización del espacio doméstico como espacio femenino, condición que permaneció en el imaginario colectivo también durante los primeros movimientos feministas, afectó también la producción literaria y la manera en la que las autoras percibían sus posibilidades de entrar al campo literario. Por eso, usaban el espacio paratextual (prólogos, dedicatorias, introducciones, epígrafes) y a menudo lo dejaban en manos de renombrados escritores para que ellos se encargaran de la legitimación de sus ‘colegas’ mujeres en el campo. A pesar de que el contexto cultural siguiera siendo adverso, presentando la literatura como una actividad ajena a los quehaceres de las mujeres, el cambio social, aún reducido y lento, al que se asoman las mujeres latinoamericanas abarca también el sector literario, que ve la aparición de espacios donde se hace cada vez más frecuente la presencia de escritoras (*Entre la casa y la ciudad* 15). El contexto de este cambio es la modernización del Estado, la sociedad, la economía y la cultura, que va en paralelo con la modernización, literatura y consecuentemente con la evolución del rol del escritor, que llega a ser una figura profesional: “Por primera vez los escritores avizoraron una cercana profesionalización aunque fue en el periodismo donde la encontraron: casi todos contribuyeron al periodismo, sobre todo en el rubro de crónicas, espectáculos, actualidades sociales y las corresponsalías extranjeras intensamente demandadas por el público” (Rama 83). En la primera mitad del siglo XX este proceso de independencia lleva a la separación entre la carrera de escritor y de periodista, siendo la primera reconocida como profesión autónoma. Refiriéndose a este periodo, Pedro Henríquez Ureña habla de “literatura pura”; sin embargo, Rama subraya como la independencia profesional no coincide con una independencia de facto:

Si efectivamente se intensificó la especialización de los políticos, ajenos a las letras, junto a ellos siguieron actuando los intelectuales, cuya participación en los gobiernos siguió siendo obligada a consecuencia de la creciente complejidad de las funciones públicas. ... Aun los escritores que abandonaron la directa

participación política, desarrollaron compensatoriamente el rol de conductores espirituales por encima de las fragmentaciones partidarias, pasando a ejercer el puesto de ideólogos (91).

Los textos y los escritores son influenciados por la participación en la política nacional y por los apadrinamientos; como consecuencia, los textos pueden reflejar una dualidad, sobre todo en los escritores ‘rebeldes’: con sus palabras critican la realidad, aunque ellos mismos sigan siendo parte de esa misma realidad.

Sin embargo, en el caso de la vanguardia, por ejemplo, se considera el movimiento literario varonil como rupturista, ‘parricida’ y polémico respecto al canon tradicional, característica que, en cambio, no se reconoce a las autoras, que son aceptadas más como símbolo de excentricidad que como escritoras verdaderas. Una vez obtenido el derecho al voto, las mujeres son “juzgadas como un elemento conservador desde el punto de vista electoral” (Dalla-Corte y García, 2006, 580) y lo mismo se podría decir de la esfera pública en general y de la literatura: el movimiento literario femenino se integra con la estética tradicional y se caracteriza a menudo por el apadrinamiento por parte de los letrados más reconocidos en el campo cultural. Sin embargo, como subraya Francine Masiello, las mujeres escritoras mantienen la ideología oficial, pero presentan una visión renovada en la estructura de los libros, una “transgresión formal de su obra literaria” (808), que afecta tanto los temas tratados, como el estilo. Como veremos, esta dualidad resultará útil a la hora de integrarse al campo cultural.

### 2.2.2 *El campo cultural de las autoras caribeñas.*

Si hasta ahora he hablado de las dinámicas que en general acompañaron la nacionalización de los Estados latinoamericanos y que afectaron a la población femenina, es cierto que la variedad geográfica y temporal del *corpus* invita a hacer algunas diferenciaciones. Además, teniendo la presente investigación un enfoque de género, no se puede prescindir de describir, por lo menos a grandes rasgos, el *status* del movimiento

feminista a lo largo de la época que me interesa. Si se procede en orden cronológico, la primera de las autoras en entrar al campo literario fue Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814 – 1873), que, como bien recuerda Grínor Rojo en un libro inédito a la fecha, fue un caso excepcional, siendo “narradora, poeta y dramaturga célebre en los círculos letrados de América y España a mediados del XIX, además de antiesclavista y feminista declarada cuando tales pronunciamientos no se habían abierto aún camino ni en la conciencia ni en el espacio públicos” (*La cultura moderna de América Latina* 146). No hay que olvidar que en los años de vida de la escritora todavía Cuba no había obtenido su independencia del Reino de España, que llegaría en 1898, ni de la subsiguiente dominación estadounidense, que terminaría en 1902; además, la esclavitud sería eliminada entre 1880 y 1886 con decretos oficiales de la Corona Española. Esto implica que, en la época de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la sociedad cubana se caracterizara por la presencia de una fuerte clase oligárquica vinculada al negocio de las plantaciones de caña de azúcar. Solo a finales del siglo XIX, de hecho, en Cuba se empezará a experimentar ese proceso de modernización del Estado que traerá consigo la aparición de la burguesía:

[a] consecuencia del boom exportador de fines del siglo XIX, las ciudades puertos (Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, Valparaíso, Panamá, La Habana, San Juan de Puerto Rico), pero también unas pocas capitales ..., así como otras ciudades interiores ..., experimentan su propio boom y se transforman en los sitios más adecuados para el crecimiento cuantitativo y cualitativo de las capas medias y sus temas (111).

Cabe decir que, en el contexto social y político cubano, la historia personal de Gertrudis Gómez de Avellaneda tiene sus peculiaridades: a sus veinte años deja Cuba con la familia y se instala en España, cuyo campo literario, más progresista que el cubano, será el primero que la acogerá como escritora de poesía, teatro y narrativa. Asimismo, ayudarán

a su trayectoria como escritora también su educación literaria y cierta innata rebeldía frente a las convenciones sociales.

Como bien han planteado Dora Barrancos y Gabriela Cano, “la estratificación social y étnica de la sociedad latinoamericana moldeó las identidades de las mujeres” (550), a saber, la clase social y la etnia modifican el acceso al espacio público de las mujeres, en cuanto determinan sus posibilidades de empleo, educación y libertad de movimiento dentro y fuera de la familia. Y las autoras en cuestión son blancas, cultas, de familias que pertenecen a la clase alta o media alta de la sociedad, rasgos que aumentan considerablemente las posibilidades de entrar al espacio público. Otra ventaja fue el nacimiento y desarrollo del movimiento feminista: si Gertrudis Gómez de Avellaneda se puede considerar como un caso aislado, Grinor Rojo observa que “las mujeres latinoamericanas de fines del ochocientos estaban basando sus aspiraciones en un libreto compartido”, aprovechando “la oportunidad para una ‘ruptura’ ... de carácter supraindividual” (*La cultura moderna de América Latina* 146). Asimismo, retomando la observación de Carol Arcos Herrera, el estudioso describe tres periodos en el proceso de constitución de un sujeto autoral femenino: la primera fase se desarrolla entre 1840 y 1890 y es protagonizada por las “autorías femeninas fundacionales”; luego, después de una segunda fase de transición, se llegaría a la tercera fase, que abarcaría las primeras dos décadas del siglo XX y que vería la aparición de una “autoría femenina/feminista profesional” (147).

En el caso de Puerto Rico, país de Ana Roqué de Duprey (1853 – 1933) y Carmela Eulate Sanjurjo (1871 – 1961), se puede observar, como en Cuba, una independencia del Reino de España más tardía respecto a la mayor parte de las excolonias españolas. Tal independencia nunca fue efectiva, dado que, esta vez sí diferenciándose de Cuba, a la dominación española le siguió la de Estados Unidos, que todavía continúa. En un artículo sobre los vínculos entre la obra de Ana Roqué y Carmela Eulate Sanjurjo, las estudiosas Natalia Cisterna y Lucía Stecher trazan un breve retrato de la situación socioeconómica de Puerto Rico a finales del siglo XIX, un país que en ese momento “vivía en una situación



de atraso dramático, que tenía sumida a su población en la pobreza, la desnutrición y el analfabetismo, atraso atribuido, en gran medida, a la inmoralidad y corrupción de las costumbres” (28). Una de las soluciones propuestas fue garantizar la educación de las mujeres para que dejaran de ser “malas madres” (29) y pudieran tener las herramientas para ser “formadoras de ciudadanos” (30). Tanto en el Caribe, como en América Latina, encontramos la figura de la “madre de la patria” o “madre republicana”, la mujer que se educa para educar y que es hecha responsable de la crianza de los ciudadanos de los Estados emergentes. Como consecuencia del rol que las mujeres latinoamericanas y caribeñas adquieren, los albores del feminismo no ponen en cuestión la figura de madre y de esposa:

Hacia 1890 no existe todavía un movimiento feminista organizado en Puerto Rico, con reivindicaciones y objetivos concretos. Pero sí hay un grupo de mujeres burguesas, asociadas al ámbito político liberal, que va adquiriendo conciencia de pertenecer a un grupo con intereses particulares, que empieza a asociarse y tener espacios de intercambio ... Los principales temas que van a abordar estas primeras feministas son el matrimonio, la moralidad, la sexualidad y la educación femenina. Si bien no cuestionan la centralidad del matrimonio en la vida de una mujer, ni la importancia de la familia para la sociedad, sí introducen algunas fisuras en las concepciones patriarcales ... (29).

En este contexto se despliega la actividad de Ana Roqué como educadora y escritora. Es más, la misma Roqué es una parte importante del inicio del feminismo puertorriqueño: en 1894 funda y dirige la revista *La Mujer*, funda la Liga Femenina en 1917 con el intento de obtener el sufragio universal, fue astrónoma y botánica, *de facto* separada del marido y anfitriona en las tertulias en su casa de San Juan, en las cuales participa también Carmela Eulate Sanjurjo, que en muchos estudios se ha retratado como su discípula directa (32). También la misma Eulate Sanjurjo recibe una educación inusual para las mujeres (y la

mayoría de los hombres) de la época: miembro de una familia de clase alta, estudió música, literatura, pintura, idiomas, en Puerto Rico, Cuba y España, donde publicará las dos novelas del *corpus* y se quedará hasta la muerte, a diferencia de Roqué, que nunca dejará la isla (32).

Última en orden temporal, Teresa de la Parra (1889 – 1936), la ‘feminista moderada’, como ella misma se definió en una conferencia en Bogotá en 1930. Hija de un matrimonio de la aristocracia terrateniente venezolana, tuvo una muy buena educación entre Venezuela, España y Francia. Como Gómez de Avellaneda y Eulate Sanjurjo, en cierto momento de su vida viajó a Europa y nunca volvió a su país natal. Al igual que en los demás países latinoamericanos y caribeños, también en Venezuela la escritura femenina oficialmente hace su aparición a través de los periódicos a partir de finales del siglo XIX, como indica Juliana Boersner. Asimismo, la estudiosa subraya que, sin quitar valor a publicaciones anteriores, hay que esperar la tercera y la cuarta década del siglo XX para poder hablar de “autoras venezolanas” (3). En particular, relata cómo estas autoras se sienten incómodas respecto a los cambios tecnológicos, sociológicos y culturales vinculados con la modernidad, lo que las lleva a desplegar una “retórica defensiva” y crítica frente a ella. Esto no implica, sin embargo, la renuncia a demandar más derechos en el plano social y político, gesto, por lo demás, muy moderno. Por otra parte, las escritoras venezolanas empiezan a alejarse del estereotipo de la mujer y a renunciar al anonimato de los pseudónimos o del “periodismo de señoritas”, encontrándose a menudo en un ‘limbo’, una zona intermedia entre la tradición y el futuro (6). En Venezuela las luchas por el cambio en el *status* social de las mujeres empiezan con las guerras de independencia y luego siguen articulándose a las demandas de otras minorías marginadas (7). Entonces, en el momento en que Teresa de la Parra publica sus novelas, el movimiento feminista recién se asoma a la escena pública como fenómeno independiente, habiendo sido parte hasta ese momento de otras luchas. Asimismo, no hay que olvidar que la escritora en ese entonces ya se encontraba en Europa, que presentaba un campo cultural bien distinto respecto al venezolano.

En resumen, las autoras del *corpus* se mueven entre un campo cultural del país de origen, que en general no favorece la presencia femenina en la escritura (sobre todo en la narrativa, como veremos en el próximo apartado), y un campo cultural de llegada, europeo, más progresista que el primero, pero todavía muy cerrado hacia la autoría femenina. Una parte del problema puede residir en una modernización, y el feminismo que la acompaña, que aún no ha llegado, como en el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda; otra parte en una revolución social de las mujeres que recién empieza a dar sus primeros pasos y que sigue vinculada a cierta tradición, como vimos en Ana Roqué de Duprey, Carmela Eulate Sanjurjo y Teresa de la Parra. En el apartado siguiente veremos cómo las autoras latinoamericanas y caribeñas lograron resolver el conflicto entre tradición y modernidad, entre marginalización y ‘proto-inclusión’ en el campo literario.

### *2.2.3 Las escritoras y el conflicto con la tradición literaria.*

En su análisis de la escritura de mujeres latinoamericanas en el siglo XIX como una forma de declaración de independencia, Susanna Regazzoni cita a Francesca Denegri para observar cómo a finales de siglo las mujeres (sobre todo las que pertenecen a la clase alta y culta) empiezan a mezclar el ámbito público y privado, no solo en la vida cotidiana, sino también en la escritura: cartas, diarios y memorias son los géneros que por primera vez acogen el pensamiento crítico de las autoras, que empiezan a dar opiniones sobre asuntos tradicionalmente asociados a la masculinidad (párrafos 7,8). Asimismo, estos escritos ofrecen una alternativa a la unión ideal de mujer y patria que llenaba el imaginario de esa época: si los libros fundacionales están dedicados a figuras de mujeres que encarnan y construyen la identidad de un país, las autoras se dedican a presentar textos donde se habla de sentimientos y dolores y al mismo tiempo de asuntos públicos, como es el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda a propósito de la institución del matrimonio en la novela *Dos Mujeres* (párrafo 9).

En estos textos es innegable la presencia de temas como el matrimonio y la relación de pareja en sentido amplio: en un análisis comparado de dos de las novelas que he incluido

en el *corpus*, a saber, *Luz y sombra* y *Memorias de Mamá Blanca*, Cisterna y Stecher observan que “para una mujer burguesa del siglo XIX y principios del XX el fin de la infancia estaba marcado por el momento de la presentación en sociedad y el ingreso en el ‘mercado’ matrimonial ... Es por eso que en las novelas con protagonistas que tienen entre quince y veinticinco años el noviazgo y el matrimonio son temas prácticamente ineludibles” (103). Sin embargo, las autoras encuentran maneras de enfrentar el tema que se podrían llamar subversivas: en el caso de las *Memorias* se obvia el problema poniendo como protagonista a dos mujeres, una niña y una anciana, que por edad están excluidas de la dinámica matrimonial; en *Luz y sombra* el relato del matrimonio se mueve de forma paralela a otra relación ‘de pareja’, o sea, la de amistad entre las dos protagonistas Julia y Matilde, que se vuelve el núcleo del relato y pone en segundo plano la clásica relación de pareja heteronormada (110). El matrimonio es un tema recurrente también en las demás novelas del *corpus*, donde en casi todos los casos las protagonistas viven esta institución con las contradicciones y frustraciones de un vínculo obligatorio y raramente discutible. Y, como han observado las dos estudiosas a propósito de las novelas analizadas, se podría decir que también a lo largo del *corpus* se repite el patrón de la reproducción de relaciones institucionales al lado de una reelaboración de estas.

En 2004 Ana Pizarro había observado una dinámica similar también en las novelas de vanguardia. Intentando trazar una línea común en la producción literaria femenina de inicios del siglo XX (intento que la llevaría a definir el “invisible college” de las autoras de vanguardia), observa una actitud compartida por las escritoras latinoamericanas del periodo:

Es que la escritura de todo este grupo tiene una dualidad: por una parte ellas transgreden, es decir, elaboran un discurso «raro en mujeres» y por otra afirman la sensibilidad femenina que había estado ausente en la escritura canónica ... Es decir, por una parte, tienen la valentía de lograr una presencia en un escenario que no les es propicio, que es el rasgo común a todas ellas; por otra, elaboran una

escritura que ocupa espacios ajenos al discurso femenil y al mismo tiempo afirman un tipo de sensibilidad ajena al discurso canónico ... (171).

Las escritoras salen de su 'zona literaria de confort': ya les era permitido "tener acceso a la carta, al diario íntimo, al poema de amor" (172), pero ahora las autoras entran a un campo típicamente masculino, y la novela es ese campo de acción donde se realiza la dualidad de la que habla Pizarro. Como observa Francine Masiello, en el campo literario latinoamericano la novela tradicionalmente "responde al mundonovismo épico, y su valor testimonial contesta su concepto de super-héroe que domina cuanto observa, y rehúsa el oficialismo histórico con el cual la novela tradicional proclama su fe en la legalidad de la palabra de representar el entorno inmediato" (807). Por el contrario, "la escritura femenina amplía las posibilidades estructurales de la novela" (807): las novelas femeninas/feministas de vanguardia se caracterizan por la deconstrucción del modelo patriarcal, que las tramas y las estructuras de las obras reproducían. La estudiosa se refiere a novelas de vanguardia, sin embargo, se podría aplicar parcialmente este modelo también a obras anteriores, como es el caso de las novelas finiseculares del *corpus*. Una de las características más evidentes de estas novelas es el cuestionamiento de la figura del padre como eje de la historia, como "generador de todo significado", hecho que implica la presencia de muchas protagonistas huérfanas (808): por ejemplo, en *Ifigenia* María Eugenia se va a vivir con su abuela en Caracas después de la muerte de ambos padres (810). Y se podrían añadir dos casos más: en *Marqués y marquesa* la genealogía es mantenida por la madre, que, además, es un personaje muy lejano de la tradición. En *Dos mujeres* solo Luisa parece mantener el vínculo patriarcal, encontrando una forma de existir antes como hija y luego como esposa, mientras que Catalina es una mujer sola, viuda y cuyo punto de referencia es una amiga muy cercana; sin embargo, el diálogo final entre las dos rivales en amor centra la atención sobre el respeto recíproco que las dos mujeres sienten y la consciencia de un destino común al género femenino, a saber, el dolor. Una consecuencia de la renuncia a la supremacía genealógica es el reconocimiento de otras relaciones laterales (814): en las *Memorias de Mamá Blanca* las dos protagonistas están

vinculadas por un cariño que no viene de ningún lazo familiar (816, 817). Asimismo, en *Luz y sombra* el foco es la amistad profunda entre Julia y Matilde. De las novelas anteriores a la Vanguardia, se podría añadir también el caso de *Sab* y de la relación de amistad entre Carlota y Teresa, que es la única que permanece intacta hasta el final de la novela.

