

LA REPRESENTACIÓN DE LOS DISCURSOS SUBALTERNOS EN TRES NOVELAS LATINOAMERICANAS DE ENTRE SIGLOS

Leisie MONTIEL SPLUGA

*Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
Universidad del Zulia*

RESUMEN

En este artículo se muestran los modos en que los escritores Cirilo Villaverde, Clorinda Matto de Turner y Federico Gamboa representan las voces de los grupos sociales dominantes y subalternos que figuran en sus novelas **Cecilia Valdés** (Cuba, 1882), **Aves sin nido** (Perú, 1889) y **Santa** (México, 1903), respectivamente. Para ello, se ha elegido algunos pasajes donde se evidencia el uso que los autores hacen de ciertos géneros (el melodrama y la literatura sentimental) y de recursos gráficos (bastardillas, negritas y comillas) para demarcar la distancia socio-cultural entre la "Alta Cultura" y la "baja cultura". Distancia que se inscribe en las hablas de blancos, indios, negros y mulatos, es decir, en la ejecución fonética y sintáctica de los enunciados emitidos por los sujetos pertenecientes a los sectores hegemónicos y subalternos que conviven dentro de una organización social esclavista, neo-esclavista o capitalista.

Palabras clave: Voces dominantes y subalternas, "Alta Cultura" y "baja cultura", melodrama, literatura sentimental y bastardización gráfica.

ABSTRACT

This article shows how writers such as Cirilo Villaverde, Clorinda Matto de Turner and Federico Gamboa represent the voices of both dominant and marginalized social groups in their novels **Cecilia Valdés** (Cuba, 1882), **Birds without Nest** (Peru, 1889) and **Saint** (Mexico, 1903) respectively. For the purpose of this study, some passages have been selected to demonstrate how the authors make use of some genres (melodrama and sentimental

literature) and typographic resources (italics, bold face and quotations) to determine the socio-cultural distance between “High Culture” and “Low Culture.” This distance is inscribed in the languages of whites, natives, blacks and mulattos. That is to say, in the phonetic and syntactic expressions used by the individuals who belong to hegemonic and subjugated groups that are part of slave and capitalist social organizations.

Key words: dominant and marginalized voices, “High Culture” and “Low culture,” melodrama, romantic literature, typographic resources.

RESUMÉ

Cet article montre comment les écrivains Cirilo Villarde, Clorinda Matto de Turner et Federico Gamboa représentent les voix des groupes sociaux dominants et subalternes qui figurent respectivement dans leurs romans Cecilia Valdés (Cuba 1882), Aves sin Nido (Peru 1889), et Santa (Mexico 1903). Pour cela on a choisi quelques passages où l'on met en évidence l'usage de certains genres employés par les auteurs (le mélodrame et la littérature sentimentale) et recours graphiques (caractères italiques, gras et guillemets) pour délimiter la distance socioculturelle entre la “haute culture” et la “basse culture”, distance qui s'inscrit dans les parlers des blancs, des indiens, des noirs et des mulâtres, c'est à dire, dans l'exécution phonétique et syntaxique des énoncés émis par les sujets appartenant aux secteurs hégémoniques et subalternes qui cohabitent dans une organisation sociale esclavagiste, neo- esclavagiste ou capitaliste.

Mots Clef: Voix dominantes et subalternes, “haute culture” et “basse culture”, mélodrame, littérature sentimentales, caractères italiques.

El universo de hablas registrado en las novelas *Cecilia Valdés* (1882), de Cirilo Villaverde, *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, y *Santa* (1903), de Federico Gamboa, constituye, más que un tópico, un *topos* nuclear en la construcción de las identidades subalternas, a partir de la oposición fundamental y directa entre las voces dominantes y las subalternas de la mujer, el indio y el negro. Como realizaciones culturales y factuales de ese bien común —pero abstracto— que es el lenguaje e, incluso, la lengua en tanto código o sistema, los repertorios emitidos por cada usuario aparecen traducidos de acuerdo con el oído fonético de los autores, quienes van mapeando, gráficamente, los distintos discursos orales y escritos con que sustentan sus trabajos.

En el inventario de recursos gráficos de que se proveen Villaverde, Matto y Gamboa, figura el uso de bastardillas, comillas y algunos incisos que funcionan como “separadores” o “diferenciadores” de las hablas “cultas” e “incultas”, “blanca” y “de color”, entre las cuales se produce un contrapunteo que, necesariamente, debe llevarnos a considerar la lengua como zona y, al mismo tiempo, instrumento de disputa para alcanzar el poder. Testimonio remoto de esta lucha verbal son las innumerables crónicas, relaciones y cartas que, desde el primer gran impacto intercontinental (la conquista y la colonización de América), influyeron en la (auto) representación de ambos macro-bloques culturales (el de los “castizos” y “civilizados” vs. los “mezclados” y “bárbaros”), en sus diversos géneros de expresión.

