

Pedagogía del horror: El discurso contrahegemónico de la
narrativa breve latinoamericana (1830-1920)

By

Carolina Rodríguez Tsouroukdissian

Dissertation

Submitted to the Faculty of the

Graduate School of Vanderbilt University

in partial fulfillment of the requirements

for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

Spanish

May 31, 2020

Nashville, Tennessee

Approved:

Benigno Trigo, Ph.D.

Earl Fitz, Ph.D.

William Luis, Ph.D.

Andrés Zamora, Ph.D.

Copyright © by Carolina Rodríguez Tsouroukdissian
All Rights Reserved

DEDICATORIA

Para Simón

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a los miembros de mi comité de disertación. A mi director, profesor Benigno Trigo, cuya asesoría académica, orientación teórica y observaciones a lo largo del proceso fueron fundamentales para la concepción, desarrollo y finalización de la disertación. Aprecio enormemente su acompañamiento riguroso, paciente y alentador. Asimismo, expreso mi agradecimiento al profesor Earl Fitz por su apoyo continuo, generoso y entusiasta en las diferentes etapas del proyecto y por haberme abierto las puertas al fascinante mundo de la literatura brasileña. Al profesor William Luis por su valiosa orientación en la fase germinal de la disertación y por haber contribuido a despertar mi interés en la literatura cubana y Afro-latinoamericana. Finalmente, al profesor Andrés Zamora, por sugerirme nuevas posibilidades interpretativas y teóricas y por su invaluable apoyo a lo largo del programa.

También deseo expresar mi agradecimiento al profesor Edward Friedman por su orientación metodológica al inicio del proyecto y a la profesora Christina Karageorgou-Bastea por sus recomendaciones bibliográficas y apoyo inestimable.

Este trabajo contó con el respaldo del Mary and Joe Harper Fellowship y el Robert Penn Warren Center for the Humanities, instancias gracias a las cuales pude trabajar en la disertación a dedicación exclusiva durante un año.

Doy las gracias, igualmente, al diligente trabajo del personal del departamento de Interlibrary Loan de la biblioteca de la Universidad de Vanderbilt, especialmente durante los meses del verano de 2019. No puedo enfatizar suficientemente lo crucial que fue el ir recibiendo los materiales en el momento justo en que los necesitaba, incluso cuando se trataba de materiales difíciles de conseguir.

Asimismo, deseo resaltar la importante colaboración de la dirección de la Biblioteca Infantojuvenil Monteiro Lobato, en São Paulo, Brasil, que generosamente accedió a digitalizar y enviar electrónicamente parte de la obra de la escritora Júlia Lopes de Almeida.

Finalmente, dedico estas últimas líneas a mi familia: mi hijo Simón, mi madre Berdjouhi, mi esposo Alejandro, mi padre Luis Gerardo, mis hermanos Adolfo y Cristina, mi abuela Azad, mi tía abuela Herminé y mi tía Aida. A todos gracias por su paciencia, cariño, consejos y, principalmente, por las distracciones.

ÍNDICE

| | Página | |
|--|--------|---|
| AVISO DE COPYRIGHT | ii | |
| DEDICATORIA | iii | |
| AGRADECIMIENTOS | iv | |
| CAPÍTULO | | |
| LA NARRATIVA BREVE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN EN AMÉRICA LATINA | | 1 |
| 1 ARGENTINA: MODERNOS PERO ENFERMOS | 32 | |
| 1.1 NARRATIVA BREVE PARA ADULTOS | 37 | |
| 1.1.1 Juana Manuela Gorriti y los conflictos civiles: Un ángel con una enorme libido sosiega a la nación | 37 | |
| 1.1.2 “Anónimo” y Leopoldo Lugones contra la enfermedad positivista: De besos eléctricos y científicos desquiciados | 51 | |
| 1.1.3 Horacio Quiroga denuncia la nueva esclavitud indígena: Cuando el látigo cambió de mano..... | 68 | |
| 1.2 NARRATIVA BREVE INFANTIL | 78 | |
| 1.2.1 Eduarda Mansilla en defensa del negro y la mujer: Historias depresivas para menores..... | 78 | |

| | |
|---|------------|
| 1.2.2 Horacio Quiroga y su “puericultura sindical”: | |
| La lucha colectiva del subalterno..... | 97 |
| 1.3 CONCLUSIONES | 109 |
| 2 BRASIL: LENTA MARCHA AL FUTURO..... | 112 |
| 2.1 NARRATIVA BREVE PARA ADULTOS | 118 |
| 2.1.1 El abolicionismo de Machado de Assis y Maria F. dos Reis: | |
| Contra la esclavitud “afectuosa” y la esclavitud brutal | 118 |
| 2.1.2 Monteiro Lobato, Lopes de Almeida y Rangel: | |
| Graficando la distopía republicana del interior..... | 137 |
| 2.2 NARRATIVA BREVE INFANTIL | 159 |
| 2.2.1 Las utopías sociales de Lopes de Almeida: | |
| Pobres que prosperan y mujeres indóciles en un texto escolar | 159 |
| 2.2.2 La risa en Monteiro Lobato y dos fábulas tupí: | |
| Una arremetida de humor negro en contra del colonialismo y la opresión | 170 |
| 2.3 CONCLUSIONES | 184 |
| 3 CUBA: DESMANTELANDO LA COLONIA..... | 187 |
| 3.1 NARRATIVA BREVE PARA ADULTOS | 194 |
| 3.1.1 Félix Tanco, Pedro J. Morillas y Alfonso Hernández Catá contra la esclavitud: | |
| Itinerario hacia el negro rebelde | 194 |
| 3.1.2 Los feminismos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Aurelia Castillo: | |
| De asesinas y hadas que saben de mecánica..... | 216 |

| | |
|--|------------|
| 3.1.3 Manuel de la Cruz y Jesús Castellanos: | |
| Combatiendo el yugo colonial y neocolonial..... | 227 |
| 3.2 NARRATIVA BREVE INFANTIL | 241 |
| 3.2.1 La insospechada trinchera abolicionista de Cirilo Villaverde y Francisco J. Balmaseda: Burlando la censura colonial a través del texto escolar | 241 |
| 3.2.2 Las muñecas estropeadas de Aurelia Castillo y José Martí: | |
| Lecciones contra el abuso sexual y el racismo | 258 |
| 3.3 CONCLUSIONES | 275 |
| | |
| REFLEXIONES FINALES | 278 |
| | |
| OBRAS CITADAS..... | 289 |

LA NARRATIVA BREVE Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA NACIÓN EN AMÉRICA LATINA

Después de las guerras de independencia (1810-1825),¹ las élites políticas latinoamericanas se abocaron a la construcción de los nuevos estados-nación aplicando, paradójicamente, las mismas prácticas de opresión y exclusión social que operaron durante los más de tres siglos de dominio colonial. Como señala el Latin American Subaltern Studies Group, “the resulting postcolonial nation-states were ruled predominantly by white *criollos* who developed internal colonial regimes with respect to the Indians, the slaves of African descent, the mestizo or mulatto peasantry, and the nascent proletariat” (113), una lista a la que deben agregarse las mujeres, víctimas como indica Mary Louise Pratt, de “una inmensa estructura de exclusión” que dejó sin derechos ciudadanos a “la mitad de todas las clases sociales” (“Las mujeres y el imaginario nacional” 54). De acuerdo con Julio Ramos, durante buena parte del siglo XIX, la producción literaria de América Latina contribuyó a la legitimación de estos proyectos elitistas (*Desencuentros de la modernidad* 62). Las novelas nacionales que estudia Doris Sommer en *Foundational Fictions* son ejemplo de la orientación hegemónica que adoptó la literatura en sus inicios. Sin embargo, Ramos advierte que hacia el último cuarto del siglo XIX se produce un viraje: el campo literario latinoamericano abandona sus funciones de apoyo al poder para volverse crítico de la “tradicón represiva” y de “los discursos dominantes de lo político-estatal” (9, 14). Es decir, la literatura de la región se “autonomiza” (12) y comienza a desempeñar una función contrahegemónica.

¹ Cuba y Puerto Rico se independizaron de España en 1898.

² A los efectos de esta disertación, considero que el género de la narrativa breve abarca todos

Propongo como argumento central de la disertación que, dentro del ámbito literario latinoamericano del siglo XIX y principios del XX, el género de la narrativa breve² fue una plataforma destacada de acción contrahegemónica que combatió la configuración jerárquica de los estados recién independizados. En Cuba, la narrativa breve también desafió el poder colonial español, que rigió el destino de la isla hasta 1898.

Considero que la narrativa breve fue una plataforma prominente de acción contrahegemónica —acaso la más destacada dentro del ámbito literario del período— debido a la precocidad, la recurrencia y la disposición persuasiva con que los autores del género promovieron un discurso crítico frente al poder. La narrativa breve contrahegemónica emerge en la década de 1830, mucho antes que la fecha que estipula Ramos como punto de partida del viraje general del campo literario hacia posturas de crítica social. Luego de una aparición temprana, la narrativa breve contrahegemónica continuó desarrollándose profusamente a lo largo de los siglos XIX y XX. Argumento que dos rasgos distintivos de la narrativa breve contrahegemónica fueron el horror y la ambigüedad. Los autores del género recurrieron a estos dos elementos para elaborar un discurso persuasivo capaz de quebrar el estado de consenso que, de acuerdo con Antonio Gramsci, sostiene toda formación hegemónica (12).³

² A los efectos de esta disertación, considero que el género de la narrativa breve abarca todos aquellos textos que dan cuenta de una sucesión de eventos y cuya extensión es menor a la de la novela (aunque es cierto que no hay una distinción clara entre una novela corta y un cuento largo). En el corpus textual que examino, incluyo diversas formas de narrativa breve como el cuento, la fábula, la tradición, la leyenda, la crónica de guerra y los cuadros de costumbres. He preferido utilizar el término “narración/narrativa breve” en lugar del término “ficción breve” por la mayor amplitud que ofrece la primera alternativa frente a la segunda, que suele asociarse con el dominio de lo imaginativo. Con esta decisión, busco dar cabida a una mayor variedad de textos como las crónicas de guerra, que muchos dudarían en clasificar como “ficción”. Aunque considero que “narrativa” es el término más conveniente e inclusivo para referirme a la totalidad del corpus, el lector notará que en el análisis caso por caso de los textos utilizo la terminología específica aplicable a cada situación (leyenda, tradición, fábula, cuento, entre otros).

³ Para una discusión más detallada del término “contrahegemónico”, ver la sección “Marco conceptual” de la Introducción.

Las narraciones que examino son contrahegemónicas porque promovieron una visión crítica frente a estructuras naturalizadas de dominación social, económica y política.

Es difícil ofrecer una explicación definitiva sobre por qué el discurso contrahegemónico se desarrolló primero y más profusamente en la narrativa breve que en la novela. Como género de prestigio, la novela latinoamericana del siglo XIX frecuentemente estuvo ligada a la agenda política de las clases dominantes y, por su extensión y vocación totalizante, habría funcionado como el medio ideal para presentar elaboraciones comprensivas e idealizadas sobre la nación. La narrativa breve funcionó bajo una lógica diferente. Como señala Roberto González Echevarría, hay algo “repentino” e “intenso” en el relato breve, una “fenomenología” particular que viene de su corta extensión (“Introduction” 5). La mayor parte de los cuentos se pueden leer en una sentada, produciendo una impresión inmediata y unificada en el lector (5), una contundencia de la que carece la novela y que favorece el proceso persuasivo. Asimismo, la narrativa breve es más accesible porque exige menos tiempo, porque frecuentemente circuló en publicaciones periódicas que llegaron a la creciente población alfabetizada y porque es más susceptible de ser retransmitida oralmente. Por su contundencia y accesibilidad, el género del relato breve fue un instrumento privilegiado de influencia social. Posiblemente, por ello, las élites progresistas lo prefirieron como medio para canalizar su inconformidad hacia los nuevos proyectos nacionales.

Para demostrar la hipótesis de trabajo (que el género de la narrativa breve fue una plataforma destacada de acción contrahegemónica), examino ejemplos representativos de la narrativa breve de formación nacional⁴ que se produjo en Argentina, Brasil y Cuba entre 1830 y 1920. En general, estas narraciones buscaron deslegitimar a las clases gobernantes y

⁴ Utilizo el término “narrativa breve de formación nacional” o “narrativa breve fundacional” para referirme al conjunto de narraciones de corta o mediana extensión y temática nacional publicadas en América Latina a lo largo del siglo XIX y principios del XX. Estas narraciones trataron, de forma realista o alegórica, asuntos relativos a la construcción de los nuevos estados-nación como los modos de producción, la guerra, el colonialismo, la raza, el género, la modernización y las relaciones entre las clases sociales.

propulsar reformas sociopolíticas tendientes a la creación de un estado de mayor justicia social. Condenaron la esclavitud, el racismo, la exclusión social, el colonialismo, las prácticas imperialistas, la explotación laboral, la desigualdad de género y los efectos deshumanizantes de la guerra y la modernización. Asimismo, estos escritores priorizaron la representación de las realidades subalternas, en un gesto contrario a las políticas de exclusión social prevalentes en la época. Afrodescendientes, indios, mestizos, mujeres y campesinos pobres abandonaron virtualmente la posición marginal que ocupaban en la sociedad para convertirse en los protagonistas de estas narraciones.

Cuando señalo que estudiaré la narrativa breve fundacional en Argentina, Brasil y Cuba, me refiero no solo al canon adulto, sino también a la tradición naciente pero significativa del relato infantil latinoamericano, también plataforma de un discurso contrahegemónico y altamente politizado. Contrastar la función contrahegemónica de la narrativa breve para adultos y la infantil es, por lo tanto, uno de los objetivos principales de esta disertación y, además, una de las contribuciones más destacadas de este proyecto, habida cuenta de que no existen precedentes de un estudio con estas características dentro del campo de la crítica literaria latinoamericana.

Si bien ambos corpus desempeñaron una función contrahegemónica, asumieron aproximaciones claramente diferenciables. En los relatos para adultos, el mensaje contrahegemónico se canaliza generalmente a través de la distopía y el final trágico. Los autores tienden a enfatizar la desgracia del subalterno para sugerir el fracaso del proyecto de nación. Estas narraciones subrayan las divisiones sociales y destruyen la ilusión de una comunidad nacional fraterna como la teorizada por Benedict Anderson (7). Por otra parte, en los textos infantiles, el mensaje contrahegemónico se canaliza frecuentemente a través de la utopía. Estos relatos escenifican la superación, liberación y rebelión del subalterno. No

obstante, ocasionalmente, reproducen los finales lúgubres y pesimistas de las narraciones para adultos, lo que da al corpus infantil un tono mixto.

Es resaltante que en ambos corpus (el adulto y el infantil), los autores buscaran la contundencia⁵ del discurso contrahegemónico a través de escenas de muerte, violencia y destrucción. Estos elementos configuran lo que llamo una “pedagogía del horror”. En el contexto de este estudio, defino la pedagogía del horror como un mecanismo didáctico⁶ y, en última instancia, ideológico que promovió el cuestionamiento del orden dominante mediante la representación de situaciones atroces. La pedagogía del horror operó como una terapia de choque, potenciada por la concentración de los efectos que favorece el formato reducido del relato breve. Estas narraciones amplificaron las injusticias y flagelos sociales con la finalidad de “despertar” al lector y convocarlo a la reflexión. A través de la pedagogía del horror, estos escritores intensificaron el discurso contrahegemónico y desafiaron las formas de consenso

⁵ Enrique Pupo-Walker destaca la influencia de Edgar Allan Poe y del naturalismo francés en el desarrollo del género breve en América Latina (“The Brief Narrative” 511, 519). Estas dos instancias contribuyeron a reforzar las dimensiones de la contundencia y el horror en la narrativa breve latinoamericana del período. En “Review of *Twice-Told Tales* by Nathaniel Hawthorne” (1842), Poe esboza su teoría sobre el género del cuento y enfatiza la importancia de la unidad de efecto. Refiere que el autor debe escoger un efecto y que cada elemento del cuento, desde la primera línea, debe tender a la producción de ese efecto (60-88). En América Latina, los primeros intentos por definir el cuento llegan de la mano de Horacio Quiroga, quien fue asiduo lector de Poe. En su conocido “Decálogo del perfecto cuentista” (1927), Quiroga también insiste en la importancia de un final impactante (86-88). Por otra parte, la influencia del naturalismo francés, que promovió un tipo de literatura cruda, determinista y centrada en motivos patológicos, acentuaría la tendencia violenta y pesimista de la narrativa breve latinoamericana, especialmente entre 1890 y 1920 (Pupo-Walker, “The Brief Narrative” 519).

⁶ El didacticismo ha sido un rasgo característico del relato breve desde su origen y que ha perdurado a través de los siglos, haciéndose visible en la narrativa breve fundacional latinoamericana. Las fábulas morales de Esopo (siglo VI a.C.), de Jean de La Fontaine (siglo XVII) y de Félix María Samaniego (siglo XVIII), además de los *exemplum* aleccionadores de don Juan Manuel (1335), son ejemplos clásicos de la literatura universal que demuestran la ambición didáctica del relato breve a lo largo de la historia. Como indica Walter Benjamin acerca de los antiguos relatos de la tradición oral, “the fairy tale . . . once the first tutor of mankind, secretly lives on in the story” (102). Para Benjamin, el espíritu didáctico del relato oral sigue presente en el cuento moderno: “All this points to the nature of every real story. It contains, openly or covertly, something useful. The usefulness may, in one case, consist in a moral; in another, in some practical advice; in a third, in a proverb or maxim. In every case the storyteller is a man who has counsel for his readers” (86).

que legitimaban las prácticas de exclusión social de los estados oligárquicos. En este sentido, el horror se usó con un propósito democratizador. Aunque presente en el corpus infantil, es preciso aclarar que el horror tuvo mayor desarrollo en la tradición adulta.

Utilizo la palabra horror en la acepción general que le da el Diccionario de la lengua española, el cual ofrece cuatro significados para el término: “Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso”, “Aversión profunda hacia alguien o algo”, “Atrocidad, monstruosidad, enormidad” y “Cantidad muy grande” (“Horror”). En la mayor parte de los textos examinados, los escritores construyen el horror no a partir de la fantasía, sino justamente de la exageración de elementos reales o la representación de realidades que son en sí excesivas o terribles. El sentimiento de horror o “aversión profunda” emergería de la súbita toma de consciencia por parte del lector de que las “monstruosidades” que se representan son parte de la normalidad social. Lejos de cultivar mitos de orgullo nacional, estas narraciones promovieron un proceso de desidentificación respecto de los proyectos nacionales elitistas. Lo que es más, el horror habría propiciado que las elites se espantaran de lo que ellas mismas eran inclinándolas hacia posturas más favorables al cambio social.⁷

A lo largo del manuscrito, comento algunas narraciones con elementos fantásticos como “La novia del muerto” (1865) de Juana Manuela Gorriti o “La dama de Amboto” de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1860), en las cuales los elementos de horror se aproximan acaso al concepto de lo gótico que plantea Julio Cortázar en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. En este ensayo, Cortázar vincula el horror de lo gótico con elementos sobrenaturales e insólitos (145) como los fantasmas que aparecen en las mencionadas narraciones. En “Supernatural Horror in Literature”, H.P. Lovecraft también vincula el horror

⁷ Sobre los efectos del horror, ver en sección 3.1.1 del tercer capítulo, la carta que el intelectual cubano José Zacarías González del Valle dirige a Anselmo Suárez y Romero en referencia al relato antiesclavista “Petrona y Rosalía”. En esta misiva (fecha el 5 de septiembre de 1838), González del Valle señala: “una obra apreciable por la fidelidad con que pinta las horribles escenas de nuestra vida privada . . . viéndonos retratados, comenzaremos por odiar el retrato y acabaremos por mejorarnos a nosotros (58-59).

con la presencia de fuerzas desconocidas. Sin embargo, la marca dominante de la narrativa breve de formación nacional latinoamericana no es el horror sobrenatural sino el realista, a saber, aquel que resulta de las estructuras sociales, económicas y políticas, aunque en muchos casos ambos tipos de horror convergen dentro del texto.

En “The Cult of Violence in Latin American Short Fiction”, Raymond L. Grismer y John T. Flanagan ya advertían sobre la preeminencia del horror realista en la narrativa breve latinoamericana del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Grismer y Flanagan identifican la venganza, la agresión conyugal, las riñas mediadas por el alcohol y los machetes, los abortos y el sadismo como algunos de los tópicos de mayor recurrencia (162, 169). Vienen a la mente cuentos como “Os porcos” (1903) de Júlia Lopes de Almeida, donde un hombre dispone que un puerco devore el fruto ilegítimo de su hija, o “O bugio moqueado” (1920) de José Bento Monteiro Lobato, donde un coronel tortura impunemente a su esposa dándole de comer la carne de su supuesto amante. Aunque los referidos son ejemplos de horror realista, pues no se observa la participación de instancias sobrenaturales, tienen, no obstante, una dimensión como indica Cortázar “insólita” y exagerada con la cual los autores no solo buscaron arreciar el mensaje contrahegemónico, sino hacer catarsis mediante la elaboración literaria de las múltiples formas de violencia que marcaron el proceso formativo de las repúblicas latinoamericanas.

Según Frantz Fanon, todo proceso de descolonización es violento (*The Wretched of the Earth* 1). En este sentido, podría conjeturarse que la narrativa breve fundacional latinoamericana es violenta justamente debido a sus propósitos descolonizadores. Acerca de la psicología del sujeto colonial (o poscolonial), Fanon señala que este es un perseguido deseoso de convertirse en perseguidor (16), una afirmación que apunta a la existencia de una suerte de violencia intrínseca en todo aquel que se ha formado dentro de una cultura marcada por la experiencia de la dominación. Siguiendo a Fanon, sostengo que la contradicción básica

de la narrativa breve contrahegemónica latinoamericana es que por más contestatarios que trataron de ser los escritores, en general, no pudieron escapar de la cultura de violencia heredada de la colonia, como si la violencia fuera una especie de lengua materna que operaba en modo automático. Fanon señala que el colonialismo produce la esclavitud cultural (*Black Skin* 148). Argumenta que el sujeto colonizado tiene una identidad dividida que lo lleva a replicar involuntariamente los prejuicios, los mitos, el folklore y los arquetipos (147-8) que han venido de Europa. Como es evidente en los relatos que examino, los autores latinoamericanos no pudieron evitar “hablar” a través del legado de violencia de Europa.

A la luz de esta argumentación, puede conjeturarse que la pedagogía del horror fue el resultado de una combinación de factores conscientes e inconscientes. Los relatos son tan dramáticamente violentos y su intención didáctica tan palpable que luce acertado suponer que la pedagogía del horror fue una práctica consciente con un objetivo claro: llamar la atención sobre diversos flagelos sociales y promover la construcción de naciones más justas. Sin embargo, la escogencia del horror como pilar fundamental de la estrategia contrahegemónica también revela la participación —probablemente inconsciente como señala Fanon— de los escritores más progresistas de la época en la cultura de violencia colonial.

La pedagogía del horror constituye una agresión hacia el lector, a quien el escritor infantiliza y “golpea” con historias espeluznantes “para que aprenda”, irónicamente, sobre la importancia de la bondad, la igualdad y la justicia social. Esta paradoja es representativa de la ambigüedad de la narrativa breve contrahegemónica del período y signo de la condición poscolonial⁸ de las clases letradas progresistas, partidarias de la transformación social, pero aún entrampadas en la cultura de agresión legada tras siglos de colonialismo.

⁸ Empleo el término “poscolonial” en la acepción que le otorga Bill Ashcroft et al. para quien la poscolonialidad no abarca solo el período posterior a la independencia sino toda la cultura afectada por el “proceso imperial” desde el momento de la conquista hasta el presente (*The Empire Writes Back* 2).

Además del horror, como decía, la ambigüedad fue el otro rasgo central del discurso contrahegemónico. Mientras la pedagogía del horror sirvió para crear narraciones de alto impacto capaces de conmocionar al público acerca de determinados temas, la presencia de un discurso ambiguo habría aumentado el potencial persuasivo de estos textos, sobre todo de cara a los sectores ideológicamente menos progresistas. En palabras de Bill Ashcroft, la ambigüedad habría facilitado la asimilación del mensaje contrahegemónico dentro de lo que él denomina “networks of cultural dominance” (*Post-Colonial Transformation* 19). Por ello, en lugar de concebir la ambigüedad como una debilidad del discurso contrahegemónico, la interpreto como una ventaja. La ambigüedad habría protegido a estas narraciones de ser rechazadas por demasiado radicales, facilitando la persuasión de grupos diversos de lectores, incluidos los elementos más tradicionales de las clases privilegiadas.

La ambigüedad se produce a partir de una variedad de factores. En primer lugar, puede ser involuntaria, es decir, producto de la propia ambigüedad ideológica del autor. Frecuentemente, la perspectiva sexista, violenta y jerárquica de los escritores, en su mayoría del género masculino, se entremezcló con el discurso contrahegemónico. Por ejemplo, hay narraciones que condenan el racismo pero que son marcadamente sexistas, mientras otras denuncian la negligencia del estado al mismo tiempo que ofrecen un retrato ofensivo de las clases humildes. Como he advertido, estas contradicciones son sintomáticas del lento proceso de “descolonización mental” de las sociedades latinoamericanas.

Sin embargo, también se advierte una ambigüedad intencional, a saber, parte de una estrategia ex profeso para atenuar el discurso contrahegemónico. Esta ambigüedad estratégica coincide con lo que Michel Foucault denomina “formas de discreción” (37), término con el que designa “las diferentes maneras de callar” o de moderar el discurso que operan en un

momento dado.⁹ La introducción de elementos discursivos que pueden identificarse con el orden hegemónico fue una de las formas de discreción más usadas dentro de las narraciones contrahegemónicas. Por ejemplo, en “La dama de Amboto”, Gómez de Avellaneda representa la subversión violenta de la mujer frente a las leyes patriarcales y luego “mata” a su heroína. Al normalizar su discurso con un desenlace hegemónico que castiga a la mujer rebelde, Gómez de Avellaneda aparenta conformidad con el *statu quo* a objeto de reducir la resistencia de los lectores frente a sus ideas feministas. Sin embargo, esta retractación final no anula el mensaje contrahegemónico. Debido al horror vehemente de la leyenda, Gómez de Avellaneda acierta a “golpear” al lector a fin de hacerlo reflexionar sobre las asimetrías de género. En “Petrona y Rosalía”, Félix Tanco y Bosmeniel se sirve del mismo subterfugio al construir el mensaje antiesclavista sobre la base de la moral cristiana dominante.