El análisis de Masiello llega a un nivel más profundo: estas rupturas a la tradición novelesca se reflejan también en la estructura del texto, que presenta una preferencia por lo visual respecto a lo simbólico, una fragmentación que concierne la relación entre imágenes y palabras, la presencia de discursos de naturaleza variada, como música, ruidos, conversaciones como cuestionamientos al narrador omnisciente, la división en escenas pictóricas que rompen la secuencia temporal (818-819). Por esa fragmentación del texto y por lo que he observado a lo largo del presente apartado, se puede afirmar que Masiello, y con ella Pizarro y luego Cisterna y Stecher, desarrollan un análisis que va en contra de una idea de mujeres escritoras totalmente plegadas a la tradición. Por el contrario, estas estudiosas muestran autoras que logran no solo entrar a un espacio cultural controlado por los hombres, sino también hacerlo de manera innovadora. Resuenan aún más las palabras de Castro-Klarén: sería inapropiado mirar estas novelas solo considerando sus temáticas. Una de las grandes fortalezas en el análisis de estos textos reside en su confrontación con el canon tradicional; otra, planteo yo, reside en la confrontación con los prólogos. En este sentido, es significativo el ejemplo de las *Memorias*: la ruptura con el canon se revela solo si se toma en consideración la “Advertencia” inicial, dado que es el único espacio donde se manifiesta la naturaleza de la relación entre Mamá Blanca y la editora, que es la interlocutora silenciosa de los acontecimientos que la anciana señora relata a lo largo del texto. Es también por casos como este que la confrontación de las autoras con la tradición lleva a poder problematizar la interrogación que, de alguna forma, guía la presente investigación, a saber, el modo en que estas autoras lograron entrar al campo literario escribiendo textos en apariencia tan conflictivos.

#### 2.2.4 Estrategias de acceso al campo: el concepto de “treta del débil”.

En un artículo a propósito de la profesionalización de las escritoras en la Argentina de inicios del siglo XX, Lea Fletcher comenta la presentación que Rosario Puebla de Godoy hace de su novela *La ciudad heroica*:

“Cuando una mujer penetra al campo de las letras, sin la férrea coraza del genio, necesita explicarse y disculpar su temeridad” ... Con éstas, las primeras palabras dirigidas a quien leyera su libro, Rosario P. de Godoy, además de exponer su baja autoestima intelectual, demuestra su concepto de la mujer escritora a la vez que refleja el de gran parte de sus contemporáneos/as. Por lo que le sigue, esto no parece ser una treta del débil, pues además de cumplir con su explicación y disculpas, tarda tres años en publicar el libro. Aparte de eso, su temor y falta de confianza se evidencia en su manera de referirse a sí misma, siempre en la primera persona plural masculina (217).

En estas pocas líneas emergen muchos elementos que describen la condición vivida por la mayoría de las autoras latinoamericanas y caribeñas de ese periodo: una mujer que entra al campo cultural lo hace con la mirada hacia abajo, casi como si cargara la culpa de una osadía demasiado grande; se considera a sí misma una persona de poco genio y se esconde detrás de un nosotros, que la vuelve invisible y dependiente de otros. Fletcher subraya cómo esta actitud asumida por P. de Godoy no es una “treta del débil”: ella efectivamente cree en su inferioridad, titubea en la decisión de publicar el texto, se agarra a la opinión de autores conocidos suyos. Sin embargo, quiero poner la atención en la presencia del concepto de “treta del débil”: la estratégica dualidad presente en las novelas analizadas es una manifestación de esta particular ‘herramienta literaria’. Asimismo, en la presente investigación considero que también los prólogos son un componente de la misma herramienta.

El concepto de “treta del débil” aparece por primera vez en un artículo de 1984 de Josefina Ludmer, donde se analiza la “Respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea”, este último pseudónimo del Obispo de Puebla: es una carta de agradecimiento al Obispo por haberle publicado un texto. Lo que me interesa del análisis de Ludmer es la revelación de una estrategia escondida en el texto de Sor Juana: a través del uso de ciertas palabras y de la manera de proponer los argumentos a tratar, la autora se queda en una posición de subalternidad respecto a su padrino, pero al mismo tiempo logra dar espacio a su discurso. En otros términos, afirma su verdad negándola en un principio: “En este doble gesto se combinan la aceptación de su lugar subalterno (cerrar el pico las mujeres), y su treta: no decir pero saber, o decir que no sabe y saber, o decir lo contrario de lo que sabe” (51). El “doble gesto” es una respuesta paralela que la autora da no solo al Obispo, sino también a todo el campo cultural y a las ‘reglas del juego’ que él representa y pone en acto:

Desde la literatura gauchesca en adelante, pasando por el indigenismo y los diversos avatares del regionalismo, se trata del gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a luz su lenguaje particular. Ese gesto proviene de la cultura superior y está a cargo del letrado, que disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción, para proponer al débil y subalterno una alianza contra el enemigo común ... Pero el dar la palabra y el identificarse con el otro para constituir una alianza implican una exigencia simultánea: el débil debe aceptar el proyecto del superior (51).

Acogiendo la definición de Bourdieu del campo cultural como sistema de fuerzas, en este caso los dos vectores serían el superior/hombre y la débil/mujer que interactúan en un espacio donde “a partir de una circunstancia concreta y dada, se erigió un dogma autoritario y eterno, una ley transcendente sobre la diferencia de los sexos” (53). Y lo que



hace Sor Juana es subvertir el orden que guía el campo cultural a través de la apropiación y modificación de la pequeña parte de este campo que se le ha concedido:

La treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de este lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él. Como si una madre o ama de casa dijera: acepto mi lugar pero hago política o ciencia en tanto madre o ama de casa. Siempre es posible tomar un espacio donde se puede practicar lo vedado en otros; siempre es posible anexar otros campos e instaurar otras territorialidades. Y esta práctica de traslado y transformación reorganiza la estructura dada, social y cultural ... (53).

Volviendo al artículo de Fletcher, tal vez las palabras de P. de Godoy no son una estrategia consciente de la autora para entrar con ‘falsa humildad’ al campo literario; de todas formas, tanto en este caso, como en el de Sor Juana (que sí parece ser bastante consciente de su ‘treta’), se puede hablar de una aceptación por parte del débil de las reglas del superior, sobre todo si se toman en consideración las palabras que el poeta Enrique E. Rivarola usa para presentar en público la novela de la amiga:

En la última de las quince páginas de esa disertación se refiere a *La ciudad heroica* y a la autora que “desconfiada de su propia obra, sabe resistir a los halagos de la publicidad y retiene su novela para pulirla, como la dama que, vestida para el baile, antes de salir se detiene frente al espejo y da los últimos toques a su toilette” (19).

Palabras que recuerdan, por ejemplo, a las de Benito Pérez Armas que, en el prólogo a *Marqués y marquesa*, subraya la indecisión de la autora Carmela Eulate Sanjurjo a la hora de publicar su novela. Siguiendo la idea de Gerard Genette del paratexto como espacio que vuelve presente el texto al que se refiere (idea que he desarrollado en el capítulo

anterior), tanto la presentación de Rivarola como la de la misma P. de Godoy (o la de Pérez Armas) se pueden considerar paratextos que se convierten en un dispositivo de acceso al campo cultural: a través de las ‘disculpas’ de la autora y de la idea de confianza, que transmite el poeta describiendo la sensatez de su amiga, se legitima la entrada de la autora al espacio público. Asimismo, en la presente investigación quiero asociar esta propiedad de los prólogos a su naturaleza performativa en el caso de una lectura con enfoque de género de las obras del *corpus*: la “treta del débil” no sería, entonces, evidente solo en la estructura de las novelas, sino también en elementos puntuales que revelan esta estrategia al mismo tiempo que expresan un acto performativo que causa una transformación en la recepción de la novela misma y en su interpretación a lo largo del tiempo.

### 3. PERFORMATIVIDAD, GÉNERO Y LITERATURA

En su tesis para optar al grado de Doctor, José González traza un interesante puente entre la teoría de la performatividad de género de Judith Butler y la estética de lo performativo elaborada por Erika Fischer-Lichte: el resultado es la definición de una serie de categorías útiles para un análisis en clave de género de tres novelas de otras tantas autoras. En este capítulo tomaré en consideración los puntos cruciales del desarrollo de la teoría butleriana y de la complementación hecha por González a través de los estudios de Fischer-Lichte, y plantearé la posibilidad de analizar los prólogos del *corpus* utilizando las mismas categorías.

#### 3.1 Judith Butler y la performatividad de género.

##### 3.1.1 *'Gender': la importancia de una nueva categoría.*

En su introducción teórico-metodológica a la teoría de género, Teresita de Barbieri observa cómo los estudios sobre las mujeres se han ido alejando de una visión totalmente centrada en ellas para dedicarse a un contexto más amplio que considere la sociedad en la que viven y se mueven. De hecho, había resultado poco productivo el estudio de la subordinación de las mujeres sin considerarla un producto de la sociedad con una determinada organización y sin vincularla con relaciones que afectan a todas las personas pertenecientes a tal sociedad (148, 149). En este cambio surge el concepto de *gender* (género), “categoría que en lo social, corresponde al sexo anatómico y fisiológico de las ciencias biológicas” (149). Gayle Rubin integra las dos esferas (social y biológica) en el macro-concepto de Sistema Sexo/Género (SSG), que la estudiosa feminista define como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas

transformadas” (97). En las décadas siguientes el ‘giro descolonial’ del movimiento feminista llevará a una nueva reelaboración del SSG, que en 2010 María Luganes definirá Sistema Moderno Colonial de Género. De todas formas, lo que me interesa subrayar son las mayores oportunidades de aplicación del término respecto, por ejemplo, a ‘sistema patriarcal’ y la posibilidad de considerar la opresión de las mujeres como algo no absoluto, algo que es “producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan” (Rubin 105).

Marta Lamas retoma la introducción del *gender* anglosajón para aplicarla a los estudios antropológicos sobre las mujeres y una década más tarde elabora un resumen de las etapas del desarrollo de esa categoría, subrayando su importancia en la superación del determinismo biológico: la introducción del concepto de *gender* permitió “distinguir que las características humanas consideradas ‘femeninas’ eran adquiridas por las mujeres mediante un complejo proceso individual y social, en vez de derivarse ‘naturalmente’ de su sexo” (147). Asimismo, Lamas recuerda que la entrada a la cultura es también la entrada al lenguaje y al género (158), una combinación que de alguna forma añade importancia a un análisis con enfoque de género de la literatura, al ser esta última una buena síntesis de esos tres elementos. Reiterando la validez de este punto de vista, Lamas no olvida mencionar las palabras que el mismo Bourdieu dedicó a la “lógica del género”, que el sociólogo francés define como “la forma paradigmática de violencia simbólica que se ejerce sobre un agente social con su complicidad o consentimiento”, que son el producto del arraigo profundo del orden masculino en la sociedad y en la individualidad, un arraigo que lleva a no buscar causa ni justificación por su presencia (161). Como relata Lamas, según Bourdieu el *habitus* es el que contiene la explicación a esta “complicidad” de la sociedad, y, sorprendentemente, de las mismas mujeres, dado que la dominación que deriva de la lógica del género se sitúa “más allá de la consciencia y de la voluntad” (162). Por eso, no se puede prescindir de considerar la categoría de género en el análisis de un campo, entendido según la definición de Bourdieu (que exploré en el capítulo 2), sea este social, político, cultural o literario, dado que en todos está activo el *habitus*. Asimismo, específicamente en el caso de la literatura, parece significativo aplicar un enfoque de género en el análisis de una categoría textual como el prólogo, que, como indiqué en el

primer capítulo del presente trabajo, se puede considerar un espacio liminar que tiene una relación directa con el campo literario en el que la obra se difunde. Dado este vínculo, es importante preguntarse cómo la categoría de género influye en la función del prólogo y cómo este ‘juega’ con la lógica de poder inscrita en el primero. En la presente investigación estoy postulando que, en la relación entre género y prólogos, la performatividad tiene un rol fundamental en la transformación del campo literario tanto contemporáneo a las autoras como sucesivo.

### *3.1.2 Actos y performatividad.*

Siguiendo la misma línea conceptual, en su famoso artículo de 1990, Judith Butler retoma la idea de una sociedad involucrada en la construcción del género y le añade otro agente, a saber, las personas: el sexo y el género son categorías que se han naturalizado, pero no constituyen un absoluto, o sea, no son anteriores al individuo. El género existe fuera de este último en la medida en que se realiza a través de actos que son externos a los individuos, que los reproducen de forma iterativa, dando vida al género (300, 301). Asimismo, estos actos no pertenecen a un individuo en particular, sino a la colectividad, aspecto que les da un carácter performativo. Si se acepta el lema feminista de que “lo personal es político”, esto implica que “el mundo de la vida de las relaciones de género está constituido, por lo menos parcialmente, por los actos concretos e históricamente mediados de los individuos” (302).

La noción de ‘acto’ se remonta a la tradición lingüística, con la formulación de los ‘enunciados performativos’ de John Austin, que dio vida a la teoría de los actos lingüísticos, retomada unos años después por John Searle y recuperada en estudios sucesivos sobre el género y lo performativo, hasta llegar a Erika Fisher-Lichte. Trazando los fundamentos para poder construir una estética de lo performativo, la estudiosa alemana recorre la historia de la performatividad justamente desde los actos performativos de Austin. En su primera formulación, estos presentan una dicotomía entre lo constativo (decir algo sobre la realidad) y lo performativo (crear la realidad), a la que el lingüista

renunciará en los años siguientes a favor de una copresencia de los dos aspectos extendida a todo enunciado (47-49). De la constatación de que ‘hablar es actuar’ se rescatará la idea de “performativos explícitos”, que tienen tres características fundamentales: a) son autorreferenciales, o sea, significan lo que hacen; b) son constitutivos de la realidad, o sea, crean la realidad social que expresan; c) su éxito o fracaso depende de las condiciones sociales e institucionales del contexto en el que son enunciados (50).

Con el desarrollo de una filosofía de la cultura, el tercer aspecto perdió su importancia para dejar espacio a otros ámbitos: la revisión del concepto de performativo ocurrida en los noventa incluye las acciones físicas, la corporalidad, y renuncia a la evaluación de un acto en base a la dicotomía éxito/fracaso (53). En ese contexto se desarrolla la teoría sobre la identidad de género de Judith Butler, que, como bien explica Fischer-Lichte, es efectivamente un acto performativo caracterizado por dos propiedades: a) ser no-referencial, hecho que implica que los cuerpos no expresan una identidad *a priori*, sino generan una identidad (así como, se podría decir, los performativos explícitos generaban una realidad); b) ser dramático, dado que el cuerpo no es materia, sino materialización continua de posibles combinaciones de actos. La corporización (o corporeización en la traducción de Marie Lourties) es, entonces, el “proceso de generación performativa de la identidad y del cuerpo” (55), entendiendo con “generación performativa” la “repetición de actos performativos” situados en un determinado contexto histórico y cultural (56). La copresencia de individuo y sociedad en la performatividad de género reside en la doble naturaleza de los actos performativos, que son al mismo tiempo la herramienta con la que la sociedad ejerce violencia simbólica sobre los individuos y el medio con el que el individuo se crea a sí mismo (56, 57). Por eso, Butler asocia el género a un “libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actuado y reproducido una vez más como realidad” (306, 307). De esta forma, la filósofa estadounidense asocia el acto de género a la ritualidad social, rescatando la idea de Turner, según el cual cada acción social requiere una *performance* repetida y pública (307); de la misma manera, el género se constituye de actos reiterados, que pertenecen a un espacio privado (el individuo) y público (la sociedad), y que, como

en un libreto, son el producto de un ‘guion’ pre-existente, que, sin embargo, es reinterpretado por cada individuo (308). Aunque Bourdieu haya tomado una posición crítica hacia la performatividad, podríamos ver en las palabras de Butler una versión del *habitus* y de la trayectoria que cada agente pone en acto en el campo intelectual al que pertenece.

Asociado a la idea del género como ritual está el concepto de ‘tabú’, el elemento que en una sociedad dada regula las posibilidades de representación del género (307). Butler habla abundantemente del tabú en su célebre libro *El género en disputa* (1990) y lo vincula a la creación del género: el tabú de la homosexualidad antes y del incesto después lleva a la formación de una identidad de género binaria y basada en la heterosexualidad homoerótica (147). Sin embargo, el hecho de crear la identidad a través de una prohibición no implica la desaparición total de esta última: la consecuencia de la negación del deseo entre madre e hijo, que se resuelve en una sustitución metonímica (se desplaza el deseo hacia otro objeto que sustituye el objeto inicial), es la fantasía de este deseo vedado, que queda como fantasma y que pertenece a la esfera social tanto como el tabú que la originó (113). Como veremos en los próximos apartados, tanto el ‘libreto’ como el ‘tabú’ son categorías que utilizaré en el análisis del *corpus*, junto a una tercera, a saber, la ‘parodia’, que Butler ejemplifica con el travestismo y que describe como una estrategia eficaz para develar el mecanismo de (re)producción del género y resignificarlo de forma crítica (269). En el presente trabajo, la aplicación de la teoría del género a la literatura pasa por el uso de estas tres categorías a través de la reelaboración desarrollada por José González, que las asocia a otras tantas categorías pertenecientes a la estética de lo performativo de Fischer-Lichte.