Nada más propicio como el terreno discursivo a la hora de mostrar el perfil de las identidades subalternas, desde sus propias voces y desde la hegemonía de que participan, incluso, los autores. En las tres novelas, además de los léxicos recopilados y de ciertas técnicas de énfasis, existen modalidades genéricas (en el sentido literario) que fue-

ron desarrolladas como las más adecuadas para los propósitos didáctico-moralizantes, lucrativos, publicitarios, etc. que estaban en las mentes del campo intelectual de la época.

Amigos y enemigos del sistema imperante (como muchos de sus personajes “reformistas” o “tibios”), los tres escritores responden con una gramática personal donde pueden leerse no sólo su afiliación cultural, las corrientes estéticas a las que se sentían más llamados, sino, también, la temperatura general de los ámbitos político, económico y social. En palabras de Baczkó, la “representación” y la “acción” ligadas, inseparables.

Sobre la base de enfoques tanto sincrónicos como diacrónicos que tienden a rebasar el espacio de la ficción en una suerte de metaficción (cuando, por ejemplo, Villaverde, Matto y Gamboa anexan prólogos, dedicatorias, notas al pie de página y/o glosarios, o cuando el primero interpela constantemente al lector), los grupos intelectuales reclaman e imponen su derecho a participar en las discusiones de asuntos nacionales, en nombre de una tradición que se debe respetar o transformar (la memoria) y de una novedad que, ya como esperanza o utopía, abre múltiples caminos para la reivindicación de intereses comunes.

El sistema discursivo de la “Alta Cultura”

Una de las estrategias narrativas de que se valieron Villaverde, Matto y Gamboa, al momento de escribir sus novelas, consistió en cargarlas de una fuerte dosis de melodrama, modalidad literaria que tuvo gran acogida en el público lector de periódicos y revistas de la época.

“Melodrama” y “literatura sentimental” se conectan mediante un motor ficcional común a la literatura folletinesca y a la literatura “cultura”: el mundo de los afectos y las pasiones o, como lo llama Beatriz Sarlo, “el imperio de los sentimientos”. Un espacio que, en el caso de la litera-

tura folletinesca, sustenta la trama o el conflicto afectivo central de los novelines, con miras a satisfacer la demanda de un público conformado por sectores bajos y medios, los cuales, provistos de un nivel de instrucción elemental, encontraban placer frente a textos que fuesen de fácil digestión intelectual.

En consecuencia, el modo de lectura practicado por dicho público tendía (según la tipología que, sobre los sistemas de lecturas citados por Sarlo, proponen Leenhardt y Józsa) al seguimiento de las peripecias (lo factual) y a la identificación emocional con los personajes. Es decir, existía lo que Sarlo apunta como “horizonte de expectativas”: un cuadro de rasgos y/o requisitos que el público exigía de las narraciones periódicas y que eran satisfechos, a fin de asegurar el mercado editorial, por un lado, y, por el otro, la convicción en los consumidores de haber efectuado una “buena” adquisición. Cinco son, principalmente, las condiciones enunciadas por la autora de *El imperio de los sentimientos*:

- 1.- *La popularidad de la ficción breve o, en términos generales, de textos que no exijan varias sesiones de lectura.*
[...]
- 2.- *La necesidad de una ficción vinculada a referentes que no sean los sucesos de la vida cotidiana [porque los lectores desean un rato de felicidad y emoción que les permita olvidar sus problemas].*
[...]
- 3.- *[U]n gusto por la peripecia sentimental, más que por la aventura o la recreación histórica.*
[...]
- 4.- *La necesidad de que las historias narradas tengan una fuerte y repetida estructura funcional [es decir, que posean un alto grado de redundancia, para evitar cualquier ambigüedad y la necesidad de retroleer el texto; que traten tanto de*

lo conocido como de lo desconocido, con un lenguaje conocido].

[...]

- 5.- *La desregionalización temática* [el escenario rural o urbano mirado desde la ciudad; y la hegemonía del discurso amoroso] (SARLO, 1985: 38-42).

Dentro del campo de la literatura culta, el melodrama se prestaba como vehículo perfecto para exponer los lazos matrimoniales (potenciales y consumados) que los autores concebían con fines simbólicos, pues al hacer uso de dicha modalidad buscaban emblematizar la endogamia o el “casamiento” de ideologías afines o de dos ideologías donde una (la “fuerte”) termina doblegando a su contraria.

El primer tipo de enlace lo podemos identificar, por ejemplo, en el matrimonio de los burgueses Lucía y Fernando Marín y en el formado por don Cándido Gamboa y doña Rosa. Pero también hay que señalar las ideologías compatibles que se casan dentro de los sectores no hegemónicos: el matrimonio de los indígenas Yupanqui y el de los esclavos Dionisio y María de Regla, quienes figuran como fuerza emergente “peligrosa” por haber conquistado el control del discurso.

El segundo tipo de enlace es el que se establece entre sectores disímiles en lo social, económico y político, como ocurre con las parejas formadas por Margarita/Manuel y Cecilia/Leonardo. Estas dos últimas fueron planteadas por los autores representantes de la “ciudad letrada” como vías equivocadas que debían evitarse, porque impedían la “homogeneización” étnica y cultural con que soñaban los fundadores de los estados nacionales hispanoamericanos, en las postrimerías del siglo pasado.