Además de la fusión de elementos ideológicos hegemónicos y contrahegemónicos, los escritores también manipularon los aspectos formales y estilísticos del texto con el propósito de cuestionar de forma encubierta el orden social vigente. Por ejemplo, en el corpus infantil, los autores emplearon el lenguaje polisémico de la alegoría y el género fabulístico como forma de discreción o atenuante del mensaje contrahegemónico. También recurrieron a lo que he llamado “desplazamiento estratégico”¹⁰ para ocultar a ciertas figuras. Asimismo, en las

⁹ Foucault usa el término “formas de discreción” en su análisis de los discursos sobre la sexualidad en la sociedad occidental. Sobre las formas de discreción, Foucault argumenta que “no hay un silencio, sino varios” y que “el propio mutismo, las cosas que se rehúsa decir o se prohíbe nombrar, la discreción que se requiere entre determinados locutores, son menos el límite absoluto del discurso (...) que elementos que funcionan junto a las cosas dichas, con ellas y a ellas vinculadas en estrategias de conjunto” (37). Foucault descarta una diferencia binaria entre lo que se calla y lo que se dice (37). Por ejemplo, decir algo puede ser una forma de callar o disimular la verdadera intención. Entonces, a veces, decir es callar. Igualmente, lo que se calla puede “decir” bastante sobre las circunstancias del entorno.

¹⁰ A través del “desplazamiento estratégico”, unas figuras reemplazan a otras ocultando su verdadera identidad. Este recurso se utilizó sobre todo en la narrativa breve infantil, aunque también se observan instancias de esta estrategia en la narrativa breve para adultos. Por ejemplo, en la literatura infantil antiesclavista que se produjo durante la época colonial en Cuba, algunos autores sustituyeron al esclavo por figuras animales con el fin de disimular el mensaje abolicionista.

narraciones para adultos, los escritores introdujeron elementos fantásticos, alegóricos y hasta infantiles para dar una apariencia inofensiva e incluso cándida al relato contrahegemónico.

Aunque cada texto tiene sus peculiaridades, en estos párrafos he intentado explicar la forma como la pedagogía del horror y la ambigüedad contribuyeron a incrementar la contundencia y potencia persuasiva de la narrativa breve contrahegemónica latinoamericana.

JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

El problema de investigación puede enunciarse en los siguientes términos: ¿cuál fue la función política de la narrativa breve de temática nacional en Argentina, Brasil y Cuba — en sus vertientes adulta e infantil— entre 1830 y 1920? En buena medida, como he explicado, el género desempeñó una función contrahegemónica y de contrapeso al poder. En esta sección, expondré las razones que me llevaron a concentrarme exclusivamente en el género de la narrativa breve y a incluir el escasamente estudiado corpus infantil. Además, justificaré la selección de los textos, los países y la delimitación del marco temporal.

Decidí realizar un estudio especializado de la narrativa breve debido a que considero que el género fue plataforma de un discurso singular sobre la nacionalidad que no ha sido analizado suficientemente. En la sección anterior, enfatiqué el interés de estos autores por visibilizar las realidades subalternas y cuestionar la actuación de los centros de poder. También hice referencia a los elementos de horror y ambigüedad a través de los cuales los escritores buscaron —con las consabidas contradicciones— reeducar a la sociedad en valores de justicia social. Todos estos rasgos marcan una diferencia respecto al discurso del más prestigioso género de la novela fundacional, generalmente centrado en representar la vida y circunstancias de las élites. Aunque el objetivo de este estudio no es realizar un análisis comparativo de la novela y la narrativa breve fundacionales, sí señalaré algunos puntos de contraste que permiten apreciar la pertinencia de un estudio centrado en el género breve.

Sommer sostiene que la novela fundacional latinoamericana se estructuró principalmente en torno al amor heterosexual y el matrimonio como figuras de la consolidación aparentemente no-violenta de la nación (6). Según Sommer, la novela fundacional cumplió una función pacificadora y reconciliadora al retratar vínculos de deseo entre individuos de diferentes razas, regiones y estratos socioeconómicos (12, 47). Desde su punto de vista, las novelas fundacionales fueron hegemónicas y cómplices de las clases dominantes (6), justamente porque difuminaron las diferencias sociales y crearon un falso sentido de fraternidad nacional que promovería el orden, la modernización y, en fin, la ejecución sin contratiempos de los proyectos nacionales elitistas.

La novela argentina *Amalia* (1851) y la chilena *Martín Rivas* (1862) son ejemplos de este tipo de narrativa. En la primera, el interior agrario se une con Buenos Aires metafóricamente a través del amor, mientras en la segunda el matrimonio de los protagonistas simboliza la unión de clases sociales antagónicas y regiones disímiles como la capital y las zonas mineras (18). Para Sommer, “romantic passion . . . gave a rhetoric for the hegemonic projects in Gramsci’s sense of conquering the antagonist through mutual interest, or ‘love,’ rather than through coercion” (6). Mientras la novela decimonónica formuló utopías nacionales (6), la narrativa breve buscó desmentirlas.

El relato breve fundacional latinoamericano no trata sobre el amor. Trata de muerte, enfermedad, ruina, tortura, hostilidad, explotación, discriminación y miseria. En otras palabras, es una interrogación del mito de consolidación no-violenta de la nación.¹¹ Estas narraciones señalan el fracaso del estado y revelan al lector educado las penurias y el potencial rebelde de los colectivos marginalizados. La narrativa breve fundacional incorpora

¹¹ En *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America*, Juan Pablo Dabove examina las diversas representaciones y usos de la figura del bandido en la literatura latinoamericana fundacional. En su estudio, Dabove enfatiza la preeminencia de la violencia dentro del discurso literario de la época, sugiriendo que la lectura de Sommer, quien enfatiza el rol del amor y el deseo, es incompleta.

la decadencia que la novela fundacional prefirió excluir de sus páginas. La fealdad de la nación quedó servida reforzando el germen del cambio social.

Dentro del ámbito de la narrativa breve, la relevancia del género infantil radica en la función que este desempeñó como vehículo de ideologización temprana. Aunque dentro del corpus infantil fueron frecuentes las narraciones ideológicamente tradicionales —destinadas, por ejemplo, a inculcar la bondad o el amor al trabajo— el relato contrahegemónico tuvo un desarrollo apreciable, además de una difusión privilegiada en escuelas públicas y privadas. Moldear las actitudes sociopolíticas de las nuevas generaciones es tal vez una de las formas más efectivas y perdurables de ejercer la acción contrahegemónica. Así lo pensaron escritores como José Martí y Monteiro Lobato, quienes justificaron su interés por el género infantil en términos de las posibilidades de influir en la nación futura.

Como mencioné anteriormente, un aspecto llamativo de la narrativa breve infantil latinoamericana y que justifica su estudio es la insistencia en representar el triunfo del subalterno. Es en estas narraciones que finalmente vemos al opresor derrotado. Este giro dramático tuvo escasa presencia en la narrativa latinoamericana dirigida al público adulto: ni el relato ni la novela de la época se interesaron por la victoria del sujeto marginal excepto en contadas excepciones. La narrativa breve infantil aportó un punto de vista distinto dentro del amplio espectro de la literatura de formación nacional de la región haciéndose eco de las quimeras más radicales de las élites progresistas.

El género infantil está saturado de política, en buena medida, porque las élites letradas lo usaron como plataforma no declarada de sus agendas reformistas. Escritores de la época utilizaron esta literatura “menor” y aparentemente neutral para promover el cambio social. El caso de Cuba es tal vez el más emblemático en este sentido. Durante el siglo XIX, escritores como Cirilo Villaverde y Francisco Javier Balmaseda se valieron del relato moralizante y la fábula versificada para promover posturas antiesclavistas y anticoloniales. Debido a su

ambigüedad y carácter alegórico, estos textos superaron los filtros de la censura colonial y se convirtieron en materiales oficiales de lectura en las escuelas. De hecho, forman parte de la poca literatura antiesclavista que se pudo publicar en la isla antes de la abolición.

Las mujeres son otro ejemplo representativo del uso estratégico del género infantil. Estas lo cultivaron a sabiendas de que se trataba de una incursión aceptable dentro de la esfera pública. Después de todo, escribir para niños se percibía como una extensión de la función materna (María Cristina Arambel-Güñazú, y Claire Emilie Martin 146). Tomando ventaja del candor inocente que protegía al género de toda sospecha, algunas escritoras lo usaron para difundir veladamente sus ideas feministas y avanzar críticas contra el sistema patriarcal que les negaba el derecho a la ciudadanía.

La mujer no solo destacó como autora frecuente del género infantil, sino como lectora y difusora de estas narraciones. Las transmitiría a sus hijos en el espacio doméstico, donde cumplía su función como “ángel del hogar”,¹² y también en el ámbito escolar, donde la presencia femenina en el cuerpo docente fue cada vez mayor.

La proliferación de textos infantiles en América Latina a partir del siglo XIX debe comprenderse como parte de un movimiento de mayor escala con repercusiones en todo el hemisferio. La publicación del *Émile* de Rousseau en 1762 marcó un hito en términos de la valorización del niño como entidad diferenciada y promesa de futuro (Florence Valentine Barry 85). Producto de esta nueva concepción de la infancia que emerge de la Ilustración francesa, crece el interés por una literatura para niños, centrada en la misión pedagógica de crear ciudadanos adecuados, obedientes y, en definitiva, conformes con el sistema burgués (Salvador Arias 45-46). Este interés se traduce en un auge del género infantil, que se hace especialmente visible en el siglo XIX. Son de esta época clásicos infantiles universales como

¹² De acuerdo con Nancy LaGreca, el manual de comportamiento femenino *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León delinea las características básicas del arquetipo del ángel del hogar: abnegación, humildad, modestia, obediencia, castidad y domesticidad (*Rewriting Womanhood* 6).

Alicia en el país de las maravillas (1865) de Lewis Carroll, *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott, *Aventuras de Tom Sawyer* (1876) de Mark Twain y *La isla del tesoro* (1881) de Robert Louis Stevenson, entre otros (53).

En América Latina, la literatura infantil respondió a este clima de ideas ilustradas que enfatizaban la importancia de una educación adecuada para las nuevas generaciones.¹³ Sin embargo, como advierte Ann González en *Resistance and Survival: Children's Narrative from Central America and the Caribbean*, mientras en Europa y Norteamérica el género tuvo un objetivo “civilizador”, en Latinoamérica desarrolló una veta más crítica debido a la larga historia de coloniaje (1). González identifica en el género infantil latinoamericano un discurso de “resistencia” (1) que, por su carácter ambiguo y negociado, he preferido denominar contrahegemónico. El género infantil es un componente esencial de este estudio que permitirá ampliar la visión que se tiene sobre la literatura fundacional de la región.

Para la conformación del corpus textual de la disertación, tomé los ejemplos que consideré más representativos del discurso contrahegemónico dentro del espectro de la narrativa breve del período, procurando lograr un equilibrio entre textos canónicos y textos escasamente comentados por la crítica. Examiné a escritores que formaron parte de las élites progresistas y también a escritores que por su raza, género o posición social podrían considerarse parte de un grupo marginalizado. La inclusión de autores afrodescendientes y mujeres permitió examinar la forma como el subalterno, en palabras de Homi Bhabha, “narró la nación” (*El lugar de la cultura* 179) y representó a una sociedad que lo excluía.

La selección de Argentina, Brasil y Cuba como casos de estudio fue el resultado de una revisión preliminar según la cual determiné que estos países figuraban entre los que poseían las tradiciones de narrativa breve para adultos y público infantil más robustas del período, especialmente en términos de su orientación contrahegemónica. En México y Chile,

¹³ Para un panorama histórico de la infancia en América Latina, ver *Minor Omissions: Children in Latin American History and Society* de Tobías Hecht.

el género también tuvo un desarrollo destacado en ambas vertientes; sin embargo, el estudio de cinco realidades nacionales no lucía como un objetivo realizable en el plazo de un año. El factor que inclinó la balanza hacia Argentina, Brasil y Cuba fue principalmente histórico. Estos países siguieron procesos de consolidación nacional contrastantes, un factor que consideré ventajoso por favorecer el análisis comparativo.

Argentina se caracterizó por un prolongado período de guerras civiles en los años de la postindependencia y, luego, por un vertiginoso proceso de modernización afianzado en una de las operaciones de blanqueamiento racial más radicales de la región. De acuerdo con Ezequiel Gallo, entre 1871 y 1914, el estado argentino propició la entrada de casi seis millones de inmigrantes europeos, la mayoría españoles e italianos, de los cuales tres millones se establecieron definitivamente en el territorio (363). Junto con la población local, la mano de obra extranjera apalancó los impresionantes índices de crecimiento económico que experimentó el país hacia finales del siglo XIX. La propia historia de Argentina determinó que la violencia política y las “enfermedades” morales y sociales de la modernidad se convirtieran en temas centrales de la narrativa breve contrahegemónica.

Brasil, por su parte, siguió una secuencia histórica de las más sui géneris de la región. No solo fue la única nación latinoamericana que logró la independencia sin derramamiento de sangre, sino que, al erigirse en nación soberana en 1822, optó por la monarquía constitucional desechando el modelo republicano adoptado en el resto de América Latina (la república tendría que esperar hasta 1889). El apego de Brasil a las estructuras coloniales también se reflejó en la existencia prolongada de la institución esclavista hasta 1888 y la configuración de un estado racista que —como el argentino y también el cubano— propició migraciones europeas a gran escala (Boris Fausto 783). No sorprende, entonces, que muchos de los relatos del período traten sobre la condición arcaica de la nación.

Por último, como Brasil, Cuba se caracterizó por la abolición tardía de la esclavitud —abolida definitivamente en 1886— y por una prolongada historia de colonialismos y gestas independentistas fallidas que culminaron en el cese del dominio español en 1898 y el nacimiento en 1902 de una república mediatizada por el imperialismo estadounidense. El itinerario histórico de Cuba incidió en que el colonialismo y la situación del negro fueran los temas preponderantes de la narrativa breve contrahegemónica del período.

Finalizo esta sección con un comentario sobre el marco temporal. La delimitación del período de estudio al lapso comprendido entre 1830 y 1920 sincroniza con dos momentos cruciales en los procesos de consolidación nacional en América Latina. La fecha de inicio coincide con el logro de la independencia política por parte de casi toda la América española y portuguesa,¹⁴ en tanto que la fecha terminal se asocia con un momento en el que la mayor parte de los estados-nación del subcontinente había alcanzado un grado significativo de modernización y vinculación con las redes del capitalismo internacional a través de un modelo económico basado en la exportación de materias primas (Rosamel S. Benavides 71). Igualmente, el año de 1920 es significativo en la medida en que marca una etapa de agotamiento formal dentro del campo literario latinoamericano que da pie al desarrollo de las corrientes vanguardistas en las décadas posteriores.

VISIÓN PANORÁMICA DE LA CRÍTICA

La bibliografía en torno a la narrativa breve latinoamericana está conformada, mayoritariamente, por antologías críticas,¹⁵ historias literarias del género,¹⁶ compilaciones de

¹⁴ Argentina se independizó en 1816 y Brasil en 1822. Cuba es un caso particular, porque aunque se inauguró como república independiente en 1902, el proceso de formación de una identidad nacional cubana puede rastrearse a las primeras décadas del siglo XIX, cuando la isla se encontraba aún bajo dominio colonial español (William Luis, *Literary Bondage* 2).

¹⁵ Ver *El Cuento Hispanoamericano: Antología Crítico-Histórica* de Seymour Menton, *Antología crítica del cuento hispanoamericano: Del romanticismo al criollismo (1830-1920)* de José Miguel Oviedo, *The Oxford Book of Latin American Short Stories* de González

ensayos de temática diversa¹⁷ y estudios enfocados en ciertos períodos, autores o corrientes estéticas.¹⁸ Son escasos los estudios que analizan de manera sistemática y comprehensiva las intervenciones políticas de la narrativa breve latinoamericana en el período fundacional.¹⁹

Buena parte de los estudios que exploran la función política de la narrativa breve latinoamericana son artículos y capítulos de libros dedicados a autores y colecciones específicas.²⁰ A través del estudio de tres tradiciones nacionales y la inclusión del canon infantil, espero ofrecer una visión más comprehensiva de la narrativa breve latinoamericana y de su contribución a la construcción simbólica de las nuevas naciones. Este estudio es un esfuerzo por superar la atomización que actualmente enfrenta el campo.

Esta disertación también contribuye a impulsar el incipiente campo de la crítica literaria de textos infantiles latinoamericanos. La bibliografía en torno a este corpus está

Echevarría y *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story* de K. David Jackson, entre otras. Las antologías nacionales y las organizadas en torno a autores específicos o corrientes estéticas son, asimismo, numerosas.

¹⁶ Ver *Historia del cuento hispanoamericano* de Luis Leal, *The Latin American Short Story: A Critical History* editado por Margaret Sayers Peden, “The Brief Narrative in Spanish America: 1835-1915” de Pupo-Walker, la introducción de K. David Jackson en *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, la introducción de González Echevarría en *The Oxford Book of Latin American Short Stories*, entre otros.

¹⁷ Ver *El cuento hispanoamericano* editado por Pupo-Walker, *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo* de Carmen de Mora Valcárcel y *Emerging dialogues on Machado de Assis* de Aidoo Lamonte y Daniel F Silva, entre otros.

¹⁸ Ver *Um romantismo a oeste: Modelo francês, identidade nacional* de Ana Beatriz Demarchi, *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano* de Ángel Flores, *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma* de Gabriela Mora, *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar* de Pablo Brescia y *The Latin American Short Story at its Limits: Fragmentation, Hybridity and Intermediality* de Lucy Bell.

¹⁹ Ver *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX: Demandas y expectativas* de Rosamel S. Benavides y *Elementos de poética histórica: El cuento hispanoamericano* de Martha Elena Munguía Zatarain.

²⁰ “Nacionalidad forzada: Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo” de Fermín Adrián Rodríguez, “Beyond Metaphor: Juana Manuela Gorriti and Discourses of the Nation under Juan Manuel de Rosas” de Magalí Armillas-Tiseyra, “The Legacy of Slavery: Tales of Gender and Racial Violence in Machado de Assis” de Sidney Chalhoub y “The Devil in the Details of Cuban Antislavery Narrative: Félix Tanco y Bosmeniel’s ‘Petrona y Rosalía’” de Claudette Williams son algunos ejemplos recientes.

conformada, mayoritariamente, por antologías,²¹ historias literarias,²² estudios de caso de autores de prestigio²³ y, como indica González, análisis desde el punto de vista pedagógico (2). Son contados los críticos que se han interesado en examinar a profundidad la función político-ideológica de la narrativa infantil latinoamericana,²⁴ lo cual no es el caso en otras geografías. En los últimos años, ha proliferado un número importante de estudios que exploran la literatura infantil anglosajona en relación con temas como el imperialismo, la historia contemporánea y cuestiones de raza y género.²⁵ A la fecha, el canon infantil latinoamericano carece de un cuerpo sólido y diversificado de crítica.

Un estudio como el que propongo, que integra las tradiciones adulta e infantil, desafía la tendencia actual a considerar ambos cánones de forma aislada y permite examinar preguntas nuevas acerca de la literatura fundacional latinoamericana: ¿cómo se representa la nación en el género infantil?; ¿es una nación diferente de la que emerge en la narrativa para adultos?; ¿el género infantil tuvo usos políticos diferentes a los de la narrativa para adultos?; ¿cómo se articula la protesta social en cada corpus?; ¿qué valores nacionales privilegia el

²¹ Ver *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana* de Carmen Bravo-Villasante y *Breve antología de literatura infantil latinoamericana* de BBVA Fundación Provincial.

²² Ver *Historia de la literatura infantil en América Latina* de Manuel Peña Muñoz y *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y El Caribe* de Antonio Orlando Rodríguez.

²³ Ver *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil* de Marisa Lajolo y João Luís Ceccantini, *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato* de Zinda Maria Carvalho de Vasconcellos, *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro de Salvador Arias* y *Mar de espuma: Martí y la literatura infantil* de Eduardo Lolo, entre otros.

²⁴ *Resistance and Survival: Children's Narrative from Central America and the Caribbean* y *Postcolonial Approaches to Latin American Children's Literature* de Ann González y *Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República* de Patricia Santos Hansen son ejemplos destacados.

²⁵ Ver *Children's Literature and the Fin de Siècle* de Roderick McGillis, *Empire's Children: Empire and Imperialism in Classic British Children's Books* de M. Daphne Kutzer, *Imperialism and Juvenile Literature* de Jeffrey Richards, *Children's Literature: From the Fin de Siècle to the New Millennium* de Kimberley Reynolds, *Unsettling Narratives: Postcolonial Readings of Children's Literature* de Clare Bradford, *Apartheid and Racism in South African Children's Literature, 1985-1995* y *Neo-Imperialism in Children's Literature about Africa* de Yulisa Amadu Maddy and Donnarae MacCann.

género infantil?; ¿son distintos a los que prioriza la narrativa para adultos?; ¿por qué el género infantil incorpora rasgos de la narrativa para adultos?; ¿por qué la narrativa para adultos incorpora, en ocasiones, formas de la literatura infantil?

El diseño de este estudio responde a la insistencia por parte de la crítica de explorar la conexión entre literatura y nación a través de la novela.²⁶ Desde *Foundational Fictions* de Sommer, han aparecido numerosos trabajos que examinan la construcción de la nación a través de la literatura y otros artefactos culturales, sin embargo, en la mayoría de los casos, el hilo conductor sigue siendo la novela. Dentro de este acervo crítico, han proliferado los estudios con aproximaciones feministas y poscoloniales.²⁷ También aquellos que examinan la violencia²⁸ y la derrota como rasgos fundamentales de las identidades nacionales latinoamericanas. Esta disertación dialoga, sobre todo, con estas dos últimas vertientes. Como señalé antes, a través de historias violentas que sorprenden por su horror, los autores del género breve visibilizaron la miseria del subalterno para sugerir el fracaso de la nación en su misión de ser un espacio de inclusión y oportunidad para todos los grupos sociales.

La bibliografía sobre el fracaso en América Latina explora las posibles ganancias de elaborar en los procesos de pérdida que han marcado la historia de la región. En *Cult of Defeat in Mexico's Historical Fiction: Failure, Trauma, and Loss*, Brian L. Price estudia los

²⁶ Como esta disertación, *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos. Seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano* de Betina González también se interesa por rastrear el discurso de crítica social en una variedad de géneros “menores” como cuentos, fábulas, artículos de prensa y obras teatrales no canónicas.

²⁷ Ver *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism* de Helene Carol Weldt-Basson, *La institucionalización del rol materno durante gobiernos autoritarios: Respuestas de escritoras argentinas y brasileñas a la construcción patriarcal de género y nación* de Emilia Isabel Arce, *Aproximaciones a la narrativa femenina del diecinueve en Latinoamérica* de Joan Torres-Pou, *Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX* de Arambel-Güñazú y Martín, *The Colonial Subject's Search for Nation, Culture, and Identity in the Works of Julia Álvarez, Rosario Ferré, and Ana Lydia Vega* (2003) de Eda Henao, entre otros.

²⁸ La violencia ocupa un lugar importante en *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America* de Nina Gerassi-Navarro, *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics* de Idelber Avelar y *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America* de Dabove.

diversos usos del fracaso en la literatura mexicana y señala que este ha sido un componente central del pensamiento y la imaginación latinoamericanas desde el siglo XV hasta la actualidad (5). En *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, John Ochoa se concentra en la dimensión productiva de la derrota, en particular, en su potencial para activar la autocrítica y la renovación (5). Por su parte, en *Desde el fracaso: Narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*, Magdalena López señala la gestación de una “consciencia del fracaso” que viene sustituyendo el sustrato épico de una literatura caribeña anterior basada en un discurso de triunfo que buscaba suprimir el dolor (24, 39). En su análisis, López concibe el fracaso como un estado existencial que puede conducir a la “agencia histórica” (13), ofreciendo una perspectiva similar a la de Ochoa.

La idea del fracaso como estado existencial entronca con las reflexiones de Roger Bartra sobre el lugar de la pérdida y la melancolía dentro de la sensibilidad latinoamericana. Según Bartra, “las manifestaciones culturales, sociales, políticas y psicológicas que giran en torno de la melancolía constituyen un conglomerado mítico de una enorme importancia en la América Latina moderna y contemporánea” (134). En esta disertación, capturo un momento del discurso de la derrota en el que la representación del fracaso nacional luce más como una estrategia de lucha encaminada a promover el cambio social que como una prueba definitiva de la melancolía cultural de Bartra o del “fracaso existencial” de López.

En el marco de los debates sobre la derrota en América Latina,²⁹ es importante destacar la aportación del corpus infantil. Debido a que estas narraciones representan frecuentemente el triunfo del subalterno y la posibilidad de una nación más igualitaria, son un gesto en contracorriente. El género infantil emerge como un espacio de ruptura en el cual las élites letradas se separaron de la tenaz corriente del fracaso.

²⁹ El motivo de la derrota también emerge en *Alegorías de la derrota: La ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* de Idelber Avelar y *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature* de Leila Lehnen.

MARCO CONCEPTUAL

Partiendo de los estudios poscoloniales y subalternos y de teorías sobre nacionalismo y hegemonía, en esta sección, presento una discusión teórica de una serie de términos centrales a la disertación: nación/nacionalismo, subalternidad y hegemonía/contrahegemonía. Estos términos remiten a las tres dimensiones principales de mi problema de investigación ya que mi objetivo es analizar la forma como la narrativa breve latinoamericana promovió un concepto antielitista y, por lo tanto, contrahegemónico, de nación a través de la representación de realidades subalternas.