### 3.2 De la novela al prólogo: José González y los elementos literarios performativos.

Un acercamiento a la teoría de la performatividad del género desde la literatura se encuentra en el trabajo de José González dedicado a novelas de las autoras argentinas Griselda Gambaro, Sylvia Molloy y Perla Suez. Como es evidente en el resumen de su

análisis, González se propone evidenciar “la performatividad del género en la ficción narrativa”, demostrando que esa performatividad sirve como “ruptura y/o confirmación de la metáfora totalizadora (sinécdoque) en base a la cual operan los imaginarios culturales” (2). En la propuesta de González, la sinécdoque sería el resultado de “los discursos performativos que legitiman y afirman las identidades de género”; además, la reiteración de esos discursos “[subvierte tales] identidades y [permite] poner en crisis la sinécdoque cultural de lxs lectorxs” (2). Base fundamental de su trabajo fue asumir que tanto los discursos pertenecientes a las interacciones sociales como los discursos novelísticos pueden crear y destruir géneros (17) y que tal poder de creación y destrucción se puede observar también en relatos que parecerían mantener cierta homogeneidad con el pensamiento hegemónico (24). Esta dinámica se verifica “cuando en la ficción se desenmascara el carácter ilusorio de la estabilidad de géneros e identidades. Cuando el texto narrativo hace uso de estrategias que provocan el distanciamiento del recipiente con el relato mediante el conflicto con su imaginario” (117). En el caso del proceso de sinécdoque, González retoma su significado más esencial (*pars pro toto*, una parte para designar una totalidad) y, pasando por Nietzsche y su comprensión de la metonimia y de la metáfora como elementos formantes de la cultura, aplica tal proceso a la sociedad: existen sectores hegemónicos, que pasan a representar la sociedad entera y que definen el imaginario colectivo a través de la delimitación de categorías que se presentan como esenciales (114, 115). Esto puede ocurrir en varios niveles de la sociedad o, se podría decir, en varios campos, también en el campo literario; y en este último (como también en otros) una de estas categorías esenciales es el género, como observó Butler. Por eso, parece lógico el paso de la sociedad a la literatura llevado a cabo por González integrando, también, una mirada desde el género y la performatividad, que “se puede observar en los actos performativos dentro de la narrativa, tanto en los que confirman la hegemonía de una normativa hegemónica o de un patriarcado, como en los que la subvierten y deconstruyen la metáfora totalizadora” (116). Siguiendo la línea de pensamiento de Butler, un texto literario, como un cuerpo, puede ejecutar actos performativos que reproducen la violencia simbólica ejercida por la sociedad al mismo tiempo que la



subvierten creando nuevas posibilidades. Si González aplica la idea de la performatividad de género a la ficción, parece posible aplicar la misma idea a los prólogos, estando estos a medio camino entre la ficción pura y la interacción social: en la presente investigación se demostrará que en los prólogos del *corpus* están presentes elementos que rompen la ilusión de la metáfora totalizadora que, en este caso, está vinculada con las posibilidades de escritura de una autora (cómo escriben las mujeres, de qué escriben, cuál es su pertenencia a la tradición literaria).

La idea de reelaborar el análisis de González para aplicarlo a los prólogos parece aún más acertada si consideramos el concepto de liminalidad que González rescata de los estudios de Victor Turner sobre la performatividad en la sociedad. “Para el antropólogo francoalemán, los ritos de paso tienen la capacidad de transformar símbolos y por tanto la realidad, mediante tres fases” (51): entre un primer momento de separación de la sociedad y un tercero de reincorporación en esta, existe una fase central de transición que corresponde a la “transformación” y a la “liminalidad”, espacio donde “se puede fragmentar el orden cultural, cambiar la simbología de características sociales o deconstruir asignaciones simbólicas” (52). Como vimos en el apartado anterior, también Butler toma en consideración el ritual social para explicar la construcción performativa del género y resaltar el hecho de que este se constituye a través de actos reiterados que reproducen y crean (¿transforman?) a la vez. Es por esto que parece plausible pensar en el prólogo como un espacio “liminal”, en el que se pueden dar dinámicas de (re)afirmación o destrucción de la hegemonía literaria a la hora de confrontarse con la novela que introduce. Prólogos como el de Zeno Gandía para *La muñeca* son un claro ejemplo de esta posibilidad: en el texto del autor se subraya la denuncia que la novela hace contra las mujeres que se alejan del camino de esposa/madre/hija protectora del hogar y de la estabilidad familiar; sin embargo, una lectura más profunda (y menos guiada) de la novela, permite observar la posición de ese personaje, esa mujer ‘malvada’, que, a lo largo del texto, resulta ser la verdadera ganadora (‘sobrevive’ a su matrimonio, vive según su voluntad, elude una maternidad que no quiere). Por ende, se podría afirmar que en este prólogo está presente la propiedad performativa propia de la liminalidad, dado que

reproduce (reitera) aspectos asociados al sexo y al género (como por ejemplo la dicotomía ‘ángel del hogar’/*femme fatale*) y al mismo tiempo permite la apertura de una fractura en el diálogo con la novela. Como ya se pudo observar en el primer capítulo del presente trabajo, los siete prólogos que constituyen el *corpus* tienen una relación ‘especial’ con los textos que introducen: en todos los casos se pueden identificar elementos que construyen y deconstruyen la identidad de género asociada a las autoras y a los personajes, y crean una ‘fricción’ con la novela, que, a su vez, tiene otros elementos que reproducen y fracturan el género. En el siguiente capítulo me ocuparé de analizar los primeros y usar los segundos como participantes de un diálogo a distancia entre dos niveles del texto literario, con la convicción de que los prólogos, encarnados en determinados elementos que los caracterizan, son actos performativos, que influyen en la constitución de la identidad autoral de las escritoras y en la interpretación de la obra.

Como ya adelanté al principio de este capítulo, del trabajo de González quiero destacar ese puente que el estudioso traza entre la teoría de la performatividad de género de Judith Butler y la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte, definiendo tres parejas conceptuales: tabú e imprevisibilidad, libreto y percepción, parodia y ambivalencia. En el caso del tabú, he hablado de su doble efecto en la constitución de la identidad de género según la visión de Butler: si por un lado la limita a través de la prohibición, por el otro genera el fantasma de lo prohibido, llegando a ser tanto inhibición por repetición como creación de otra dimensión (el fantasma del deseo). González asocia el tabú butleriano al concepto de imprevisibilidad, que, según Fisher-Lichte, es una de las categorías transversales a toda manifestación performativa social y cultural (76). Junto a la percepción, la ambivalencia y el poder transformador, la imprevisibilidad es uno de los elementos “imprescindibles ... para que se produzca una modificación en la realidad” (77). Como recuerda González, según Derrida los contextos no se delimitan, sino se construyen en el momento de la emisión de un enunciado, que, como creador del contexto, implica que los actos performativos estén en una “relación constante entre la planificación y la emergencia”, entre la intención de la comunicación y el resultado final (77). Fischer-Lichte aplica esta relación también a la representación teatral, que lleva a una negociación

entre la intención del/de la artista y la recepción del público, y según González esta dinámica se presenta también con el público lector de una obra literaria, cuando se ve sorprendido por acciones, personajes, diálogos que rompen su imaginario (78). Sin embargo, queriendo delimitar el área de análisis al texto mismo, González hace un paralelo entre la imprevisibilidad y el tabú, identificando este ‘binomio performativo’ como “un elemento que se resurge de forma reiterativa modificando la realidad” y que toma la forma de “elipsis, no-dichos o silencios [que se presentan] de manera imprevisible para lxs lectorxs” (78). Como veremos en el próximo capítulo, en el caso del objeto de mi estudio, en algunos de los prólogos se percibe una ‘ausencia’ que ‘hace ruido’ a la hora de confrontar el prólogo con la novela.

Volviendo a las categorías performativas identificadas por González, otro elemento fundamental para su análisis es el concepto de percepción en la representación teatral, que Fischer-Lichte une al significado: según la estudiosa alemana, “el de percepción y el de generación de significado son uno y el mismo proceso” (285). Este último, desvinculado de un contexto *a priori* (en la línea de pensamiento de Derrida), se produce según dos niveles: en el primero hay una percepción ‘pura’ del fenómeno, que se percibe en su “ser fenoménico”, y que implica una coincidencia entre “materialidad, significante y significado”; en el segundo el fenómeno se percibe según su significante, a saber, su representación, el valor simbólico independiente del actor y producto de la interpretación del público (287). Como rescata González, estos dos niveles actúan de forma contemporánea y tienen como consecuencia la imprevisibilidad y la contingencia de la percepción. Asimismo, esta última es elemento performativo y proceso a la vez, dado que las percepciones influyen en y modifican la actitud del público (79). Es por esta razón que “la percepción desde el enfoque de género está enfocada ... a las reacciones sobre las actuaciones de los individuos”: la esencia es el punto de vista sobre los libretos actuados y los actos que derivan de este (80). En ese sentido González traza el vínculo entre la percepción y los libretos de la performatividad butleriana: la performatividad de los enunciados depende siempre de la percepción, dado que la primera se subordina a la percepción de una modificación de la realidad a través de los actos; además, la misma

percepción “es en sí un acto performativo, ya que su interacción reiterada puede provocar cambios en la identidad y género de los individuos” (80). Para lo que concierne los prólogos, pienso que la percepción está presente en el uso de cierta adjetivación, sobre todo la que lleva a mezclar o invertir las categorías de lo femenino y de lo masculino, con la consecuencia de reiterar y romper el imaginario asociado al género en el campo literario.

Finalmente, en el caso de la ambivalencia, Fischer-Lichte habla de una doble naturaleza de los actos performativos, dado que no corresponden a una verdad absoluta, sino que pueden tener varios significados, todos válidos según la perspectiva adoptada. En base a sus estudios sobre la representación teatral y la *performance*, la estudiosa alemana reconoce dos niveles de desarrollo de la ambivalencia: en un primer nivel, se puede observar si el acto performativo es activo o pasivo. De hecho, en un proceso performativo no solo ejecutamos actos, sino también “nos dejamos hacer”, a saber, también la acción del otro sirve para la autodeterminación de la identidad (80). Respecto al presente trabajo, se podría asociar este primer nivel a la autoría del prólogo y sus intenciones más o menos explicitadas: en el caso de prólogos alógrafos, habría una performatividad “pasiva”, dado que las escritoras ‘dejan en manos ajenas’ (las de otros escritores hombres) la presentación de su obra y de ellas mismas al espacio público; por el contrario, en el caso de los prólogos autógrafos, habría una performatividad “activa”, con las escritoras que se encargan de ejecutar el acto performativo de legitimarse en el campo literario a través de la instancia prefacial. Fisher-Lichte identifica también un segundo nivel de la ambivalencia y lo define a través del binomio creación/destrucción: esta dicotomía se puede asociar tanto al acto performativo en sí, como al público, que puede reaccionar de forma creativa o destructiva al acto presenciado. En este nivel, González asocia la ambivalencia al concepto butleriano de reiteración: en el caso de la teoría de género, los actos performativos reafirman, a través de la repetición, el guion de la construcción de la identidad de género; sin embargo, esta re-actuación permite la creación de espacios, que pueden convertirse en fracturas dentro del guion. En las palabras de González, la ambivalencia en el género sirve tanto “para confirmar la ilusión de identidad, como para desestabilizarla” (81). Esta condición se puede observar también en

los actos que son declaradamente subversivos y, en este caso, la asociación es con el concepto de parodia (81), dado que “parodiar un género significa igualmente repetir o reiterar ciertas normas pero con una diferencia” (69). Como ya observé en el apartado anterior, Butler relaciona la parodia con el travestismo y, en general, con cualquier práctica que, de forma estratégica, repite la producción del género para ponerla de manifiesto y darle otro significado. En algunos de los prólogos del *corpus* se podrá observar la presencia de la parodia en el sentido que reiteran ciertas características de género, que, sin embargo, se ven destruidas a la hora de confrontar el prólogo con la novela correspondiente. Asimismo, veremos un caso donde la parodia se manifestará de forma aún más evidente a través del disfraz (aunque no llegue a ser travestismo), que pone en acto una estrategia que sí logra destruir el guion de la identidad de género.

En resumen, las categorías binomiales identificadas por González (imprevisibilidad/tabú, percepción/libreto, ambivalencia/parodia) para poder hablar de los actos performativos presentes en algunas novelas argentinas, me permiten observar actos de la misma naturaleza también en el espacio del prólogo. Esas categorías no se reparten de forma igual dentro del *corpus*, pero se puede afirmar que cada prólogo presenta por lo menos una manifestación de tipo performativo explicable a través de una de estas categorías. Lo que sí está presente en todos los casos analizados es la fuerza transformadora, que es la cuarta categoría que Fischer-Lichte identificaba como esencial para poder hablar de performatividad. José González explica que la transformación consiste en la creación de la realidad: cada acto performativo conlleva una ‘posibilidad creacionista’, que provoca una modificación en la realidad. En el caso de las representaciones teatrales, se vuelve a tomar en consideración la idea de ‘liminalidad’: durante una representación, el/la espectador/a entra a un espacio liminal donde se le presentan varias combinaciones simbólicas, que influyen en su interpretación de la realidad, y donde él/ella puede interactuar con los/as agentes y cambiar el curso de la representación con una acción directa o solo a través de su percepción. En este espacio de límites desdibujados se realiza una transformación multi-direccional, que incluye la interacción más o menos directa de todos/as los/as participantes en el grupo actoral y en

el público (82, 83). Asimismo, esta transformación implica el atravesamiento de un umbral, de forma más o menos 'legal', dependiendo la 'legalidad' del grado de subversión que el acto implica. Traspasar esta frontera es en sí un factor de riesgo, asociado a la curiosidad, a la novedad y al desconocimiento, y las consecuencias de este movimiento pueden verse tanto en el momento mismo de la representación, como en un tiempo indefinidamente posterior a esta: como bien ejemplifica González, la fuerza transformadora de una obra reside también en la capacidad de generar e influenciar una crítica literaria a décadas (o siglos) de distancia (84). Si, como subraya el estudioso, en la ficción literaria no existen espacios, sonoridades, tacto, iluminación, todos elementos que ayudan a crear el límite para superarlo, es cierto que las fronteras están presentes, aunque se construyan de forma distinta, por ejemplo, a través de espacios físicos o campos semánticos (85). En el caso de mi investigación, se puede observar que la condición de liminalidad es encarnada por el prólogo, que, por su naturaleza, marca una frontera interna a la estructura del texto (separándose de la novela) y marca otra entre el texto en su totalidad y lo que está afuera (el campo literario compuesto por el público, los/as editores/as, los/as críticos/as). Como veremos, esta fuerza transformadora de los prólogos afecta no solo el significado de la novela que introducen, sino también la recepción de esta en el campo literario a la hora de su publicación y su interpretación por parte de la crítica a lo largo del tiempo.

## 4. HACIA UN PRÓLOGO PERFORMATIVO

Intentando trazar un camino que empieza con el “giro feminista” de la crítica literaria respecto a las novelas consideradas, el panorama de los estudios literarios con enfoque de género presenta bien pocas instancias de análisis del prólogo, dando mayor espacio al texto novelístico y a la posible relectura en clave feminista de sus temáticas. En el presente capítulo intentaré trazar un puente entre los prólogos y las novelas, planteando la importancia de los primeros para la interpretación en clave feminista de las segundas, una condición que pienso que está determinada por la naturaleza performativa de los prólogos. Presentaré a las autoras en dos grupos distintos, según la tipología del prólogo (alógrafo o autógrafo). El análisis de los prólogos en clave performativa será acompañado por una breve reseña de las observaciones de los/as estudiosos/as que han marcado el ‘giro feminista’ en las investigaciones sobre las obras de las autoras caribeñas que estoy tomando en consideración. El objetivo es no solo dar cuenta de lo que ya se ha dicho sobre el argumento, sino revelar cómo las interpretaciones con enfoque de género de las novelas son fortalecidas por la contextualización del texto en el campo literario de pertenencia gracias también a la naturaleza liminar del prólogo y a sus elementos performativos. La identificación y el análisis de estos últimos será guiada por las categorías de José González, de las que hablé en el capítulo anterior y que he resignificado para poderlas aplicar al *corpus*. Una de estas categorías me ayudará a hacer una primera diferenciación entre los prólogos, separándolos en dos grupos y subrayando su carácter performativo desde la firma que los marca.

### 4.1 Performatividad pasiva: el ‘apadrinamiento’ de los amigos escritores.

En el capítulo anterior presenté la categoría performativa binomial ambivalencia/parodia, unión de dos conceptos de Erika Fisher-Lichte y Judith Butler

respectivamente, elaborada por José González. En este contexto el estudioso rescata la idea de actividad y pasividad asociada a la performatividad, que en esta investigación he asociado a la autoría del prólogo. En esta primera parte me enfocaré, enonces, en la performatividad pasiva, o sea, en los prólogos alógrafos, escritos por autores y críticos que tuvieron la tarea de introducir a escritoras y obras al campo literario. Como vimos en la descripción del *corpus*, las palabras de estos hombres ilustres a veces son controvertidas, sobre todo si se ponen en relación con el texto de la novela.

#### 4.1.1 Carmela Eulate Sanjurjo: la muñeca de Zeno Gandía, el soneto de Fernández Junco y las palabras de Pérez Armas para Marqués y marquesa.

En una ponencia para el Congreso LASA 2017, Lucía Stecher analiza los prólogos en las varias ediciones de la novela *La muñeca* (1895) y observa que en la primera Manuel Zeno Gandía omite por completo un análisis feminista del texto: hijo de su tiempo, el escritor se limita a interpretar la trama de la novela como una denuncia de la “mujer frívola”, sin poner la atención en el hecho de que la protagonista Rosario es, además de esto, una mujer que no quiere ser, y no será, madre, y que no se esfuerza para ser una buena esposa, elecciones totalmente despreciables para la época. Cien años más tarde, en una reedición de la novela, Ángel Aguirre sigue apoyando la línea de interpretación propuesta por Zeno Gandía. Como ya vimos en el primer capítulo, en la edición de 2016 Miguel Ángel Náter plantea en su prólogo que Eulate Sanjurjo nunca fue discriminada en la escena literaria puertorriqueña debido al apadrinamiento de Zeno Gandía; además, declara que detenerse en el supuesto carácter feminista de la obra implicaría restarle valor literario, obviando por completo que el mismo hecho de un vínculo causal entre apadrinamiento y legitimación es, por sí solo, una muestra de discriminación. De la misma forma, intenta afirmar su tesis sobre la libre participación de la autora en el campo literario haciendo hincapié en el soneto escrito por Fernández Juncos y usado como parte del prólogo a la novela *Marqués y marquesa* (1911): Náter observa que en el poema el autor



simplemente subraya el talento literario de Eulate Sanjurjo, sin hacer ninguna interpretación de lo machista o marginalizante que resultan ser los versos.