Haciendo referencia al empeño que los autores toman en construir identidades subalternas saturadas de “vicios” y “distorsiones”, Masiello

afirma que “[m]anejado desde la alta cultura, ahora el melodrama señala la perversión de los marginados” (LUDMER, 1994: 145). Es decir, su construcción conforme a arquetipos malignos, al mismo tiempo que funge como un dispositivo propicio para dar cuenta de la intrahistoria que discurre en la esfera privada y, con ello, de las actitudes, principios, propósitos y valores que se confabulan para tejer una identidad colectiva, donde dos fuerzas internas (la hegemónica y la marginada) luchan por imponerse la una a la otra.

En *Santa y Cecilia...*, encontraremos la lección moral de una cultura paternalista que quiere advertirle a la mujer sobre los peligros que corre, si se rebela contra el orden establecido. Cuando Santa abandona el hogar “materno”, está dictando su propia sentencia de muerte, puesto que, fuera de las funciones domésticas, no existía en la sociedad mexicana de comienzos de nuestro siglo un lugar dispuesto a acogerla con los mismos derechos de ciudadanía conferidos al hombre. El hecho de que Santa se entregue a un soldado que se encuentra de paso por el campo donde ella vive, para ser abandonada luego, la impulsa a seguir el camino de los “bajos fondos”, calificativo utilizado y definido por Sarlo como *el último espacio de una historia cuyo primer capítulo incluye una equivocación sentimental o moral* (IBID: 103). El relato del “idilio” apenas figura en las páginas iniciales de la novela, porque al autor le interesaba más mostrar el mundo de la prostitución, a diferencia de los autores de novelines y narraciones sentimentales, quienes se ocupaban de despejar las tramas de cuanta circunstancia hubiera podido inhabilitar o subordinar el tema amoroso. Por eso —acota Sarlo— los espacios del bajo fondo eran poco frecuentes en las entregas semanales.

En el caso de *Cecilia...*, el espacio de peligro viene dado por la constitución de una “familia irregular”: la de don Cándido Gamboa. El obstáculo al amor entre Cecilia y Leonardo no es de orden sentimental —como en *Santa*—, sino de orden moral, por ser ilegítimo que dos mediohermanos se amen. Este mismo enredo sentimental figurará en

una narración semanal de Pedro Sondéreguer, titulada "Una mujer imposible", cuyo argumento resume Sarlo *a partir de las consecuencias dramáticas de una relación adúltera, que dio origen a una niña, enamorada, años después, del hijo de su verdadero padre, es decir de su medio hermano. Ambos hermanos ignoran, naturalmente, su parentesco ya que los adúlteros han conservado el secreto de sus relaciones pasadas* (SARLO, 1985: 96-97). Sarlo llega a la conclusión de que dicho sentimiento fuera de ley *no es el producto criminal de seres conscientes de su parentesco, sino de quienes lo ignoran, porque la sociedad (bajo la figura de sus padres) se ha encargado de su ocultamiento en razón de una espesa trama de prejuicios* (IBID: 98). Tanto es así que en la novela de Villaverde Cecilia y Leonardo, inocentes de su nexo familiar, ven como impedimento para su unión las diferencias en la clase social y la identidad étnica que portan, mientras que la abuela de Cecilia y don Cándido se alían con objeto de impedir un encuentro entre ellos, ignorantes de que se entienden furtivamente.

En pocas palabras, existe, a lo largo de la novela, una constante desinformación de la que participa, incluso, el narrador, porque cuando ya casi se está a punto de "oír" la "verdad" en boca de los que saben, es decir, de los negros, la información queda incompleta, sugerida o protegida de otros escuchas que no sean "gente de color". Así nos lo confirma el diálogo que sostienen una negra y la mulata Mercedes Ayala, dueña y anfitriona de una casa donde se celebra el baile de la "cuna":

- Como sé lo que es una curiosidad no satisfecha, seña Caridad, voy a sacarla de dudas —dijo la Ayala acercándose—. Creo que hablo con una mujer de secreto, y por eso le digo todo lo que hay en el asunto. Apuradamente no tengo por qué andar con tapujos a estas horas. Sepa que el hombre es...; —y poniéndole ambas manos en los hombros a la curiosa, le comunicó en secreto el nombre del individuo—. ¿Lo conoce V. ahora? —concluyó preguntando la Ayala.— Por supuesto

que sí —contestó seña Caridad—. Como a mis manos. Lomás que yo conocía. Por cierto que...; pero cállate, lengua (VILLAVERDE, 1981:38-39; cursivas del autor).

Ni el narrador ni el lector pueden acceder a una información que se silencia bajo los puntos suspensivos; pero el segundo cuenta con las claves suficientes (semi-verdades o entredichos) para anticiparse al descubrimiento del secreto. Y los que saben, aunque decidan hablar, no gozan de credibilidad, por su condición oprimida, como sucede con los esclavos Dionisio y María de Regla, cuando hacen sus revelaciones.