El concepto de nación es elusivo por su carácter multidimensional y mutable (Eric Hobsbawm 10). En *Nationalism*, luego de una revisión de la bibliografía reciente sobre el tema, Craig Calhoun concluye: “no definition of nation has ever achieved general acceptance . . . The ideas of nation, nationality and the like are ‘essentially contested’ because any particular definition of them will privilege some collectivities . . . and damage the claims of others” (98). Sin embargo, Calhoun aventura una conceptualización general del término: “‘Nation’ is a particular way of thinking about what it means to be a people and how the people thus defined might fit into a broader world-system” (99), una definición que subraya la centralidad del discurso nacionalista en la formación del constructo nacional.

La relación entre nacionalismo y nación ha sido uno de los puntos más debatidos por la crítica. Al respecto, Calhoun hace eco del argumento de Hobsbawm en *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality* según el cual el nacionalismo, en gran medida, crea a la nación (99). Calhoun define nacionalismo como una formación discursiva cuyo propósito es la creación de identidades colectivas: “a way of speaking that shapes our consciousness” (3, 29). Para Calhoun las naciones solo pueden existir en la medida en que sus miembros se comprendan a sí mismos a través del marco discursivo de la identidad nacional (99) que ha creado la retórica nacionalista, normalmente basada en elementos como

el territorio, la ascendencia común, la soberanía, la legitimidad del gobierno, el sentido de pertenencia, la cultura compartida, la etnia y la participación popular.

Siguiendo a Ernest Gellner, Hobsbawm enfatiza que el discurso nacionalista tiene un componente importante de artificio, invención e ingeniería social (10). Las naciones, por lo tanto, lejos de ser entidades primordiales basadas en imperativos étnicos, míticos o lingüísticos, son constructos que emergen producto a) del efecto aglutinador de los discursos nacionalistas y b) de los esfuerzos homogeneizadores del estado (10) en el plano político, económico, territorial, comunicacional, tecnológico, social y administrativo.

Trasladando estos conceptos a la América Latina del siglo XIX y principios del XX, puede afirmarse que en este período —stricto sensu— no había naciones.³⁰ No las había porque tampoco había proyectos de país cohesivos capaces de generar un sentido de pertenencia comunicable a toda la población. Lo que sí había eran estados incipientes —en el sentido del andamiaje institucional— en busca de naciones, además de una serie de nacionalismos en formación mayoritariamente de corte elitista.

Los proto-nacionalismos de la época estuvieron influenciados por las ideas sociales y políticas que estaban en boga por entonces, principalmente, el positivismo, el liberalismo y el racismo científico procedentes de Europa (Charles A. Hale 369, 382, 397, 441). Estas ideas se aclimataron a cada contexto geográfico dando pie a diferentes prácticas de construcción nacional. No obstante, en términos generales, la mayoría de los estados privilegió el progreso material sin dedicar mayores esfuerzos a la resolución de las varias brechas sociales.

Las élites criollas descendientes de españoles y portugueses crearon regímenes basados en los mismos criterios de opresión y exclusión social que operaron en la época colonial. Durante casi todo el siglo XIX y buena parte del XX, los indígenas, los negros, el

³⁰ A lo largo de la disertación utilizo el término nación para referirme a diferentes momentos de la historia de Argentina, Brasil y Cuba. Cuando utilizo este término no estoy tratando de transmitir la idea de un proyecto cristalizado, sino de un proyecto en ejecución. Entiendo la nación como un proceso en continua construcción, definición y redefinición (Hobsbawm 10).

campesinado mestizo y las mujeres permanecieron en una situación pseudo-colonial, marginalizados de los principales derechos políticos y económicos. El libro *Conflicto y armonía de las razas en América* (1883), del escritor y estadista argentino Domingo Faustino Sarmiento, con sus alegatos en favor del exterminio de aborígenes, es uno de los ejemplos más claros de la postura colonialista de las élites latinoamericanas.

Debido a la opresión, la exclusión, la hostilidad, la inestabilidad política y la fragmentación geográfica de las sociedades latinoamericanas es que Mary Louise Pratt señala que el concepto de Benedict Anderson de la nación como una comunidad imaginada y fraterna no constituye un modelo apto para el estudio de los estados poscoloniales que surgieron después de la independencia (“Las mujeres y el imaginario nacional” 53). Según Anderson, “[the nation] is imagined as a community, because, regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship” (7). La idea de la nación como una hermandad horizontal es un producto discursivo creado por las élites para consolidarse en el poder. Como sugiere Pratt, este concepto no captura las circunstancias reales de conflictividad social y política de las jóvenes repúblicas latinoamericanas.

El Latin American Subaltern Studies Group ofrece una definición de nación que se adapta mejor a la realidad de estas sociedades que la definición de Anderson: “As a space of counterposition and collision, the nation includes multiple fractures of language, race, ethnicity, gender, class, and the resulting tensions between assimilation (ethnic dilution and homogenization) and confrontation (passive resistance, insurgency, strikes, terrorism)” (118). Mientras Anderson enfatiza la capacidad de amalgamamiento de la nación en tanto constructo elitista, el Latin American Subaltern Studies Group resalta la prevalencia de la heterogeneidad y el conflicto.

Por su configuración vertical, estas sociedades funcionaron como fábricas de subalternidades,³¹ es decir, de grupos subordinados según criterios de clase, raza, casta, edad, género o posición política (Ranajit Guha 35). Una subordinación que, sin embargo, no debe tomarse como absoluta, ya que la complejidad de lo social siempre abre canales de actuación para los colectivos oprimidos (Mabel Moraña 649). “[D]espite the tendency in traditional paradigms to see it [the subaltern] as a passive or ‘absent’ subject that can be mobilized only from above; it also acts to produce social effects” (Latin American Subaltern Studies Group 111). Los colectivos marginalizados ganan agencia participando en procesos de hibridación, cruce y negociación con las esferas de poder (John Beverley 134; Moraña 644; Gayatri Spivak 79). Por ejemplo, en el siglo XIX, las mujeres escritoras de clase alta tomaron ventaja de su estatus privilegiado para desafiar las normas sociales que les negaban acceso a la esfera pública y las mantenían en una posición de subalternidad política, cultural y civil. Con su doble posición de dominante/subalterna, la mujer intelectual contribuyó a flexibilizar las normas de género contribuyendo a la progresiva emancipación de la población femenina.

De acuerdo con John Charles Chasteen, los estados latinoamericanos emergieron como verdaderas naciones a partir de 1950, cuando los proyectos elitistas de América Latina comenzaron a ampliar su base social permitiendo la participación política de los colectivos subalternos a través del voto y otras plataformas de acción civil (xix). La narrativa breve latinoamericana fue parte de las corrientes discursivas que a partir del siglo XIX contribuyeron a la diseminación de un ideal de nación basado en valores democráticos como la inclusión, la igualdad y la justicia social. Siguiendo a Hobsbawm, la narrativa breve

³¹ Como advierte John Beverley, la invención de la categoría político-cultural del “subalterno” se atribuye a Antonio Gramsci, quien utilizó este término para referirse a las mayorías campesinas del sur de Italia (2).

favoreció la construcción de la nación “desde abajo” (10) debido a su insistencia en visibilizar las realidades de las poblaciones menos privilegiadas.³²

Al reflexionar sobre la formación de la nación, es preciso considerar los conceptos de hegemonía y contrahegemonía. De acuerdo con Gramsci, “social hegemony [comprises] [t]he ‘spontaneous’ consent given by the great masses of the population to the general direction imposed on social life by the dominant fundamental group; this consent is ‘historically’ caused by the prestige (and consequent confidence) which the dominant group enjoys” (12). Para Gramsci, la hegemonía no se conquista a partir de la fuerza y la coerción, sino del liderazgo y las alianzas que las clases dominantes puedan establecer con diversos factores sociales.³³ Como señala Terry Eagleton, para construir la hegemonía, los centros de poder diseminan su visión del mundo a través de instituciones de la “sociedad civil” como los medios de comunicación, la escuela, la familia y la iglesia, las cuales cumplen el papel “más importante en el proceso de control social” (154). Justamente debido al grado de imbricación social de la hegemonía es que esta pasa a naturalizarse.

Ernesto Laclau y Chantal Mouffe enfatizan la importancia de las prácticas articuladoras en la construcción de las formaciones hegemónicas.³⁴ Las prácticas articuladoras son todas aquellas acciones capaces de construir vínculos de consenso entre elementos divergentes de modo tal que estos cambian su naturaleza como resultado de la articulación (67, 105). Según Laclau y Mouffe, la articulación hegemónica requiere de dos condiciones: a) la presencia de fuerzas antagónicas y b) la existencia de una vasta área de elementos flotantes susceptibles de ser articulados a alguno de estos polos (136). Como parte

³² En *Imagined Communities*, Anderson enfatiza la estrecha relación entre literatura y nacionalismo argumentando que el progresivo desarrollo de la imprenta en América Latina fue crucial para el surgimiento de una conciencia nacional (36).

³³ Gramsci diferencia entre la hegemonía como dominio por consentimiento y la “dominación directa” que supone el uso de la violencia y la ley para ejercer la autoridad (12).

³⁴ Laclau y Mouffe utilizan el término “formación hegemónica” para referirse a lo que Gramsci denomina “historical bloc”. Para Gramsci, el bloque histórico corresponde al orden hegemónico y supone un estado de congruencia entre diversas fuerzas sociales (137).

del proceso articulador, los antagonistas se ven obligados a una constante redefinición de su campo (136). Al establecerse la hegemonía, emerge un bloque: “an articulated totality of differences” (Laclau y Mouffe 143). El grupo dominante ha ganado la aceptación de la mayor parte de los elementos de la sociedad; sin embargo, esto no implica el fin del proceso articulador, pues las formaciones hegemónicas son sistemas en continua metamorfosis.

Los elementos que definen la práctica hegemónica también devienen elementos determinantes de la práctica contrahegemónica. Si la práctica hegemónica es una forma de “poder blando” que se ejerce en el plano de la sociedad civil a través de la negociación, el consenso y la persuasión, la práctica contrahegemónica opera de la misma forma. La práctica contrahegemónica busca el cambio a través de la persuasión y la articulación de nuevos consensos dentro de la sociedad. Como señala Nicola Pratt, “civil society is not only the sphere through which hegemony is diffused, but also the terrain upon which resistance to hegemony, or counter-hegemonic projects, can be formulated” (317-18). Según Eagleton, la hegemonía es un tipo de poder que lejos de percibirse como “extraño y opresivo”, se percibe como “sentido común”, razón por la cual “cualquier ‘contrahegemonía’ debe llevar su campaña política a este . . . reino de valores y costumbres, hábitos del habla y prácticas rituales” (152). Eagleton advierte que en las sociedades modernas no basta con “ocupar fábricas o enfrentarse al estado” ya que la acción contrahegemónica solo será efectiva en la medida en que logre “impugnar toda el área de la ‘cultura’, definida en su sentido más amplio y cotidiano” (151). Dado que la acción contrahegemónica busca la construcción de un nuevo sentido común (Gramsci 424), debe comprenderse como un proceso de largo plazo.

Nicola Pratt aclara que Gramsci nunca utilizó el término “contrahegemonía” para referirse a la creación de una hegemonía alternativa (323n3). Gramsci prefirió el término “war of position”. Según Laclau y Mouffe, “war of position involves the progressive disaggregation of a civilization and the construction of another around a new class core” (70).

David Forgacs explica que la idea de “war of position” remite a la actividad de los partidos políticos y movimientos de oposición que se organizan para ganar aliados y construir su poder social, concepto que se diferencia de la idea de “war of movement” que supone, según Gramsci, la utilización de medios violentos (224). En tanto producto cultural, las narraciones que examino vendrían a ser una manifestación de la categoría de “war of position”, visto que impugnan a través del poder persuasivo del texto literario la cultura de abuso, explotación y discriminación que se cultivó durante tres siglos de colonialismo.

Al examinar el discurso contrahegemónico de estos textos, la pedagogía del horror y la ambigüedad emergen como las prácticas articuladoras más importantes de las cuales se valieron los escritores para persuadir al público de la necesidad de un nuevo orden social. Según Laclau y Mouffe, articular supone convencer, construir consenso y buscar un terreno común (105). A través de la pedagogía del horror, se buscó convencer al lector del carácter inmoral de las ideologías tradicionales según las cuales era “normal” y “aceptable” abusar, violentar y excluir a ciertos sectores de la población. Por su parte, la ambigüedad se utilizó para matizar el carácter disruptivo de estas narraciones y aumentar su potencial persuasivo. Del mismo modo como la práctica hegemónica requiere el consentimiento del “otro”, la práctica contrahegemónica también. La ambigüedad habría favorecido la creación de un terreno común con elementos diversos, entre ellos, grupos conservadores y aquellos factores que Laclau y Mouffe denominan “flotantes” por carecer de adhesiones claras.

Como expliqué anteriormente, la articulación del mensaje contrahegemónico también varió dependiendo del público. En las narraciones para adultos, predominó una articulación distópica enfocada en el sufrimiento del subalterno como crítica indirecta a las políticas del estado. En las narraciones infantiles, los autores se tomaron más libertades y, amparándose en la supuesta inocuidad del género, articularon utopías radicales centradas en la figura del subalterno insurgente y empoderado (mayormente ausente de los relatos para adultos).

En este estudio, considero la pluralidad de formas que adoptó el discurso contrahegemónico a partir de diferentes combinaciones y manifestaciones de los principios articularios que he identificado (horror, ambigüedad, distopía, utopía). Factores como el contexto histórico, la audiencia y la situación del autor dieron origen a un amplio espectro de variaciones que analizo con detenimiento en cada capítulo.

Dedico el primer capítulo a Argentina. Buena parte de los escritores que examino en este apartado esgrimen críticas en contra de los procesos de la modernidad. En particular, cuestionan la formación violenta del estado y la deshumanización de las relaciones sociales a partir del positivismo, el cientificismo y un progreso vertiginoso que fue exitoso en lo macroeconómico, mas no en lo social. Varias de las narraciones que considero tratan sobre las secuelas sociales del acelerado proceso de industrialización y crecimiento económico que experimentó el país a partir de las últimas décadas del siglo XIX. Autores como Juana Manuela Gorriti, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Eduarda Mansilla visibilizan los fracasos del proyecto modernizador. En la visión de estos escritores, la modernidad repitió taras coloniales como la violencia política, la explotación de las poblaciones vulnerables, el clasismo y la exclusión con base en el género y la raza, introduciendo al mismo tiempo una crisis de valores inédita producto de las nuevas obsesiones en torno al progreso y la ciencia. Dentro de la tradición infantil, destacan los cuentos feministas de Mansilla y los relatos en favor de la lucha colectiva del subalterno de Quiroga.

En el segundo capítulo, estudio el caso de Brasil, donde la narrativa breve sirvió de tribuna para cuestionar el carácter retrógrado del estado. Si en Argentina se levantó la voz en contra de los excesos de la modernidad, en Brasil, autores como Joaquim Maria Machado de Assis, José Bento Monteiro Lobato, Júlia Lopes de Almeida, Alberto Rangel y Maria Firmina dos Reis denunciaron el atraso de la nación y la persistencia de formas de organización coloniales que impedían el progreso y la democratización de la sociedad. Estos escritores

impugnaron el mito brasileño de la “esclavitud benévola”, las concepciones tradicionales sobre el género y la negligencia del estado frente a las poblaciones campesinas del interior. En este apartado, son de especial interés las vetas discursivas feministas, antiburguesas, antimonárquicas y antieclesiásticas presentes en la narrativa breve infantil.

El tercer capítulo trata sobre la narrativa breve cubana. Me centro en autores como Félix Tanco y Bosmeniel, Pedro José Morillas, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Manuel de la Cruz, Alfonso Hernández Catá, Aurelia Castillo de González, Jesús Castellanos, Cirilo Villaverde, Francisco Javier Balmaseda y José Martí. Uno de los temas centrales del corpus es la injusta situación del sujeto afrodescendiente dentro de la sociedad cubana antes y después de la abolición de la esclavitud. A lo largo del capítulo, examino la radicalización del discurso antiesclavista, la tentativa de crear un nacionalismo sin razas en vísperas de la Guerra de Independencia y los reclamos de la primera generación de autores republicanos frente a las políticas de discriminación racial que implementó la república “plattista”. También considero los contrastes del discurso feminista de Gómez de Avellaneda y Castillo de González. En cuanto al corpus infantil, son relevantes las fábulas y relatos antiesclavistas que lograron publicarse pese a la censura colonial y los cuentos feministas y antirracistas de Castillo de González y Martí, respectivamente.

Finalmente, deseo resaltar la importancia del método comparativo en este estudio. Si bien he identificado una serie de elementos comunes que conectan las tradiciones de narrativa breve de varias geografías de la América española y portuguesa, mi principal interés es resaltar el espectro de variaciones del discurso contrahegemónico. No solo examino los contrastes entre la narrativa breve para adultos y el público infantil, sino las peculiaridades que el discurso contrahegemónico adoptó en cada contexto nacional. Asimismo, mi

investigación se inscribe en corrientes críticas que privilegian el análisis integrado de la expresión literaria y cultural de Hispanoamérica y Brasil.³⁵

³⁵ Dentro de este campo, son relevantes los estudios realizados por Earl Fitz, como *Inter-American Literary History: Six Critical Periods*, *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context*, *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*, and *Rediscovering the New World: Inter-American Literature in a Comparative Context*.

CAPÍTULO 1

ARGENTINA: MODERNOS PERO ENFERMOS

Luego de independizarse, Argentina atravesó un prolongado período de guerras civiles y fronterizas, seguidas de una agresiva operación modernizadora que supuso la admisión de millones de migrantes europeos.³⁶ A los enfrentamientos entre las facciones federales y unitarias que marcaron la primera mitad del siglo XIX se sumaron la campaña militar del estado contra la frontera indígena y conflictos internacionales como la Guerra argentino-brasileña (1825-1828), la Guerra del Plata (1851-1852) y la Guerra de la Triple Alianza (1865-1870). Mientras el mapa político de la nación se definía por las armas, a partir de 1860 la modernidad comenzó a asentarse en el campo y la ciudad con la incorporación de nuevas tecnologías de producción y comunicación.

A finales del siglo XIX, la faz del país estaba transformada y la economía prosperaba a un ritmo galopante. De acuerdo con Gallo, a partir de 1880, Argentina creció a una tasa “excepcional” de cerca de 5% anual que se mantuvo hasta después de la Primera Guerra Mundial (362), gracias al impulso de las exportaciones que aumentaron 1.183% entre las últimas décadas del diecinueve y las primeras del nuevo siglo (Natalio R. Botana 234). Según

³⁶ Botana indica que el estado argentino se consolidó tardíamente luego de las guerras civiles y “las presidencias fundadoras” de corte liberal de Bartolomé Mitre (1862-1868), Domingo F. Sarmiento (1868-1874) y Nicolás Avellaneda (1874-1880) (11). En 1880, el gobierno de Avellaneda aprobó un marco legal que fue instrumental para superar la fragmentación político-administrativa y consolidar el poder central sobre las regiones, en especial sobre la capital porteña (Gallo 362). A raíz de una rebelión autonomista por parte del gobernador de la provincia de Buenos Aires, el gobierno aprobó una ley para federalizar la ciudad porteña (esto significó el sometimiento de esta al ejecutivo nacional) y desmanteló las milicias regionales prohibiendo, a partir de entonces, la formación de cuerpos militares provinciales (35). De esta forma, comienza una nueva etapa en la historia argentina (1880-1916), caracterizada por gobiernos de orientación conservadora, que sin embargo serían liberales en lo económico (Botana 13). La relativa estabilidad política a partir de 1880 creó las condiciones para el crecimiento económico de las siguientes décadas (Gallo 362).

Luís Nassif, para 1913, Argentina tenía la cuarta economía más grande del mundo en términos de Producto Interno Bruto, además de ser el mayor exportador de cereales y el segundo mayor exportador de carnes luego de Estados Unidos (48).³⁷ Atentos a la transformación que experimentaba la sociedad, escritores como Juana Manuela Gorriti, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga y Eduarda Mansilla se opusieron a la orientación bélica y patriarcal del estado Argentino, así como también al efecto deshumanizante del marco positivista de progreso. A través de relatos catastróficos donde la muerte ocupa un lugar central, estos autores cuestionaron los fundamentos de una modernidad que juzgaron aplastante por su violencia y velocidad avasalladora, su énfasis en lo material y sus visos neocoloniales. Estas narraciones coincidieron con una población cada vez más instruida: se estima que entre 1869 y 1914, el analfabetismo cayó de 77,9% a 35% (Gallo 368), una reducción significativa en comparación con otros países de la región.³⁸

En términos generales, el corpus de narrativa breve para adultos presenta a una sociedad victimizada por la violencia política y el capitalismo. Las familias se acuchillan por fervores partidistas, al tiempo que pobres pero también ricos viven una existencia trastornada por las obsesiones científicas y los ciclos robotizados y veloces de la modernidad. En clave de parodia, horror, fantasía o realismo, los protagonistas de estas narraciones suelen morir violentamente liquidados por la nación deshumanizada que se forjó a partir de la guerra, el liberalismo económico y el imperio de las nuevas tecnologías. En estos relatos, la nación emerge como un espacio distópico en el cual los débiles mueren o sufren una pérdida irreparable, mientras las figuras de poder triunfan.

³⁷ Según Gallo, el dinamismo de la economía argentina favoreció la movilidad social, especialmente en las áreas urbanas y las regiones dedicadas a la siembra de cereales (366). Los inmigrantes europeos fueron quienes más se beneficiaron de este clima de productividad, capitalizando los mejores trabajos. Para 1914, 62,1% de los empleados comerciales, 44,3% de los trabajadores industriales y 38,9% de los contratados en el sector agropecuario eran extranjeros, así como la mayor parte (68%) de los propietarios de factorías y negocios (365).

³⁸ Para 1920, el analfabetismo era de 65% en Brasil y 40% en Cuba (Unesco 192).

Los autores de narrativa breve infantil también cuestionaron las políticas de la clase dirigente, a través de una mezcla de relatos utópicos donde el subalterno triunfa por medio de la acción colectiva organizada y relatos distópicos donde las poblaciones subalternas enfrentan un destino cruel. La narrativa breve infantil objetó los excesos del capitalismo, la desigualdad de género y el racismo, desafiando la matriz positivista, patriarcal y eurocéntrica de una nación fundada sobre el binario sarmientino civilización-barbarie.

El discurso contrahegemónico de estas narraciones acompañó la voz de protesta que levantaron varios sectores de la sociedad civil, en especial, los trabajadores urbanos. Entre 1907 y 1916, estos organizaron 1.290 huelgas en la ciudad de Buenos Aires —cinco de las cuales fueron generales— con el objetivo de negociar aumentos de sueldo o reducción de jornada (Gallo 371). Asimismo, entre 1900 y 1910, acontecieron cinco matanzas obreras (Botana 235). Había una “consciencia de clase en germen” y “el anarquismo libertario” ascendía en la dirigencia laboral (235-36).³⁹ Estos acontecimientos eventualmente abrieron paso a una legislación social y a la creación de agencias especializadas en materia laboral (236).⁴⁰ En el interior del país, los trabajadores también enfrentaron dificultades. La mecanización de la agricultura produjo altos índices de desempleo, al tiempo que artesanos y transportistas no pudieron competir contra los precios de las manufacturas importadas o los bajos costos de la nueva red ferroviaria (Gallo 365, 369). Aunque hubo protestas, la conflictividad laboral en el campo no alcanzó la misma magnitud que en la ciudad, ya que los trabajadores no estaban organizados adecuadamente (372).

³⁹ Ver *Anarkos: Literaturas libertarias de América del Sur* de Jean Andreu et al. Este libro ofrece una recopilación de textos publicados a principios del siglo XX por la prensa anarquista en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay.

⁴⁰ Según el documento “Perfil de Derecho Laboral nacional: República de Argentina”, elaborado por Arturo Bronstein, para 1910, ya se había reglamentado el descanso semanal y el trabajo de mujeres y menores de edad; en 1915, se adoptó una ley de accidentes y enfermedades laborales; en 1929, se creó una legislación sobre el horario de trabajo; en 1934, sobre la terminación de la relación laboral y, en los años cuarenta, se establecieron parámetros para las bajas remuneradas y la organización sindical.

El movimiento feminista argentino también se sumó a los crecientes reclamos de la sociedad civil. En 1910, se celebró el Primer Congreso Feminista Internacional y el Primer Congreso Patriótico de Señoras (de orientación más conservadora), con el fin de debatir los derechos políticos de la mujer (Adriana María Valobra 2). Más adelante, en 1918, Julieta Lanteri⁴¹ fundó el Partido Feminista Nacional, que defendió el voto femenino, y Elvira Rawson creó la Asociación Pro Derechos de la Mujer (2). Las activistas feministas también promovieron sus derechos a través de plataformas partidistas más amplias como la Unión Cívica Radical y el Partido Socialista Argentino, organizaciones políticas que disputaban “un nuevo estatuto de ciudadanía y la reformulación del pacto político” (2).

Producto de las demandas de la sociedad civil y de los partidos opositores, las élites conservadoras que detentaban el poder desde 1880 optaron por una ruta reformista con el propósito de “redimir el vicio de la oligarquía” y “hacer una reparación moral” (Botana 236). La necesidad de contener la olla de presión en que se había convertido la sociedad llevó a que, en 1912, el presidente conservador Roque Sáenz Peña aprobara la Ley 8.871 que consagró el voto universal, secreto y obligatorio para todos los hombres mayores de dieciocho años (Gallo 388), medida que posibilitó la llegada al poder en 1916 de la Unión Cívica Radical, el principal partido opositor.⁴² Dos años más tarde, en 1918, se produjo el movimiento de la Reforma Universitaria, una rebelión estudiantil que combatió el autoritarismo, la ineficiencia y el clericalismo en la Universidad de Córdoba (Natalia Milanesio 505). El movimiento tuvo réplicas en universidades de Buenos Aires, La Plata, Santa Fe y Tucumán, así como en Perú, Chile y México (505). Según Pablo Buchbinder, este

⁴¹ Luego de entablar un proceso legal en contra del gobierno, la médica, política y feminista de origen italiano Julieta Lanteri obtuvo en 1911 y por aplicación de la Constitución la carta de ciudadanía que le dio el derecho al voto (Valobra 2).