Tomando como base estas observaciones y acercándome a un análisis performativo de los prólogos en cuestión, en el caso de Eulate Sanjurjo creo que una buena herramienta de estudio es la categoría binomial percepción/libreto de género, que atañe la generación del significado en un enunciado o acto performativo. Como vimos en el capítulo anterior, el significado se puede generar a través de la percepción pura de un enunciado/acto más la percepción simbólica, que depende de la interpretación que el público/destinatario hace de ese enunciado/acto. También hemos visto que, cuando la idea de percepción se une a un enfoque de género (el libreto), el resultado es una performatividad, que depende de si el público/destinatario percibe una transformación de la realidad, y una percepción que, a su vez, es un acto performativo, porque provoca variaciones en la identidad y en el género de los individuos. En el caso de los prólogos que estoy analizando propongo que el uso de cierta adjetivación y género gramatical invertido en las palabras que se refieren a las escritoras, son la marca explícita de un acto performativo de género, que provoca la variación de la identidad de la autora, que se presenta masculinizada, y al mismo tiempo la percepción del público de un cambio en la realidad, a saber, el cambio de identidad de la escritora. El resultado de este acto performativo es un paso hacia la legitimación de la ella y de su obra en el campo literario.

En específico, es interesante observar los elementos presentes en el prólogo de Manuel Zeno Gandía. Después de la comparación de *La muñeca* con *El manequí* de Hoffmann y una síntesis de la trama donde se subraya el “mecanismo engañoso” puesto en acto por una “mujer hermosa” contra un “hombre generoso” (72), el escritor empieza una crítica al texto en general y a la autora. En particular, llama la atención el continuo cambio de género gramatical, y se podría decir también de identidad, asociado a Eulate Sanjurjo y una adjetivación especial vinculada con la calidad del texto. En el caso de esta última, Zeno Gandía afirma:

Observé allí, dicho en síntesis, un instinto dramático que logra conmover, una lisura descriptiva que sin fatigar la atención la lleva por innúmeros detalles de la vida real, y cuadros esbozados con fácil estilo. Observé además una originalidad como yo la entiendo. *La muñeca* está ahí: se la encuentra, acaso sin esfuerzos, ha vivido, la hemos conocido (73, 74).

Como ya vimos en la sección de descripción del *corpus*, sorprende el hecho de que el prologuista lea la novela exclusivamente como realista, sin tomar en consideración ninguna interpretación simbólica: según él, la autora está describiendo simplemente a una mujer frívola, una de las muchas que se encuentran en la cotidianeidad, y, al contar su historia, la autora no quiere nada más que denunciar la actitud poco ética de esta mujer de pocos principios morales. Sin embargo, esta es una interpretación que excluye por completo la posibilidad que, como la crítica literaria con enfoque feminista ha observado, la autora en realidad esté escondiendo, bajo la máscara de la moralidad, una crítica a la sociedad de esa época, que inculcaba en las mujeres de clase media alta la importancia del matrimonio y una posición social prestigiosa, además de excluirlas de una educación de calidad que les permitiría no caer en una frivolidad consoladora. Dicho esto, otra singularidad es el uso de expresiones como “lisura descriptiva” y “cuadros esbozados con fácil estilo”, que llevan a pensar en una capacidad de (d)escribir de manera no solo fluida, sino también simple, hecho que, si por un lado quiere subrayar el valor de Eulate Sanjurjo como escritora, por el otro la identifica con una autoría sin excepcionalidad. A pesar de que más adelante le reconozca su ser novelista (aunque con una particularidad, que analizaré en detalle), es cierto que la autora se mueve en un espacio, el de la novela, que pertenece por derecho a la autoría masculina, mientras que la femenina parece incursionar en el género literario como invitada o intrusa. Al lado de esta desvalorización se encuentra una masculinización de la autora, que es presentada como una vigorosa ‘demiurga’, que, sin embargo, al ser aproximada a la solidez y a la potencia, pierde su femineidad:

Decía, pues, que esa privilegiada facultad de crear realidades es la predominante en el libro a que dedico estas líneas. Carmela Eulate es un filósofo, es un novelista. De ambos resulta en sus manos una fuerza poderosa; en los detalles, a cada golpe de martillo, resulta una emoción ... (75, 76).

La autora-creadora es definida, entonces, mediante sustantivos con género gramatical masculino (*un filósofo, un novelista*) vinculados con elementos que representan un vigor que tradicionalmente es asociado al género sexual masculino. Unos párrafos más adelante, el achatamiento de las capacidades escriturales de Eulate Sanjurjo se mezcla con la masculinización de la autora. Escribe Zeno Gandía:

Carmela Eulate es muy joven y sirve así a la sociedad y a su tiempo. ¿No es esto hermoso? Una pensadora de pocos años, una analista minuciosa, una observación de gran discreción y serenidad: así la veo mostrarse en *La Muñeca*. Su estilo fácil, desprovisto del abrumador adjetivismo que suele ser corriente a líricos y prosistas, y de simpática sencillez favorece dócilmente los intentos del autor (76).

De nuevo, un “estilo fácil, desprovisto del abrumador adjetivismo” se podría considerar una referencia a cierta fluidez de la escritura de la autora; sin embargo, ese “adjetivismo” es asociado a “líricos y prosistas”, hombres que pertenecen a la parte hegemónica del campo literario. Por eso, un comentario sobre la capacidad de utilizar los adjetivos parece menos una manera de subrayar el talento de Eulate Sanjurjo que una forma de mantener separada y bien distinguible la autoría femenina de la masculina. A favor de esta interpretación se podría tomar en cuenta esa “simpática sencillez” que lleva la escritura de la autora a un nivel casi lúdico, seguramente poco profesional. La cita se cierra con un nuevo caso de masculinización y Eulate Sanjurjo es definida como *el* autor, en oposición a las cualidades más ‘blandas’ asignadas precedentemente. Este continuo cambio de género se puede interpretar en clave performativa: la aplicación intermitente de un género

u otro (*el filósofo/autor/novelist*a contra *la joven/pensadora/analista/observadora*) lleva a una modificación en la identidad de la autora, un cambio que es fortalecido por la adjetivación que alterna atributos tradicionalmente vinculados a la escritura masculina (la fuerza, los detalles) y otros que en general se relacionan con la literatura femenina (la liviandad, la simpleza, la “simpatía”). Como consecuencia, el público lector se encuentra con una figura casi andrógina que no se resuelve en ninguno de los dos géneros sexuales (obviamente en el contexto de un Sistema Sexo/Género binario). Esto se puede leer como un acto performativo en un sentido doble: por un lado, Zeno Gandía pone en acto un cambio en la identidad de la autora al reiterar y romper periódicamente normas atribuidas a los dos géneros sexuales (en este caso, normas pertenecientes al campo de la literatura); por el otro, el público receptor percibe la modificación de la realidad en esta duplicidad y de forma inconsciente interpreta la figura de la autora como un recipiente apto a contener una simbología tanto femenina como masculina. La performatividad se completa con la legitimación de *La muñeca* y de Eulate Sanjurjo en el campo cultural a través de este ‘juego de identidades’, que valoriza el talento de la autora a través de la masculinidad al mismo tiempo que respeta el estereotipo de la escritora simple y dedicada a las letras como pasatiempo.

Es probable que estemos delante de una suerte de “treta del débil”, el concepto acuñado por Josefina Ludmer y del que hablé ampliamente en el segundo capítulo, y la razón por la que no salgo del ámbito de la probabilidad es la tipología del prólogo. Como presentaré en la segunda parte del presente capítulo, la “treta del débil” es casi cierta en un prólogo escrito por la misma autora, dado que parece improbable la puesta en acto casual de estrategias o diálogos con la novela: es la escritora la que elige usar ciertas palabras o presentar ciertos conceptos que, en una lectura conjunta con la obra, revelan disonancias interesantes. Por el contrario, en el caso de un prólogo alógrafo, la elección está en las manos del autor del prefacio que podría no ser totalmente consciente de las consecuencias de sus palabras. De hecho, se podría pensar que la única estrategia evidente para este autor es el hecho de apadrinar una obra y una autora, que no entrarían al campo literario sin la introducción hecha por un miembro del grupo hegemónico. Asimismo, se podría pensar

que la intermitencia en el género gramatical y en la adjetivación y sustantivación asociadas se debe a la real convicción de una disparidad de talento entre hombres y mujeres. Una prueba de esto podría ser el hecho de que, cuando habla de profesiones reconocidas y prestigiosas, el prologuista usa el masculino (filósofo, *el* novelista, autor), mientras que, en el caso de atribuciones no profesionales, prefiere el femenino (pensadora, observadora), así como asocia la fuerza y vigorosidad al primero, y la sencillez y liviandad al segundo. Para lo que concierne a la autora, se podría plantear la idea de una “treta del débil” indirecta: aunque ella misma no tenga el poder de decidir sobre las palabras del prologuista, es posible que acepte esa identidad doble consciente de que una presencia absoluta de su femineidad, además asociada al talento y a la elección del género novelístico, no la hubiera favorecido. Y este sería el compromiso que Eulate Sanjurjo hace con su ‘padrino’, a saber, dejar que este la presente y legitime en el campo literario según las reglas que este campo prevé: si la novela es, como recuerda Ana Pizarro, un ámbito típicamente masculino, entonces la mujer que se acerque a esta tomará rasgos masculinos, sin perder, de todas formas, su femineidad por completo, dado que esto la llevaría a ser tal y como un escritor hombre. Ni el hecho de que en el prólogo esté presente la figura de Hoffmann con su *Manequí* puede ser garantía de una comparación efectiva entre él y Eulate Sanjurjo; más bien, la referencia es usada como término de parangón a nivel de trama (los engaños amorosos de una *muñeca*, en un caso mecánica, en otro de carne y hueso) y no a nivel de talento. Aquí llegamos a la segunda parte del compromiso: si la familia es el tema portante del género novelesco, entonces la novela de Eulate Sanjurjo se aceptará siempre y cuando se presente como sostenedora de la integridad familiar, delatando las situaciones de riesgo. De ahí la interpretación de Zeno Gandía, que ve en el texto de la autora puertorriqueña una denuncia contra y una “sabia lección a las *muñecas* que puedan andar por ahí...” (77).

Un contexto similar lo ofrece la segunda novela de Eulate Sanjurjo que he incluido en el *corpus*, a saber, *Marqués y marquesa* (1911). Como ya vimos, este texto está introducido por una doble instancia prefacial, constituida por un soneto de Manuel Fernández Juncos y un prólogo en prosa de Benito Pérez Armas. En el caso del soneto, la

segunda y la tercera estrofa son las que vuelven a mostrar esa dualidad que observé en el prólogo a *La muñeca*. El poema es una presentación de la autora, que empieza con el reconocimiento de la innata propensión al estudio de Eulate Sanjurjo y sigue con la polaridad entre géneros:

Corazón de mujer, que anhela y siente,  
Cerebro varonil, que lucha y crea,  
Y cual ama la flor, la luz febea,  
Busca del Genio el rayo refulgente (III).

De nuevo estamos delante de una dicotomía que repite el estereotipo asociado al género. Además, esta vez encontramos otra pareja de opuestos, tal como parece evidente en los versos finales del soneto:

Siente la inmensa sed del infinito  
Y tiene, á falta de uno dos amores:  
El Libro bueno y el Hogar bendito (III).

Entonces, la ‘bipolaridad’ en la descripción de Eulate Sanjurjo se mueve según dos ejes: el primero, es el de mujer vs. hombre, asociados a los pares deseo/sentimiento y lucha/creatividad respetivamente. Como ya vimos anteriormente, la autora asume características tanto femeninas como masculinas, que respetan el estereotipo de género al asociar la fuerza y la creatividad/creación a la masculinidad y la delicadeza y las emociones a la femineidad. El segundo eje es interno a la figura de la mujer y atañe al uso de su tiempo que, como lleva a pensar el último verso, tiene que estar bien repartido entre lo literario y lo doméstico. Por esas observaciones, creo que también en este caso es posible un análisis en clave performativa según la categoría percepción/libreto de género,

dado que de nuevo hay una transformación en la identidad de la autora y contemporáneamente una percepción por parte del público de la modificación de la realidad a través de una identidad fragmentada. Ambos aspectos, en el momento en el que se verifican, provocan una ‘atenuación’ de la osadía leíble en la incursión de la autora en el género novelesco y le permite el acceso al campo literario. La parte en prosa del prólogo presenta rasgos similares, dado que de nuevo hay una intermitencia entre características masculinas y femeninas: la autora, siguiendo el estereotipo de su género, asume la identidad de una niña caprichosa e ingenua, cuando Pérez Armas define como “pueriles” sus temores a publicar la obra (VI). Además, su lado femenino, marcado por el “señorita” que introduce su nombre justo antes de la descripción de su estilo, es asociado a la capacidad de escribir la novela “sin oropeles ni falsedades, en estilo fluido, sencillo, de amena conversación” (IX), palabras que recuerdan las que usó Zeno Gandía en el prólogo de *La muñeca*. Por el contrario, la parte masculina es asociada a la solidez, la lógica y la excepcionalidad del talento. En una primera instancia, Pérez Armas afirma: “[lo] extraño es hallar una mujer que metódica y reflexivamente, por análisis, con *paso de hombre* – permítaseme decir – ascienda hasta la síntesis, segura de poder, nuevamente, retornar al punto de partida” (VI). Y sigue: “[pocos] espíritus femeninos pueden hacer labor de esa clase: ella elige algo más que la fantasía, poder reproductivo, perfecciones de estilo, exaltación amorosa ...” (VII). Así como en el soneto, estamos delante de una performatividad que está en una relación biunívoca con la percepción: la creación del significado relativo al prólogo se da a través de un acto performativo de género, que empieza con un acuerdo entre el prologuista y la autora, que ve modificada su identidad y que *espera* que el público lector (al que pertenecen también los críticos literarios) perciba esta modificación a la realidad y caiga en el ‘juego de identidades’ que le dará las llaves de acceso al campo literario. El verbo *esperar* merece una cursiva por una razón, a saber, la consciencia por parte de prologuista y autora de las consecuencias de este *escamotage*. Con el primero hemos visto que es probable que su comprensión de la ‘treta’ llegue a su identificación como padrino para hacer que la obra sea aceptada: como admite el mismo Pérez Armas, su prólogo “[tiene] el indiscutible mérito de ser algo así como el picaporte

que abre las puertas de la publicidad a la interesante novela *Marqués y marquesa*” (VI). En el caso de la autora es más probable hablar de comprensión, aunque sin certeza. Es difícil definir cuán consciente es Eulate Sanjurjo de este compromiso, aceptando una interpretación reductiva de ella misma y de su novela para poder proponer de manera lúcida argumentos y estilos que, de otra forma, no serían aceptados. Sin embargo, se puede afirmar que estamos delante de una “treta del débil”, de una estrategia más o menos consciente para entrar al campo cultural. Y es innegable que varios indicios llevan hacia el mismo punto: la formación escolar y artística de Eulate Sanjurjo, los temas tratados en sus textos, las interpretaciones con enfoque de género de sus novelas, su identificación como discípula de Ana Roqué, otra escritora puertorriqueña que tuvo un rol excepcional en la liberación de las mujeres en la isla (tanto que muchos la definen como la primera feminista de Puerto Rico). Todo esto hace pensar que la autora era consciente del carácter controversial de las tramas de sus novelas y que ha buscado apadrinamientos, a sabiendas de que tenía que sacrificar algo de sí misma, su valor y talento, a las palabras del prologuista, que podría disponer de estos y reelaborarlos en base a sus convicciones y/o necesidades en pos del éxito entre el público lector y la crítica. Una concesión que, tal vez, implica un acto performativo que está a un nivel aún anterior respecto al que he analizado hasta ahora: la transformación de la identidad de género de la autora empieza con la elección del prologuista, que sustituye a la autora y la representa en el espacio público.

Como adelanté en el capítulo anterior, hay tres categorías performativas (más una, que presentaré al final) que he decido usar en mi análisis. Después de presentar la aplicación de la categoría percepción/libreto de género a los prólogos de dos novelas de Carmela Eulate Sanjurjo, quisiera detenerme en otra categoría, a saber, la que está constituida por el binomio ambivalencia/parodia, que corresponde, valga la repetición, a una performatividad que, por un lado, reitera la norma, y, por el otro, añade una diferencia que crea una fractura. En este caso, se puede decir que la norma corresponde a las características que se asocian al género femenino, tanto en la sociedad como en la literatura; la fractura se puede observar en las controversias suscitadas por la comparación del prólogo con la novela que introduce. A propósito de los textos de Eulate Sanjurjo, la



performatividad se presenta al poner en relación los comentarios de los prologuistas sobre la trama y lo que leemos en la novela. En *La muñeca*, un ejemplo es el hecho de que Zeno Gandía interprete el texto como una simple denuncia contra las mujeres frívolas, confirmando el estereotipo de la condena contra cierta expresión no controlada (por la Ley del Padre, se entiende) de la femineidad, sin tener en consideración que, al fin y al cabo, la *muñeca* Rosario es la única sobreviviente. Y digo sobreviviente y no ganadora, porque, a pesar de que la novela cierra con su figura paseando por la ciudad libre, rica y viuda, esa mujer sigue siendo víctima de una sociedad que la lleva a ver la felicidad en el dinero, los vestidos a la moda y una posición de prestigio en la comunidad burguesa. También en el caso de *Marqués y marquesa* se repite algo similar: Pérez Armas subraya el carácter dominante de Luis Felipe, mientras que en el inicio de la novela esta característica es asociada a su madre, la marquesa Luisa. Asimismo, en el prólogo se define a la marquesa Inés como una mujer frívola en contraste con la joven Filita, único “rayo de luz” de la novela. Sin embargo, creo que las dos mujeres comparten ciertas características, algunas de las cuales se podrían definir frívolas, que llevan a pensarlas como dos versiones de la misma persona, pero en distintas etapas de la vida: Inés es la versión resignada, entregada al juego de la sociedad, mientras Filita es la versión más joven, todavía llena de esperanza y convencida de que el matrimonio por amor es una posibilidad efectiva para las mujeres de clase media alta. En otros términos, en el prólogo se presenta una versión tradicional de la asignación de las características, que es desmentida solapadamente por algunos elementos que aparecen en la novela. De hecho es innegable la contradicción manifestada en estas obras: en el prólogo se condena la supuesta frivolidad de las mujeres de esa época, que, si y cuándo existía, estaba ampliamente provocada por una sociedad que quitaba a esas mujeres la posibilidad de estudiar y ocuparse de algo ‘productivo’, que les inculcaba que mantener o conquistar una buena posición en la escala social era su objetivo de vida y que, para eso, la belleza y el cuidado del aspecto físico podían ser uno de los mejores salvoconductos. Un pensamiento que hoy en día, en ciertos lugares del mundo, podría generar hasta rabia y que, en el caso del *corpus*, tal vez es más productivo leer en clave paródica, dado que de esta manera se resalta una discordancia entre dos partes de la obra

que parecen ir a veces de la mano hacia la misma dirección, y otras en direcciones opuestas. Sin embargo, en este caso es mejor hablar de parodia indirecta, dado que es muy probable que los prologuistas no tuvieran la intención de provocarla, sino dar una lectura aceptable (y quizás la única visible para ellos) de un texto que la crítica literaria ha ido reinterpretando en clave feminista. Como veremos más adelante, la categoría ambivalencia/parodia se revelará aún más útil para analizar los prólogos autógrafos, dado que en este caso la parodia es el resultado de las elecciones hechas por las autoras, y solo por ellas. A saber, las discrepancias entre prólogos y novelas no son el producto de un compromiso (más o menos consciente) con el hombre prologuista que se encarga de introducirlas y legitimarlas al espacio público, sino el resultado de un compromiso con una autoridad más amplia, directamente el campo literario, y con ellas mismas.