En un ensayo titulado “Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean”, Doris Sommer examina el control de información presente en la novela de Villaverde, comparándola también con *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, porque *son los esclavos los que saben y cuentan, si los amos supieran escuchar [...]. Y al distinguir entre negros que saben y blancos o mulatos que no quieren saber, Villaverde se elimina como narrador omnisciente* (SOMMER, 1993: 243).

Al estar Santa y Cecilia exiliadas del hogar (por un desengaño amoroso la primera, y por crecer huérfana, la segunda), no tienen otra opción sino ingresar a un proceso de cosificación que las convierte en objetos de placer para el hombre, sufrir los males físicos y morales que esperan a todo disidente del sistema instituido. Por eso, Villaverde muestra los incestos potenciales y consumados que, no obstante, significan un pecado menor al lado de la traición a la clase social burguesa, la cual se impide mediante el matrimonio de conveniencia. Así, pese a los “desafueros morales” cometidos por Leonardo, doña Rosa sólo se preocupa por casarlo con una mujer de su clase, a fin de asegurar y/o consolidar el prestigio y el poder económico de su familia.

Gamboa, por su parte, describe la carrera en picada que vive Santa, cuyos desenfrenos la llevan, finalmente, a la compañía de un hom-

bre horrible y ciego que la ama a partir del contacto entre sus voces subalternas.

La urdimbre melodramática de *Santa y Cecilia...* es una representación hiperbólica del realismo, porque los autores marcan con énfasis la trayectoria “inmoral” de dos mujeres que terminan por vislumbrar como norte máximo de su condición el de llegar a la mancebía, pero con efectos fatales diferentes: la concepción ilícita de una hija, al fin, blanca, y la muerte acelerada de Santa, por un cáncer uterino. Dos estigmas (hija y vientre) que determinan la continuidad y el término de dos posibilidades de vida asumidas por seres marginados social, sexual y/o étnicamente, y enfocadas a través de una gran lente de aumento con que los autores hiper-realistas querían inducir la manera de leer que deseaban de sus lectores. En este sentido, Silvia Molloy afirma que *[m]anejada por el poseur mismo, la exageración es estrategia de provocación para no pasar desatendido, para obligar la mirada del otro, para forzar una lectura, para obligar un discurso* (LUDMER, 1994: 130). El juego consiste —según ella— en hacer visible lo innombrado (lo tabú), para lo cual el escritor recurre al sobremaquillaje de los personajes, a la estereotipación de sus conductas y valores.

Apoyándome de nuevo en las disertaciones de Masiello, creo importante destacar que:

[E]n su conjunto, las novelas latinoamericanas de la época finisecular enfrentan las transgresiones de la moralidad privada con un proyecto de control estatal. Narran el plan de ascenso social relacionado con la prostitución, y cuentan el fracaso de América Latina debido a los impulsos del deseo. Es decir, según la óptica de los escritores establecidos, hay que restaurar la pureza del hogar para sostener el Estado moderno (LUDMER, 1994: 145).

Con este pasaje se constata que ni *Santa* ni *Cecilia...* son exclusivas en la construcción melodramática de los conflictos de identidad, sino que participan de un consenso urdido entre escritores “cultos” que, valiéndose de estrategias literarias populares, se dieron a la tarea de crear obras destinadas a reprender las “infracciones” cometidas contra la moral. Obras que contienen, en síntesis, *la forma elegida para enfrentar al Estado con los marginados, para compaginar el discurso oficial —supuestamente homogéneo— con el de los subalternos* (IBID: 144).

En *Aves...*, hallaremos el mismo impedimento moral que afectaba la relación entre Cecilia y Leonardo, encarnado —en este caso— en Manuel y Margarita. Éstos últimos, al final de la novela, resultan ser hijos ilegítimos del Obispo Claro, acontecimiento que se descubre cuando Manuel les cuenta a los padres adoptivos de la muchacha que no es hijo del gobernador de Killac, sino del Obispo. De igual forma que en la novela de Villaverde, el lazo de parentesco entre los enamorados permanecerá silenciado, y —de nuevo— será un personaje marginado (la india Marcela) quien le revele a Lucía la verdad sobre el origen de Margarita.

Para Sommer, el final de *Aves...*, aunque trágico¹, ofrece un “programa positivo” puesto que, al denunciar un abuso social que trae como consecuencia el amor frustrado entre Margarita y Manuel, está sugiriendo, al mismo tiempo, la urgencia de alcanzar “un estado ideal” (que no es más que el imaginario social del “progreso”) donde desaparezcan los “obstáculos amorosos”, generados por la barbarie de la inmoralidad.

El develamiento de la verdad resulta más catastrófico en *Cecilia...*, porque llega a los protagonistas cuando ya han consumado su amor; en cambio, el descubrimiento en *Aves...* tiene lugar justo cuando Manuel

¹ A mi parecer, creo que puede caracterizarse como estrictamente trágico el final de la primera parte, donde ocurren las muertes de los Yupanqui. El final de la segunda parte será trágico sólo figuradamente, por la muerte del amor no consumado entre Margarita y Manuel.

hace la petición de mano de Margarita. De este desenlace deriva una segunda pareja de “aves sin nido”, que en la primera parte de la novela está representada por las huérfanas Margarita y Rosalía.