⁴² Unión Cívica Radical se definía como un partido nacionalista y antipositivista siendo sus principales críticas al régimen de entonces el exceso de cosmopolitismo y el afán materialista de la sociedad argentina; sin embargo, de acuerdo con Gallo, las ideas de esta organización política no diferían sustancialmente de las que propugnaban los gobiernos conservadores que le precedieron en términos institucionales, sociales y económicos (375).

acontecimiento ocupa una posición “fundamental” en la historia política argentina ya que se enmarca “dentro de un proceso más amplio caracterizado por el ascenso de las clases medias y la decadencia del régimen conservador” (27) que dominó la política desde 1880.

La narrativa breve contrahegemónica apuntaló estos movimientos sociales y políticos en favor de la democratización de la sociedad argentina y la conquista de un mayor grado de igualdad. Los autores utilizaron la pedagogía del horror como mecanismo de ideologización tanto en la narrativa breve para adultos como en la infantil. A través de escenas de violencia, muerte y destrucción, estos escritores buscaron generar un efecto dramático conducente a una reflexión crítica sobre la sociedad. Asimismo, generalmente, formas hegemónicas de pensamiento como la violencia y los estereotipos en torno a la raza, la clase y el género “contaminaron” el discurso de denuncia de estas narraciones abriendo un espacio de ambigüedad. Aunque el lector contemporáneo puede interpretar estas ambigüedades como una debilidad, es probable que en la época estas hayan servido para matizar y hacer más “digerible” el mensaje de denuncia. En estas narraciones, es palpable el interés de los autores por persuadir a una lectoría diversa. Estos no solo escriben para aquellos que comparten sus opiniones. También desean captar a los “no convencidos” del cambio social introduciendo elementos con los que estos podrían identificarse. Pese al saldo ambiguo de estas narraciones, queda a la vista el firme propósito de un sector de la intelectualidad argentina de señalar los vacíos del proyecto nacional e impulsar nuevas articulaciones entre el poder y la sociedad.

Los relatos que examino en este capítulo fueron publicados entre 1860 y 1920. En el primer apartado, estudio el discurso contrahegemónico de la narrativa breve para adultos a través de “La hija del mashorquero” (1863) de Gorriti, “La vida eléctrica” (1885) de autor desconocido, “Yzur” (1906) de Lugones y “Una bofetada” (1916) de Quiroga. En el segundo apartado, analizo ejemplos representativos de la narrativa breve infantil de protesta social como “Tío Antonio” (1879), “La jaulita dorada” (1879) y “Nika” (1880) de Mansilla, y

“Guerra de los yacarés” (1916) y “El paso del Yabebirí” (1917) de Quiroga.⁴³ Además de estos relatos, incluyo referencias secundarias a otras narraciones que tratan temas similares con el propósito de destacar las tendencias más salientes de la narrativa breve contrahegemónica producida en Argentina durante este período.

1.1 NARRATIVA BREVE PARA ADULTOS

1.1.1 Juana Manuela Gorriti y los conflictos civiles:

Un ángel con una enorme libido sosiega a la nación

La escritora salteña Juana Manuela Gorriti (1818-1892)⁴⁴ incursionó en la esfera pública decimonónica con un discurso literario y periodístico que resistió la hipermasculinidad del constructo nacional. En sus novelas, cuentos, leyendas, biografías, cuadros de costumbres, crónicas, piezas periodísticas, memorias y relatos de viaje, difundidos tanto en Argentina como Perú, meditó sobre el papel de la mujer en la sociedad y las barreras que impedían su desarrollo, posicionándose como una de las “pioneras de la liberación femenina latinoamericana” (Leonor Fleming 57). Gorriti intervino en el discurso histórico proponiendo nuevas lecturas de la realidad y manifestando “una fuerte voluntad de participación en el diseño y en la ejecución de la cultura hispanoamericana” (Arambel-Güñazú y Martín 102-4). Feminismo, libertad, patriotismo y latinoamericanismo fueron los ejes de la obra de Gorriti (Fleming 17), interesada, asimismo, en denunciar la situación de precariedad de colectivos desaventajados como indios, negros y mestizos. La literatura y mensajes de transformación social de la escritora trascendieron el ámbito de su país de origen debido a su residencia itinerante entre Argentina, Perú y Bolivia y su compenetración con los problemas e historia de cada una de estas naciones. En este sentido, Gorriti emerge como una

⁴³ Todas las citas textuales de los cuentos conservan la ortografía original de la edición usada.

⁴⁴ Para una versión novelada de la vida de Juana Manuela Gorriti, leer *Juanamanuela, mucha mujer* (1983) de Martha Mercader.

figura transnacional y de influencia en el ámbito andino.

En 1845, Gorriti publicó *La quena*, obra que retrata la situación precaria de las etnicidades subalternas en el Perú colonial, posicionándose como una de las primeras novelistas de Suramérica y como fundadora del género fantástico en Argentina (Fleming 16). Otras obras relevantes del corpus mayormente romántico de Gorriti incluyen las colecciones de relatos *Sueños y realidades* (1865) y *Panoramas de la vida* (1876), las novelas *El pozo de Yocci* (1869) y *Oasis en la vida* (1888), el relato de viajes novelado *La tierra natal* (1889) y el libro de cocina latinoamericana *Cocina ecléctica* (1890). Además, fue cofundadora de revistas como *El Álbum*, *La Alborada* y *Alborada de Plata* y difundió sus escritos en publicaciones destacadas de Buenos Aires como *La Nación* y *La Revista de Buenos Aires* y de Lima como *El Comercio* y *El Nacional* (48, 58).

La historia familiar y personal de Gorriti explica su inclinación por un tipo de literatura que dialogó intensamente con la realidad sociopolítica del momento, aunque siempre desde una perspectiva femenina. Su padre fue general de la independencia y gobernador por el partido unitario de la provincia de Salta, hasta que en la década de 1830 la familia entera tuvo que exiliarse en Bolivia luego del triunfo del caudillo federal Facundo Quiroga en Tucumán (15). En Bolivia, Gorriti se casó con el capitán Manuel Isidoro Belzú, quien fue presidente del país entre 1848 y 1855, pero de quien la escritora se separó producto de incesantes conflictos antes de que este se consolidara en el poder (15). Sin el acompañamiento de su cónyuge, Gorriti emigró a Lima, Perú, donde pese a su origen aristocrático enfrentó la pobreza (15). Fundó, entonces, una escuela que le sirvió de sustento, convirtió su residencia en sede de una de las tertulias literarias más prestigiosas de Lima⁴⁵ y

⁴⁵ Gorriti organizó salones literarios tanto en Lima como en Buenos Aires, una actividad que le permitió intimar con las élites letradas de ambos países (Fleming 15). A sus tertulias asistían otras mujeres escritoras con quienes estableció fuertes lazos como Clorinda Matto de Turner o Mercedes Cabello de Carbonera, pero también reconocidos hombres de letras de la época como el peruano Ricardo Palma, quien llegó a ser un asistente habitual de la tertulia

se dedicó de lleno a la escritura (15). En la década de 1870, regresó a Buenos Aires, donde la recibieron con honores y una pensión del estado que la ayudó a mantener su independencia económica y continuar con su intensa labor literaria y periodística (15). Aunque la crítica señala que el feminismo de Gorriti fue tibio en comparación con el de otras escritoras como Clorinda Matto de Turner o Mercedes Cabello de Carbonera (58), su existencia autónoma como profesional de las letras sería un desafío a la matriz patriarcal de la sociedad y ejemplo pionero de las nuevas posibilidades que la modernidad abría para la mujer.

“La hija del mashorquero”

En “La hija del mashorquero” (1863),⁴⁶ Gorriti propone un desafío doble en contra del proyecto nacional en construcción. La escritora no solo deplora las luchas fratricidas de la clase política, sino que desestabiliza el modelo de feminidad angelical afianzado en la imaginación patriarcal decimonónica. “La hija del mashorquero” se publicó primero en la *Revista de Lima* en 1863 y luego en *Sueños y realidades* en 1865 (Francine Masiello, “Sense and Sensibility” 147n4). Ambientado en la dictadura de Juan Manuel de Rosas (1835-1852), el relato se centra en los métodos sanguinarios de represión política que la clase dirigente practicó durante este período. Con “La hija del mashorquero” y otras narraciones de temática similar, Gorriti se unió a la tradición masculina de narrativa antirrosista que proliferó en el exilio y de la cual hicieron parte textos fundacionales como *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, el relato “El matadero” de Esteban

limeña (15). A través de estas tertulias, Gorriti cumplió un importante papel como promotora de redes de apoyo entre escritoras latinoamericanas (Arambel-Güñazú y Martín 127). Sobre las sororidades de escritoras, es de interés el artículo “Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: Prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera”, en el cual Ana Peluffo refiere los antagonismos que debilitaron el sentido de solidaridad dentro de las fraternidades de escritoras.

⁴⁶ Utilicé la versión de “La hija del mashorquero” que aparece en el libro *Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti* (1865), publicado bajo la dirección de Vicente G. Quesada en la Imprenta de Mayo de C. Casavalle.

Echeverría (escrito en la década de 1830 y publicado en 1871)⁴⁷ y la novela *Amalia* (1844) de José Mármol, entre otros ejemplos, todos los cuales forman parte de la producción cultural de la llamada Generación del '37.⁴⁸

La literatura antirrosista circuló con mayor libertad en Argentina luego de la derrota de Rosas en la batalla de Caseros en 1852. Como señala Arambel-Güiñazú y Martín, a partir de entonces, se empiezan a publicar materiales ficcionales y no-ficcionales “dedicados al análisis social y al desarrollo de las nuevas posibilidades políticas” (160). Esta literatura hizo énfasis en la representación de la crueldad del rosismo. De acuerdo con John Lynch, Rosas utilizó el terror para eliminar enemigos, disciplinar disidentes, amenazar indecisos y controlar a sus partidarios (643). El principal órgano de terror dentro del régimen fue la Sociedad Popular Restauradora y su brazo armado, la Mazorca. Delincuentes profesionales, policías y milicianos que asesinaban, saqueaban y amenazaban a la población integraron esta organización parapolicial (643). La misma instauró el orden social a través de la creación de un estado de pánico colectivo.

En “La hija del mashorquero”, Gorriti representa las prácticas represivas de la Mazorca. Es una narración que busca unir a los lectores en un duelo colectivo en torno al

⁴⁷ Al considerar el repertorio de la narrativa breve antirrosista, decidí priorizar “La hija del mashorquero” sobre “El matadero” de Echeverría por dos razones. En primer lugar, preferí centrarme en un relato menos conocido para contribuir a ampliar la crítica en torno a escritoras que han sido marginadas de la historiografía literaria. Debido a su estatus canónico como “el primer cuento latinoamericano”, “El matadero” ha sido objeto de numerosos análisis y comentarios. En lugar de dedicarle una sección completa, preferí incorporarlo al análisis de “La hija del mashorquero” y realizar comparaciones entre ambas narraciones. En segundo lugar, debido a que el objetivo de mi estudio es analizar voces contrahegemónicas, me pareció más atinado centrarme en un relato de autoría femenina que diera cuenta de las perspectivas disidentes de un sector marginalizado de la población como era el de las mujeres. “La hija del mashorquero” es un relato doblemente contrahegemónico, pues no solo cuestiona el rosismo, sino que plantea una crítica más amplia de la forma de hacer política en la Argentina de entonces. Gorriti refuta el androcentrismo de la nación y, sobre todo, el fanatismo partidista que impulsó las luchas fratricidas del siglo XIX.

⁴⁸ Domingo F. Sarmiento, Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez fueron algunos de los exponentes más destacados de la Generación del '37, movimiento intelectual argentino de vocación romántica y liberal opuesto al federalismo e instrumental en el proceso de organización nacional puesto en marcha en 1852 tras la caída de Rosas.

pasado, pero que, al mismo tiempo, esgrime una advertencia a las nuevas cúpulas del poder político que se insertaban en la dinámica nacional tras años de exilio. Gorriti alerta sobre los vicios de los sistemas políticos arbitrarios y en contra del fanatismo guerrerista, es decir, sobre los peligros de repetir el esquema violento del rosismo; advertencia oportuna si se considera que en 1865, fecha en que se publica el relato, el país aún padecía una gran inestabilidad debido a las guerras civiles que aún azotaban al país y que se extendieron hasta la década de 1870 (Lynch 675). Al traer al presente episodios de la historia reciente, Gorriti expresa oblicuamente su punto de vista sobre las alternativas políticas que serían deseables para Argentina de cara al proceso de reorganización nacional que se emprendió tras el derrocamiento de la dictadura.

La narración se centra en las acciones de Roque Alma-negra, jefe de la Mazorca, y su hija Clemencia,⁴⁹ una adolescente angelical y huérfana de madre que luego de descubrir que su padre es un asesino asalariado del rosismo, se dedica a socorrer a las víctimas de la represión federalista. Clemencia escucha⁵⁰ clandestinamente las conversaciones de su padre y revisa las listas de asesinados que conserva celosamente con el fin de identificar a las familias necesitadas y llevar alimentos, medicinas, oraciones y cuidados a los huérfanos y viudas que han quedado desamparados. Al final, Clemencia muere degollada a manos de su propio padre producto de un “accidente” que ella misma planifica al cambiar posiciones con una mujer unitaria presa en los calabozos de la Mazorca y a quien decide liberar. Como consecuencia de

⁴⁹ La crítica ha interpretado a Clemencia como una representación del personaje histórico de Manuela Rosas, la hija del dictador Juan Manuel de Rosas. De acuerdo con Masiello, Manuela Rosas fue una figura celebrada en la literatura y el folclore unitario por representar una posición de resistencia frente a la tiranía de su padre (“Introduction” xlv).

⁵⁰ En “Sense and Sensibility”, Masiello examina “La hija del mashorquero” como un universo preponderantemente auditivo donde los horrores del rosismo se leen a través de signos sonoros como gritos o conversaciones secretas. Según Masiello, en este relato, Gorriti representa a la mujer como dotada de un aparato sensorial más refinado que le permite convertirse en una mejor lectora de la realidad social y política, mientras que el hombre aparece limitado en su capacidad perceptual y ética (139, 142).

esta tragedia, Alma-negra experimenta una regeneración moral y la mujer liberada escapa con su prometido, de quien Clemencia se había enamorado perdidamente.

La inserción insistente de imágenes de sangre y de cuerpos acuchillados o decapitados posiciona a Gorriti en un terreno semejante al de narraciones antirrosistas de autoría masculina como “El matadero”,⁵¹ donde un niño es degollado ante la mirada indiferente de los presentes y un unitario explota de ira eyectando chorros de sangre a presión. En “La hija del mashorquero”, la sangre también es un hilo conductor. Brota, salpica, mancha, forma charcos y se la derrama sin razón. Alma-negra mata a un hombre solo porque este le dirige una mirada resabiada al toparse ambos en una iglesia. No hace falta más que dicho gesto para extremar la ira del mazorquero, quien orgulloso relata su crimen:

En la noche de ese día, mientras aquel hombre olvidado del agravio que me había hecho y con dos niños en los brazos estaba tranquilamente al lado de su mujer, ocupada en bordar el ajuar para el tercero que iba á nacer, yo guié á su casa la Mashorca; y entre los brazos de su esposa y de sus hijos hundí mil veces mi puñal en su corazon salpicando los pañales del que aun no había visto la luz. (Gorriti 252)

La violencia alcanza un punto culminante con el degollamiento de Clemencia por parte de su propio padre en la oscuridad de la mazmorra. Un torrente de sangre brota del cuello de la joven como símbolo del horror de la lucha fratricida. Por el aire claustrofóbico y la presencia de una atmósfera opresiva plagada de eventos catastróficos, este relato se emparenta con la ficción gótica europea de los siglos XVIII y XIX, caracterizada por escenas de prisión y la habitual figura de una doncella atormentada (“Gothic fiction” en *The Concise Oxford Companion to English Literature*). Valiéndose del matiz espeluznante de esta forma literaria, Gorriti intensifica su mensaje de denuncia política.

⁵¹ En “Las metáforas de la carne en el discurso literario de la Generación de 1837 (o el rosismo como trauma de la nación)”, Mercedes Betria señala que la Generación del ‘37 representó al pueblo como “carne” para expresar la imposibilidad de la consolidación de la nación en tanto cuerpo político y social durante el rosismo (48).

La escritora salteña participa de la tendencia violenta del cuento de formación nacional latinoamericano y de su contradicción básica: denunciar la brutalidad con relatos igualmente brutales (González Echevarría, "Introduction" 13). Una diferencia, sin embargo, salta a la vista. La sangre de Clemencia redime al padre revistiéndose de un poder transformador, mientras que en textos como "El matadero" de Echeverría la sangre inocente no suscita epifanías de ningún tipo. Gorriti produce narraciones ciertamente atroces, pero mitigadas con un colchón de religiosidad, sentimentalismo y fantasía utópica.

Según Magalí Armillas-Tiseyra, el discurso antirrosista de Gorriti también constituyó una desviación respecto del antirrosismo masculino de la Generación del '37 por proponer una visión más amplia del constructo nacional en la cual la mujer tenía cabida como actor político (27-28, 41). En cambio, como señala Xuan Jing, Echeverría y Sarmiento propusieron un discurso de formación nacional basado en la eliminación del "otro" (categoría que comprende no solo al adversario político, sino a las etnicidades subalternas), con lo que contribuyeron a perpetuar prácticas coloniales (102, 123). A través de "La hija del mashorquero", Gorriti desafió las concepciones políticas excluyentes y maniqueas de la Generación del '37.

Un aspecto central de "La hija del mashorquero" es el énfasis en la agencia femenina. Clemencia resiste la operación represiva de su padre aliviando a las víctimas, evitando nuevos asesinatos y tratando de persuadirlo por la palabra de que cese el derramamiento de sangre. Con su velo, deambula por la ciudad saboteando clandestinamente las misiones homicidas. Se convierte en espía, escucha las conversaciones secretas de la Mazorca y se les adelanta dando alertas oportunas a los perseguidos políticos para que escapen. Gorriti desarticula el estereotipo del ángel del hogar al extraer a Clemencia del ámbito doméstico y trasplantarla al mundo exterior de la política y la guerra entre facciones enemigas.

Clemencia se atreve a refutar al padre. Cuando este sentencia que “los salvajes unitarios no tienen corazón” y que, por lo tanto, merecen morir sin contemplaciones (251 Gorriti), esta se vale de su candor querúbico para contradecirlo: “Padre, tú sabes que eso no es cierto, ¿qué dicen pues los gritos desgarradores de esas madres, los gemidos de esas esposas y el triste llanto de esos huérfanos que á todas horas oigo elevarse al cielo contra nosotros? No te dicen que las fibras rotas por tu puñal en el fondo de sus almas son tan sensibles como las nuestras?” (251). Cual domadora de bestias, las palabras envolventes de Clemencia tienen un poder imprevisto sobre Alma-negra, quien se resiste a seguir escuchándola por temor a perder confianza en la validez de su misión política: “Calla, repitió, calla, Clemencia! Tienes una voz tan insinuante y persuasiva que me lo harías creer; y entónces ¿qué pensaría el general Rosas de su servidor?” (251). Sin embargo, los sermones moralizantes de Clemencia no bastarán, ya que el único lenguaje que su padre comprende es el de la sangre. Por ello, Clemencia se hará degollar por este convirtiéndose en una suerte de Cristo⁵² que purificará a la nación de la violencia. Es un final trágico pero con un dejo de optimismo en la medida en que Gorriti representa la regeneración moral del mazorquero.

Desde el inicio, Gorriti construye la rebeldía y agencia política de Clemencia en términos religiosos para asegurar la aceptabilidad social de sus ideas feministas. De esta forma, las conspiraciones de Clemencia no son más que las actuaciones de “un ángel guardian” dispuesto a ofrecer a Dios “una vida de dolor y de expiación” (242). En los instantes previos a su muerte, la joven murmura: “mi sacrificio está consumado . . . haced ahora, Señor, que mi sangre lave esa otra sangre que clama á vos desde la tierra” (265). Petición que se cumple según lo confirman las últimas líneas del relato: “la sangre de la virgen halló gracia delante de Dios, y como un bautismo de redención, hizo descender sobre aquel hombre un rayo de luz divina que lo regeneró” (266). Estos aditamentos religiosos y

⁵² El martirio de Clemencia también puede interpretarse como una referencia a San Juan Bautista, quien murió decapitado a manos de Herodes.

melodramáticos, que le dan un matiz conservador⁵³ al texto, funcionan como “formas de discreción” (Foucault 37) que enmascaran el gesto subversivo de Gorriti, quien promueve una representación politizada del sujeto femenino.

En *Lo íntimo* (1892), Gorriti refiere los consejos que le diera a Cabello de Carbonera para preservar su imagen pública. Le aconseja “no herir susceptibilidades, lisonjear” y “derramar miel por todas partes” (239). La insta a no pintar el mal “con lodo sino con nieblas” so pena de “crear enemigos, si incómodos para un hombre, mortales para una mujer” (239). La lectura de estas entradas del diario de Gorriti revela la consciencia por parte de la escritora de las limitaciones que imponía la sociedad patriarcal a las mujeres que participaban en la esfera pública, así como un reconocimiento de la pose como estrategia de supervivencia.

Gorriti se vale de esta “bruma” religiosa y sentimental para reclamar la participación del sujeto femenino en la construcción del nuevo estado y para impugnar el diseño político maniqueo de las oligarquías criollas. Clemencia representa la posibilidad de una zona gris que acabe con el fanatismo partidista que destruyó a Argentina en el pasado y que seguiría generando hostilidades y fragmentación durante todo el siglo XIX. Cuando Clemencia trata de persuadir a su padre de terminar con los exterminios, cuando se enamora del conspirador unitario o cuando le dice a las víctimas de la Mazorca “Soy un ser desventurado como vosotros y vengo á buscar á mis compañeros de dolor” (256), desdibuja el binario radical entre federales y unitarios que dominó el constructo nacional durante décadas. Como indica

⁵³ En su estudio *Aproximaciones a la narrativa femenina del diecinueve en Latinoamérica*, Joan Torres-Pou estudia el melodrama como un género que por su reputación de forma literaria irrelevante y propiamente femenina se convirtió en un espacio seguro desde el cual las mujeres escritoras subvirtieron el discurso histórico sin exponerse socialmente (14). Rocío Ferreira examina el uso de la retórica sentimental en el caso específico de las leyendas andinas de Gorriti y coincide con Torres-Pou en que el lenguaje sentimental sirve para enmascarar la intención contestataria del texto (167). Una de las conclusiones de Torres-Pou es que en el siglo XIX el palimpsesto fue práctica común entre las mujeres escritoras, es decir, el yuxtaponer elementos subversivos y tradicionales con el propósito de matizar y facilitar la introducción de nuevas ideas (12).

Masiello, Gorriti se rebela contra los proyectos de nación que llevaron a los estados latinoamericanos a la división y la guerra contrariando el espíritu mancomunado de la gesta independentista (*Between Civilization and Barbarism* 50). Las heroínas de Gorriti simbolizan un nuevo modelo de convivencia depurado de dogmas políticos, exclusión y violencia.

La escritora confronta el binarismo de la política nacional en otros relatos como “El guante negro” (1852) y “La novia del muerto” (1865),⁵⁴ donde la posibilidad de suprimir las diferencias partidistas también se produce a partir del amor romántico (49). En el primer caso, un joven federal promete convertirse en unitario para complacer a su amada y, cuando el padre se dispone a matarlo tras descubrir la traición, la madre lo asesina para salvar a su hijo, quien de nuevo se proclama federal y muere en combate. En el segundo relato, una joven federal se entrega a la demencia y a la existencia espectral luego de perder a su amado, un combatiente unitario, en el campo de batalla. Gorriti dispone que sus personajes “salten la talanquera” de un lado y de otro con enorme facilidad en un intento por deslegitimar las militancias extremas. A diferencia de los escritores de la Generación del ‘37, Gorriti no propone la exclusión del adversario político ni sataniza a todos los federalistas. Al contrario, presenta retratos humanizados de los integrantes de ambas facciones. Su agenda trasciende el antirrosismo para ofrecer un comentario más amplio sobre la nación, la necesidad del diálogo y las secuelas de la violencia en el individuo, la familia y la sociedad.

Lynch comenta sobre el absurdo de las divisiones partidistas en esta etapa de la historia argentina al advertir el caso contradictorio de Rosas, un federalista que, sin embargo, gobernó como centralista, defendiendo enérgicamente la hegemonía de Buenos Aires sobre el territorio nacional (636). Las narraciones de Gorriti comentan sobre estas inconsistencias e invitan a que el lector haga un juicio crítico de la realidad y cuestione la artificialidad de las categorías políticas con base en las cuales se definía el destino de la nación.

⁵⁴ Estos dos relatos se encuentran en *Sueños y realidades. Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti* (1865), edición de Vicente G. Quesada.

Volviendo al lenguaje religioso, mencioné que este descorre una cortina de humo que neutraliza la actuación política de Clemencia. Esta cortina de humo también sirve para disimular el deseo erótico de la protagonista que aflora de la narración con el mismo poder que la trama antirrosista. La crítica ha reconocido la presencia del deseo erótico como un elemento constitutivo de la narrativa de Gorriti (Ferreira 164; Arambel-Güñazú y Martín 154; Masiello, “Introduction” liv); sin embargo, no se ha detenido en el análisis de este elemento en “La hija del mashorquero”. Gorriti no solo deshace la visión androcéntrica de la nación asignando agencia política a su protagonista femenina, sino que subvierte el modelo patriarcal del ángel del hogar visibilizando la libido de Clemencia y haciendo circular visiones menos restrictivas de la subjetividad femenina.

Hélène Cixous señala que la experiencia femenina y, en especial, el cuerpo femenino, han sido históricamente objeto de operaciones de silencio y represión que han convertido la vivencia psíquica y biológica de la mujer en un universo secreto (“The Laugh of the Medusa” 876, 879). En “La hija del mashorquero”, Clemencia lucha contra la intensidad de su propio deseo sexual que siente como una presencia intrusa e irrefrenable. La joven envuelve su “esbelto talle” y “deliciosas formas” (Gorriti 242) en túnicas que le dan un aspecto indiferenciado a su cuerpo respondiendo al marco cultural restrictivo de entonces. Con estos ropajes, Clemencia suprime su propio deseo y evita despertar deseo en otros.