Unas últimas palabras sobre la categoría binomial imprevisibilidad/tabú, que, según José González, se asociaba a omisiones, a lo no dicho, a ausencias en el texto. En el caso de los prólogos a las obras de Eulate Sanjurjo, la categoría se puede aplicar de forma reducida; sin embargo, vale la pena detenerse para dar una interpretación performativa de algo que he presentado a lo largo de este apartado. De hecho, se podría decir que los prologuistas hacen algunas omisiones a la hora de describir la trama o los/as protagonistas. Como ya he analizado, hay elementos en el texto que no son mínimamente considerados en el prólogo, como el final semi-victorioso de Rosario en *La muñeca*, que va en contra de la interpretación dada por Zeno Gandía sobre la novela, de la que subraya la voluntad, implícita en la génesis de la novela, de denunciar a las mujeres representadas por la protagonista. Asimismo, en *Marqués y marquesa* lo ‘no-dicho’ se podría observar en la ‘fácil’ interpretación de Inés como frívola y de Luis Felipe como fuerte y detentor de la moral, sin tener en cuenta que ambos personajes tienen otra versión de sí mismos, que aparece evidentemente en la novela y que rompe la imagen más tradicional que de ellos construye el prologuista.

#### 4.1.2 *Los halagos de Francis de Miomandre para Ifigenia de Teresa de la Parra.*

En un artículo de finales de los ochenta, Bertie Acker hace hincapié sobre una de las ocurrencias más transversales en la autoría femenina, a saber, el interés (a veces morboso) por la vida personal de la escritora a expensas de su producción literaria. En base a las observaciones de la estudiosa, se puede deducir que la crítica ha puesto la atención más sobre la figura de la venezolana Teresa de la Parra, “lovely and elegant Young writer”, que sobre su producción literaria, a pesar de los elogios que siempre han aparecido a la hora de hablar de la autora. Esto podría ocurrir, por un lado, por la escasa producción debida a la muerte prematura de la escritora, por el otro, como la crítica ha expresado a menudo, por la dificultad en definir el género literario de sus escritos. Sin embargo, Acker ha planteado que las razones de este ‘olvido’ pueden ser otras. Primero, tratándose de una escritora mujer, ha caído en el prejuicio vinculado a la literatura femenina, que no logra todavía ser considerada parte de la literatura principal. Segundo, la producción literaria de Teresa de la Parra ha provocado críticas duras por los temas tratados en sus novelas, sobre todo en su obra de exordio *Ifigenia* (1924), que se puede leer como una protesta social hacia ciertas costumbres relacionadas con el sistema patriarcal (73-79). La crítica literaria con enfoque feminista ha cambiado el destino de la obra de De la Parra, que se ha transformado en un terreno fértil para nuevas interpretaciones y ha conquistado una parte importante del campo literario. En este apartado me ocuparé del prólogo a *Ifigenia*, proponiendo una interpretación performativa de género que sigue la línea de análisis presentada para los textos de Eulate Sanjurjo.

Como señalé en el primer capítulo, la recepción de la novela no estuvo exenta de críticas, dirigidas sobre todo a la figura de María Eugenia, la protagonista, interpretada como el símbolo de la ‘mujer moderna’, corrupta y corruptora de la moral burguesa tradicional. En la descripción del *corpus*, subrayé que en el prólogo se remarca el carácter sentimental y privado de este relato con el efecto de suavizar el impacto en la opinión pública: si se asiste a un diálogo íntimo, es más aceptable leer las confesiones de un alma inquieta, fascinada por la belleza, por la moda, el amor y la independencia. De Miomandre

declara que no vamos a leer una novela, sino un diario: “Ni por un instante creemos que se trate aquí de literatura ... Tenemos solo la sensación de que se nos ha admitido a la confidencia de un cuaderno íntimo” (5). Sin embargo, esta es solamente una parte de la estrategia más o menos consciente para poder introducir la novela al espacio público, dado que, como ya observé en los casos analizados en el apartado anterior, no falta la consabida asociación del talento con la esfera masculina: si por un lado De la Parra es definida como “uno de los autores perfectamente semejantes a sí mismos”, del lado opuesto están “las demás escritoras, aun las mejores”, que son “hipócritas o cínicas” (4). La referencia a ella como “autor” se repite dos veces más en el prólogo; a esta definición se le asocia, en primer lugar, la capacidad reflexiva, que supera ampliamente la importancia de su capacidad narrativa, y, en segundo lugar, la elegancia y la dignidad en el pensamiento producto de su nacimiento y educación (5). Por otro lado, está la alusión a las cualidades de Teresa de la Parra como persona, que llevan a definirla también como escritora:

[La novela] se llamaba al principio «Diario de una Señorita que se fastidiaba», título a mi parecer demasiado modesto, que no encerraba sino el elemento menos profundo de la obra. Me gusta mucho más el título actual que no tiene pretensión mitológica sino el tiempo brevísimo de una sonrisa, una de esas sonrisas encantadoras, furtivas y confidenciales, innatas en Teresa de la Parra, lo mismo como mujer que como escritora (3).

El novelista francés sigue elogiando otro aspecto de la personalidad de la autora: “Ingenuidad: he aquí el don más evidente, y el más precioso también, de una naturalidad tan fresca y tan sincera” (4). Más adelante, de nuevo menciona la singularidad de la escritora, que tiene “esa bonita cabeza tan bien hecha por fuera como por dentro”, haciendo hincapié en la estética corporal para sustentar su inteligencia, que tiene una “sensibilidad especial” que, “aun en los momentos mismos en que más se deja llevar por los caprichos de la fantasía, ... le impide, por decirlo así, el ir más lejos de lo que se debe”

(4). Entonces, se puede observar la dualidad de la figura de la autora en el prólogo, condición que vimos con Carmela Eulate Sanjurjo a través de un análisis con un enfoque performativo. Aunque en el caso de De la Parra esta ‘bipolaridad’ es menos evidente y hay una propensión a la representación de la escritora como mujer, de todas formas hay una masculinización producto del uso de ese “autor” que la hace incursionar en el lado hegemónico del campo literario. Esto se ve corroborado cuando, en la parte final del prólogo, De Miomandre se ‘atreve’ a compararla con escritores como Jorge Hoore y Anatole France, remarcando de nuevo esa masculinización tan útil para el reconocimiento de un talento escritural mínimamente digno de participar del campo. Sin embargo, llama la atención que, inmediatamente después de esto, empiece el párrafo final que está totalmente dedicado a la femineidad, con la referencia a la novela como un retrato (estereotipado) de mujer: “sencilla y compleja, natural y enamorada de todo artificio, tierna coqueta y llena de vida; eso es, sí, infinita y maravillosamente llena de vida: Una mujer” (5). Entonces, esta dualidad se puede analizar performativamente volviendo a usar como clave interpretativa la categoría binomial percepción/libreto de género con las características delineada en el capítulo anterior: el cambio en el género gramatical provoca un cambio en la identidad de De la Parra, cuya transformación es advertida por el público lector como una modificación de la realidad que lleva a una legitimación de la autora, percibida como competente, gracias a su masculinización, pero inocua y nada trasgresora, debido al mantenimiento de las características que la identifican tradicionalmente como mujer.

Finalmente, en el caso del prólogo de De Miomandre es difícil hacer un análisis según el binomio ambivalencia/parodia, dada la extrema correspondencia entre la interpretación de la trama y la novela misma: es cierto que *Ifigenia* es el retrato de una mujer, que las reflexiones que surgen del texto tal vez son más importantes que el texto de por sí, que el público lector se identifica con María Eugenia, tanto que “[escucha] con sus oídos y [siente] con su propio gusto” (5), y es cierto que la novela se presenta como un “cuaderno íntimo ... ingenioso e ingenuo, sincero y delicado, tan púdico como resuelto a no esconder nada” (5). En este caso, quizás, las discordancias más profundas se encuentran en la novela

misma, como en el caso del tema de la belleza, que Valentina Truneanu Castillo trata proponiendo una doble interpretación: por un lado, es expresión de la independencia de María Eugenia, que quiere seguir usando los vestidos *a la parisienne* y reafirmar con ese gesto su libertad y su preferencia por la vida en la capital francesa (respecto a la de Caracas). Por el otro, es el elemento que la lleva a rendirse a la tradición: el tío Pancho que le asegura que le gustaría volver a nacer mujer, para poder aprovechar el poder absoluto de la belleza; ella misma que se entretiene asomándose a la ventana de su casa y provocando la admiración de los transeúntes, uno de los cuales es César Leal, su futuro pretendiente y esposo (126, 127). Sin embargo, hay un elemento justo al principio del prólogo que se podría interpretar en clave paródica y es la referencia al cambio efectuado en el título. La cita correspondiente es la primera de este apartado y muestra a un prologuista dispuesto a despachar con una sonrisa la importancia de utilizar una figura como Ifigenia, que, según De Miomandre, no tiene ninguna “pretensión mitológica” (3). A pesar de esto, como bien subraya Truneanu Castillo, es imposible no considerar que “[el] título de la novela establece un paralelismo entre la protagonista y el personaje griego de Ifigenia, la hija de Agamenón destinada a sacrificarse con el fin de que los dioses soplaran vientos favorables para los barcos griegos que se dirigían a Troya” (135, 136). La compenetración de las dos figuras se cumple en el final:

Las últimas páginas de la novela muestran el tránsito en la mente de la protagonista: su deseo de huir, sus intenciones de empacar y salir al encuentro de Gabriel, quien la esperaba de madrugada en la esquina de su casa ... Cuando, aun pudiendo realizar la fuga, se abalanza en un abrazo desesperado a su tía Clara, María Eugenia demuestra la aceptación de su sacrificio en aras de la familia. Posteriormente, se deja conducir al matrimonio con César Leal (137).

El tema del sacrificio se puede analizar también bajo la categoría binomial imprevisibilidad/tabú, dado que representa una ausencia fuerte en el prólogo: De

Miomandre *olvida* por completo el imaginario que puede suscitar un personaje mitológico como Ifigenia. Es más, casi ridiculiza un posible vínculo con María Eugenia, *olvidando* que ambas han sacrificado sus vidas a las exigencias de la sociedad patriarcal. La cursiva del verbo es necesaria, dado que, como ya he discutido, es difícil establecer el grado de consciencia del prologuista a la hora de dejar ese vacío, cuya presencia (valga el oxímoron) se hace importante para un análisis literario de la novela, sobre todo en clave feminista.

En resumen, es posible trazar un hilo rojo entre los tres prólogos alógrafo del *corpus*, espacios donde las capacidades literarias de las autoras siempre se dividen entre una intelectualidad masculina y una sensibilidad femenina, que parecen, por un lado, justificar la presencia de estas autoras en el campo literario (escriben como hombres, entonces tienen la técnica para poder escribir obras y publicarlas), por el otro, resaltar la parte sentimental de su escritura, casi para esconderse detrás de simples historias de amor o excusar la presencia de ciertos temas controvertidos a través de los ‘típicamente femeninos’ impulsos del alma. Es por eso que la categoría performativa binomial percepción/libreto de género es importante para subrayar los movimientos de significado que son provocados por esta dicotomía de género asociada a la figura de la autora. Además, es valioso el uso de las demás categorías, ambivalencia/parodia e imprevisibilidad/tabú, para evidenciar algunas problemáticas inherentes la interpretación de la novela. En el caso de los prólogos autógrafos veremos cómo estas dos últimas categorías encontrarán su más profunda aplicación.

#### 4.2 Performatividad activa: la palabra a la autora.

En esta segunda parte del análisis me enfocaré en los prólogos autógrafos, a saber, escritos por las mismas autoras, de forma más o menos declarada. Como he adelantado en el apartado anterior, en estos casos creo que se puede hablar de una performatividad activa, dado que son las mismas escritoras las que se encargan de redactar el prólogo y se toman

la responsabilidad de introducirse de forma autónoma a sí mismas y sus obras al campo literario.

#### 4.2.1 *Los prólogos de Gertrudis Gómez de Avellaneda a Sab y Dos mujeres.*

Entre los trabajos que han enfrentado las tensiones existentes entre ciertos prólogos y la novela que introducen, está un artículo dedicado a la obra de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, enfocado principalmente sobre su producción en prosa. En ese artículo, Ezequiel Cárdenas habla de la inevitable lucha de las escritoras con un espacio literario hostil y meramente masculino, subrayando el hecho de que esa lucha deja necesariamente huellas en su producción literaria. Si bien es en sus ensayos donde Gómez de Avellaneda revela en forma más explícita su batalla contra el Sistema Sexo/Género, el estudioso se detiene en el análisis de las novelas *Sab* (1841) y *Dos mujeres* (1843). En la primera, el tema principal es la subyugación y la opresión observados desde dos puntos de vista: la esclavitud y el matrimonio. A propósito de la segunda novela, Cárdenas se detiene en el prólogo, donde la autora afirma haber escrito por pasatiempo y sin ninguna pretensión moralizadora, a pesar de que en la novela se retrata de nuevo la opresión de la mujer en el matrimonio (32 – 37). El contraste entre la novela y la aparente liviandad expresada en el prólogo parece aún más evidente si se toma en consideración el análisis que propone casi quince años más tarde Janet Gold, que retoma el artículo de Cárdenas para profundizar el análisis de las dos novelas, subrayando el hecho de que en ambas obras hay, por un lado, un protagonista masculino, y, por el otro, una pareja de amigas. Las dos “facciones” sufren de alguna forma la opresión ejercida por la sociedad; sin embargo, es la pareja femenina la que manifiesta una imposibilidad de salida de la situación de dominación: si el esclavo puede “escapar” comprando su libertad y el marido puede “liberarse” de las cadenas de un matrimonio concentrando sus energías en la realización profesional o en la vida social, las mujeres pueden salir de la opresión solo con la muerte (86, 87).

Esta particularidad del prólogo identificada por Cárdenas, a saber, la presencia de una declaración que le quita valor a la escritora y a la obra, se podría analizar bajo el concepto



de “treta del débil”: la autora intenta restar importancia al contenido de la novela para que esta sea aceptada en un campo literario donde, como ya se observó varias veces, apenas se acepta la presencia de mujeres escritoras, aún menos de novelistas y autoras de textos que traten temas como la esclavitud o una posible emancipación para las mujeres. A esto se podrían sumar algunas observaciones extraídas del prólogo de Cira Romero para la edición de 2013 de la antología *Tres novelas*. La estudiosa cita un artículo de Antón Arrufat, “El prólogo como estrategia”, donde se evidencia que en *Sab* hay un gesto de ‘deresponsabilización’ actuado por Gómez de Avellaneda: dado que pasaron cuatro años entre la redacción de la novela y su publicación, la autora intenta “desentenderse ... de sus posibles consecuencias. Y lo hace de manera muy singular: ella no es la misma que era cuando la escribió... Y si ella ha cambiado, no es responsable de cuanto dice en *Sab*” (20).

El carácter estratégico de estos prólogos parece aún más confirmado si se considera la total dedicación de Gómez de Avellaneda a la escritura. Como subraya Cira Romero,

[la autora] siempre tuvo la autoconciencia de su diferencia en medio de una sociedad que la alabó y la criticó. Brilló en los salones literarios, contemporizó con lo mejor de la intelectualidad europea, obtuvo reconocimientos importantes, dialogó implícita y explícitamente con sus contemporáneos, fue víctima de tensiones y fracasos personales y hasta provocó escándalo en su medio social. Pero hasta el final de su vida fue siempre ella y eso la hace imbatible (16).

Romero sigue citando a Antón Arrufat y su libro *Las máscaras de Talía. Para una lectura de Avellaneda* (2008), donde se resalta que la “pasión [de la autora] por la literatura ... dio sentido a su vida y sobrepasó el resto de sus pasiones” (16). Por todo esto, yendo en contra de lo que ella misma escribe en sus prólogos, parece improbable que Gómez de Avellaneda pensara que *Sab* fuera, según las palabras de la misma autora, una “novelita” escrita “por distraerse” y “sin ningún género de pretensiones” (47) y *Dos mujeres* una

“obrita”, un “mero pasatiempo” escrito por una autora sin “la capacidad necesaria para encargarse de ninguna misión” y que “ningún objeto moral ni social se ha propuesto al escribirla” (207, 208). La necesidad de esta estrategia es revelada, quizás, por la misma Gómez de Avellaneda cuando en *Dos mujeres*, después de haber explicado la condición de toda mujer, que siempre se encuentra “sacrificada, ya por la fuerza, ya por su voluntad”, advierte que no hay que denunciar esta condición “a esos reyes por la fuerza, que tan decantada protección aparentan darle”, y que, cuando ha pasado, no han acogido tal denuncia, dado que, después de esta, “todavía querrían despojar a la víctima de su corona de espinas y persuadirla que era dichosa” (385). Gómez de Avellaneda parece bien consciente de lo que significa revelar de forma manifiesta la discriminación de género sufrida por las mujeres. Es por esto que se vuelve necesario un mecanismo de tutela para introducir al espacio público novelas como las suyas, y este mecanismo es precisamente el prólogo.