Aunque hay algunas referencias de sus encuentros amorosos, los esposos Marín funcionan, más bien, como un matrimonio ideológico que simpatiza con una causa común: pronunciarse por la defensa del indígena. Inicialmente, Lucía intenta pactar con el triángulo hegemónico que explota a los indios, apelando a la filosofía cristiana: “—En nombre de la Religión cristiana que es puro amor, ternura y esperanza; en nombre de vuestro Maestro que nos mandó dar todo a los pobres, os pido, señor cura, que déis por perdonada esa deuda que pesa sobre la familia de Juan Yupanqui. ¡Ah! tendréis en cambio doblados tesoros en el cielo...” (MATTO, 1994: 12-13). Pero después, al darse cuenta de que su esfuerzo ha sido inútil (como el imaginario social de la “Patria” que alimenta el discurso de quienes —junto con Lucía— integran la clase media), opta por convencer a su marido de adoptar a Margarita como ahijada, quien es elegida entre las hermanas debido a su fisonomía semi-blanca.

En ese rescate particular, Lucía siente que, al menos parcialmente, ha ganado su causa; pero detrás de las niñas queda la población indígena en manos de la cofradía explotadora, en idénticas condiciones socio-económicas a las que encontraran los Marín a su llegada. La actitud defensora del matrimonio se limita a proporcionar un espacio de su mundo a las indígenas huérfanas, sacándolas del medio hostil donde sucumbe su comunidad étnica, para transplantarlas a la forma de vida justa que ellos conocen. Es decir, inculcarles los valores cristianos y capitalistas que, dentro de la cultura urbano-burguesa, se combinan en la praxis con una ideología todavía alejada de la resolución de renunciar, por completo, a un *modus vivendi* “confortable”, en aras de consolidar un programa social efectivo que devolviera a los indígenas su derecho natural a la tierra y la libertad de desenvolverse en el seno de su propia cultura.

Identificada o no con el ensamblaje melodramático, Matto (en su condición de mujer) no tenía más opción que incorporarlo entre otras estrategias narrativas, por formar parte de un “código” —el de la institución literaria “oficial”— que la obligaba a expresarse en el sistema mental opuesto, es decir, el de los hombres. Si aspiraba a ser aceptada por el campo intelectual de su época, debía plegarse a la gramática cultural hegemónica, a la forma de novelar del canon, que no era (ni lo es) la de las mujeres. Por eso, encontramos en *Aves...* una voz narrativa neutral, carente de marcas genéricas y, por lo tanto, susceptible de ser imaginada como masculina o femenina, según el gusto y el parecer de los lectores. Una especie de voz “comodín” que ya, desde su indefinición, está hablando de una tensión discursiva.

Respecto a esta suerte de camisa de fuerza intelectual, Lucía Guerra-Cunningham señala lo siguiente:

Las interrupciones, cambios abruptos y adiciones en una narrativa femenina que se crea a partir de un modelo masculino de la forma novelística, son a nuestro parecer, índices de una inadecuación que se debe, en última instancia, al hecho fundamental de que la mujer, como cualquier otro grupo minoritario, se ha visto forzada a adoptar patrones estéticos hegemónicos que no satisfacen en su totalidad la expresión de una visión del mundo diferente a aquella plasmada por las formas aristocráticas dominantes (GUERRA-CUNNINGHAM, 1986: 17).

Guerra-Cunningham, a su vez, sustenta esta afirmación con las palabras de María Lugones, para quien la causa principal de lo que problematiza la creación femenina es *no encontrarse una misma [como autora] en los símbolos y en la articulación de la expresión masculina* (IBID: 15). En otras palabras, no puede esperarse una relación biyectiva entre la mujer-autora y la obra escrita bajo patrones masculinos, por-

que sencillamente no se produce una identificación discursiva de la primera con la segunda.