Desde el inicio, Gorriti sugiere que la labor titánica que emprende Clemencia en favor de los perseguidos políticos sería una forma de canalizar su energía erótica y aplacar “los latidos con que su corazón la pedía amor” (242). Tras la muerte de su madre y en medio del ambiente de luto y guerra, el deseo sexual irrumpe en Clemencia causándole vergüenza, razón por la cual prefiere olvidar que es “bella, y que en el mundo hay goces celestes para la juventud”; es así como se consagra “al alivio de los desgraciados” (242). Más adelante, cuando entra en escena un hombre concreto sobre el cual volcar su apetito juvenil, el impulso

erótico se exagera al punto de hacerse insoportable y llevarla a una misión suicida cuyo propósito declarado es, como he comentado, redimir a la nación Argentina de los desmanes de la Mazorca, pero también aniquilar el deseo sexual que la consume.

A través del suicidio de Clemencia, Gorriti denuncia las barreras que enfrenta la mujer para participar en el diseño de la nación y sentirse cómoda con la expresión de su sexualidad. Acabar con su vida es la única forma como Clemencia logra ambos objetivos: Alma-negra se reforma y ella por fin se libera de un amor políticamente impracticable y un deseo que le produce un grado de culpabilidad inaguantable.

Clemencia conoce al conspirador unitario Manuel de Puirredon la noche en que acude a la plaza de la Victoria a evitar su ejecución. Debido a que el rostro de Clemencia permanece oculto detrás de un velo, el conspirador asume que se trata de Emilia, la espía federal a quien está secretamente unido y con quien ha acordado un encuentro furtivo a esa misma hora. Manuel estrecha con desesperación a Clemencia, creyendo que es Emilia, y en un arrebato de pasión le expresa toda su devoción tras meses de separación. Paralizada por la imagen de aquel hombre, Clemencia no opone resistencia:

Era un hombre joven y bello como jamás Clemencia había visto otro ni aun en sus poéticos ensueños de diez y seis años . . . La mirada á la vez profunda y lánguida de sus hermosos ojos, tenía un *poder irresistible de atraccion* que aliándose á la mágica armonía de su voz, hacía de aquel hombre uno de esos seres que una vez vistos no pueden olvidarse jamás. (247; mi énfasis)

Instantes después, Clemencia recobra su frialdad y, luego de dejarse ver el rostro, ordena a Manuel que huya por su vida ante la inminente llegada de la Mazorca, cuyos esbirros, finalmente, solo logran prender a Emilia. Clemencia regresa a casa solo para postrarse ante la virgen “murmurando entre sollozos palabras misteriosas . . . quizá algún dulce y doloroso

secreto que ella había querido ocultarse á sí misma” (249). Se deja entrever a una Clemencia vencida por el deseo, la culpa y la frustración de amar a un hombre casado y unitario.

Narcotizada por el recuerdo de Manuel de Puirredon, Clemencia “sonreía dulcemente” con “la mirada perdida en el vacío” (249) y buscaba canales para exteriorizar una pasión que la desbordaba. En una oportunidad, una de las viudas que socorrió la honró con el privilegio de escoger un nombre para su hijo recién nacido. Clemencia no dudó en llamarlo Manuel y ofrecerle su protección. Lo tomó en sus brazos y, mientras besaba al niño, parecía imaginar al hombre. Le decía que sería “una nodriza solícita y apasionada” y que sería suya la dicha de “poder decir cada día—Manuel yo te amo” (256). Sin embargo, este amor imposible la hería de muerte haciendo que se consagrara “con mayor ardor á la mision de piedad que se había impuesto” (250), hasta el punto de cambiar su vida por la de Emilia, quien escapa exitosamente del calabozo y se reúne con Manuel.

En “La hija del mashorquero”, Gorriti promueve la participación de la mujer en la construcción de la nación al mismo tiempo que explora la sexualidad femenina en el contexto de la sociedad patriarcal y represiva de entonces, temas que presenta con decoro y precaución creando una intrincada red de elementos subversivos y tradicionales que se entretajan y confunden. El lenguaje religioso, el sentimentalismo, la caridad y la culpa de Clemencia son instancias de una feminidad tradicional-católica que aplacan la imagen de una Clemencia rebelde, militante y sexualizada. Según Judith Butler, “to operate within the matrix of power is not the same as to replicate uncritically relations of domination. It offers the possibility of a repetition of the law which is not its consolidation, but its displacement” (*Gender Trouble* 40). Siguiendo este razonamiento, Gorriti replica instancias de la sociedad patriarcal como el arquetipo de mujer religiosa para introducir nuevas perspectivas sobre el género femenino en un momento en el que la sociedad argentina salía de la dictadura y se embarcaba en un proceso de reorganización. La religiosidad de Clemencia contribuye a mitigar su ímpetu

sexual y político. El personaje es subversivo pero, al mismo tiempo, encaja dentro de la religiosidad hegemónica. Es posible alegar que Gorriti usó el dispositivo religioso porque creía en el poder civilizador del cristianismo o por razones estratégicas, a saber, para atenuar sus ideas contrahegemónicas. De hecho, ambos planteamientos no son excluyentes. Sin embargo, debido al contenido anticlerical de ciertos cuentos como “La novia del muerto”, me inclino a pensar que la religiosidad es más una fachada que el elemento central del cuento. Es en la mujer y no tanto en la religión donde Gorriti ve el real potencial civilizador.

A propósito de la actitud cauta de Gorriti, quien defendió el cambio social pero sin escándalos, Arambel-Güñazú recuerda los casos de las escritoras peruanas Matto de Turner y Cabello de Carbonera, quienes fueron estigmatizadas y hasta perseguidas por enarbolar un feminismo más radical (226). Siendo una de las primeras mujeres latinoamericanas que subsistió económicamente gracias al oficio de la escritura, Gorriti evitó posturas extremas con miras a preservar el renombre del que gozaba y seguir siendo una figura influyente en las letras argentinas y peruanas.⁵⁵

⁵⁵ La crítica ha descrito con interés la inserción de Gorriti como escritora de profesión en el mercado literario argentino de finales del siglo XIX. *El mundo de los recuerdos* (1886) y *Cocina ecléctica* (1889) “se editan con apoyo del Gobierno de Salta y de la Nación”, mientras *Oasis de la vida* (1888) es financiada por una empresa aseguradora (Fleming 77). Al respecto, Graciela Batticuore y Liliana Zuccotti documentan que *Oasis en la vida* también recibió la subvención de cinco gobiernos provinciales y advierten que la compañía aseguradora que sirvió de patrocinador principal forma parte de la trama novelesca y emerge al final de la narración “como una fuerza benefactora” (13). Según Batticuore y Zuccotti, “estas subvenciones muestran un circuito de financiación extremadamente complejo manejado por la escritora con sagacidad” (13). De acuerdo con Fleming, por su necesidad económica, Gorriti se aleja del estereotipo del escritor bohemio que condena el aspecto monetario de la literatura asumiendo su arte como trabajo (77).

1.1.2 “Anónimo” y Leopoldo Lugones contra la enfermedad positivista:

De besos eléctricos y científicos desquiciados

Luego de más de medio siglo de hostilidades políticas y guerras civiles, los gobiernos liberales de Mitre, Sarmiento y Avellaneda tomaron el control del país abrazando enérgicamente las oportunidades de crecimiento que ofrecía la revolución industrial. Con la incorporación de nuevas tecnologías de producción, comunicación y transporte que facilitaron el control del territorio y la economía nacional, Argentina creció a una tasa con pocos paralelos en la historia de la economía al promediar al menos 5% anual desde 1865 hasta 1914 (Carlos Federico y Alejandro Díaz 2-3). Gracias a la expansión de la red ferroviaria y la mayor disponibilidad de capital y mano de obra extranjera producto de migraciones masivas procedentes de Europa, la actividad rural repuntó y las exportaciones de productos agrícolas crecieron, como ya se adelantó, más de 1.000% entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX (Botana 234). Según Michael George Mulhall, para 1895, Argentina era el séptimo país del mundo en Producto Interno Bruto (PIB) per cápita (392). Además, ostentaba un ingreso per cápita equivalente al de Alemania, Holanda y Bélgica y superior al de países como Austria, España, Italia, Suiza, Suecia y Noruega (391). Estos indicadores ilustran la abrupta entrada de Argentina en la modernidad y permiten comprender el surgimiento de narraciones como “La vida eléctrica” de autor desconocido e “Yzur” de Lugones, entre varias otras, que cuestionan la locura, deshumanización y robotización de la existencia humana a partir de los valores positivistas y el cientificismo.

Los relatos a examinar en esta sección pertenecen al ámbito de la ficción científica, un género que de acuerdo con Carlos Abraham, lejos de responder a motivaciones escapistas, está estrechamente conectado “con los sucesos de su tiempo, debido a que su carácter especulativo le permite presentar de forma más intensa las expectativas y temores circulantes” (9). En Argentina, la literatura fantástica y de ciencia ficción ha tenido una

amplia tradición que se extiende hasta la fecha (7). Las primeras muestras datan de 1756 y proceden de los certámenes literarios que efectuaban los jesuitas cordobeses, lo que daría paso al rico y, en buena medida, “inexplorado” corpus producido durante el siglo XIX (7). Tanto “La vida eléctrica” como “Yzur” meditan sobre el aspecto destructivo de la modernidad, en particular, la forma como el exceso de velocidad, el aislamiento y la obsesión por el saber científico desplazan la dimensión humana de la existencia. Son relatos que instan al lector a reevaluar críticamente los modelos de desarrollo importados del exterior.

Estas narraciones forman parte de una corriente antipositivista que surgió en Hispanoamérica hacia finales del siglo XIX y de la cual el *modernismo* fue una de las manifestaciones más significativas. De acuerdo con Jorge J. E. Gracia, una vez que el positivismo pierde prestigio,⁵⁶ los pensadores latinoamericanos se vuelven más críticos de las teorías y modelos importados del extranjero abocándose a un proceso de mayor elaboración interna (12-13). El ensayo *Ariel* (1900) del escritor y político uruguayo José Enrique Rodó fue un texto central en este sentido al acusar —como los relatos que examino en esta sección— la decadencia del modelo liberal que rigió el destino del subcontinente durante el siglo XIX. Rodó cuestiona el utilitarismo y pragmatismo de la tradición anglosajona y deplora la moral estadounidense por anteponer el avance tecnológico a los valores humanos y espirituales (23). Rodó propone la consolidación de una identidad latinoamericana basada en la cultura europea, específicamente la Grecia clásica, con el fin de contrarrestar la hegemonía positivista (23). Además de exhortar a la recuperación de la dimensión humana y moral de la existencia, Rodó favorece el pensamiento antiimperialista y latinoamericanista. Sin embargo,

⁵⁶ Gracia señala que ciertas corrientes de la filosofía francesa y alemana contribuyeron al declive del positivismo en América Latina (12). El proceso comenzó con la influencia de los franceses Émile Boutroux y Henri Bergson y se consolidó con la introducción en Hispanoamérica por parte de José Ortega y Gasset del pensamiento de Max Scheler, Nicolai Hartmann y otros filósofos alemanes (12). Si para 1910 el prestigio del positivismo había caído en la región, para 1930 esta corriente de pensamiento ya se consideraba obsoleta (12).

no profundiza en las contribuciones de la población negra, india y mestiza (23), incurriendo en hábitos elitistas y de exclusión social.

“La vida eléctrica”

Publicado en el diario *La Crónica*, “La vida eléctrica” (1885)⁵⁷ es una representación paródica y violenta del capitalismo que acusa el fracaso de la nación positivista y que anticipa por medio siglo la comedia estadounidense *Modern Times* (1936), dirigida y protagonizada por Charles Chaplin. Es una sátira futurista de la Argentina de finales del siglo XIX, sacudida por índices de crecimiento inauditos. A diferencia de la mayor parte de la narrativa breve contrahegemónica latinoamericana de la etapa de formación nacional, en lugar de representar la precariedad de pobres, mestizos, negros, indios y mujeres, el autor de este cuento toma la figura de un hombre de negocios “colosalmente rico” (175) que muere destrozado por la velocidad y filosofía de vida aniquilante de la modernidad, dejando abierta la siguiente pregunta: ¿si la modernidad capitalista condena a muerte a los ricos cuál es la sentencia para los colectivos marginalizados?, asunto que será materia de análisis en la siguiente sección.

Probablemente por su limitada difusión y anonimia, esta narración no cuenta con una bibliografía crítica. Sin embargo, es un texto relevante como documento social de la época que conserva vigencia incluso para el lector del siglo XXI, quien puede identificarse fácilmente con las situaciones descritas sin sentir que tiene en sus manos una reliquia decimonónica. La parodia antipositivista se detecta desde el subtítulo, “Time is money”, que acusa el mercantilismo y utilitarismo anglosajón tan criticado por Rodó, y se hace aún más evidente en la estructura telegráfica de una narración que “suena a robot” y está dividida en once secciones pese a tener solo cinco páginas. La innecesaria fragmentación del espacio narrativo que, en ciertos casos, resulta en microsecciones de tan solo una o dos líneas, es una

⁵⁷ Tomado de *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*, editado por Carlos Abraham.

alusión satírica a la obsesión moderna por la división del trabajo, el tiempo y el espacio en nombre de una mayor productividad.

El autor presenta una reelaboración burlesca del *carpe diem*, en la cual el tiempo debe aprovecharse al máximo no para gozar de la belleza y la juventud como advertía Garcilaso de la Vega, sino para producir la mayor cantidad posible de utilidad. A los siete meses de haber nacido, Tó, el protagonista, es depositado en “un aparato para madurar muchachos” de modo que en instantes adquiere las facultades físicas y mentales de un niño de siete y puede comenzar la carrera vertiginosa de su formación escolar y profesional (173). Tó “estudió, aprendió frenéticamente devorando libros día y noche, no comiendo sino alimentos condensados . . . y aplicándose a ponerse bizco según el sistema de un médico célebre, para poder leer dos libros a la vez” (174). A los veinticinco años, es el hombre más activo del siglo. Tó funda un banco por día en “París, Berlín, Constantinopla o Santa Fe de Bogotá” (175). “Perforó canales, descubrió minas, secó mares, continuó istmos comenzados, volvió a encender volcanes apagados y maravilló a sus contemporáneos con sus obras explotadas” (175). Dirige cinco despachos al mismo tiempo y ejecuta múltiples tareas en simultáneo: “mientras que con la mano izquierda hojeaba un anuario y con la derecha un atlas . . . por uno de sus oídos escuchaba por teléfono un discurso pronunciado por el Senado y con el otro el canto del ruiseñor” (175). La vida de Tó sintetiza el espíritu de una época marcada por la velocidad, la obsesión por el progreso económico, la supremacía del saber científico, el terror y la seducción de los nuevos inventos y la violenta expansión de las redes globalizadas del capitalismo. Al introducir el madurador de muchachos, el autor incluso avanza una especulación futurista sobre la capacidad de la ciencia de modificar la biología humana.

Este relato llama la atención sobre los falsos ídolos de la modernidad que como Tó coleccionan éxitos y fortunas proyectándose como imagen modélica de los nuevos tiempos, cuando en realidad estos supuestos superhombres son meros instrumentos de la maquinaria

capitalista prestos a marchar hacia su propia degradación moral y humana. El autor acusa a la nación positivista de producir individuos robotizados que veneran el dinero y viven en completa desconexión respecto de sus emociones y otros seres humanos. El relato enfatiza la frialdad de las interacciones personales. Al salir de la máquina maduradora, Tó escucha las siguientes palabras de bienvenida de su padre: “hijo mío, te acariciaré si mis reumatismos me impiden ir a la Bolsa” (174). Tó aprenderá bien la lección y será un cibernético ejemplar. Cuando su padre muere, años después, Tó solventa su tristeza con una anotación en su libro de contabilidad que reproduce el tono desapegado de su padre: “Debe: Tó a papá: lágrimas y pesares eternos” (175). Tono similar usará cuando le proponga matrimonio a Zi:

—“Yo tengo una fortuna de un millón. ¿Y usted señorita?

—Un millón y medio.

—Bien, la amo a usted. ¿Y usted, señorita?

—Yo también le amo”. (175)

Zi también es una mujer de negocios que produce “sumas fabulosas” (175) y cuyo espíritu moderno se refleja en un embarazo doble que le permite ahorrarse la improductividad de otros nueve meses de gestación. El personaje de Zi es una proyección a futuro de la mujer emancipada. El autor la vislumbra plenamente incorporada a la economía, pero la representa como una adúltera empedernida que tiene sexo extramarital con cuatro hombres en simultáneo. La representación de Zi como una esposa infiel introduce un elemento misógino en la narración ya que se sugiere la mayor liviandad moral de la mujer respecto al hombre. Este relato refuerza el desasosiego propio de la época en cuanto a las consecuencias de la liberación femenina y la reconfiguración del hogar patriarcal.⁵⁸ Mientras Tó es una víctima, Zi emerge como una entidad degenerada aliada al poder destructivo de la modernidad.

⁵⁸ En el cuento “Las mujeres en el año 1900” (1878), incluido en *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX* de Abraham, Casimiro Prieto Valdés especula sobre las

Al llegar a su residencia y toparse con la inesperada orgía, Tó es tan pragmático como Zi. En lugar de perder tiempo en elaboradas excusas, Zi se disculpa con la frialdad que habría merecido un extraño, “Perdón, amigo mío, ¡soy muy culpable!” (176), mientras Tó va al grano poniendo a sus rivales en fila para vengar su honra a la velocidad relampagueante de una ráfaga de ametralladora, pero falla. Los hombres se dispersan como conejos en todas direcciones y Tó tiene que hacer el trabajo minucioso de agarrarlos, acuchillarlos uno por uno, sentir el calor de cada cuerpo, la resistencia, la sangre y la expiración final. Irónicamente, Tó recupera su humanidad a raíz de esta pequeña masacre. No obstante, sin la protectora frialdad de su *yo-cíborg*, su existencia ya no será practicable.

Después de asesinar a los cuatro hombres, “Tó se puso a castañear los dientes. No podía detener los movimientos convulsivos de sus brazos, de sus piernas, de su cabeza, de su cuerpo. Se hizo atar, agarrotar, ligar sobre una tabla” (177). Tó desarrolla el mal de San Víctor, también conocido como enfermedad de Huntington, y ve, por fin, una oportunidad para dejar de trabajar y divertirse. Al ver los “saltos desordenados de sus manos” (177), piensa en tocar el piano para transformar en música aquella locura en que se ha convertido su sistema nervioso central, una escena en la que Tó alcanza su clímax en tanto figura trágica y, a la vez, cómica. Pero este momento de ocio —el único de su vida— dura pocos instantes porque caerá paralítico del costado derecho.

En este punto de la narración, se escucha la voz de la tercera generación de hombres positivistas del relato. Constatando el estado agónico de su padre, uno de los gemelos le dice: “he consultado al med sobre tu cas . . . Como voy hacia el cemen., ¿quieres que te hag. encend. el horn. para tu crem.?” (177). Tó responde afirmativamente orgulloso de “aquel hijo tan activo y tan apresurado, que hasta se comía las sílabas para ahorrar tiempo” (177) e, instantes después, expira. Los gemelos parecen una iteración tal vez más extrema del padre.

consecuencias de la liberación femenina y sugiere mediante una trama carnavalesca que otorgar derechos políticos a las mujeres generaría un caos social.

La prisa por prender los hornos crematorios para garantizar al padre un tránsito rápido y eficiente al otro mundo es una sátira de la forma como los principios de la producción industrial capitalista trasvasan al ámbito de las relaciones íntimas robotizándolas. El habla entrecortada, reminiscente de los mensajes de texto que circulan por las redes móviles en la actualidad, es signo del mismo pragmatismo moderno ávido de reducir costos sin importar lo que se sacrifique en el proceso. Si la palabra es lo que nos hace humanos, la secuencia de palabras truncadas que pronuncia el gemelo serían, entonces, signo de una humanidad mutilada y en proceso de desintegración.

Los afectos se postergan indefinidamente debido a que obstaculizan la productividad. Del mismo modo como Tó no recibió caricias de su padre porque este siempre privilegió sus ocupaciones laborales, los gemelos nunca tuvieron la oportunidad de hacerse dar un beso por Tó, pero en este último caso la tecnología ofrece una solución: “rápidamente se aproximaron al querido muerto y provocaron un movimiento de sus labios, por medio de una corriente eléctrica, y en seguida, piadosamente, los tres se aproximaron al rostro del difunto y se hicieron dar un beso póstumo” (177). Según esta ficción futurista, sentir las vibraciones artificiales de unos labios sin vida sería el sustituto moderno del afecto paternal y conyugal. Zi y los gemelos parecen conformes con la impersonalidad del beso eléctrico, un desenlace visionario para un cuento de 1885 que hace pensar en la miríada de tecnologías que asisten actualmente la intimidad como los consoladores eléctricos, el *sexting* (mensajes móviles con contenido sexual) y los servicios de citas por internet, entre otras.

Como señala Eagleton, instituciones de la sociedad civil como la escuela, la familia, la Iglesia y los medios de comunicación desempeñan un papel central en el proceso de control social y facilitan que el poder permanezca “convenientemente invisible, diseminado por el entramado de la vida social y, de este modo, ‘naturalizado’ como hábito” (154). “La vida eléctrica” es justamente un retrato de la naturalización de la hegemonía capitalista en la

cotidianidad de tres generaciones de personajes cuyas formas de existir, querer y hasta de hablar reproducen acriticamente la lógica económica de la modernidad. La metáfora del cibernético en tanto ser “programado” y sin agencia es una metáfora elocuente sobre los efectos subalternizantes del capitalismo.

Al escenificar la muerte precoz de un superhombre moderno herido por la rapidez de su propia existencia, el autor cuestiona la sostenibilidad del capitalismo globalizado en un momento en el cual este se afianzaba no solo en Argentina, sino en todo el hemisferio. El valor contrahegemónico de esta narración radica en su función desmitificadora de la modernidad. Es una parodia pedagógica difundida en la prensa nacional que insta a bajar la velocidad y examinar la forma como la tecnología y la economía desfiguran la intimidad. De acuerdo con el autor, el progreso desbocado solo conduce a la enfermedad física y moral.

Es posible que el mensaje anticapitalista de este relato haya calado más profundamente en el público, precisamente gracias a la referida postura misógina del autor, la cual habría funcionado como terreno de encuentro y articulación con un buen porcentaje de lectores del género masculino. Sugerir que la modernidad va a corromper sexualmente a la mujer es una forma convincente de denunciar el sistema capitalista en una sociedad dominada por valores patriarcales y mayormente sexista.

Semejante a “La vida eléctrica” es “La ciudad del siglo XXX” (1886)⁵⁹ de Justo López de Gomara. También sobre la deshumanización y el capitalismo, este relato futurista trata sobre una ciudad argentina llamada “Equis” que se ha convertido en un ejemplo de desarrollo y centro de alta tecnología al estilo del actual Silicon Valley californiano, pero que Dios decide castigar con un final apocalíptico por considerar tales avances una osadía. La escasa disponibilidad de suministros en Equis lleva a la población a cometer “el pecado”. Los habitantes de Equis deciden exhumar a los cadáveres del cementerio con el fin de producir, a

⁵⁹ Tomado de *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*, editado por Abraham.

partir de estos, materiales de construcción y “baratísimo gas de alumbrado” (López de Gomara 202). Gracias a la invención de una tecnología industrial que facilita el proceso de extracción de elementos útiles a partir de los cadáveres, la ciudad empieza a construirse con minerales obtenidos del cuerpo humano que “no es, como sabe cualquiera, sino un conjunto de oxígeno, cal, amoníaco, sosa, potasa, fósforo, magnesia, hierro y otros cuerpos químicos” (202). El narrador refiere que los habitantes de Equis al tocar las paredes de sus casas sienten “el calor de la circulación y las caricias de la carne” y, con una inflexión de macabra ironía, exclama que “aquello sí que era la patria” (204), una patria que devora al individuo en vida y lo convierte en materia prima cuando muere. Como “La vida eléctrica”, “La ciudad del siglo XXX” es una parodia distópica que cuestiona los fundamentos éticos del utilitarismo exacerbado que promueve la modernidad.

“Yzur”

En fechas cercanas al centenario de la independencia nacional, Lugones (1874-1938), el máximo exponente del modernismo argentino, publica *Las fuerzas extrañas* (1906), una colección de doce relatos y un ensayo que revelan el interés del autor por las teorías científicas y teosóficas que estaban en boga en el fin del siglo (Pedro Luis Barcia 12). De acuerdo con Aníbal González, en este volumen, Lugones cuestiona el modelo positivista de progreso y tematiza críticamente la lucha obsesiva del hombre por lograr un conocimiento y dominio absolutos de la naturaleza (86). En “Yzur” (1906),⁶⁰ el autor toma la figura del hombre de ciencia —tótem por excelencia de la modernidad— y la reduce a un escombros que raya en presencia monstruosa, del mismo modo como el autor de “La vida eléctrica” deconstruye el mito del hombre de negocios exitoso.

⁶⁰ Utilicé la versión de “Yzur” que aparece en la edición de *Las fuerzas extrañas* publicada en 1906 por Arnoldo Moen y Hermano Editores.

Natural de Córdoba, Lugones fue un prestigioso intelectual de su tiempo y renovador de la lengua española cuyo legado es, en opinión de Jorge Luis Borges, “una de las mayores aventuras del idioma español” (10). Sus contribuciones a la literatura hispanoamericana abarcan obras poéticas como *Lunario Sentimental* (1909) y *Odas seculares* (1910), biografías como *Historia de Sarmiento* (1911) y *Elogio de Ameghino* (1915), volúmenes de narrativa breve como *La guerra gaucha* (1905) y *Las fuerzas extrañas* (1906), ensayos históricos como *El imperio jesuítico* (1904), además de múltiples estudios sobre la literatura helénica. Sin embargo, Borges señala que lamentablemente “por la pluralidad de sus inquietudes, por la constante busca de una verdad que tantas veces lo llevó a contradecirse”, el hombre terminó oscureciendo al escritor (74). Borges se refiere a las diversas y controversiales posiciones políticas que asumió Lugones a lo largo de su carrera.