Siguiendo las líneas de la presente investigación, quiero plantear que esta dinámica interna a los prólogos se puede analizar bajo una perspectiva performativa. Estas estrategias se podrían analizar bajo la categoría binomial ambivalencia/parodia. La performatividad de estos prólogos se manifiesta tan solo en la posibilidad al mismo tiempo creativa y destructiva que un acto performativo puede tener, una condición que coincide con la reiteración de una norma, pero con una diferencia. En el caso de los prólogos de Gómez de Avellaneda la reiteración consiste en reproducir el estereotipo de la mujer escritora, que tiene que ejercer esta actividad con la misma liviandad y la poca ambición con las que se acercaría a una diversión; una mujer que, como la misma autora admite en el prólogo a *Sab*, escribe guiada “por los sentimientos algunas veces exagerados pero siempre generosos de la primera juventud” (47). El estereotipo se repite de la misma forma en el prólogo a *Dos mujeres*, con un elemento más: la declaración de la incapacidad de las mujeres de tratar temas profundos y la sola voluntad de la autora de publicar su “ligero trabajo” como forma de agradecimiento por la buena recepción de la novela anterior (207). La diferencia, esa ruptura en la norma, se manifiesta principalmente una vez leída la novela: si en los prólogos reina el estereotipo, en los textos nos encontramos, por ejemplo,

con un protagonista esclavo, que da el nombre a la obra (*Sab*) y que se presenta más inteligente, empático y capaz de amar e interpretar la realidad que todos los demás personajes. Otro ejemplo significativo, es la representación en *Dos mujeres* de la eterna dicotomía ángel del hogar/*femme fatale*, encarnada respectivamente por Luisa y Catalina, que, sin embargo, tienen en común el mismo destino, cuya revelación se presenta como una denuncia fuerte de la condición social de la mujer, que “es siempre víctima en todas sus asociaciones con el hombre” (385). Sin embargo, se puede notar una mínima ruptura de la norma también en el prólogo, en específico en el de *Dos mujeres*, donde la autora argumenta en tercera persona sobre la naturaleza de su novela:

Dirá únicamente que la presente obrita no pertenece al género *histórico descriptivo* que inmortalizara el nombre de Walter Scott, ni tampoco la *novela dramática*, por decirlo así, de Víctor Hugo. No hay en ella creaciones, tales como el Han de Islandia o Claudio, ni ha intentado la autora desentrañar del secreto del corazón humano el instinto del crimen. Más humilde y menos profunda, se ha limitado a bosquejar caracteres verosímiles y pasiones naturales, y los cuadros que ofrece su novela, si no son siempre lisonjeros, nunca son sangrientos (207).

Pienso que la diferencia en la norma reside en el hecho de que, aunque para manifestar su incompetencia, la autora asume el rol de crítica literaria y al mismo tiempo demuestra un gran conocimiento del tema, usando términos técnicos y asociando los géneros de la narrativa a sus grandes exponentes. Además, vale la pena detenerse en estos últimos, dado que, si bien Gómez de Avellaneda los nombra para decir que su obra no alcanza ese nivel, es importante que estos nombres estén ahí, dado que su presencia obtiene un doble efecto: por un lado, se subraya estratégicamente la inferioridad de la autora; por el otro, se pone en relación Gómez de Avellaneda con algunos de los más grandes escritores hombres. En mi opinión este es un claro ejemplo de la manifestación de la performatividad bajo el binomio ambivalencia/parodia.

Finalmente, se podría hacer un ulterior análisis de los dos prólogos en cuestión usando esta vez la categoría performativa imprevisibilidad/tabú, que se asocia a casos de omisión, de lo no dicho, de ausencias en el texto y, como resultado de lo que hemos visto hasta ahora, se podría decir que en los prólogos de Gómez de Avellaneda hay un vacío evidente. En ningún caso la autora hace referencia de forma directa al contenido de la novela: dice que no tiene un objetivo político o social, que no pertenece a ciertos géneros narrativos, que no es comparable con la obra de grandes escritores. Esas frases en negativo recuerdan las de Sor Juana Inés de la Cruz, que, como vimos en el segundo capítulo, en sus cartas al Obispo ‘no decía pero sabía, o decía que no sabía y sabía, o decía lo contrario de lo que sabía’ (Ludmer 51), manteniendo el ‘debido’ lugar subalterno, pero al mismo tiempo tomando la palabra y diciendo su verdad. En el caso de Gómez de Avellaneda, la definición en negativo de sus novelas le permite introducirlas sin tocar temas como la esclavitud, el matrimonio, el amor, la sexualidad, la condición de las mujeres en general, todos argumentos que están presente en las novelas y que, sin embargo, en estas se mezclan con las tradicionales historias de amor, que sí se asociaban con la escritura femenina. La única definición en positivo de la novela está presente en la parte del prólogo a *Dos mujeres*, donde se describe la obra como un esbozo de “caracteres verosímiles y pasiones naturales”, palabras que en sí no dan ningún indicio sobre los temas que en realidad aparecerán en las páginas siguientes y que ubican la novela en un marco de ‘normalidad’. Entonces, en los prólogos la ausencia de ciertos temas y el uso de definiciones en negativo, permite aparentar el respeto del estereotipo de la mujer escritora, que, sin embargo, se rompe al leer la novela. Otra ausencia es la de la masculinidad: a diferencia de los prólogos alógrafos, en este caso no hay un prologuista hombre. Además, la única referencia masculina es la de los ‘autores famosos’ que no son nada más que términos de parangón para que la autora se pueda referir al talento de ella misma, pero de forma indirecta. Como veremos en el apartado siguiente, la ausencia de la masculinidad se manifestará de forma más evidente en los demás prólogos autógrafos.

En síntesis, los prólogos escritos por Gertrudis Gómez de Avellaneda revelan tratos performativos vinculados con la parodia y lo no dicho, y representan un espacio donde la

repetición del estereotipo de la mujer escritora se quiebra a través de fracturas que se realizan tanto en el prólogo mismo, como en el diálogo de este con la novela. Esto, junto a las omisiones sobre los argumentos tratados, por un lado, hacen parte de la estrategia de legitimación de la obra y de la autora, por el otro, gatillan una transformación que unifica todos los casos analizados en la presente investigación y de la que hablaré al final de este capítulo al referirme a la performatividad de los prólogos.

#### 4.2.2 Ana Roqué y la “Introducción” a Luz y sombra.

En un ensayo de 2008, Ana Batlle asocia el mecanismo de “treta del débil” a la producción literaria de Ana Roqué y lo hace recurriendo a la idea de “coqueteo femenino” (2), a saber, la resignificación de la frivolidad de la que se acusaban a las mujeres burguesas puertorriqueñas, sobre todo desde finales del siglo XIX, cuando se hizo cada vez más necesario disciplinar a la población en pos de la construcción de una ciudadanía productiva. Si por un lado se acusaba a los hombres de ser vagos, por el otro a las mujeres se les atribuía la característica de ser promiscuas, incultas y, en el caso de las burguesas, frívolas (6). Como ya vimos en el segundo capítulo, también en Puerto Rico la formación del Estado pasaba por la asignación a las mujeres del rol de madres y esposas, pilares de la familia, que tenían que ser el ‘ladrillo’ con el que construir la nueva ciudadanía (6). Sin embargo, ya en esa época las mujeres puertorriqueñas tenían consciencia de sus necesidades y deseos, y de una u otra forma trabajaban para que estos tuvieran un espacio de realización. Es en este contexto que en la escritura y la literatura (pero podemos imaginar su aplicabilidad también en otros sectores), la frivolidad se transforma de acusación y vergüenza en herramienta de liberación, una máscara que las mujeres burguesas usan para acceder al discurso literario según sus propios términos y sin exponerse demasiado. El ‘coqueteo literario’ prevé no solo la repetición de ciertos caracteres tradicionalmente asociados al género femenino, sino también habla al corazón de los hombres, subrayando sus talentos y valor. De esta forma, se allanaba el camino para poder introducir de forma blanda ideas y propuestas alrededor de la vida cotidiana de las

mujeres (14, 15). En específico, a propósito de *Luz y sombra*, Batlle se enfoca en la crítica hecha por Manuel Fernández Juncos, que define la novela como un tradicional ejemplo de escritura femenina, sin darse cuenta de que el texto presenta variados puntos de crítica a la sociedad machista, que se manifiestan en una feminización de los personajes masculinos, en la explicitación de los deseos sexuales femeninos, en la presentación de un adulterio por parte de una mujer, entre otros aspectos (16). Sin embargo, creo que en el prólogo a esa novela la “treta del débil” se realiza a través de un ‘coqueteo’ a medias: en el texto se pueden encontrar elementos que en general se atribuirían (en esa época, pero en algunos casos también hoy en día) a una narrativa femenina, pero falta la parte masculina, la consideración de un Otro con el que dialogar y presentar ideas. De hecho, la sensación que queda después de la lectura del prólogo y de la novela es la de una ausencia, que, como ya hemos visto en el apartado precedente, se puede interpretar como un elemento performativo. Como en el caso de Gómez de Avellaneda, la primera ausencia es la falta de un prologuista hombre que ‘acredite’ el talento de la escritora: es la misma autora la que toma la palabra para “guiar” la lectura de su novela. Entrando al prólogo, nos dan la bienvenida algunos versos que destacan la pobreza de una vida sin amor, instaurando inmediatamente el tema central de la novela y la luz como característica de una existencia iluminada por las afecciones:

*¿Qué es la vida sin amor?  
Árida, triste, desierta  
Es una pupila muerta  
Que no refleja la luz ... (19).*

Sin embargo, a pesar de que esa “luz” producto del amor y encarnada por una de las dos mujeres se da, también, por su capacidad de instaurar una relación matrimonial feliz (y tradicional), en la “Introducción” no hay ninguna referencia ni al esposo ni al matrimonio y, a lo largo de la novela, la figura de los maridos aparece de vez en cuando y casi siempre

a través de las palabras de sus esposas o de la narradora. De hecho, el texto es principalmente un intercambio epistolar entre las dos amigas, que son el motor de la acción y que hablan a menudo de sus relaciones amorosas, pero siempre en el marco de su amistad, que parece ser el verdadero centro de la trama. Como Francine Masiello observaba, en las novelas de vanguardia de autoras latinoamericanas, una resignificación de las características de la tradición literaria, de la misma manera se podría observar algo similar en *Luz y sombra*, donde el eje de la genealogía patriarcal, representado por el padre y el marido, es negado en favor de una relación horizontal como la amistad entre las dos mujeres. El rechazo no es explícito, dado que efectivamente las dos amigas se casan y siguen la tradición de salir de la familia para ir a vivir con el marido; el foco reside en la manera de representar este tránsito considerando solo la voz y el punto de vista de las mujeres, hecho, además, favorecido por la tipología de la novela, que es la representación de un intercambio epistolar.

En el prólogo, la masculinidad se manifiesta en “los extranjeros” y “los paseantes” (19, 20), que en la descripción introductoria tienen la función de simples admiradores, *voyeurs* de las mujeres del Viejo San Juan que pasean por el muelle o por el centro de la ciudad. Poca importancia, entonces, para este masculino que, además de encarnar cierta inacción, también podría ser gramaticalmente inclusivo y referirse a cualquier transeúnte, tanto hombre como mujer, fascinado por los vestidos y la elegancia de las puertorriqueñas. Lo mismo ocurre en la breve síntesis de la trama, donde la dicha y la desdicha de las dos mujeres, relatadas en la novela, dependen de las relaciones que ellas construyen con los hombres de su vida y, sin embargo, no se menciona la otra parte de la pareja, como si, al fin al cabo, solo ellas fueran las artífices de su destino:

Bajo este cielo siempre bello ... van a desarrollar los sucesos verídicos ... que arrojan luz vivísima en la vida de una mujer que siempre siguió los impulsos de su hermoso corazón, y oscuras sombras sobre la de otra que influida por unas

costumbres frívolas, y por una sociedad muy pagada por apariencias, anheló vivir de lo externo, prescindiendo de los sentimientos más dulces del alma ... (21).

Según lo que se puede deducir de estas palabras, Matilde, que vive en la luz, *eligió* seguir los consejos de su corazón y vivir una vida pobre, pero genuina, en nombre del amor; Julia *eligió* seguir deseos y necesidades vacíos, que la llevaron a la perdición y que fueron alimentados por una “sociedad muy pagada por apariencias”. Si en el prólogo, como en la novela, no se pone en discusión el matrimonio como destino obligatorio de una mujer puertorriqueña de esa época, sí es interesante ver que los dos caminos encarnados en las dos mujeres hablan de posibilidad y, por ende, de elección (no fue casual el verbo en cursiva).

Si el ‘asiento vacío’ del hombre habla de una performatividad que gatilla una interpretación a través de la ausencia, la comparación entre las dos mujeres amigas y sus existencias polarizadas lleva a nuevas observaciones. En el prólogo, con la contraposición entre “luz” y “sombra”, vuelve una versión del binomio ángel del hogar/*femme fatale*, con una confrontación directa entre los méritos y los deméritos de las dos amigas, y la alusión a esa frivolidad que Batlle rescataba desde la visión finisecular de la mujer burguesa puertorriqueña. Bajo un enfoque performativo, se puede observar la repetición de un estereotipo asociado al género femenino, hecho que, como en el caso de Gómez de Avellaneda, podríamos examinar a través de la categoría ambivalencia/parodia. A una primera observación, está presente la reiteración de la norma (el matrimonio de las amigas, las ‘tragedias’ amorosas y de la vida en general, elementos clásicos de la novela femenina), pero parece que ni en el prólogo, ni en la novela está presente la diferencia, la fractura que rompe la norma: hay una efectiva condena de la mujer frívola y un elogio de la mujer sabia. Además, para remarcar la adhesión a la tradición, las dos mujeres están unidas por la experiencia del matrimonio, casi subrayando la imposibilidad de la soltería como condición femenina. Sin embargo, lo que más me interesa destacar son las características de esos dos matrimonios: en el caso de Matilde, hay un casamiento por



amor, que se desarrolla en la pobreza y en la ruralidad al mismo tiempo que se alimenta del cariño existente entre los dos esposos; por el contrario, Julia se casa por conveniencia, movida por la ambición de riqueza y prestigio, una elección que la lleva a unirse con un hombre que no ama y empezar una relación clandestina que tendrá un desarrollo previsiblemente nefasto. La clave de lectura de esta polarización se puede encontrar en el prólogo, donde la autora escribe que Julia pierde el camino de la lealtad y felicidad por seguir sus costumbres frívolas y en una sociedad que vive de apariencias. Entonces, en la novela descubrimos que Julia está siguiendo una de las reglas más tradicionales de la sociedad de esa época, a saber, casarse y obtener un buen *status* social, dejando a un lado el amor. Esta es la explicitación de la categoría ambivalencia/parodia: reiterar la norma, o sea que una mujer se tiene que casar para respetar su rol en la sociedad, y añadir una diferencia, a saber, la sociedad es en parte causa de la frivolidad de la mujer y de su infelicidad al instigarla a casarse con alguien que no ama solo por razones económicas. Sobre este último punto, la autora no tiene dudas, cuando cierra el prólogo afirmando que la felicidad no se alcanza con la riqueza, sino con “las satisfacciones íntimas de una conciencia pura” (21).

Las razones de la redacción de un prólogo ‘aparentemente’ tan inocuo residen, tal vez, en una idea que está a la base de la crítica a la frivolidad y la sociedad materialista, y que la autora inserta en el texto de la novela. De hecho, entre un drama y otro, una declaración de amor o de traición, hay un intercambio iluminador entre Matilde y Sevastel, el marido de Julia: cuando el hombre admite que pensaba que una buena educación salvaría una mujer de cometer actos impropios (como, por ejemplo, la infidelidad), ella le contesta que eso sucedería si las mujeres fueran distintas de los hombres, pero no lo son, y ellas también están “formadas de la misma sangre y con los mismos vicios de organización” (122). Y, hecho aún más sorprendente, el esposo demuestra haberlo entendido y haber descifrado y aceptado las razones que llevaron a su mujer a traicionarlo. Por ende, en el prólogo existen elementos que, analizados en clave performativa, gatillan una interpretación más precisa de otros elementos de la novela y permiten fortalecer un análisis con enfoque de género

del texto de una autora que sin duda representaba, tanto en la vida, como en la obra literaria, el movimiento feminista en su esencia.

#### 4.2.3 Las 'cajas chinas' de Teresa de la Parra en la "Advertencia" a *Memorias de Mamá Blanca*.

En la primera parte de este capítulo examiné el prólogo a *Ifigenia* y tomé en consideración algunos estudios con enfoque feminista sobre la novela. En este apartado me enfocaré en el espacio prefacial que introduce *Memorias de Mamá Blanca* (1929). Aunque el contexto narrativo sea bien distinto respecto al de *Ifigenia*, la producción literaria de Teresa de la Parra sigue presentando elementos interesantes bajo el punto de vista de la performatividad. La importancia de analizar el prólogo de las *Memorias* es evidenciada en un artículo donde Natalia Cisterna retoma un análisis de Alicia Salomone, que propone una lectura de la novela como crítica a la modernidad, sobre todo desde el punto de vista genérico-sexual, como la transgresión de los roles y la formación de identidades "otras". Cisterna plantea que una identidad marginal hace parte necesariamente de un espacio de negociación y resistencia y que estos dos movimientos se dan a través del uso de cierta simbología. En específico, analiza las modalidades y las herramientas que la autora utiliza para reflexionar sobre la representación literaria y observa que la advertencia inicial, que funciona como prólogo a la novela, es un lugar de puesta en acto de una estrategia discursiva: publicada como un texto de una editora (ficticia, porque es la misma De la Parra) muestra una imagen de Mamá Blanca vinculada a la naturaleza, al esoterismo, y completamente lejana de la realidad burguesa. Y esta sería la estrategia: se avisa al lector que las declaraciones de Mamá Blanca presentadas a lo largo de la novela se deberán evaluar sin seguir los cánones de la burguesía (*Memorias de Mamá Blanca: una reflexión* 34, 35). Las razones de esta cautela se encuentran en la novela misma: Gilda Luongo y Alicia Salomone subrayan el carácter solapadamente subversivo de las *Memorias*, que fueron leídas como "inocuas" por la crítica literaria de la época y hasta los años ochenta, sobre todo en comparación con *Ifigenia*. Las dos

estudiosas subrayan la existencia en el texto de una inversión entre los roles femenino y masculino obtenida gracias a la ironía y a los juegos de palabras, como la parodia del patriarcado a través de la figura del padre, que nunca logra imponer su voluntad, o el personaje de la hermana mayor que se porta y es definida como un varón (67, 68). Asimismo, Lucía Stecher y Natalia Cisterna trazan un puente entre las *Memorias* y *Luz y sombra* de Ana Roqué, poniendo la atención en la red de amistades femeninas que se representan en las dos obras. Tales amistades, al lado y en contraste con las relaciones heterosexuales todavía presentes en las novelas de vanguardia, sirven para crear un espacio, que se configura como una isla de intimidad y de formación subjetiva respecto a los modelos impuestos por el sistema patriarcal (102). Sin embargo, estas relaciones eran presentada de forma tan sutil que la mayor parte de la crítica literaria (hasta el “giro feminista”) interpretó las *Memorias* como una novela ingenua sobre la infancia en Venezuela en el siglo XIX. En este sentido, es importante recuperar una observación que Stecher y Cisterna relatan en el artículo ante mencionado: en una edición crítica a la novela, Ana Bosch escribe que en algunas ediciones la “Advertencia” fue eliminada o puesta al final de la obra, un gesto que, según la estudiosa, revela la confusión generada por este prólogo aparentemente no en línea con las temáticas de la novela. El espacio prefacial, entonces, se presentaba como “la trastienda de un proceso de creación y elaboración textual de carácter colectivo”, dejando a un lado (y entrando en conflicto, se podría decir) con el simple relato infantil (111, 112).