Otra crítica que yo sumaría a la posición adoptada por Guerra —pero vista en un plano más intuitivo— es Helena Araujo, pues, para ella [l]a *predominancia de lo trivial y lo anecdótico* [las llamadas “ñoñerías”, por Julio Rodríguez-Luis] *no descalifica obras supuestamente sentimentales aunque de carácter instrumental y combativo. El trasfondo libresco o de reivindicación social, puede constituir también un código de denuncia con respecto al sexismo* [que encuentra un camuflaje perfecto en el problema de la explotación del indio] (ARAUJO, 1982: 27). Como se ve, ambas teóricas leen los territorios que no convencen a la crítica masculina (anecdoticismo, móvil sentimental, interrupciones, etc.) como el síntoma de, para una, la dislocación de la autora respecto del sistema mental femenino que le es inherente, y, para la otra, de una estructura profunda que, aunque manifiesta en la disyuntiva del conflicto amoroso y del indígena, está hablando también de la discriminación sexual. En *Cecilia...*, *Aves...* y *Santa* las protagonistas son víctimas tanto de la violencia física como de la violencia espiritual. Incluso, Lucía Marín, a pesar de gozar de cierto *status* social, es “irrespetada” al tomarse la tarea de litigar por los derechos de minorías sometidas, por ser la escritura y el liderazgo actividades propias de la esfera pública masculina. Sin embargo, Matto se atreve a poner sobre el tapete de su creación literaria un programa de reforma social para amparar al indígena, aún a sabiendas de que su gesto le acarreará contratiempos: *por haberse atrevido a defender a los indígenas y a denunciar en Aves sin nido los atropellos del clero peruano, será excomulgada y pasará la mayor parte de su vida en el destierro* (IBID: 28). La doble temática de lo amoroso y de la defensa del indio, apuntada por Araujo, también es desmontada por Fernando Arribas, en los siguientes términos:

Ambas historias parciales —la de la opresiva situación de los indígenas en la primera parte y la del romance de folletín

de Manuel y Margarita en la segunda— contribuyen a perfilar la verdadera acción subyacente de la novela, que no es otra que la denuncia de la corrupción y perversidad de las autoridades civiles y eclesiásticas, peruanas, culpables tanto de la lamentable situación de la masa indígena como de la frustración de la pareja de enamorados, víctimas inocentes de la lascivia de un mal sacerdote (ARRIBAS, 1991: 68-69).

Con respecto al desfase entre la escritora y el sistema de representación permitido, conviene destacar el indicador común que Jean Franco señala en la ejecución literaria de hombres y mujeres: el de “las relaciones de poder”, ángulo desde el cual Franco intenta superar los planteamientos de base “esencialista” (los que intentan indagar, por ejemplo, si hay temas y estilos exclusivamente femeninos), para llegar a la conclusión de que *[t]odo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los ‘maestros’ del pasado. Esta confrontación tiene un interés especial cuando se trata de una mujer escribiendo ‘contra’ el poder asfixiante de una voz patriarcal (FRANCO, 1986: 41).*

A partir de esta reflexión de Franco, me permito leer el caso de Matto, quien seguramente por haber tenido como maestro a Ricardo Palma, no consiguió —a pesar de sus alegatos protoindigenistas y profeministas— sustraerse del imaginario masculino que postula el ícono de la mujer como dechado de virtudes (sumisa, fiel, recatada), la aliada de la “ideología burguesa falocéntrica”², construida a imagen y semejanza del modelo femenino propuesto por los libros de conducta³. Sin embargo, al dar vida a un personaje femenino que utiliza el espacio doméstico para tratar asuntos de la esfera pública

2 La expresión es de Lucía Guerra-Cunningham. Cfr. su ensayo “El personaje literario femenino y otras mutilaciones”.

(como la conversación de Lucía con las autoridades civil y eclesiástica), Matto adelanta un paso, por sí sola, en la iniciativa liberal de propiciar “afiliaciones” entre etnias y clases sociales diferentes.

La bastardización gráfica de las lenguas *otras*

En este apartado, me detendré a revisar el empleo que Villaverde, Matto y Gamboa hacen de ciertos recursos gráficos para distinguir el sistema discursivo de la “alta cultura” del que forman parte, de las lenguas populares o híbridas habladas por indios, negros, mulatos y todos aquellos sujetos comprendidos en las capas de la “baja cultura”.

En *Cecilia...*, junto con el narrador son las voces de los personajes que pertenecen a la sacarocracia habanera y, en parte, las voces de Cecilia y María de Regla las que responden a los patrones lingüísticos de la “alta cultura”. Lo sabemos, porque Villaverde las vierte en una grafía claramente diferenciada de los discursos “negroides”, y, también, porque cuando los personajes burgueses establecen contactos muy cercanos con las hablas negra y mulata, el narrador toma distancia de éstas recurriendo a expresiones como “para valernos de la frase vulgar”, “a que llaman vulgarmente”, “según reza la frase vulgar”, etc. A estos “diques” de contención y distinción lingüística (aunque no, ciertamente, de *distensión* lingüística) también presta atención Juan Gelpí, quien los interpreta como *comentarios diferenciadores y distanciadores* que emplea el narrador cuando *no desea que se contamine su escritura de la oralidad múltiple e irregular de otros personajes* (GELPÍ, 1991: 48).