De acuerdo con Susana B. Cella, durante sus años modernistas, Lugones simpatizó con el socialismo y el anarquismo llegando a fundar en 1897, junto con el médico e intelectual de izquierdas José Ingenieros, la revista *La Montaña*, titulada “Periódico Socialista Revolucionario” (4, 10). Fue, asimismo, defensor de la república liberal y de un espiritualismo arielista, “hasta mostrarse francamente belicista y conservador al final de su vida”, debido a un vínculo cada vez más estrecho con los grupos oligárquicos a cargo del poder (8, 10). Como advierte Noé Jitrik, Lugones contribuyó a la elaboración de un nacionalismo conservador basado en el rescate de “los temas telúricos” y los “arquetipos” (*Leopoldo Lugones* 20, 23). Aunque *Las fuerzas extrañas* se publica en un momento en el cual Lugones ya había transitado a un tipo de literatura gauchesca destinada a crear un mito de origen capaz de contrarrestar la heterogeneidad que imponía la ingente masa de inmigrantes europeos, un relato como “Yzur” puede vincularse por su estilo y contenido con el espíritu modernista y contrahegemónico que caracterizó a ese “primer” Lugones, simpatizante de las corrientes socialistas y anarquistas.

Este relato se estructura alrededor del experimento que ejecuta un científico sobre un chimpancé amaestrado de nombre Yzur. Intrigado por lecturas que había realizado sobre los habitantes de la isla de Java, quienes sostenían que los monos habían renunciado voluntariamente al don del habla para evitar ser esclavizados, y convencido producto de sus exhaustivas investigaciones bibliográficas de que “no hay ninguna razón científica para que el mono no hable” (Lugones 154), el antropólogo se aboca a la agotadora empresa pedagógica de revivir el lenguaje verbal en el simio. El hombre se persuade de que “los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar” y que fruto de esta decisión sobrevino “la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje” (153). Confiado en la solidez de sus postulados, el científico entrena al mono sometiéndolo a “una verdadera gimnasia de los labios y de la lengua” que da paso al aprendizaje de las cinco vocales y un puñado de consonantes (157). Luego de tres años de arduo entrenamiento, el mono no pronuncia palabra alguna frente a su amo, aunque el cocinero afirma —con cierto terror— haberlo escuchado hablar bajo un árbol. Llevado a la desesperación por este “mutismo rebelde” (162), el científico termina azotando a Yzur, que cae enfermo de meningitis y muere, no sin antes pronunciar la frase: “Amo, agua, amo, mi amo...” (167), que teóricamente señala el éxito efímero del tenaz antropólogo.

Como ha señalado la crítica, además de dialogar con textos científicos de la época,⁶¹ Lugones presenta en este cuento una reflexión sobre la relación entre el poder y la subalternidad en Argentina y, en particular, sobre la utilización de la ciencia y la disciplina

⁶¹ En “Ante el chimpancé de Leopoldo Lugones”, Dinko Cvitanovic y Alfred Rodríguez señalan la influencia que pudo tener en “Yzur” el libro *Gorillas and Chimpanzees* (1896) de Richard L. Garner, conocido científico estadounidense que publicó estudios sobre el lenguaje en los primates (998-99). En “Las presuntas fuentes científicas de Yzur”, Octavio Corvalán destaca, además, el impacto de los escritos de Florentino Ameghino, destacado naturalista, paleontólogo y zoólogo argentino (61). Corvalán señala que las concepciones antidarwinistas de Ameghino son visibles en “Yzur”, pero sobre todo en “Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones”, texto especulativo con que Lugones cierra *Las fuerzas extrañas* (62).

del conocimiento como instrumentos de dominio o, como diría Sarmiento, de civilización.⁶² En “Yzur”, Lugones cuestiona los fundamentos éticos de la práctica científica utilizando la misma estrategia narrativa empleada en buena parte de los relatos antiesclavistas brasileños y cubanos como “Mariana” de Machado de Assis, “A escrava” de Reis o “Petrona y Rosalía” de Tanco y Bosmeniel. En estos, los respectivos autores hacen morir al esclavo para despertar la animadversión hacia la clase propietaria. En “Yzur”, la muerte del chimpancé nos hace aborrecer al científico, quien emerge con la crueldad de su látigo como sucedáneo moderno del abominable dueño de esclavos. No obstante, el patetismo de este hombre solitario y desquiciado invita a una lectura más atenta del personaje ya que este es, al mismo tiempo, un mártir de la modernidad.

De acuerdo con Jorge Schwartz, al igual que su dueño, el chimpancé también ocupa una posición ambigua ya que es, a la vez, víctima y símbolo de resistencia (157). Su muerte confirma su posición marginal al mismo tiempo que señala su victoria debido al sabotaje definitivo del experimento. Como indica Gramsci, “subaltern groups are always subject to the activity of ruling groups, even when they rebel and rise up” (55). Es decir, todo acto de rebelión refleja las condiciones de opresión. Yzur se entrega a la muerte debido a que no tiene acceso a otras alternativas de emancipación. Siguiendo a Spivak en “Can the Subaltern Speak?”, morir era la única manera en que Yzur podía “hablar”, es decir, incidir de forma

⁶² En “Apocalyptic Vision and Modernism’s Dismantling of Scientific Discourse: Lugones’s ‘Yzur’”, Howard M. Fraser señala que el relato cuestiona el discurso científico y su uso en favor de la consolidación de jerarquías de poder (8,11). De modo similar, en “El don de la lengua”, Julio Ramos interpreta la narración como metáfora de la violencia asociada a los procesos de incorporación del subalterno a la modernidad y de las dinámicas de resistencia que tienen lugar entre los oprimidos (7-9). Ramos contextualiza el relato en el marco de la ansiedad finisecular que generaba la heterogeneidad lingüística de una Argentina habitada por millones de inmigrantes de diversa procedencia (8-9). En “‘La cosa maldita’: Leopoldo Lugones y el gótico imperial”, Juan Pablo Dabove vuelve sobre argumentos parecidos, al plantear que Lugones se vale del lenguaje gótico para señalar la condición poscolonial de Argentina, donde la ciencia se utiliza políticamente “como disciplina de creación de sujetos” (785-86). En su estudio comparativo “De simios y antropófagos: Los monos de Lugones, Vallejo y Kafka”, Jorge Schwartz señala que “Yzur” trata sobre la incapacidad de convivir con la alteridad y el fracaso del “pacto colonial” (158, 166).

trascendente en la estructura de poder (93). Al fallecer, se lleva consigo el supuesto secreto sobre el deliberado silencio de los monos. En consonancia con las filiaciones esotéricas de los modernistas,⁶³ con este desenlace, Lugones reivindica la sacralidad de los enigmas universales frente al tosco impulso conquistador de la ciencia.

Las contribuciones de la crítica a la comprensión de “Yzur” son abundantes y meritorias en su misión de contextualizar el cuento, dilucidar su significado y rastrear las fuentes intelectuales de las cuales se alimenta. Sin embargo, buena parte de los estudios examina el relato a la luz del binomio civilización-barbarie, lo que ha dado como resultado que estos tengan argumentos parecidos; por ejemplo, la tesis de que Lugones invierte la dicotomía sarmientina animalizando al científico y humanizando al mono se repite en varios trabajos (Howard M. Fraser, “Apocalyptic” 8; Jorge Schwartz 157). En mi análisis, planteo que la animalidad del mono permanece intacta, al igual que la humanidad del hombre, que no por ser un individuo trastornado es menos humano. ¿Por qué no considerar que el antropólogo —enloquecido de soledad y ciencia— compra el mono para probar sus teorías, pero principalmente para procurarse un compañero con quien suplir su vacío existencial? Aunque equivoque los medios, la búsqueda del antropólogo es profundamente humana.

Hasta el momento, la crítica ha aceptado el testimonio en primera persona del narrador-antropólogo como hecho cierto sin considerar que pudiera ser el producto de una mente aturdida de teorías y silogismos. Propongo que estamos ante un narrador no fiable, lo que obliga a reevaluar la confesión del hombre no como parte objetivo de la realidad, sino como documento de sus delirios y deseos. Con esta matriz de lectura presente, los signos de humanización del chimpancé que el científico reporta y que la crítica toma como ciertos no

⁶³ Para más detalles sobre la influencia del esoterismo y el ocultismo en Lugones, consultar los artículos “Leopoldo Lugones and H. P. Blavatsky: Theosophy in the ‘Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones’” de Sandra Hewitt y Nancy Abraham Hall; y “Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones” de Enrique Marini Palmieri.

serían más que las proyecciones y espejismos de una mente perturbada. Como el autor de “La vida eléctrica”, Lugones reflexiona sobre la existencia alienada del hombre moderno.

Tras años de entrenamiento, el científico se persuade de que el mono ha adquirido profundidad humana. En medio de su “gran soledad” (Lugones 163) y para sentir que está acompañado por un ser de cierta complejidad, alucina con todo un repertorio de gestos que indicarían el gradual abandono de la animalidad por parte del chimpancé. Bajo esta ilusión, se convence no solo de que su empresa científica está bien encaminada, sino de la posibilidad de que Yzur se convierta en ese compañero de vida que no ha encontrado entre los humanos.

Después de comprar el chimpancé, cada vez que el hombre lo ve caminar en dos pies “con su aspecto de marinero borracho”, la convicción “de su humanidad detenida” se robustece (155). En una ocasión, luego de varias sesiones de fonología, lo ve “alisándose las patillas con todo el aire de un hombre que armoniza sus ideas por medio de ademanes rítmicos”, lo que toma por síntoma de una cierta “concentración dubitativa” (158). Para enseñarle las vibraciones de ciertos sonidos, el hombre se ve en la necesidad de “recurrir al tacto” apoyando su mano en el pecho del mono y la de este en el suyo (161). El antropoide pronto es capaz de una “mirada más profunda, y adoptaba posturas meditativas”, sin contar con que “había adquirido, por ejemplo, la costumbre de contemplar las estrellas”, además de una “gran facilidad de lágrimas” (161). Luego del episodio de los azotes y la posterior meningitis, el narrador nota en su compañero “una desgarradora expresión de eternidad” (166) que le lleva a pensar que el mono está “enfermo de inteligencia y dolor” (164). Todas estas proyecciones de humanidad confluyen en la escena final, evidencia, como señala Paula Speck, de las “emociones de amante” (415) que desarrolla el científico hacia el chimpancé:

Mejoró al cabo de mucho tiempo, quedando, no obstante, tan débil, que no podía moverse de su cama. La proximidad de la muerte había lo ennoblecido y humanizado. Sus ojos llenos de gratitud, no se separaban de mí, siguiéndome por toda la habitación

como dos bolas giratorias, aunque estuviese detrás de él; su mano buscaba las mías en una *intimidad* de convalecencia. En mi gran soledad, iba adquiriendo rápidamente la *importancia de una persona*. (Lugones 163; mi énfasis)

Al final, el científico alucina que el chimpancé habla. Primero, el hombre señala que el cocinero lo escucha pronunciar algunas palabras para luego afirmar que él mismo lo oye pedir agua en su lecho de muerte. La introducción de un tercero-testigo es parte de las estrategias delirantes del científico para elaborar un testimonio verosímil. El episodio atroz de la flagelación y el posterior arrepentimiento del científico cumple la misma función en la medida en que estos elementos vergonzosos otorgan a la confesión una apariencia de desgarradora sinceridad dirigida a que el lector crea, al final, que el mono verdaderamente habló y que él, como científico, triunfó.

“Con su último suspiro, el último suspiro que coronaba y desvanecía a la vez mi esperanza, brotaron —*estoy seguro*—, brotaron en un *murmullo* (¿cómo explicar el tono de una voz que ha permanecido sin hablar diez mil siglos?) . . . palabras cuya humanidad reconciliaba las especies” (167; mi énfasis). Dominado por la “idea fija” del lenguaje en los monos que se torna en “obsesión dolorosa” (154, 161), el científico se convence de su triunfo y lo anuncia ofreciendo como prueba un “murmullo” y como garantía un sospechoso “estoy seguro” con el que reclama para sí la autoridad de un nuevo descubrimiento.

Lugones da una cadencia sardónica a la narración utilizando la elegancia del lenguaje modernista para caricaturizar al científico. El autor convierte al antropólogo en una figura ridícula, pero también terrible, capaz de justificar actos de violencia en nombre de la ciencia. La ingeniosa forma como el científico poetiza las posturas del chimpancé provoca risa; su soledad, inspira lástima; y su violencia, genera horror, sentimientos que confluyen en un cuestionamiento a la autoridad que en la Argentina de principios del siglo XX inspiraba la idea del progreso positivista y, en particular, la ciencia. Lugones representa al científico

como una figura oscura, una suerte de monstruo moderno. Dabove inscribe este relato dentro de la tradición gótica por la presencia de una atmósfera de horror (“La cosa maldita” 788) que se manifiesta sobre todo en el trato brutal que el antropólogo da al mono.

En su diagnóstico del hombre moderno, Lugones identifica un sustrato autoritario que promueve el sadismo de las relaciones. El científico toma a Yzur porque cree poder moldearlo. Por ello, comienza cada lección con las oraciones “yo soy tu amo” y “tú eres mi mono” (164), signo de una nostalgia esclavista que se refuerza en la comparación de Yzur con “un mulato triste” (166). Además, su soberbia le impide considerar que el mono no habla porque no puede. Según sus teorías, no habla porque no quiere, entonces, toma la gesticulación natural del antropoide como un desafío a su autoridad. No soportaba “las guiñadas hipócritas” y ese “vislumbre de ironía en la azogada ubicuidad de sus muecas” (162). Viene, entonces, el castigo físico y es solo cuando Yzur agoniza que su amo puede ofrecer una demostración de afecto al sostener su mano y dormir en su lecho de muerte.

Esta escena “conyugal” recuerda el desenlace de “El almohadón de plumas” (1917) de Horacio Quiroga,⁶⁴ donde el parásito gigante que se esconde en la almohada de Alicia y que succiona su sangre todas las noches no es más que una metáfora del efecto aniquilante y opresivo de la distancia emocional. La frialdad del marido solo amaina, como la del científico de Lugones, cuando su mujer se aproxima a la muerte. Escritos con pocos años de diferencia, ambos cuentos comentan sobre la afectividad problemática del hombre moderno.

El antropólogo de Lugones fracasa en su forzado intento por crear una humanidad artificial a través de la ciencia convirtiéndose en símbolo de una modernidad disparatada en la que los nuevos saberes coexisten con las cepas más arcaicas del autoritarismo. Para Lugones la nación positivista exuda locura, sadismo y melancolía constituyéndose en una fábrica de hombres enfermos. En una Argentina que participa exitosamente de los circuitos

⁶⁴ Incluido en *Cuentos* de Horacio Quiroga, edición de Emir Rodríguez Monegal, Biblioteca Ayacucho.

del capitalismo internacional, que se ha beneficiado de un prolongado *boom* económico y que está abierta de par en par a las nuevas tecnologías y descubrimientos científicos que brinda la modernidad, el “Yzur” de Lugones es una intervención contestataria que urge a realizar una evaluación de la dimensión ética y humana del progreso.

No obstante, cabe preguntarse acerca de los posibles elementos hegemónicos de “Yzur”, sobre todo porque para 1906 Lugones ya había publicado *La guerra gaucha* (1905), una obra que Juan Pablo Dabove⁶⁵ considera alineada con los objetivos nacionalistas de las élites conservadoras que detentaban el poder (*Nightmares of the Lettered City* 232). En *La guerra gaucha*, Lugones exalta la participación heroica del gaucho en las guerras de independencia con el propósito de crear lo que Magdalena López llama una “épica de origen” (*Desde el fracaso* 13). En los años subsiguientes, el escritor continuaría promoviendo una identidad nacional basada en el arquetipo del gaucho con obras como *El payador* (1916), dedicada a *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández. Según Jitrik, “Lugones buscó la seguridad del pasado frente a la disgregación del presente” (*Leopoldo Lugones* 27), en particular, frente a la heterogeneidad cultural que trajeron las migraciones europeas.

Con este contexto en mente y conscientes de la ambigüedad ideológica de Lugones, es posible distinguir los elementos hegemónicos dentro del discurso contrahegemónico de “Yzur”. Ciertamente, Lugones plantea una fuerte crítica en contra de la nación positivista que podemos conectar con la vocación socialista y contestataria que el escritor aún profesaba,

⁶⁵ En *Nightmares of the Lettered City*, Dabove ofrece un análisis detallado de *La guerra gaucha* en el cual argumenta que Lugones reivindica la violencia del “gaucho malo” como una forma de loable “violencia patriótica” (233). Según Dabove, Lugones contribuye a resignificar la imagen del gaucho (antes considerado enemigo de la civilización) dentro de los discursos de formación nacional: “Lugones did not hesitate in calling to duty the old enemies who were now newly discovered brothers. He did this by inventing a selective tradition that allied the current masters and old subalterns (gauchos) against the new subalterns (the European immigrants)” (29). No obstante, Dabove señala las limitaciones de esta exaltación al sostener que Lugones presenta al gaucho como irremediabilmente cooptado por los proyectos de las élites (233). Ángel Rama advertía sobre los objetivos hegemónicos de esta estrategia letrada cuando escribió que “la apropiación de la tradición oral rural al servicio del proyecto letrado concluye en una exaltación del poder” (*La ciudad letrada* 74-75).

según Borges, hacia 1897 (81). Sin embargo, en el fondo de este libelo en contra del presente que es “Yzur” se intuye una “compulsión por los orígenes” (López, *Desde el fracaso* 23) y por valorizar un pasado tradicional y premoderno, elementos que justamente conformaron la base del nacionalismo conservador que se desarrolló a partir de 1880 y que el autor promovió con más vehemencia años después a través de la literatura gauchesca. Este nacionalismo conservador se basó en la recuperación de la figura originaria del gaucho como símbolo puro de la identidad argentina. Yzur, el mono del cuento de Lugones, emerge, al igual que el gaucho, como símbolo de una sensibilidad primitiva y noble. Posiblemente, el discurso anti-cientificista y antipositivista de Lugones tuvo mayor potencial persuasivo entre las élites que motorizaban el acelerado proceso modernizador argentino justamente por incorporar elementos (como la nostalgia por un pasado premoderno) que resonaban con el nacionalismo conservador del momento. En este sentido, la ambigüedad de “Yzur” parece reflejar las propias ambigüedades ideológicas del autor y de la clase política en un sentido más amplio.

1.1.3 Horacio Quiroga denuncia la nueva esclavitud indígena:

Cuando el látigo cambió de mano

Saliendo de los recintos cerrados y misteriosos creados por Lugones en *Las fuerzas extrañas*, en la segunda década del siglo XX, específicamente, a partir de 1912, Horacio Quiroga (1878-1937) publica una serie de relatos ambientados en la región selvática de Misiones que exploran e inscriben en el imaginario nacional zonas “problemáticas de la modernidad” argentina (Graciela Montaldo 241). En los cuentos misioneros,⁶⁶ Quiroga representa las prácticas cuasiesclavistas que respaldaron la economía exportadora de la nación, cuestiona el impacto medioambiental del progreso y retrata la existencia degradada

⁶⁶ El ciclo misionero incluye títulos como “A la deriva” (1912), “Los inmigrantes” (1912), “Los pescadores de vigas” (1913), “Yaguaí” (1913), “Los mensú” (1914), “La gama ciega” (1916), “Una bofetada” (1916), “Un peón” (1918) y “Anaconda” (1921).

de los aventureros europeos que probaron fortuna en estas tierras (Jennifer L. French 82). En “Una bofetada” (1916), la narración que analizo en esta sección, Quiroga revela la lógica neocolonial⁶⁷ que sustentó el modelo de desarrollo argentino a través de una trama sanguinaria que llama la atención sobre la explotación sistemática de los colectivos indígenas.

Fue la tragedia personal lo que llevó a Quiroga a refugiarse en la selva misionera. Oriundo de Salto, Uruguay, decidió emigrar a Argentina en 1902, tras matar accidentalmente a su mejor amigo Federico Ferrando (Emir Rodríguez Monegal xii).⁶⁸ En 1904, dejó Buenos Aires para mudarse a El Chaco y probar suerte con sembradíos de algodón; más adelante, en 1910, se estableció en Misiones,⁶⁹ en una casa a orillas del Paraná, donde vivió hasta 1915, año en el que su esposa se suicida (Alberto F. Oreggioni 445-8). La experiencia de vivir en la frontera y conocer lo que Montaldo llama “los huecos geográficos” (241) del país informó la escritura de Quiroga sentando las bases de una literatura contrahegemónica que representó aristas poco exploradas de la nacionalidad argentina. Aunque uruguayo de nacionalidad, debido a que produjo la mayor parte de su obra y vivió la mayor parte de su vida en

⁶⁷ Varios estudios han señalado la dimensión antiimperialista de los cuentos misioneros. En “The Consequences of Capitalism: Horacio Quiroga Writes the Proletariat”, Bridgette Gunnels estudia “Los mensú” desde una aproximación marxista y como una crítica a los abusos del capitalismo y las prácticas neocoloniales que se desarrollaron en el territorio de Misiones (88). Por su parte, en “A Geographical Inquiry into Historical Experience: The Misiones Stories of Horacio Quiroga”, French lee los cuentos misioneros de Quiroga como retratos del “imperialismo informal” que ejerció Inglaterra sobre Argentina, fenómeno que define como “the economic, social and political structures that developed during Britain’s undeclared hegemony in Latin America between the mid-nineteenth century and the 1920s” (81). John Gallagher y Ronald Robinson señalan en “The Imperialism of Free Trade” que la estrategia del imperialismo informal inglés consistió en convertir a Latinoamérica en un conjunto de economías satélite que proporcionarían materias primas y alimentos a Gran Bretaña, además de mercados en expansión para sus manufacturas, una función semejante a la que cumplían las colonias británicas oficiales (9).

⁶⁸ Quiroga enfrentó otras muertes trágicas: su padre fallece en un accidente de caza y su padrastro y primera mujer se suicidan (Rodríguez Monegal xxxi).

⁶⁹ Quiroga visitó Misiones por primera vez cuando Lugones le pidió que lo acompañara a una expedición destinada a la investigación del legado jesuita (Rodríguez Monegal xiv).

Argentina, recorriendo este país de la capital a los márgenes, Quiroga también es estudiado como parte de la historiografía literaria de este país.

De acuerdo con Rodríguez Monegal, Quiroga “es el clásico más vivo de esa literatura que cubre el fin de siglo rioplatense” (x). Su obra abarca el volumen de prosa y verso *Los arrecifes de coral* (1901), dos novelas —*Historia de un amor turbio* (1908) y *Pasado amor* (1929)— y varias colecciones de relatos como *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917), *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1920), *Anaconda* (1921), *El desierto* (1924) y el que la crítica considera como el más homogéneo y logrado, *Los desterrados* (1926) (xviii). De filiación primero modernista y posteriormente naturalista, Quiroga combinaría sus lecturas de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant, Fyodor Dostoievski, Anton Chekhov, Joseph Rudyard Kipling, Joseph Conrad y Herbert George Wells (xlii) con un estilo propio profundamente enraizado en la realidad del hombre y la naturaleza americana. Antes de editarse como libros, muchos de estos relatos aparecieron en importantes publicaciones porteñas como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *La Nación* y *Plus Ultra*.

Quiroga vivió “la apoteosis en vida” coincidiendo el punto más alto de su esplendor con “un homenaje organizado por la revista y editorial Babel en 1926”; entonces, era “editado y reeditado en la Argentina”, mientras en Madrid “la poderosa Espasa Calpe lo incluía en una colección de narradores en que ya estaban Julien Benda, Giraudoux, Proust y Thomas Hardy” (xviii-xix). Sin embargo, tras su suicidio, las vanguardias organizadas alrededor de las emblemáticas revistas *Martín Fierro* y *Sur*, interesadas en un arte “puro”, lo condenarían injustamente a causa de sus “asperezas estilísticas” (xviii). Sin embargo, con el tiempo, la crítica revalorizó las contribuciones de su obra.

“Una bofetada”

Publicado originalmente en la revista *Fray Mocho*, “Una bofetada”⁷⁰ expone los vicios ocultos de un pacto hegemónico que se juzgaba exitoso por las asombrosas cifras económicas. En las celebraciones del primer centenario de la independencia, en 1910, las clases dirigentes alimentaron la retórica de una Argentina “confiada y satisfecha”, pero sobre todo “segura de su progreso ilimitado” (Botana 232). Con su trama distópica, “Una bofetada” desafió este triunfalismo, además de contravenir la literatura nacionalista que se desarrolló a partir de 1880, centrada en la exaltación de la figura leal y sumisa del gaucho, una literatura que alcanzaría su cumbre con *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes (David Viñas 109-11). Lo cierto es que las élites conservadoras no lograron pacificar a la sociedad con su retórica de optimismo. Durante las primeras dos décadas del siglo XX, la clase dirigente enfrentó una serie de presiones políticas y sociales que culminaron en la derrota de la hegemonía conservadora que había dominado al país desde 1880 y en el triunfo del principal partido de oposición, Unión Cívica Radical, en 1916, mediante elecciones libres.

Curiosamente, esta “bofetada” al orden conservador se produce el mismo año en que Quiroga publica “Una bofetada”, relato que alegoriza el presente histórico en la medida en que también representa el revés de una estructura de poder. Esta narración es sobre el trato brutal que reciben los peones (en su mayoría de ascendencia guaraní) que trabajan en una compañía maderera que opera en la región del Alto Paraná. Quiroga llama la atención sobre el carácter neocolonial del modelo capitalista de desarrollo que sustentó las asombrosas cifras económicas de Argentina. Como señala Fanon, “capitalists have behaved like real war criminals in the underdeveloped world” (57). A través de escenas que causan horror por su violencia, el autor subraya las limitaciones del progreso argentino y la persistencia de los mismos esquemas de explotación practicados durante la colonia. Este cuento muestra cómo

⁷⁰ Utilicé la versión de “Una bofetada” de *Cuentos* (2004) de la Biblioteca Ayacucho, con selección y prólogo de Emir Rodríguez Monegal.

las poblaciones aborígenes que fueron esclavizadas bajo el imperio español, en la práctica, siguen estándolo en el marco de la nueva república, siendo los nuevos opresores, empresas de capital extranjero como la que Quiroga refiere en la narración.⁷¹

Estos peones viven un ciclo interminable de explotación y palizas que se renueva cada mes gracias al efecto amnésico y “restaurador” que brindan unos cuantos días de alcohol y prostitutas, patrocinados por el pago adelantado que asigna la empresa, una estrategia calculada para enganchar y endeudar a los “mensús” (nombre dado a estos trabajadores por laborar con base en contratos mensuales). El indio anónimo que protagoniza la historia es atado al palo mayor del barco que hace los traslados a los obrajes como castigo por alborotar a los peones. En el barco, los peones forman una algarabía fuera de control que es reprimida con azotes una vez que llegan al puerto. Este desorden se produce debido a que Acosta, el supervisor, ávido de ganancias adicionales, les vende a los mensús, en contra de lo que disponen las normas, unas copas de caña sin calcular que se excedía en la dosis. En el puerto, el dueño del obraje, un hombre de origen extranjero de apellido Korner, se aproxima al palo mayor donde está el indio anónimo y lo abofetea “de derecha y revés” encolerizado por la irónica “sonrisita” que se le dibuja en el rostro (Quiroga 167). Al cabo de tres años, el indio toma venganza azotando a Korner hasta la muerte.