También en el caso de Teresa de la Parra, quiero proponer un análisis performativo de los actos estratégicos que han observado las estudiosas antes mencionadas. En el caso de las amistades entre mujeres, creo que también esta vez se puede usar la categoría binomial imprevisibilidad/tabú, que de nuevo se explicita en una ausencia masculina, cuyo vacío es llenado por el largo espacio dado a las relaciones horizontales entre hermanas o amigas, como Mamá Blanca y la editora. Es más, a diferencia de las novelas analizadas en los apartados anteriores, en la novela aparecen personajes masculinos que no solo no son importantes a nivel del relato, sino que son presentados como caricaturas, como el despistado Primo Juancho y el padre de Mamá Blanca, que, a pesar de sus intentos, nunca

logra imponer su autoridad. En el prólogo, la ausencia es aún más evidente: los personajes masculinos que aparecen son solo los hijos de Mamá Blanca, brevemente presentes en el relato de la editora, que hace referencia a los “niños”, que quieren que la anciana madre vaya a vivir cerca de uno de ellos y cuyas proposiciones siempre son rechazadas por la señora (319). Los hijos aparecen una vez más, cuando se cuenta la ocasión en la que una persona fue a devolverle un dinero prestado: ellos la habían presionado tanto que al final se presentó a la puerta de Mamá Blanca, que, sin embargo, no la atendió, atrapada en la belleza del *Claro de luna* de Beethoven (320). En pocas palabras, otra aparición breve e inútil de los hijos en la vida de la señora. Finalmente, es interesante observar que en el prólogo se nombra a Juan de la Fontaine, que es definido como hermano de Mamá Blanca, una familiaridad que no concierne los vínculos de sangre, sino la capacidad de hablar con y de la naturaleza (317). Jean de la Fontaine fue un fabulista francés del siglo XVII y su presencia en el prólogo llama la atención, así como lo hicieron Walter Scott y Víctor Hugo en el prólogo a *Dos mujeres* de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Es más, en este caso el nombre de un escritor ilustre es puesto a la par de esa anciana mujer y los dos comparten algo que Bruce Dean Willis describe de la siguiente forma:

We can discern, in the comparison to the seventeenth-century French fabulist, a profile of Mamá Blanca as a writer capable of speaking with or through nature. She is immersed in the natural world that includes, ostensibly without effort, the production of language.

Así como De la Fontaine, Mamá Blanca posee el talento de interactuar con la naturaleza, en la que se encuentra el lenguaje en su forma más pura. Asimismo, es interesante el hecho de que sea comparada con ese escritor en particular y con el mundo de la fábula, género literario clásico, tradicionalmente asociado a una autoría masculina y a una intención didáctica sobre temas éticos universales, en otros términos, con un prestigio dado por la facultad del texto de transmitir un conocimiento útil para una existencia justa. Es este un

elemento que pertenece a la ambigüedad con la que es presentado el personaje de Mamá Blanca, que tiene un pie en la naturaleza y otro en la sabiduría, condición que, como veremos más adelante, da lugar a una nueva posibilidad de análisis del prólogo de las *Memorias* en clave performativa.

También en el caso de las *Memorias* se puede intentar dar una interpretación performativa a la ambigüedad de la figura de Mamá Blanca. Un primer paso es relevar que la performatividad según la categoría ambivalencia/parodia se manifiesta sobre todo en la tipología de la instancia prefacial, que responde a una naturaleza distinta respecto a un paratexto convencional y se puede definir más bien como un espacio de enunciación ficcional tal como la novela, pero distinto. La doble naturaleza reside en que, a pesar de que la prologuista sea otro personaje más, de todas formas el espacio prefacial sigue siendo algo separado respecto al cuerpo de la novela y es externo a la trama en el sentido que cuenta las circunstancias de recepción del manuscrito y su génesis, tal como un prólogo tradicional. De hecho, como vimos anteriormente, Gérard Genette lo identifica como un prefacio autoral denegativo que actúa como un prefacio alógrafo auténtico. En ese mismo capítulo también presenté una interpretación del prólogo de las *Memorias* en tres niveles discursivos (realidad-prólogo-novela), que a su vez corresponden a tres mujeres distintas (autora-prologuista-protagonista), una estructura que se puede describir como una reiteración paródica. De la Parra se inventa el personaje de una mujer, una editora que escribe el prólogo de una novela, que es el relato en primera persona de otra mujer, Mamá Blanca, que había dado en herencia a la editora el manuscrito con la historia de su vida.

Una primera observación tiene que ver con la posible razón de esta elección: el juego de ‘cajas chinas’ es una “treta del débil”, una estrategia que la autora pone en acto para mezclar las responsabilidades a propósito de las palabras y las ideas presentadas a lo largo de la novela. En el texto encuentran espacio reflexiones sobre la complejidad de los ‘tiempos modernos’, la “escuela de lo hermético”, la manera correcta de escribir una novela, los elementos del Romanticismo. Y la sujeto dueña de estas reflexiones es Mamá Blanca, una mujer que, como se lee en el prólogo, tenía “el alma desordenada y panteísta

de los artistas sin profesión” (318). O, en otro nivel, esas palabras pertenecen a la autora, que habla de literatura y de filosofía, y lo hace poniendo entre ella y su palabra la figura de una editora y la de una mujer que encarna algunos de los rasgos más reconocidos en el género femenino en ese periodo (y hoy en día, en ciertos casos): educación pobre, arte sin profesión, incapacidad de atender a las tareas económicas. Aquí reside un primer grado de parodia, con un personaje que por un lado reitera el estereotipo de la mujer, y por el otro lo rompe hablando de argumentos que no pertenecen a su género, ni a su clase social. En un segundo grado, la fractura es anulada por la figura de la editora, que, con la descripción de calidades y defectos de la anciana, vuelve a ponerla en su lugar y lleva el lector a interpretar de cierta forma sus reflexiones: las ideas sobre filosofía, sociedad y literatura son expresadas por una mujer inculta e ingenua, hija de la tierra y del ensueño; por eso, sus observaciones hay que interpretarlas no en clave burguesa, sino, se podría decir, rural. Esto significa que el eventual público lector, que obviamente pertenece a una clase media alta de la sociedad, no tendrá que sentirse amenazado por las reflexiones de una ‘pobre’ mujer que, como se lee en la “Advertencia”, vive “en la santa sencillez monótona que preside las horas en la existencia doméstica” y cuya única sabiduría son “los secretos y escondites de la vida agreste” e “[interrogar y hacer dialogar] con ingenio y donaire flores, sapos y mariposas” (315). Luego, pasamos al tercer grado de parodia, que pertenece a la realidad y atañe la autoría de la obra: el último nivel de parodia es encarnado por la escritora, Teresa de la Parra, que aparece de forma evidente en la portada, otro elemento paratextual además del prólogo. La presencia de una autora vuelve a romper la norma, fracturada en primera instancia por Mamá Blanca y restablecida por la editora: si por un lado es una escritora la que usa el clásico *escamotage* del manuscrito recuperado y, aún más importante, el género del diario, uno de los pocos legitimado para la autoría femenina, por el otro complejiza la génesis y la estructura del texto, fracturando la tradición literaria. La ficción revelada por el nombre de la autora en la portada sugiere que ella eligió jugar con la asignación de responsabilidad para defenderse de eventuales críticas y escondiendo sus pensamientos detrás de la figura un poco grotesca y entretenida de Mamá Blanca. Por eso se puede decir que existen tres ‘entidades’ femeninas, que, sin

embargo, son la reiteración de la misma persona: De la Parra, que juega con las identidades y performativamente repite el rol de la simple y salvaje con aspiración de filósofa; la editora culta que ‘corrige’ la presunción (y las palabras) de la primera; finalmente, la autora, que parece sonreír sin revelar explícitamente la razón de su entretención. Para reafirmar el carácter jocoso del texto, quiero subrayar que la parodia no existe solo a nivel estructural con la creación de los tres niveles discursivos recién observados, sino también en el mismo prólogo, donde se puede encontrar un caso de parodia ‘interna’. Como ya he dicho a lo largo de este apartado, la editora ficcional se refiere a Mamá Blanca como a un alma simple, un alma artística y rural, cercana a la naturaleza. De hecho, hablando de su relación con la música, la editora cita a Mamá Blanca, que admite no haber tenido una educación con “fundamento” para alcanzar a tocar siguiendo una partitura. Sin embargo, dando vuelta a la declaración de ignorancia de la anciana y a los atributos a ella asociados hasta ese momento, la editora afirma:

¡Sí! Tú hubieras gobernado en las notas y en otros muchos reinos que no son de este mundo, Mamá Blanca, porque tú tenías genio, nadie lo sospechó nunca, y fue sin duda esa ignorancia de la opinión ajena la que purificó tu alma del más leve soplo de vulgaridad, como un nuevo bautismo de belleza y de gracia (321).

Así, la misma editora, representante de la clase burguesa educada, admite que Mamá Blanca *tenía genio*, tenía una inteligencia innata que la habría puesto en la cumbre de los saberes naturales y sobrenaturales, si solo ella hubiera recibido una educación formal. Y esto abre dos caminos interpretativos posibles, sobre todo si se pone en relación lo anterior con la aparición en la novela de comentarios sobre literatura y filosofía: en un primer caso, se podría decir que Mamá Blanca tiene un ingenio tan grande, que no importa su falta de educación; en un segundo caso, volvemos a la “treta del débil”, que ve la declaración de una ignorancia para cubrir una efectiva sabiduría, y resuenan las palabras de la editora que afirma que “nadie... sospechó nunca” que ella fuera tan inteligente y que, por el contrario,

atribuye la ignorancia a los que no lo entendieron. En ambas situaciones el resultado es el mismo: la creación de una fractura en la norma, que lleva al lector a leer y releer la “Advertencia” y la novela, en busca de la pieza que falta.

En conclusión, las categorías performativas que entregan un análisis más detallado de los prólogos autógrafos del *corpus* son ambivalencia/parodia e imprevisibilidad/tabú. Es interesante observar que, a diferencia de los prólogos alógrafos, la primera categoría no sirve solo para dar una interpretación de la novela, sino también de la figura de la autora. Una explicación podría ser que, en el caso de los prólogos autógrafos, el binomio ambivalencia/parodia asume las funciones de la categoría percepción/libreto de género, que en este contexto no es aplicable: el hecho de que sean las mismas autoras las que escriben el prólogo lleva a una total ausencia del fenómeno de la masculinización, probablemente gatillado por la presencia de un prologuista hombre. Sería interesante observar esta situación en prólogos escritos por mujeres para obras de autoras, una combinación que no se encuentra en el *corpus* de la presente investigación, pero que, tal vez, también mostraría una ausencia de este fenómeno. Otra observación concierne la categoría imprevisibilidad/tabú, que en los prólogos autógrafos se manifiesta en la ausencia de la figura masculina, que, sin embargo, está de alguna forma presente en la novela, y que las autoras eliminan. También en el caso de los prólogos alógrafos, la categoría es una herramienta de análisis de la novela, pero su aplicación tiene como resultado revelar las omisiones sobre los personajes y la trama que los prologuistas ponen en acto, de forma más o menos consciente, en favor de una interpretación en línea con la norma relativa al género.

#### *4.3 El poder transformador del prólogo.*

A lo largo de este capítulo, muchas veces he subrayado la naturaleza activa o pasiva de la performatividad de los prólogos, tanto que esta distinción está a la base de la división de este análisis en dos partes distintas. Sin embargo, esa diferencia es otra variable del estudio y no implica una mayor o menor eficacia del acto performativo: la actividad o



pasividad atañe a la responsabilidad directa o indirecta de las autoras en la redacción del prólogo, hecho que implica una interpretación de los elementos que está caracterizada por una intencionalidad de las escritoras más o menos marcada. Es evidente que en un prólogo autógrafo la responsabilidad de la presencia de algunos elementos lleva a pensar en una voluntad consciente detrás de ciertas elecciones, hecho que es menos certero en el caso de un prólogo alógrafo, respecto al cual la autora tiene el poder solo de aceptar las elecciones de un Otro. De todas formas, mi propuesta es que la performatividad de los prólogos del *corpus* no necesita permisos. En otras palabras, sus efectos van a influenciar la interpretación de los prólogos independientemente de la intencionalidad de sus autores/as. Esta convicción deriva de una propiedad de la performatividad, que se ha evidenciado sobre todo en la categoría percepción/libreto de género, a saber, la interpretación del público. En un acto performativo de género, la generación del significado tiene un nivel de percepción pura, donde se da la comprensión del fenómeno en sí, y otro de percepción simbólica, que es el producto de la interpretación del público y que es independiente de la intencionalidad de quien ejecuta el acto. De hecho, a lo largo de este análisis se mostró varias veces cómo los prólogos en sí o en relación con las novelas lograban la ruptura de la sinécdoque, la ‘metáfora totalizadora’, que según José González crea el imaginario cultural y es el resultado de los discursos performativos que construyen las identidades de género. Las rupturas en los prólogos son la masculinización de la figura de la autora, con la consiguiente construcción de una identidad de género híbrida; también en el caso de la parodia había una ruptura gracias a la revelación de una identidad de género (y características correlativas) alternativa respecto a la que respetaba la norma (la sinécdoque). Finalmente, se manifestaba una ruptura en la metáfora totalizadora con las ausencias, sobre todos las que eliminaban por completo la figura masculina en un ámbito como la literatura y, sobre todo, la novelística, donde los hombres eran los representantes de la hegemonía.

Hay que decir que un análisis de los prólogos a las novelas con autoría femenina es posible usando también categorías no performativas, como se ve en algunos estudios citados en este capítulo. Sería válido hablar de género gramatical, incongruencias entre

prólogo y novela, quedarse con la división tradicional entre prólogos alógrafos y autógrafos, con la definición de la naturaleza liminar del prólogo. Sin embargo, se perdería la naturaleza, esta vez, *liminal* y su fuerza transformadora. Retomando algunos conceptos presentados en el capítulo anterior, el poder transformador es un elemento imprescindible de la performatividad y consiste en la capacidad de crear la realidad, y esto es posible porque los actos performativos son contingentes y corresponden a un espacio liminal, donde hay una interacción entre agente y público y donde es posible el atravesamiento de una frontera de forma más o menos legal. De ahí la importancia de una interpretación de los prólogos en clave performativa: la posibilidad de verlos como un espacio activo de creación/modificación de la realidad, un espacio que, por su contingencia, es cruzado por las normas y el imaginario vinculados al género, a la literatura, a la sociedad, a la clase y a la etnia, elementos que varían su representación en el prólogo según el momento histórico en el que este es redactado. Y no sería suficiente quedarse con la definición de campo de Bourdieu, del que lo que acabo de describir parece un eco: tratándose de textos literarios y, por ende, de enunciados, se vuelve necesario subrayar el hecho de que hay palabras y frases que, al ser escritas o pronunciadas, inmediatamente crean o modifican la realidad. En el caso de la literatura, el poder transformador de un acto performativo de género afecta el significado de la novela, del prólogo y de la interacción entre los dos. Asimismo, afecta el campo literario en el que aparece y, finalmente, también la interpretación crítica de una obra y su recepción, hecho que me lleva a pensar, en el caso de los prólogos del *corpus*, en la performatividad como parte integrante de la “treta del débil”, siendo esta última una estrategia de legitimación contingente y que apunta a romper el espacio hegemónico y modificar la realidad, a saber, crear un campo literario donde sea admitida la participación femenina.

Queda un paso más: esa fuerza transformadora tiene la capacidad de influenciar la interpretación de la crítica y del público también a décadas de distancia. Sin duda, esta es la prueba final del valor de la fuerza transformadora de los prólogos performativos: retroalimentar a lo largo del tiempo la interpretación de ellos mismos y de las novelas que introducen. Desde los años setenta y ochenta del siglo pasado, esta fue la base de algunos

de los estudios que integraron un enfoque de género y empezaron a elaborar críticas literarias en clave feminista, rescatando la importancia de las obras y, sobre todo, del gesto de esas autoras, que con sus palabras desafiaron el Sistema Sexo/Género que afectaba el campo literario.

## CONCLUSIONES

A la luz del análisis presentado en el último capítulo del presente trabajo, parece correcto afirmar que es posible un estudio de los prólogos en clave performativa, y, aún más en específico, de los prólogos como actos performativos con un enfoque de género. Siguiendo algunas categorías delineadas por José González, he encontrado elementos que manifiestan una performatividad de género, en cuanto construyen y deconstruyen la sinécdoque, ‘metáfora totalizadora’, vinculada a este. En algunos casos, este movimiento afecta la identidad de género de la autora, que se mueve entre la masculinidad y femineidad asociadas a los estereotipos correspondientes; en otros casos, la repetición de la sinécdoque concierne a los personajes y la trama de las novelas, que aparecen en el prólogo como componentes de las síntesis y de las interpretaciones del texto hechas por los y las prologuistas. Asimismo, he observado que también lo no dicho juega un rol, dado que existen ausencias, vacíos, que ‘hablan’ y, sobre todo, ‘actúan’. Estos elementos pueden ver activada su performatividad tanto dentro del mismo prólogo, como en la relación entre este y la novela que introduce.

Según la tipología del prólogo, se manifiestan características distintas. Una diferencia importante reside en la autoría: cuando la autora misma escribe el prólogo a su obra, se podría pensar en una performatividad activa, porque ella decide las palabras con las que se presentará al espacio público. Por el contrario, cuando la redacción es por parte de un escritor amigo o admirador, y con un prestigio ya adquirido en el campo literario, se podría hablar de performatividad pasiva, siendo el acto dejado en las manos de un Otro, que elige las modalidades de presentación. De todas formas, actividad y pasividad no corresponden necesariamente a intencionalidad y consciencia: se podría afirmar que en el caso en que las autoras redacten sus prólogos, es más probable que exista la intención consciente de provocar ciertos juegos al interior del prólogo y en su relación con la novela, mientras

que, en el caso en que se sirva de un prologuista, esta intencionalidad es mitigada por la voluntad de él. Pero al mismo tiempo se podría decir que, en el primer caso no hay una seguridad total y en el segundo se podría hablar igualmente de cierta actividad de la autora, que elige a su prologuista y acepta para una ‘causa mayor’ lo que él decide escribir. Sin embargo, la hipótesis de que en cada caso hay cierto grado de intencionalidad es sustentada por la repetición de ciertos elementos en los prólogos, por la biografía de vida de las autoras (que parecían ser bien lúcidas a propósito de temas que hoy llamaríamos feministas) y por la existencia de estudios previos que han observado la presencia de una “treta del débil” en las novelas y en algunos prólogos, a saber, una estrategia discursiva que lleva a elegir ciertas palabras, ideas y estructuras textuales con el fin de obtener la publicación de las obras y la circulación entre el público. Al final del capítulo anterior, propuse que la performatividad es justamente un aspecto o una herramienta de la “treta del débil”, punto que retomaré más adelante.