En su disertación sobre la lengua, la estructuración literaria y la cosmovisión como niveles existentes en cada una de las operaciones transculturadoras, Rama plantea que [s]i (el escritor) *se aproxima a los*

3 Nelly Richard también proporciona una reflexión lúcida sobre la relación “discipulo/maestro”, cuando afirma que “[e]l dinamismo de esa relación depende del sentirse parte solidaria y activa de la tradición (hasta para quebrarla bajo el estilo de la ‘guerra heroica contra un precursor’ (...) librada por el hombre escritor) y no, como es el caso de la mujer, del sentirse excluida por ella, o bien conducida a ‘la servidumbre, el discipulado, el mimetismo (...) por el peso de la autoridad canónica de la tradición oficial cuando es vivida como ajena, enajenadora (RICHARD, 1993: 38).

estratos inferiores, no deja de confirmar lingüísticamente su lugar más elevado, debido a su educación y a su conocimiento de las normas idiomáticas, que lo distancia del bajo pueblo (RAMA, 1982: 41). En ocasiones, hallaremos tales voces salpicadas de algunos términos afros o locales, sin que el narrador apele a ningún tipo de “disculpas”. En estos casos, el autor emplea las *bastardillas* o *itálicas* para prevenir al lector de las injerencias lingüísticas presentes. En comparación con otras voces negras, la de la esclava María de Regla posee un número bajo de aquellos términos, hecho que se explica —así como el habla “blanca” de Cecilia— por tratarse de un sujeto instruido. Junto con su esposo Dionisio, ella se hace de la palabra y la convierte en un instrumento de lucha y de defensa.

Por su lado, Cecilia, aparte de saber leer y escribir, es casi blanca, situación que se refleja en sus enunciaciones, pues en la discriminación de las identidades “blanca”, “mulata” y “negra”, la lengua funciona como un termómetro cultural que permite “medir” el grado de “pureza” o de “hibridez” de las hablas ejecutadas, respecto de la lengua oficial o canónica. Sobre el perfil étnico-lingüístico de Cecilia, Gelpí señala que *a pesar de que su habla es fundamentalmente correcta y su fisonomía parece armónica, la caracterización de Cecilia Valdés no difiere, en lo fundamental, de la que se emplea al presentar a otros personajes negros y mulatos: para el narrador ella también será ‘peligrosa’* (GELPÍ, 1991: 54). Peligrosa porque [s]i bien (el narrador) *la exime de la bastardilla lingüística, Cecilia tiene la bastardía ‘escrita’ en los labios* (IBID: 57). Además de hacerlo con Cecilia, Gelpí plantea la inteligente e interesante idea de armar la relación fisonomía/ejecución lingüística en función de otros personajes (doña Chepilla, María de Regla, Genoveva Santa Cruz), con el fin de señalar la presencia de las tesis fisonómicas y frenológicas en la novela de Villaverde. Tesis que desde finales del siglo XVIII puso en boga el científico sueco Johann Caspar Lavater y que trataban de probar la existencia de una relación intrínseca entre la anatomía facial y las cualidades o los de-

fectos morales de los individuos. De allí que el narrador de *Cecilia...* se empeñe en observar los rasgos fisonómicos de los personajes, junto con su actuación lingüística, para demostrarnos que las gentes “de color”, además de ser “feas”, hablan “mal”. En términos del propio Gelpí: *Hablar mal, sugieren muchos textos decimonónicos, es una ‘enfermedad’ que se lee en el cuerpo, en la anatomía. El establecer un nexo entre la anatomía del otro (el “bajo pueblo” apuntado por Rama) y una presunta carencia o enfermedad constituye una práctica cultural bastante difundida en el siglo XIX (IBID: 50).*

En *Aves...*, el peso discursivo de la “alta cultura” recae en los Marín, la semi-blanca Margarita, el cura, doña Petronila y su hijo Manuel. En la familia que estos dos últimos integran con Sebastián Pancorbo, la armonía lingüística se rompe debido al analfabetismo funcional del gobernador, defecto que la autora nos muestra al poner en su boca la muletilla “francamente” y al subrayar con las bastardillas sus errores de dicción: — *En el instante, mi coronel, aunque **francamente**, no tardarán en venir a felicitar a usted (MATTO, 1994: 79; negritas mías).* La narradora nos precisa el perfil “intelectual” de Pancorbo, cuando refiere que *recibió instrucción primaria tan elemental como lo permitieron los tres años que estuvo en una escuela de ciudad; y después, al regresar a su pueblo, fue llavero en Jueves Santo; se casó con doña Petronila Hinojosa, hija de un notable; y en seguida lo hicieron gobernador*” (IBID: 12). Aquí, Matto emplea las bastardillas (subrayadas) con intención irónica, para dar cuenta de la manera improvisada en que Pancorbo fue trepando por distintos escalafones sociales, hasta llegar al Poder.

Para cerrar este punto, no me queda sino anotar que en *Santa* se percibe una mayor disposición del autor a homogeneizar los discursos de sus personajes, pues cuando emplea las bastardillas lo hace con el solo fin de destacar los apodos que figuran en la novela, o para transcribir términos mal pronunciados: — *Guarda tu diznidá para otra, ¿estamos?*” (GAMBOA, 1982: 31; cursivas (subrayadas) del autor).