De acuerdo con Anderson, el olvido es una estrategia de construcción nacional que apunta a crear sentimientos de patriotismo mediante la eliminación de porciones vergonzosas del pasado (201). “Una bofetada” y otros cuentos de Quiroga de temática similar apuntan a romper el silencio con respecto a la situación precaria del indígena tras la llamada “Conquista del desierto”, operación militar dirigida durante la década de 1870 por el general Julio Argentino Roca que resultó en el control de vastas extensiones de territorio de frontera y en

⁷¹ Como señala Mary Louise Pratt, en América Latina, la descolonización fue tan solo parcial, entre otras razones, porque seguidamente se impuso la influencia neocolonial de Inglaterra, que ejerció dominio sobre las economías de la región durante buena parte del siglo XIX y principios del XX (*In the Neocolony* 463).

el exterminio y desplazamiento de la población nativa. La operación militar se recrudeció debido a los frecuentes “malones”⁷² o asaltos violentos que efectuaban grupos organizados de aborígenes contra distritos importantes del país durante esa década (Gallo 360). Según Héctor Hugo Trincherro, “las campañas de exterminio indígena producidas por el ejército argentino como gesta fundacional” resultaron en el “disciplinamiento social de los pueblos sobrevivientes que, en semejantes condiciones, configuraron la mano de obra principal del capitalismo agroforestal y azucarero en el norte del país” (121). La expansión de “la frontera político-militar” permitió la expansión de “la frontera agropecuaria” y la inserción de Argentina en el mercado mundial como proveedor de materias primas “al calor de la expansión industrial en Europa” (107). El indio que protagoniza el relato encarna el destino de explotación que reservó la nación a los aborígenes:

Pasó, por consiguiente, dos meses trabajando bajo un sol de fuego, tumbando vigas desde lo alto de la barranca al río, a punta de palanca, en esfuerzos congestivos que tendían como alambres los tendones del cuello . . . Luego el trabajo en el río, a nado, con veinte brazas de agua bajo los pies, juntando los troncos, remolcándolos, inmobilizados en los cabezales de las vigas horas enteras, con la cabeza y los brazos únicamente fuera del agua. Al cabo de cuatro, seis horas, el hombre trepa a la jangada,⁷³ se le iza, mejor dicho, pues está helado. . . El hombre toma una copa, y vuelve otra vez al agua. (Quiroga 169-70)

De modo paralelo al exterminio y desplazamiento de la población aborígen, entre 1871 y 1914, el estado facilitó la entrada y establecimiento de unos tres millones de extranjeros en Argentina (Gallo 363), como parte de una de las operaciones de

⁷² El socialista argentino Manuel Ugarte escribió un cuento titulado “El malón” (*Cuentos de la pampa*, 1903) que representa la realidad de los malones desde el punto de vista del indígena y como resultado de la operación genocida de que fueron objeto.

⁷³ La jangada fue un método de transporte rudimentario de troncos de árbol que consistía en juntarlos mediante amarras para que viajaran impulsados por la corriente del río hacia los centros de procesamiento industrial.

blanqueamiento racial más radicales jamás vistas en la región. Este cambio demográfico generó una nueva identidad cultural y social dentro del territorio, que contribuyó a eclipsar más todavía la posición del indígena dentro de la sociedad, ya que la población foránea progresivamente afianzó su dominio dentro de la estructura ocupacional del país (365). La figura de Korner, el dueño del obraje maderero, remite a la presencia extranjera en la máquina productiva de la nación y a su posición de dominio frente al nativo.

Como expliqué en el capítulo introductorio, en la narrativa breve para adultos, por lo general, es el subalterno y no el opresor quien encuentra una muerte trágica. Un gran número de autores usó la muerte del sujeto marginal para despertar la consciencia social del lector respecto a la situación precaria en que vivían vastos sectores de la población. Sin embargo, en “Una bofetada”, Quiroga invierte los términos de la derrota. El lector asiste a la monstruosa muerte del opresor a manos del indio, un final, como decía, poco usual para la época. Luego de tres años de paciente espera, durante los cuales el indio vivió de sus encantos pasando “del rancho de una mensualera a otro” (Quiroga 169), encontró la oportunidad propicia para colarse en uno de los obrajes de Korner y tomar venganza (este había vetado al mensú de los campos bajo su jurisdicción). Al verlo, el indio le dijo: “Parece que no sabe saludar a la gente” (170). Encolerizado, “Korner sacó el revólver e hizo fuego” y, aunque “el tiro tuvo tiempo de salir . . . un revés de machete había lanzado al aire el revólver, con el índice adherido al gatillo” (170-71). Ese índice implacable, tantas veces utilizado para dirigir, castigar, acusar, disponer, señalar, disparar y, en definitiva, ejercer una autoridad arbitraria, cae al piso dejando a Korner impotente. El indio dio en el “talón de Aquiles” de Korner, ese dedo en el que parecía residir todo su poder.

El último tercio del cuento consiste en una descripción gráfica del suplicio de Korner, quien se desangra por el dedo índice mientras el mensú lo obliga a caminar durante cinco horas a fuerza de azotes y bajo un sol inclemente. De acuerdo con Fanon, es a través de la

violencia que el sujeto colonizado (o el sujeto oprimido en un contexto poscolonial) se libera y accede a su propia subjetividad (*The Wretched of the Earth 2*). Para Fanon, la lucha violenta tiene un poder desintoxicante: “It rids the colonized of their inferiority complex” (51). Fanon sostiene que el colonialismo (y también el neocolonialismo) produce sentimientos de inferioridad y autodesprecio en el sujeto oprimido; sin embargo, señala que el sujeto oprimido nunca llega a convencerse de tal inferioridad (16) y que el germen de la liberación persiste convirtiéndose, si no es posible el diálogo, en violencia. Según Fanon, la violencia que ejerce el oprimido tiene un poder formativo, en la medida en que se convierte en un instrumento de liberación que da origen a un nuevo sujeto (50, 239). A través de la violencia, los últimos alcanzan a ser los primeros (3). El sujeto oprimido supera el complejo de inferioridad, abandonando la pasividad y la desesperanza en que se le ha mantenido: “It [violence] emboldens them, and restores their self-confidence” (51). Aplicando este razonamiento al relato de Quiroga, el lector asiste, entonces, al renacimiento del mensú, quien recobra su *yo* a través de la eliminación violenta del opresor.

Quiroga, sin embargo, protege a su héroe de ser percibido como un vulgar agresor. Quiroga lo protege a través de la sintaxis, creando una fractura simbólica entre la mano y el rebenque. El rebenque adquiere vida propia como si cada azote fuera ejecutado por la voluntad invisible de todos los mensús oprimidos. El mensú nunca figura como sujeto de la agresión. De esta manera, Quiroga resignifica la agresión convirtiéndola en un acto elevado. “El látigo cayó violentamente sobre su cara”, “en el cuarto de hora final los *rebencazos cayeron* cada veinte pasos con incansable fuerza sobre la espalda y la nuca” (171-72; *mi énfasis*) son oraciones diseñadas para ocultar al sujeto de la acción.

Al llegar al río, viene el remate final, pero antes unas palabras: “esto es para que saludés a la gente... Y esto para que [no] sopapeés a la gente...” (172). La mano invisible ejecuta su última arremetida en nombre de todos los mensús: “Y el rebenque, con terrible y

monótona violencia, *cayó* sin tregua sobre la cabeza y la nuca de Korner, arrancándole mechones sanguinolentos de pelo” (172; mi énfasis). El cuerpo del hombre yace sin vida en la jangada y, al cortar el indio las amarras, esta deriva por el río Paraná hasta perderse. El mensú vira en una canoa en dirección a Brasil siendo sus palabras finales una imprecación en guaraní: “¡Pero ése no va a sopapear más a nadie, gringo de un añá membuí [hijo del demonio]!” (173). El indio advierte sin dolor que perderá “la bandera” (173), pero ¿qué es, finalmente, la nacionalidad para un sujeto explotado?

En contraste con las idealizaciones nacionalistas que ganaban impulso en la literatura y retórica política de Argentina a principios del siglo XX, “Una bofetada” plantea un desafío que, en palabras de Bhabha, borra “las fronteras totalizantes, tanto fácticas como conceptuales” de la nación (*El lugar de la cultura* 185). Es una narración que desmantela “los principios constantes de la cultura nacional que intentan volver al punto de partida de un ‘genuino’ pasado nacional” (189). De acuerdo con Bhabha, “las contranarrativas de la nación . . . alteran esas maniobras ideológicas a través de las cuales ‘las comunidades imaginadas’ reciben identidades esencialistas” (185). Al denunciar las estructuras de explotación que proliferaban en el espacio remoto de la frontera, Quiroga desafía concepciones homogéneas acerca de la nación y evidencia que las relaciones de poder están “espacializadas” (Beverly 2) en la medida en que los territorios más alejados, es decir, menos visibles, emergen como los más vulnerables a las prácticas neocoloniales del estado capitalista.

Pese a vindicar la venganza del subalterno y criticar las prácticas de explotación que sustentaron el progreso económico argentino, la narración de Quiroga no está exenta de contradicciones. La primera contradicción tiene que ver con la representación del indígena. Aunque hay una denuncia expresa en contra de los abusos a que eran sometidos los trabajadores locales, Quiroga recicla ideas sarmientinas sobre la supuesta holgazanería constitutiva del nativo cuando el narrador omnisciente del relato describe al mensú como

“invadido por la molicie aborígen” (168), mientras que con la violenta escena final Quiroga también habría reforzado preconcepciones sobre el carácter bárbaro de las poblaciones autóctonas. Asimismo, la demonización de Korner coincide con la xenofobia de las élites conservadoras que hacia finales del siglo XIX comenzaron a ver en la heterogénea población de inmigrantes europeos una afrenta a la identidad nacional. Ciertamente, Quiroga no ennoblece a personaje alguno dentro de esta distopía selvática en la cual la violencia prolifera como resultado de las estructuras económicas y, si bien Quiroga repite ciertos estereotipos hegemónicos, prevalece la voluntad de denunciar la situación silenciada de los aborígenes de la frontera y desafiar el nacionalismo acrítico de los políticos y escritores de su época.

Al reproducir ideas xenófobas y racistas que forman parte del orden hegemónico, Quiroga crea un espacio de ambigüedad dentro del discurso de protesta social. Una contradicción potencialmente productiva ya que estos elementos hegemónicos (racismo y xenofobia) habrían creado un espacio de encuentro y comunicación con lectores pertenecientes a las élites económicas y políticas. Estos elementos hegemónicos habrían cumplido una función articuladora que habría redundado en el mayor poder persuasivo del texto. En otras palabras, los elementos racistas y xenófobos del relato habrían facilitado la penetración del mensaje en contra de la explotación en las capas privilegiadas de la sociedad, que son las que ultimadamente más incidencia tienen en el rumbo de la nación.

En resumen, entre 1860 y 1920, la narrativa breve contrahegemónica para adultos cuestionó, principalmente, dos aspectos: la violencia política que experimentó la nación en la primera mitad del siglo XIX y el vertiginoso modelo de desarrollo que se impuso en lo sucesivo. A finales del siglo XIX, una vez que se agotó la temática antirrosista, surgieron una serie de relatos críticos de la modernidad y el positivismo. Estos cuestionaron el ritmo de vida acelerado, la deshumanización de las relaciones y las prácticas neocoloniales de explotación que se promovieron en el marco del modelo capitalista de exportación de

materias primas que se consolidó en el país y el resto de la región. La utilización del horror como herramienta de conscientización fue un elemento destacado del discurso contrahegemónico de la narrativa breve para adultos, así como también lo fue la presencia de espacios de ambigüedad dentro del discurso de denuncia.

Como los relatos para adultos, los infantiles ejercitaron la denuncia a través del uso insistente de la pedagogía del horror. En ciertas instancias, los escritores repitieron el tono pesimista tan recurrente en la narrativa breve para adultos, mientras en otras optaron por tramas utópicas que representaron el empoderamiento y triunfo (casi siempre violento) del subalterno. Como detallo en la siguiente sección, la narrativa breve infantil promovió ideas feministas, antirracistas y la acción organizada de las comunidades marginalizadas.

1.2 NARRATIVA BREVE INFANTIL

1.2.1 Eduarda Mansilla en defensa del negro y la mujer:

Historias depresivas para menores

Un examen de la narrativa breve destinada al público infantil debe comenzar por Eduarda Mansilla (1834-1892),⁷⁴ pionera del género en el ámbito argentino y considerada en el espectro más amplio de las letras del país como una de las escritoras más destacadas del siglo XIX junto con Juana Manso y Juana Manuela Gorriti (Hebe Beatriz Molina, “Introducción” 59; Masiello, *Between Civilization and Barbarism* 11). Mansilla buscó insertarse en los debates de su tiempo al cuestionar la polarización radical entre federales y unitarios, las prácticas de marginación política, la situación de colectivos subalternos como gauchos, indios y negros, además de defender la independencia económica, la educación y el derecho de la mujer a contribuir en la construcción de la nación (Arambel-Güñazú y Martin

⁷⁴ Para una versión ficcionalizada de la vida de Eduarda Mansilla, consultar la novela de María Rosa Lojo *Una mujer de fin de siglo* (1999).

94, 160, 173; María Rosa Lojo, “Cautivas” 157). No obstante, su posición fue oscilante ya que, simultáneamente, manifestaba una “visión tradicionalista y conservadora de las costumbres vigentes” al negar, por ejemplo, la emancipación política de la población femenina, actitud que puede interpretarse como una “estrategia hábil” para tranquilizar a los lectores y asegurar “su ingreso al espacio público de la escritura” sin escándalos que lamentar (Arambel-Güiñazú y Martín 94, 154). Este discurso desafiante y, a la vez, complaciente respecto al proyecto nacional vigente que caracteriza la obra de Mansilla se hace patente, asimismo, en *Cuentos* (1880),⁷⁵ una colección de nueve relatos moralizantes para el público infantil de los cuales analizaré “Tío Antonio”, “La jaulita dorada” y “Nika”⁷⁶ por cuestionar los valores racistas, burgueses, patriarcales y discriminatorios de la sociedad argentina.

De acuerdo con Lily Sosa de Newton, la publicación de *Cuentos* “fue una audacia” ya que a finales del siglo XIX el mercado de literatura infantil argentino era casi inexistente, compuesto mayoritariamente por traducciones al español de clásicos europeos, ante los cuales Mansilla osó medirse (92).⁷⁷ En el prólogo de su libro, Mansilla misma afirma su intención de equipararse a los grandes maestros: “solo he intentado producir en español, lo que creo no existe aun original en ese idioma: es decir el género literario de Andersen” (v).

⁷⁵ En general, son limitados los estudios críticos sobre *Cuentos*. Algunos de los más importantes son “Eduarda Mansilla o las vicisitudes de la mujer puente” de Jimena Néspolo, “Los *Cuentos* (1880) de Eduarda Mansilla” de María Florencia Buret, el estudio introductorio que hace Molina en una edición de *Cuentos* publicada por la editorial Corregidor en 2011, “Los cuentos infantiles de Eduarda Mansilla de García” también de Molina y el capítulo dedicado a *Cuentos* que incluye Betina González en *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos. Seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano*. En relación con los relatos que examinaré, he fundamentado mi selección en la escasez de lecturas críticas detenidas acerca de estos cuentos, en particular de “Tío Antonio”, y en el hecho de que constituyen ejemplos patentes del reformismo ambiguo de Mansilla.

⁷⁶ Utilicé las versiones de “Tío Antonio”, “La jaulita dorada” y “Nika” de la edición original de *Cuentos* publicada en 1880 por la Imprenta de la República.

⁷⁷ Según Molina, son relevantes dentro del panorama infantil del siglo XIX los textos escolares y manuales didácticos y de lectura, entre los cuales puede mencionarse *Julia ó la Educación: Libro de lectura para niñas* (1863) de Rosa Guerra (“Introducción” 56). En la primera década del siglo XX, el mercado continúa ampliándose, con textos como *Leyendas argentinas* (1906) de Ada María Elflein y *Cuentos patrióticos y episodios históricos: Dedicados á los niños y jóvenes argentinos* (1906) de José Barrera Oro (59).

Mansilla confiesa “casi con envidia” la fascinación de sus hijos no solo por Hans Christian Andersen, sino por la condesa de Ségur, Jean de La Fontaine y Édouard Laboulaye (v, vii). Su mayor deseo es sustituirlos y “Vivir en la memoria de los niños argentinos! Penetrar en el hogar por la puerta mágica de la fantasía y que las madres encuentren en mis cuentos con que reemplazar esos hoy olvidados” (vi). Como advierten Arambel-Güñazú y Martín, Mansilla vio en la escritura infantil una forma de extrapolar a la esfera pública el concepto ilustrado de la madre-educadora (146) y participar de esta manera en la construcción moral de la nación.

En *Cuentos*, Mansilla enfatiza la temática de la apariencia versus la realidad a través de historias con desenlaces “grotescos” en las cuales el aprendizaje es casi siempre “brutal y cruel” (Arambel-Güñazú y Martín 149-50). Predominan las tramas fantasiosas, algunas de ellas con animales humanizados, ambientadas en espacios domésticos de la ciudad con una llamativa ausencia de figuras paternas en roles protagónicos, en favor de figuras femeninas como madres, hijas, institutrices o nodrizas (Molina, “Introducción” 63, 65). En cuanto a la recepción de *Cuentos*, es digna de mención la favorecedora reseña que Sarmiento, convencido defensor de la educación femenina,⁷⁸ le dedica a Mansilla:

Nos gusta y alienta ver ya libros como estos *Cuentos*, que saliendo de la rutina de las cosas prácticas, y si no lo son absurdas y enojosas á fuerza de querer ser racionales, nos ponen en humor de volver á leer lo que hizo la celebridad de miss Edgeworth, y enriquecerá nuestra literatura con los cuentos por Eduarda Mansilla de García, nuestra única arpista que se haya resuelto á hacer oír los sonidos de su alma. (“Cuentos por Eduarda Mansilla de García” 319)

Esta no sería la única ocasión en que Sarmiento se referiría a Mansilla. En varias otras oportunidades exaltaría el alcance y profundidad del conjunto de su obra. En “Recuerdos de

⁷⁸ Para estudiar en detalle la visión de Sarmiento respecto a las políticas de educación pública y, en particular, respecto a la educación de la mujer, consultar el ensayo de su autoría, *Memorias sobre educación común* (1856).

viaje por Eduarda Mansilla de García”, un artículo que publicó en el diario *El Nacional* el 29 de diciembre de 1882, afirma su voluntad de “hacer honor á la actividad mental de una dama, que honra las letras, con sus escritos y á su país con lo único durable y exportable, sus letras, muchos de sus libros excelentes, y todos inspirados por una razon madura, un corazon jóven, y el sentimiento de lo bello y la solicitud de lo artístico” (346). Con estas palabras, Sarmiento reconoce que el dominio de la alta cultura nacional no es exclusividad de los hombres.

Sobrina del dictador Juan Manuel de Rosas y de tradición familiar federal, Mansilla, sin embargo, se casó con el diplomático unitario Manuel Rafael García Aguirre con quien vivió por casi veinte años en el exterior (Molina, “Introducción” 9-12). Con prolongadas estancias en París, Estados Unidos y otras ciudades europeas, Mansilla frecuentó los ambientes políticos y artísticos de mayor prestigio: asistía a encuentros en la Casa Blanca, conoció al entonces presidente de Estados Unidos, Abraham Lincoln, socializaba con la realeza europea y en las tertulias parisinas tuvo trato con escritores como Julio Verne, Victor Hugo y Alejandro Dumas, entre otros (12-17, 53). El cosmopolitismo de Mansilla propiciaría la proyección internacional de su obra. Según Graciela Batticuore, *Cuentos* recibió los elogios de Victor Hugo, mientras que Édouard Laboulaye redactaría el prólogo de su segunda novela *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (1869), escrita en francés (170). También destacables dentro de su legado literario son las novelas *Lucía Miranda* (1860) y *El médico de San Luis* (1860), firmadas con el pseudónimo de “Daniel” (Molina, “Introducción” 24), *Un amor* (1885), *Recuerdos de viaje* (1882), sobre su estancia en Norteamérica, varias piezas teatrales como *La marquesa de Altamira* (1881), *Creaciones* (1883), un libro de misceláneas, además de composiciones musicales y una variedad de artículos de moda y costumbres.

“Tío Antonio”

A pesar de llevar una existencia cosmopolita, Mansilla se interesó por la situación de las etnicidades subalternas en la historia argentina. De allí que haya incluido en *Cuentos* un relato histórico como “Tío Antonio” (publicado originalmente en 1879) que trata sobre la vida de un esclavo en el contexto de las guerras de independencia y la era posterior a la emancipación. Mansilla presenta al público infantil una narración antiesclavista que advierte de modo oblicuo sobre la situación aún precaria de los colectivos afrodescendientes dentro de la república. Si se considera que los personajes de origen africano “aparecen raramente, o para mal, en la literatura canónica argentina” del siglo XIX (Lojo, “Cautivas” 155n13), puede apreciarse la importancia de un relato como “Tío Antonio” en el cual Mansilla ensaya una representación positiva del negro.

Además de tío Antonio, la escritora creó otros personajes negros como “mamá negra” de “La paloma blanca” (*Cuentos*) y “mamá Rosa” de *Pablo, ou la vie dans les Pampas* (155n13), a través de los cuales desafió —aunque con limitaciones— la tendencia de los discursos de formación nacional argentinos a borrar el componente africano. Conviene recordar que mientras en el siglo XIX la identidad nacional argentina se basó en el ideal europeo, en el XX las élites retornaron a la figura del gaucho como esencia de lo autóctono dejando al negro, en todo momento, fuera de la ecuación.

Mansilla presenta una historia de desarrollo de carácter en la cual Antonio, un negro inicialmente perezoso (Mansilla 153), que trabaja bajo las órdenes de un amo cruel en un ingenio de Tucumán, se convierte en un hombre abnegado, trabajador y solícito luego de ser transferido a un nuevo amo más joven y bondadoso. A partir del momento en que empieza a trabajar para Miguel, nunca más experimenta azotes y ambos desarrollan un estrecho vínculo filial. Incluso los hijos del nuevo patrón le comienzan a llamar “tío”. Años después, por no comulgar con la causa patriota, Miguel es fusilado y sus bienes confiscados. Entonces, la vida

de Antonio se convierte en una cadena de peripecias. Con un altruismo exagerado que lo “aleja del resto de los mortales” (Arambel-Güiñazú y Martín 153), Antonio se transforma en el salvador y ángel guardián de dos familias.

Primero, decide servir a la viuda de Miguel. Antonio le pide a su ama la carta de libertad para no ser confiscado por los patriotas y poder seguir siendo su esclavo. Antonio se convierte en el sostén económico de la familia gracias a su oficio de zapatero, aunque al cabo de un tiempo, convence a su patrona de que lo venda a otra familia en calidad de esclavo, para que con ese dinero ella y los niños puedan irse a España. Antonio sirve a sus nuevos amos con igual abnegación hasta que se hace anciano. Pese a su dedicación, nunca lo premian con la libertad. El mismo año en que murió la última de las hijas (todos sufrían de tisis), se declara la abolición, pero Antonio no puede disfrutar su libertad ya que fallece poco después, despreciado por dos hijas que nunca supieron apreciar su cariño. El relato concluye con estas palabras: “y aquel cuya existencia fue una abnegación constante y sin tregua, descansó al fin olvidado en la ancha fosa común” (179).

Mansilla trae a la memoria la experiencia del negro bajo la institución esclavista con el fin de sugerir que Argentina tiene una deuda histórica con este segmento de la población. Desde el inicio, manifiesta su repulsa frente a esa “horrenda ley hecha por los fuertes en menoscabo de los débiles” (172) e informa a sus lectores que están frente a un “relato” y no un “cuento”, en clara alusión al fondo histórico de la narración (161). Mansilla juzga necesario que sus lectores infantiles y juveniles conozcan la historia de la esclavitud y, para que estos se identifiquen con el protagonista, cuenta la vida de Antonio desde que este era un adolescente. Describe el “miserable galpón en que vejetaba en peñuzco con sus compañeros negros” con quienes compartía una vida de “continuo sufrir” por el exceso de trabajo y los constantes azotes que recibía a manos de otro negro como él que estaba obligado a ejecutar los frecuentes castigos (155). Mansilla incluye una crítica a la clase propietaria cuando señala

“la tendencia á abusar de la fuerza, por aquellos que la poseen” (156), advertencia que excede el contexto esclavista y que emerge como una crítica más amplia al poder.

En la narración, Mansilla combate los estereotipos deterministas sobre la raza tan en boga en el siglo XIX al insistir en la capacidad de superación de Antonio. Pese a su “biología” y las condiciones opresivas de su existencia, el esclavo experimenta un refinamiento de sus virtudes, “despejándose su inteligencia en mas de un sentido” (161). Al recibir un trato humano, troca su inicial pereza adolescente por una actitud proactiva y de “constante dedicación” que le lleva a desarrollar nuevas capacidades (172). Es así como aprende el oficio de zapatero y se forma “una buena clientela, que le constituía una renta” (162). Mansilla también enfatiza la creciente tendencia a la generosidad de Antonio y su eventual transformación en “patriota entusiasta” (162), detalle que refuerza el mensaje de la escritora en favor de la inclusión del negro en el proyecto de nación, en un momento en el que el país se llenaba de inmigrantes europeos.