Volviendo a la división de los prólogos en dos tipologías distintas, en el caso de una performatividad pasiva, he podido observar un movimiento que unifica los tres prólogos analizados. De hecho, está presente una fractura en la reiteración del género a través de la masculinización alterna de la figura de la autora, una ruptura que se puede analizar con la categoría performativa percepción/libreto de género. El prologuista presenta a la autora con sustantivos y adjetivos relativos a un género (gramatical y sexual) u otro en forma alterna. El resultado es una figura híbrida que sintetiza los estereotipos propios de los campos social y literario, resaltando, por un lado, intelecto, fuerza, talento y sabiduría ‘de hombre’, y, por el otro, liviandad, dulzura, belleza y emocionalidad ‘de mujer’. Como ya he dicho, no se puede saber si esta dualidad es fruto de una estrategia consciente o el reflejo de una discriminación de género incorporada. De todas formas, es interesante observar que la masculinización de la autora está presente sobre todo en los prólogos a *La muñeca* y *Marqués y marquesa*, mientras que se reduce a pocas manifestaciones en el caso de *Ifigenia*. Una explicación podría ser la fecha de publicación, dado que las primeras dos novelas aparecieron en 1895 y 1911 respectivamente y la tercera en 1925. En otras palabras, con el pasar del tiempo, y el fortalecimiento de los movimientos feministas, hay cada vez

menos necesidad de masculinizar a la autora, probablemente a causa de la progresiva toma de consciencia (y la consecuente pérdida gradual) de los estereotipos entorno al género, hecho que puede, por un lado, afectar la opinión del prologuista y, por el otro, volver poco útil el uso de una masculinización como estrategia de aceptación de la autoría femenina.

En el caso del *corpus* analizado, se puede afirmar que la performatividad relacionada con la percepción dual de la autora está estrictamente vinculada con la presencia de un prologuista, dado que este aspecto no se encuentra en los casos de autoría activa. De hecho, este vacío es el reflejo de otro tipo de performatividad que está vinculada con la categoría imprevisibilidad/tabú y que se manifiesta, justamente, con la ausencia de la masculinidad: las autoras y las protagonistas de las novelas son las únicas que llenan las líneas dedicadas al prefacio. Y esto puede llevar a dar otra interpretación al caso visto anteriormente: tal vez, la masculinización de las autoras es el producto de una incapacidad de los autores de legitimarlas por ellas mismas o la convicción de que esta es la única forma de darles valor. Entonces, en estos casos las autoras aceptarían el compromiso, rindiéndose a la voluntad del otro con la idea de tener más posibilidades de entrada al campo literario. Que la elección de las autoras sea simplemente una aceptación podría ser reflejado por las obras de Teresa de la Parra, que presenta un caso de performatividad pasiva en su obra más temprana (*Ifigenia* de 1911) para pasar a redactar ella misma un prólogo ficcional en las *Memorias*, que se publicaron en 1929. A saber, a pesar de que haya aceptado su parcial masculinización en el primer caso, cuando ella tuvo el control de la redacción, eliminó casi por completo la presencia de la masculinidad en el prólogo. Es más, esta última sucumbe a la reproducción exponencial de la autora en las figuras de la editora/prologuista y de Mamá Blanca.

A propósito de la categoría imprevisibilidad/tabú, esta se observa también en los prólogos con performatividad pasiva, pero se manifiesta de otra manera: las ausencias son partes de la trama o aspectos de los/as protagonistas que son excluidos por los prologuistas a la hora de dar su interpretación de la novela. Curiosamente (pero no tanto), son los mismos elementos que están a la base del presente análisis y que en parte han sido

rescatados por la crítica literaria después del ‘giro feminista’, una señal de las importantes dinámicas que se desarrollan en el espacio prefacial y que afectan tanto la interpretación de un texto, como la fortuna de este y de su autora.

La última categoría binomial considerada es ambivalencia/parodia y, también en este caso, he notado una diferencia de realización según la tipología del prólogo, hecho previsible dado que la división activo/pasivo deriva justamente de esta categoría. A propósito de los prólogos autógrafos, la performatividad se produce principalmente en la confrontación entre prólogo y novela, dado que en el primero aparecen elementos que, con una lectura atenta, son desmentidos en la segunda. Estos elementos atañen tanto a la figura de la escritora como a temas y personajes de las novelas, con algunas diferencias sustanciales: en los prólogos pasivos (alógrafos) la discordancia se da en la interpretación de la novela, con los prologuistas que dejan a un lado las versiones de la historia que, de nuevo, serán rescatadas por la crítica literaria con enfoque feminista. Por el contrario, en el caso de los prólogos activos (autógrafos) la discrepancia concierne la figura de la autora, verdadera o presumida: en el caso del Gertrudis Gómez de Avellaneda hay una acción de desprestigio hacia su rol de escritora y pensadora; lo mismo pasa con Teresa de la Parra, donde se presenta a Mamá Blanca, autora ficcional de la novela, como una ignorante soñadora. Se podría concluir, entonces, que en el primer caso, la performatividad se realiza probablemente de forma involuntaria, mientras que en el segundo caso hay una intencionalidad de las autoras a cierto contraste entre las palabras introductorias y las del cuerpo de la novela. La excepción es el prólogo escrito por Ana Roqué, que parece un híbrido entre las dos tipologías: la autora no se centra en su figura, sino en el contenido de su novela; sin embargo, aunque repita el estereotipo vinculado al género al igual que los prologuistas hombres, al mismo tiempo introduce una interpretación de la novela que provoca una fractura en la norma, a saber, desmiente el absolutismo de las reglas sociales.

En resumen, las diferencias y similitudes entre los prólogos residen sobre todo en la elección originaria de la autoría, hecho que lleva a observar elementos performativos propios de los prólogos autógrafos y otros pertenecientes a los alógrafos. Estos elementos

son también el reflejo de una estrategia, directa o indirecta, que tiene el fin de abrir las puertas del espacio público a las novelas y sus autoras. Sin embargo, es interesante detenerse sobre la razón de ciertas elecciones, que puede tener sus raíces en el campo literario de las autoras: los tres países de origen viven un retraso en la constitución de un Estado nacional respecto a los demás de América Latina. El Caribe obtiene una independencia tardía, que, en ciertos casos, nunca se ha conseguido del todo, y también un proceso de modernización atrasado. Asimismo, en esa época los movimientos feministas recién se asomaban al escenario mundial, tanto que es difícil hablar de una rebelión en masa de las mujeres antes de los años veinte o treinta del siglo XX. Así que se podría decir que, en el caso de las autoras consideradas en la presente investigación, los factores más determinantes son el tiempo, la trayectoria personal y el campo literario de publicación de las obras. La Cuba de Gómez de Avellaneda no prefiguraba todavía la llegada del feminismo, mientras que esta autora hoy en día se considera una precursora; sin embargo, el hecho de publicar en Europa probablemente le dejó esos márgenes de acción que nunca habría encontrado en su tierra natal, una libertad que la llevó a decidir hasta escribir los prólogos a sus novelas, asumiendo una actitud activa en la promoción de estas y de sí misma. Hablando de Ana Roqué y Carmela Eulate Sanjurjo, respecto a sus novelas se puede observar respetivamente una actitud activa, pero moderada, y una actitud pasiva: la razón podría ser el hecho de que ambas se mueven sobre todo en el contexto puertorriqueño, seguramente más tradicional y cerrado que el contemporáneo europeo. En el caso de Ana Roque, la elección de ‘auto-promoverse’ se podría deber a su importancia en el ámbito de la educación: primera mujer puertorriqueña a ingresar al Ateneo, profesora en muchas escuelas del país, madrina de interesantes tertulias literarias en su casa de San Juan, son todos hechos que la dispensarían de cualquier necesidad de presentación. Finalmente, Teresa de la Parra fue una autora que se formó entre Caracas y Madrid para luego fijar su residencia en París, ciudad donde publicó sus dos novelas. Su obra es la más reciente de este *corpus* y aparece en una época donde la condición de las mujeres había evolucionado respecto al siglo anterior y los movimientos feministas ya tenían una presencia considerable en el escenario social y político. Esto, entonces, podría explicar la



elección por parte de la autora de tratar temas tan fuertes en su primera novela *Ifigenia* (que tampoco el prólogo de un escritor de prestigio salvó de las críticas) y de ‘osar’ con ese juego de ‘cajas chinas’ en el caso de las *Memorias*.

Como parece claro a esta altura de las reflexiones conclusivas, hacer una lectura en clave performativa de los prólogos implica la inclusión de muchos más elementos de análisis, que en el presente trabajo se han dejado más en segundo plano y que, sin embargo, son importantes a la hora de realizar un estudio completo. El fin último de esta investigación es mostrar según qué criterios los espacios prefaciales se pueden considerar actos performativos de género y cómo esto puede fortalecer el análisis de una novela, sobre todo bajo un enfoque feminista. En este caso he aplicado esta metodología de estudio a prólogos de novelas de autoras caribeñas que han vivido y escrito entre finales del siglo XIX y el inicio del siglo XX. Sin embargo, sería interesante ampliar la investigación a más prólogos, para averiguar si se mantienen las diferencias y las similitudes en la presencia de elementos performativos o si se observan nuevas categorías performativas y otras maneras en que se manifiesten. Además, podría ser productivo trabajar por autora, situando el análisis más detalladamente en el momento histórico de publicación y ahondando en la relación prólogo-novela y en la novela misma, dado que también esta presenta elementos performativos.

Con el presente estudio he querido presentar una herramienta de análisis en el contexto de algunas novelas caribeñas que han sido reinterpretadas en clave feminista. Por esto la elección de tratar los prólogos como elementos en los que el género y sus reglas de (de)construcción son partes fundamentales. Además, el hecho de añadir la parte performativa abre la posibilidad de ver que el prólogo puede tener una función específica que va más allá de la pura presentación de una obra o del espacio útil al convencimiento de un hipotético lector. De hecho, por su posición entre la obra y el público, los prólogos trascienden el espacio literario y, por eso, facilitan un análisis interseccional, a saber, que tome en cuenta un alto número de variables que giran alrededor de la publicación de una obra. Quizás se pueda ver el prólogo como un campo, donde las fuerzas que luchan entre

sí para obtener la hegemonía son representadas por los discursos que surgen desde las muchas voces que aparecen en ese espacio, con una atención más fuerte a las voces de las escritoras. Es una lucha cuyos campos de batalla más iluminados han sido las calles, las fábricas, los parlamentos, y que, sin embargo, tiene un espacio de desarrollo también en la literatura. Olvidar esto, como ha hecho la crítica literaria hasta el 'giro feminista', implicaría una falsedad y una grave invisibilización de buena parte del trabajo de esas valientes autoras.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1) Fuentes primarias.

Eulate Sanjurjo, Carmela. *La muñeca*. 1895. Universidad de Puerto Rico, 1987.

\_\_\_\_\_. *Marqués y marquesa*. Tenerife: Tip. A.J. Benítez, 1911.

De la Parra, Teresa. *Ifigenia, diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*.

1924. *Obras (narrativas, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

\_\_\_\_\_. *Memorias de Mamá Blanca*. 1929. *Obras (narrativas, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Sab*. 1841. *Tres novelas*. Ed. Michel Encinosa Fú. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.

\_\_\_\_\_. *Dos mujeres*. 1843. *Tres novelas*. Ed. Michel Encinosa Fú. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2013.

Roqué de Duprey, Ana. *Luz y sombra*. Universidad de Puerto Rico: 1991.

### 2) Fuentes secundarias

#### Marco teórico

Alonso Benito, Luís Enrique. “Pierre Bourdieu, el lenguaje y la comunicación: del análisis de los mercados lingüísticos a la denuncia de la degradación mediática”. *Pierre Bourdieu: las herramientas del sociólogo*. Coord. José Luis Moreno Pestaña et al. Madrid: Editorial Fundamentos, 2004. 215-54.

Barrancos, Dora y Gabriela Cano. “Introducción”. *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del XX. Volumen III*. Dir. Isabel Morant. Coord. Guadalupe Gómez-Ferrer et al. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006. 559-83.

- Bourdieu, Pierre. "Algunas propiedades de los campos". 1976. *Campo de poder, campo intelectual*. Trad. de Martha Pou. Buenos Aires: Montessor Jungla Simbólica, 2002. 119-126.
- \_\_\_\_\_. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1990. Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2007.
- Butler, Judith, y Marie Lourties. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista 18* (octubre, 1998): 296-314.
- Cisterna Jara, Natalia. *Entre la casa y la ciudad. La representación de los espacios público y privado en novelas de narradoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2016.
- Dalla-Corte Caballero, Gabriela, y Pilar García Jordán. "Mujeres y sociabilidad política en la construcción de los Estados nacionales". En Isabel Morant (Dir.). Guadalupe Gómez-Ferrer et al. (Coord).
- De Barbieri, Teresita. "Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica". 1990. *Debates en sociología. 18* (1993): 145-169.
- Genette, Gérard. *Umbrales*. 1987. Trad. Susana Lage. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 2001.
- Genette, Gérard, y Marie McLean. "Introduction to the Paratext". *New Literary History. 22/2* (primavera 1991): 261-72.
- González Ochoa, César. "La literatura como sistema". *Acta poética 29/2* (otoño 2008): 277-309.
- González, José. *Performatividad de la ficción en la novela argentina contemporánea: relaciones de género en Griselda Gambaro, Sylvia Molloy, Perla Suez*. Tesis para optar al grado de Doctor. Toulouse: Université Toulouse - Jean Jaurès, 2016.
- Jurt, Joseph. "La teoría de los campos desde el prisma de la literatura". Trad. María Victoria López. *Revista del Museo de Antropología 8/1* (2015): 225-32.

- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-55.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia". *Revista Iberoamericana LI/132-133* (1985): 807-22.
- Moraña, Mabel. *Bourdieu en la periferia: Capital simbólico y campo cultural en América Latina*. Santiago de Chile: Ed. Cuarto Propio, 2014.
- Pizarro, Ana. "El «invisible college». Mujeres escritoras en la primera mitad del siglo XX". *El sur y los trópicos. Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004. 163-76.
- Rama, Ángel. "Autonomía literaria americana". *La crítica de la cultura en América Latina*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1972. 66-128.
- Ramos, Julio. "Prólogo". *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. 7-16.
- Regazzoni, Susanna. "La escritura de las mujeres latinoamericanas del siglo XIX como declaración de independencia". *Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX*. Irina Bajini, Luisa Campuzano, Emilia Perassi (dir.). Milano: Ledizioni, 2013. Recuperado en <http://books.openedition.org/ledizioni/350>.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria...(Mistral)*. Fondo de Cultura Económica: Santiago de Chile, 1997.
- \_\_\_\_\_. *La cultura moderna de América Latina: la primera modernidad. 1870-1920*. A publicar.
- Rubin, Gayle. "El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo". *Nueva Antropología* 8/30 (1986): 95-145.

## **Estado del arte**

- Acker, Bertie. "'Ifigenia': Teresa De La Parra's Social Protest." *Letras Femeninas* 14.1/2 (1988): 73-79.
- Battle, Sonia. "Ana Roqué y el coqueteo literario: Estrategias del acercamiento femenino al canon literario en el Puerto Rico de finales del siglo XIX y principios del siglo XX". *Piedras en el camino* (2008): 1-20
- Cisterna Jara, Natalia. "'Memorias de Mamá Blanca': una reflexión sobre los modos de representación." *Revista UNIVERSUM* (2001): 33 – 43.
- Cisterna Jara, Natalia y Lucía Stecher Guzmán. "Diálogos textuales y personales: Carmela Eulate Sanjurjo, Ana Roqué de Duprey y el feminismo puertorriqueño a principio del siglo XX". *Anclajes XXI/3* (septiembre-diciembre 2017): 25-41.
- Cárdenas, Ezequiel. "La consciencia feminista en la prosa de Gertrudis Gómez De Avellaneda." *Letras Femeninas* (1975): 32-39.
- Gold, Janet N. "The feminine bond: victimization and beyond in the novels of Gertrudis Gomez De Avellaneda." *Letras Femeninas* 15.1/2 (1989): 83-90.
- Guerra, Lucía. "Cuerpo de mujer y rituales del adorno en "Ifigenia" de Teresa de la Parra." *Letras Femeninas* 30.1 (2004): 129-40.
- Horne, Luz. "La interrupción de un banquete de hombres solos: una lectura de Teresa de la Parra Como Contracanon Del Ensayo Latinoamericano." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 31.61 (2005): 7-22.
- Luongo, Gilda, y Alicia Salomone. "Crítica literaria y discurso social: feminidad y escritura de mujeres" *Iconos. Revista de Ciencias Sociales* (2007): 50-70.
- Ramírez, Dolores Alcaide. "Una lectura perversa de "Ifigenia" de Teresa de la Parra: el placer del espejo." *Letras Femeninas* 37.2 (2011): 25-39.
- Stecher, Lucía. "El prólogo del maestro y las estrategias irónicas de "La muñeca" de Carmela Eulate Sanjurjo". Congreso LASA 2017. Lima. 29 abril 2017. Ponencia.

- Stecher, Lucía, y Natalia Cisterna. "Escenas de amistad femenina en "Luz y Sombra" de Ana Roqué y "Las Memorias De Mamá Blanca" de Teresa de la Parra: pensar y definir el yo en la intimidad." *Anales de Literatura Hispanoamericana* (2016): 99-120.
- Truneanu Castillo, Valentina. "Confesión de rebeldía y sacrificio: Notas sobre *Ifigenia*, de Teresa de Parra". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 35 (2005): 125-139.
- Willis, Bruce Dean. *Corporeality in Early Twentieth-Century Latin American Literature: Body Articulations*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. Recuperado en: <https://books.google.cl/books?id=6tsWYsFarbYC&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q&f=false>.