El mayor grado de “bastardización” lingüística está, sin lugar a dudas, en la novela de Villaverde. Al lado de las hablas matizadas por algunos vocablos no “castizos” (como las de los blancos y mulatos), se hallan aquellos discursos donde los elementos africano y español riñen en lo sintáctico, semántico y morfológico. Este producto lingüístico “bastardo” es transcrito por el autor mediante una grafía (las bastardillas) que nos permite “diferenciarlo”, fácilmente, de otras hablas, o que, en palabras de Gelpí, *se emplea (...) para marcar la diferencia entre los dos órdenes lingüísticos. Por ‘bastarda’ se entiende (...) una oralidad que se encuentra fuera de la ley o norma lingüística* (GELPÍ, 1991: 48). Veamos y “oigamos”, a propósito de las hablas más “bastardas” que se registran en *Cecilia...*, las voces de la manumisa Genoveva y el esclavo Pedro:

—Labana etá perdía, niña. Toos son mataos y ladronisio. Ahora mismito han desplumao un cristián alantre de mi sojo. Lo abayunca entre un pardo con jierrepo atrás y un moreno po alante, arrimao al cañón delasquina de Sant Terese. De día crara, niño, lo quitan la reló y la dinere. Yo no quería mirá. Pasa batante gente. Yo conose le moreno; é le sijo de mi marío. ¡Ah! me da mieo. Entoavía me tiembla la pecho (VILLAVERDE, 1981: 189; cursivas originales).

—Mi ricorde, niña— dijo [Pedro] añadiendo a la carrera: Le pobre negre va a tené una Pacua mu maguá (IBID: 239).

Resistencia de la lengua “invadida” (la de origen africano) hacia la lengua “invasora” (el español) no encontraremos respecto del quechua mestizo en *Aves...* En esta última, predomina el español sobre la lengua indígena, de la cual Matto sólo introduce (también con bastardillas) algunos términos superficialmente imbricados, dado que las voces de los indios se perciben falseadas. Veamos, por ejemplo, la débil constitución quechua que asoma en el habla de la india Marcela:

—En nombre de la Virgen, *señoracha*, ampara el día de hoy a toda una Familia desgraciada. Ese que ha ido al campo cargado con las *cacharpas* del trabajo, y que pasó junto a ti, es Juan Yupanqui, mi marido, padre de dos muchachitas. ¡Ay *señoracha*! él ha salido llevando el corazón medio muerto, porque sabe que hoy será la *visita del reparto*, y como el cacique hace la faena del sembrío de cebada, tampoco puede esconderse porque a más del encierro la multa de ocho reales por la *falla*, y nosotros no tenemos plata (MATTO, 1994: 7; cursivas de la autora).

Uno de los aspectos que varios críticos han señalado como falla de construcción en *Aves...* (y por la que no están de acuerdo en considerarla “indigenista”), es que la autora, aunque tenía perfecto conocimiento del quechua, se limitó a barajar unos cuantos términos en forma inconsistente. En este sentido, Arribas apunta que [!]a *interpenetración lingüística queda reducida (...) a la mera inclusión de algunas palabras de origen quechua que, más que representar una eficaz aproximación a lo indio, apenas logran dar al discurso un cierto matiz costumbrista, exotista* (ARRIBAS, 1991: 71).

Por último, sólo me queda agregar que en *Santa*, además de los usos ya indicados, las bastardillas también son empleadas por Gamboa para graficar la voz de la protagonista, pero sólo en el espacio metaficcional de la dedicatoria. Porque, como puede verificarse en el texto novelístico, la posición marginal de la prostituta no se “marca” por su habla (como sí sucede con el habla del gitano), sino mediante signos alegóricos y totalizadores de su drama personal.

BIBLIO-HEMEROGRAFÍA

- ARAUJO, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana". En: *Hispanérica*. Año XI. No. 32. Gaithersburg, 1982. pp. 23-34.
- ARRIBAS GARCÍA, Fernando. "Aves sin nido. ¿Novela indigenista? En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVII. No. 34. Lima, 2do. Semestre de 1991. pp. 63-79.
- BACZKO, Bronislaw. 1991. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- FRANCO, Jean. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana". En: *Hispanérica*. Año XV. No. 45. Gaithersburg, 1986. pp. 31-43.
- GAMBOA, Federico. 1982. *Santa*. México: Grijalbo.
- Gelpí, Juan G. "El discurso jerárquico en *Cecilia Valdés*". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XVII. No. 34. Lima, 2do. Semestre de 1991; pp. 47-61.
- GUERRA-CUNNINGHAM, Lucía. 1986. "El personaje literario femenino y otras mutilaciones". En: *Hispanérica*. Año XV. No. 43. Gaithersburg, 1986. pp. 3-19.
- LUDMER, Josefina. (Comp.). 1994. *Culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- MATTO DE TURNER, Clorinda. 1994. *Aves sin nido*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RAMA, Ángel. 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- RICHARD, Nelly. 1993. *Masculino/Femenino*. Santiago de Chile: Zegers.
- SARLO, Beatriz. 1985. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogos.
- SOMMER, Doris. "Cecilia no sabe, o los bloqueos que blanquean". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XIX. No. 38. Lima, 2do. Semestre de 1993. pp. 239-248.
- VILLAVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o la Loma del Ángel*. 1981. Caracas: Biblioteca Ayacucho.