Esta posibilidad de integración encuentra una metáfora elocuente en la escena de afecto entre los hijos de Miguel y Antonio una vez que este manifiesta a la viuda su voluntad de apoyarla: “los chicuelitos que mucho lo amaban, rodearon con sus bracitos blancos el cuello del negro y con sus boquitas sonrosadas besaron profusamente las mejillas húmedas del fiel esclavo” (167). Desde ese momento, los niños “aprendieron . . . á bendecir la memoria de Tio Antonio” (172). Mediante este *Bildungsroman* que exalta al personaje negro por encima de cualquier otro, Mansilla favorece una concepción racialmente más diversa de la nacionalidad en la que la educación juega una función central ya que Antonio se supera gracias a la adquisición de nuevas habilidades y atributos morales.

Aunque Mansilla consigue comunicar su disconformidad respecto al lugar del negro dentro de la sociedad, su discurso está cargado de preconceptos raciales que deforman la intención contestataria. El texto revela la desconexión entre una voluntad que desea subvertir

y un lenguaje anclado en el orden social. En otras palabras, Mansilla desea expresar ciertas ideas pero carece del lenguaje adecuado ya que, siguiendo a Aníbal Quijano, está sujeta a las formas de producción de conocimiento enmarcadas dentro del complejo ideológico del eurocentrismo del cual solo se logra desprender parcialmente.

De acuerdo con Quijano, el eurocentrismo es una “perspectiva de conocimiento cuya elaboración sistemática comenzó en Europa Occidental antes de mediados del siglo XVII . . . y que en las centurias siguientes se hizo mundialmente hegemónica” (798). Los principales rasgos del eurocentrismo son a) la utilización de la raza como “el más eficaz y perdurable instrumento de dominación social” a objeto de “legitimar las ya antiguas ideas y prácticas de relaciones de superioridad / inferioridad entre dominados y dominantes” y b) el establecimiento de un dualismo entre lo europeo y lo no-europeo según el cual todo lo no-europeo pertenece “al pasado” y debe transitar un proceso de evolución (780, 802). Quijano señala que el eurocentrismo ha sido “un factor limitante” en los procesos de construcción de los estados-nación en América Latina ya que ha impedido la descolonización de las relaciones sociales y la formación de verdaderas democracias (821-23). En 1880, cuando se publica *Cuentos*, esta es la ideología prevalente en toda la región.

El eurocentrismo de Mansilla determina la presencia de elementos racistas y de una trama evolucionista que consagra a la raza blanca como subjetividad hegemónica en tanto fuente del bien y del saber. Antonio comienza siendo un “pobre negrito” escarmentado merecidamente debido a su pereza, según lo dice la propia escritora (Mansilla 155-56), para terminar convirtiéndose en un hombre excepcional que merece un lugar destacado entre “las existencias especiales” (179). Mansilla da a entender que la transformación de Antonio ocurre principalmente gracias a su contacto con Miguel. El esclavo “había aprendido mucho cerca de su amo” (161), “aquel patron modelo, que en su edad temprana era ya el tipo acabado del caballero, por su temperamento generoso y noble” (160). Es decir, Antonio

habría superado las limitaciones de la raza negra debido al contacto con diversos integrantes de la raza blanca, entre los cuales Mansilla también incluye “peones blancos libres”, quienes posiblemente persuadieron a Antonio de abrazar la causa patriota (161). Mansilla establece una jerarquía racial del saber en la cual, como indica Quijano, los componentes no-blancos se encuentran en una situación de inferioridad, como eternos pupilos. Aunque Mansilla parte de una premisa racista —“El negro es naturalmente amigo de la ociosidad” (156)— su perspectiva tampoco puede calificarse de esencialista ya que admite la posibilidad de la transformación en Antonio, al mismo tiempo que cuestiona la moral de ciertos personajes blancos como el primer amo de Antonio, la viuda de Miguel y la última de las amas.

El constructo ideológico de la supremacía blanca determina que Mansilla desplace la identidad negra de Antonio cuando este se encuentra en las últimas fases de perfeccionamiento de su carácter. El primer grado de blanqueamiento ocurre cuando Mansilla lo convierte en gaucho: “Sus amos fiaban en él sin reserva. Tío Antonio merecía esa confianza, por su celo y su inteligencia. Era gaucho como el mejor y conocía á las mil maravillas el arte de sacar recursos de dónde no los hay” (174). En una segunda instancia, lo exotiza convirtiéndolo en un hada ayudadora de tez amarronada procedente del folclore mitológico francés: “semeja a esos espíritus buenos, llamados *Farfadets* de la poética Normandía, que cuando toman bajo su proteccion á alguna *filie de ferme*, le hacen todo su trabajo de un soplido, sin que ella se tome la menor molestia” (175). Por una parte, parece que Mansilla niega la posibilidad de la virtud en el negro, aunque por otra, puede pensarse que la escritora emplea estas figuras literarias con el propósito de facilitar el que los lectores de las élites reconocieran el valor del componente africano de la nación.

Asimismo, no deja de haber una paradoja en la exaltación de Antonio dado que Mansilla mide su valor en función de su “gran corazón” e “inteligencia” (173-4), pero sobre todo en función de su laboriosidad y capacidad de someterse abnegadamente a las órdenes de

un superior. Como señala Quijano, las “identidades históricas, producidas sobre la base de la idea de raza, fueron asociadas a la naturaleza de los roles y lugares en la nueva estructura global de control del trabajo” en el marco del capitalismo (781). Mansilla parece sugerir que los negros serían valiosos para la nación por su extraordinaria capacidad de trabajo y docilidad. Con su “genio inventivo”, Antonio “suplía lo que faltaba en la desnuda pampa; era cochero, cocinero, repostero, herrero, cuanto ocurría en caso de necesidad”, incluso parecía “multiplicarse, para poder estar en todas partes y desempeñar como por encanto, sus numerosos quehaceres, siempre bien hechos” (Mansilla 174-5). La abnegación de Antonio llega al paroxismo cuando usa su carta de libertad para seguir siendo esclavo, esta vez, por voluntad propia. Al exaltar la entrega desmedida de Antonio, Mansilla valida las relaciones sociales y económicas de tipo jerárquico al calco de la usanza colonial.

El discurso contrahegemónico de Mansilla es oscilante. Sin embargo, el último balanceo del péndulo cae en el terreno de la denuncia social explícita siendo esta la nota conclusiva que se llevan los lectores. Los párrafos finales de la narración enfatizan el destino injusto de Antonio. Mansilla destaca que mientras el esclavo se transformó, la sociedad no lo hizo. Es cierto que el estado decretó la abolición, pero las dinámicas sociales permanecieron invariables. Los últimos amos de Antonio, acaudalados exponentes de la burguesía criolla, nunca hicieron más que aprovecharse de su buena disposición. Pudiendo premiarlo con la libertad y un funeral digno, lo dejaron a su suerte en la anonimidad de una fosa común. La imagen atroz de la fosa común es el elemento de horror que Mansilla invoca para cuestionar las dinámicas raciales de la sociedad argentina en el pasado y el presente. Según la escritora, los negros solo podrán encontrar retribución “más allá de la vida” (179). Este tipo de desenlace pesimista, donde el subalterno muere derrotado por el sistema, no es el más habitual en la narrativa breve latinoamericana para niños de la época. Más frecuentes son los

desenlaces en los cuales el subalterno triunfa sobre el opresor.⁷⁹ Por su matiz lúgubre y desesperanzador, “Tío Antonio” parece un relato para adultos. Es claro que Mansilla tenía presentes a las madres como lectoras de sus narraciones “infantiles”. Aunque presa de una cosmovisión eurocéntrica, en esta narración, Mansilla deja constancia de su deseo reformista.

“La jaulita dorada”

La crítica a los valores burgueses emerge de nuevo en “La jaulita dorada”, un relato publicado originalmente en 1879 en el periódico femenino *La Ondina de Plata* (Molina, “Introducción” 49), que abandona el realismo de “Tío Antonio” para entrar en el terreno de la fantasía alegórica. Este relato es de interés porque, al mismo tiempo que contiene una crítica de las clases altas, como menciona Jimena Néspolo (52), es también una meditación acerca de la condición femenina.

En el prólogo de *Cuentos*, Mansilla señala que Andersen “ha narrado magistralmente las aventuras de ‘Un intrépido soldado de plomo’” y que, para seguir “sus huellas”, ha decidido contar las vivencias de una jaulita dorada (v), un objeto que por oposición al soldado, podría ser figura de la mujer. En el relato, una hermosa jaula luce sus galas en un almacén con el ferviente deseo de que alguien se fije en ella y la saque de aquel “recinto enojoso” (Mansilla 2). Pasado algún tiempo, una dama de apariencia refinada compra la jaula como presente para su hija y pone en su interior a un gracioso canario cantor. La jaula experimenta la máxima de las alegrías, una alegría que, sin embargo, resulta de la aprobación externa y del canario que recibe de la dama. Sin embargo, la felicidad no dura porque el gato de la familia mata inesperadamente al canario. Frente a lo ocurrido, una “invisible mano” toma la jaula estropeada con el canario muerto y la tira en un depósito de trastos viejos. La

⁷⁹ Ver el capítulo introductorio de la disertación para una distinción detallada entre los rasgos distópicos de la narrativa breve para adultos y los rasgos frecuentemente utópicos de la narrativa breve infantil.

jaula (como las mujeres del siglo XIX) nunca tiene la posibilidad de decidir. Siempre son otros quienes le proporcionan o sustraen la alegría o deciden sobre su paradero. Al final, es Camilo, el niño pobre y jorobado que cuidaba la jaula en el almacén, quien la rescata y le devuelve la dicha obsequiándole un juguetero jilguero. “En mi casa no hay gatos traidores. Los pobres sabemos cuidar nuestros tesoros”, sentencia Camilo antes de llevársela (15).

Mansilla representa el ambiente burgués como un espacio hostil e inhumano dominado por valores superficiales que contrasta con la seguridad y calidez que encuentra la jaula en la estancia más modesta de Camilo. Mansilla retrata a las clases bajas como moralmente superiores y, por tanto, como un componente necesario para el perfeccionamiento de la nación. De esta forma, refuta los valores clasistas de la burguesía y las políticas de exclusión social del estado. La jaula dorada no encuentra la felicidad en aquella mansión llena de porcelanas. Más bien, los lujosos muebles y ornamentos contribuyen a su desgracia al servir de escalones y escondrijos al gato, que diseña su asalto con base en esa conveniente por atiborrada topografía. El gato es una presencia hostil. Es la objetivación de los efectos aniquilantes del patriarcado burgués.

En esta narración, la jaula es una metáfora compleja de la condición femenina. No hay duda que la primera de todas las jaulas es la sociedad patriarcal y el matrimonio burgués, instancias a partir de las cuales se imponen visiones limitantes acerca del género femenino. Sin embargo, en este cuento, la mujer misma se convierte en jaula, en su propio represor, al absorber y reproducir el modelo de feminidad limitante y frívolo creado por la sociedad. La sociedad patriarcal espera de la mujer pasividad, dependencia y apego al ámbito doméstico, además de belleza y una actitud servicial y encantadora. Por ello, Mansilla representa a la mujer como una jaula atiborrada de graciosas ornamentaciones. Si la jaula es una representación simbólica de la restrictiva feminidad patriarcal, los diferentes pájaros que la

habitan son metáfora del voluble mundo interior de la mujer, quien por no tener control sobre su destino sufre constantes cambios emocionales.

Mansilla desplaza a la mujer en la figura de una jaula para explorar el confinamiento que asocia a la condición femenina. Dado que la escritora pudo conocer el desenvolvimiento de la mujer en otros contextos culturales como Francia y Estados Unidos, luce plausible que por contraste y comparación tuviera una consciencia más aguda de las limitaciones que desde el punto de vista del género imponía el contexto argentino. Mansilla advierte no solo sobre el encierro, sino las operaciones de cosificación y abandono psicológico a que estaban sujetas las mujeres en la sociedad argentina del siglo XIX.

“Coquetamente adornada con graciosas campanitas rojas como la flor del granado, que realzaban á las mil maravillas su caprichosa estructura de pagoda chinesca” (1), la jaula espera en el almacén a que aparezca algún comprador, del mismo modo como la mujer ataviada espera captar la atención de algún caballero, o la niña hermosa espera ser el objeto de todas las atenciones. Desde pequeña, la mujer aprende la importancia que la sociedad asigna a la apariencia física. También aprende que no toma decisiones y que como la jaula solo debe desplegar sus encantos y confiar en que alguien la tomará. Si la niña no es hermosa y complaciente o la esposa pierde sus encantos y se aflige, será descartada porque su función era embellecer y amenizar. Será lanzada como la jaula a uno de esos sitios “lóbregos” y “silenciosos” donde se amontonan los objetos “inservibles”, esos lugares “que nunca visita el sol ni los niños; dónde las arañas tejen sus redes prisioneras, sin que nada turbe su incesante tarea” (12). En la escena de depredación del canario cantor, Mansilla incorpora elementos de sangre, muerte y horror para representar el desengaño que sufre la mujer cuando comprende su posición dentro de la sociedad:

La monstruosa asesina garra, destroza de un manoton el cuerpecito delicado; tiñendo en sangre las satinadas plumas. Oyese un quejido doliente, ahogado y afanoso crugir

de afilados dientes, seguido de mortal silencio. Horrible! ... La atroz carnicería esta consumada! Qué queda ya del cantor alado? Unas gotas rojas y plumas magulladas, con despojos encarnados! (11)

Luego viene la desolación. Mansilla describe este estado emocional a través de una metáfora sórdida: la del cadáver despedazado del canario que nadie retiró de la jaula y que la acompañó hasta que se convirtió en “polvo” (14). Mansilla señala la imposibilidad de la jaula de exteriorizar su sufrimiento. “Pobre jaulita que no puede llorar!” (12), escribe llamando la atención sobre la represión que debe ejercitar la mujer en nombre de las apariencias.

Un artículo de periódico de Sarmiento al que ya he hecho referencia revela la consciencia que existe en ciertos sectores de la intelectualidad liberal masculina respecto a las limitadas opciones de la mujer dentro de la sociedad de la época: “Las diez tiranías que pesan sobre nuestra sociedad han reducido la condición de la mujer á creerse una flor ó un gigot, de manera que si no huele á azahares ó esta gordati, si no tiene bellas apariencias, ó se ha pasado de punto, ó no lo estará jamas, nada mas le queda en esta vida? ¡Quédale la murmuracion y el confesionario! (“Recuerdos de viaje” 345-6). Resalto este fragmento porque coincide con el cuestionamiento que avanza Mansilla sobre la reducción de la mujer a un valor decorativo sin profundidad psicológica e intelectual, sobre todo dentro del ambiente burgués.

Al final de la narración, Mansilla retoma una inflexión cándida. Parece de pronto recordar que está escribiendo para un público infantil y dispone un desenlace feliz. La jaula recupera la alegría y la ilusión cuando Camilo la rescata, la limpia y le obsequia un jilguero. La jaula supera su propia frivolidad y vive una alegría ininterrumpida junto a su humilde y jorobado compañero. El desenlace algo convencional (al estilo “La bella y la bestia”) exhibe, sin embargo, un fuerte tono antiburgués que realza la superioridad moral de las clases bajas, aunque desde el punto de vista del género promueve cierto conformismo ya que la mujer nunca deja de ser una jaula. Nunca supera su condición de dependencia en la medida en que

la alegría representada por las aves siempre le es dada por un tercero. Es posible que, como otras escritoras de la época, Mansilla buscara un equilibrio entre transgresión y conformismo que le garantizara un lugar respetable en la esfera pública. Probablemente, en nombre de esa respetabilidad es que esta mujer de mundo que viajaba sola y publicaba en los periódicos más importantes dispuso antes de morir que no se reeditara su obra (Molina, “Introducción” 9-10). Parece que luego de una vida de calculados desafíos a las normas sociales, al final de sus días, Mansilla no pudo evitar convertirse en su propia jaula.

Esta narración, con su doble cuestionamiento a los valores burgueses y el confinamiento de la mujer, se publica justo al inicio de un período de radical transformación de los roles de género en Argentina.⁸⁰ Según Graciela Queirolo, el modelo de domesticidad femenino consagrado en los discursos políticos, médicos, literarios y pedagógicos comenzó a ser subvertido sobre todo en Buenos Aires a partir de 1880, con la proliferación del trabajo asalariado fuera del hogar (46-47). A partir de esta fecha, las mujeres se incorporaron en números crecientes al sector productivo como obreras de fábricas y talleres, trabajadoras por encargo, enfermeras, parteras y visitadoras sociales (30-31). También ejercieron ocupaciones de mayor prestigio como la del magisterio y trabajaron en casas comerciales como vendedoras, empleadas administrativas y telefonistas (30-31, 47). A la lista se suman las escritoras y periodistas que como Mansilla siguieron incursionando en el ámbito de la alta cultura y la opinión pública.

“Nika”

En “Nika”, fechado en 1880, Mansilla vuelve sobre la temática del cautiverio y la libertad que, según Lojo, es la marca distintiva de *Cuentos* (“Cautivas” 154). Sin embargo,

⁸⁰ Para más detalles sobre el empleo femenino en Argentina a comienzos del siglo XX, consultar *El trabajo de la mujer en la Argentina: Un análisis preliminar de las ideas dominantes en las primeras décadas del siglo XX* de Catalina Wainerman y Marysa Navarro.

esta vez, el personaje femenino sí transgrede las normas. Nika es una rata o laucha huérfana de padre que vive con su madre y hermana en una modesta cueva, pero que constantemente sueña con explorar el mundo exterior, del cual apenas ha podido hacerse una vaga idea a través de las imágenes confusas que ve a través de un diminuto orificio. Nika es de espíritu aventurero como Mansilla, a quien la crítica reconoce como la primera mujer en incursionar en el género del relato de viajes en Argentina (144) con el libro *Recuerdos de viaje*. “El espíritu de Nika flota en pleno ideal, la sed de lo desconocido la devora” (27), escribe Mansilla acaso en tono autobiográfico al caracterizar a su desventurada protagonista.

El deseo lleva a Nika a ver en la habitación fronteriza un lugar encantado lleno de “séres tan bellos, tan superiores á cuanto la rodea” (Mansilla 28). Todo lo idealiza. Cree que la cocinera que está al otro lado del orificio es una sacerdotisa de “formas opulentas” cuya “bondad se pinta en su rostro sonrosado” (24), cuando en realidad la mujer quiere matarla, o que las flores de la alfombra son verdaderos capullos perfumados. Desechando las advertencias de su madre y de su hermana, Nika cava un túnel que le da acceso a la suntuosa morada objeto de sus fantasías. Su principal objetivo es aproximarse a un niño hermoso e inquieto que ha visto por la pequeña abertura y a quien ama con “adoracion exclusiva” y “ciega” (27). “Qué no diera la ratita, por tocar con su hociquito fino aquellas mejillas aterciopeladas, aquellos cabellos rubios, como las sedosas hebras de la chala y sobre todo las manecitas blancas rechonchitas, guarnecidas de deditos varios que todo lo tocan tan diestramente” (26). No obstante, las fantasías sensuales de Nika encuentran un final cruel: el niño le tiende una trampa de queso y, cuando la atrapa, la ahoga entre risas en una tina.

La genialidad de este cuento reside en que admite, por igual, una interpretación conservadora y una progresista. Por un lado, “Nika” puede verse como un manual de conducta femenina que promueve la domesticidad y advierte sobre las consecuencias que acarrea para las señoritas el infringir los códigos de conducta estipulados. El relato enseña

cautela frente a las apariencias y parece realzar por encima del deseo de aventuras y la exploración, el “contentamiento íntimo” que da la familia como “el más dulce gaje de los corazones sencillos” (18). Por otro lado, este relato también puede leerse como una apasionada crítica en contra de una sociedad que castiga con severidad a la mujer que desea trascender el ámbito doméstico. La propia biografía de Mansilla aporta elementos para considerar que esta segunda interpretación habría formado parte del diseño original de la autora. Al respecto, Lojo señala que “es difícil pensar que esta gran viajera por geografías y por lenguas quisiera inculcar a los niños y a las niñas una concepción tan estrecha de las posibilidades vitales” (“Cautivas” 153). Concuero con esta posición, pero añadiría un matiz. Propongo que la interpretación conservadora del relato es un elemento insoslayable del mismo que cumple una función de salvaguarda para la reputación de Mansilla. La superposición de una máscara conservadora que le da ambigüedad al texto le permitió a Mansilla introducir su protesta feminista de una forma poco disruptiva.

Mansilla inscribe su protesta en la escena de muerte de Nika. El énfasis en la crueldad del hermoso niño burgués plantea de nuevo un cuestionamiento a la moral de las clases altas. En los cuentos de Mansilla, el patriarcado opresor parece encontrar a sus representantes más conspicuos en amplias y lujosas residencias semejantes a las del propio entorno social de la escritora, donde la belleza de las apariencias esconde graves fallas éticas y humanas. Mansilla retarda la escena de muerte creando la expectativa de una posible salvación que al final se le niega al personaje. Cuando el niño toma a Nika, esta delira de la emoción. Está extasiada de ser la “prisionera” de aquel ser tan “hermoso” (Mansilla 34) y nunca imagina que este tiene la fría determinación de quitarle la vida y disfrutar del espectáculo de su muerte:

La lauchita no se amedrenta, se siente cerca de aquel niño hermoso, de aquel ser superior que de cerca es aun más bello . . . ella no teme, no sospecha, espera siempre.

De improviso la mano protectora la abandona . . . pero los ojitos de la prisionera están

fijos en la brillante mirada del querubín. Cuán bello es! . . . Nika siente frío; pero aun no teme. Fresca carcajada resuena bulliciosa. Horror! el agua sube; la lauchita se sobresálta, quiere huir; el miedo oprime su pechito. La pobrecilla trepa afanosa en lo mas alto é implora con sus ojuelos al precioso niño; pero éste se inclina mañoso, sobre el borde de la tina y con su manecita de gigante hunde sin piedad la trampa! . . . Nika se agita . . . siente la muerte que llega, y ya solo alcanza á pensar con la rapidez del morir: ‘Tan bello y tan ...’”. (33-34)

Este relato trasciende moralejas genéricas al estilo de “la curiosidad mató al gato”. Haciendo a un lado el lenguaje alegórico mediante el cual se representa a la mujer como una rata y al hombre como un niño, la trama de fondo es clara: un miembro del género masculino toma la vida de una integrante del género femenino. En este cuento, Mansilla reflexiona sobre las jerarquías de dominación entre hombres y mujeres. En particular, sobre las feminidades no tradicionales que sufren las humillaciones de una sociedad sexista e inmadura como el niño asesino que ríe sin parar mientras observa la muerte de su presa. La imagen de Nika siendo hundida hasta el fondo de la tina es una elaboración simbólica de la implacable sanción social que enfrenta la mujer que se desvía de la norma.

En carta fechada en abril de 1885, Sarmiento comenta justamente sobre este tema. Refiere las contrariedades que enfrentaron las representantes más activas del género femenino en la Argentina del siglo XIX reconociendo la sagacidad de Mansilla en el manejo de su imagen pública: “Euarda ha pugnado diez años por abrirse las puertas cerradas á la mujer, para entrar como cualquiera cronista ó reporter en el cielo reservado á los escogidos (machos), hasta que al fin ha obtenido un boleto de entrada, á su riesgo y peligro, como le sucedió á Juana Manso, á quien hicieron morir á alfilerazos, porque estaba obesa, y se ocupaba de educación” (“Una sobrina de su tío. Correspondencia de Zárate” 276).

La insistencia de Mansilla de trasplantar el dolor femenino al dominio público invita a considerar los planteamientos de Sara Ahmed en *The Cultural Politics of Emotion*. Ahmed estudia las emociones no como estados psicológicos que se viven en aislamiento sino como prácticas culturales relacionadas con las matrices de poder de la sociedad (9, 12). En este sentido, Ahmed señala que el lenguaje emotivo que se encuentra en diferentes tipos de comunicaciones públicas funciona como un mecanismo de influencia capaz de alinear a las personas alrededor de ciertas causas (9, 195). Específicamente, indica que la exhibición del dolor es una estrategia diseñada para provocar respuestas de solidaridad (20) y compensación (32). No obstante, advierte sobre los riesgos de este tipo de discurso al destacar que puede terminar reforzando la posición de inferioridad de la víctima (22) o convertir el drama ajeno en espectáculo (32). Al representar el sufrimiento de las feminidades heterodoxas (como Nika) y tradicionales (como la jaula dorada), Mansilla habría contribuido a generar un sentimiento de comunidad y solidaridad alrededor de un dolor compartido, promoviendo posibles alianzas no solo catárticas sino políticas entre las mujeres/madres que formaron parte de su público lector y, tal vez, una mentalidad más receptiva al cambio social en los hombres.

Aunque la representación del sufrimiento puede terminar estereotipando a ciertos sujetos como víctimas, Ahmed reconoce el discurso del dolor como parte de la lucha feminista: “it is not just that pain compels us to move into feminism –or compels feminism as a movement of social and political transformation. The response to pain, as a call for action, also requires anger; an interpretation that this pain is wrong, that it is an outrage, and that something must be done about it” (174). A través de imágenes de muerte y crueldad asociadas a la condición femenina, Mansilla favoreció la diseminación de un dolor reprimido y contribuyó a despertar esa rabia productiva de la que habla Ahmed y también Fanón, signo de una toma de consciencia y motor imprescindible de cualquier lucha reivindicativa.

Con narraciones como “Tío Antonio”, “La jaulita dorada” y “Nika”, Mansilla refutó las jerarquías de raza, clase y género sobre las cuales se fundaba la nación. Aunque estos cuentos llevan el rótulo de literatura infantil sería una reducción afirmar que solo fueron eso. Los relatos de *Cuentos* constan de varios niveles de significación. El lenguaje refinado y diríase que modernista de estos textos, además de la crudeza de algunas representaciones y temáticas, sugiere que Mansilla no solo les hablaba a los niños, sino también a sus madres, esperando construir un espacio común de experiencia femenina. Con su doble discurso infantil y adulto y una fachada a veces conservadora, *Cuentos* emerge como una obra compleja y reveladora de los subterfugios⁸¹ a que debía acudir la mujer para introducir opiniones contrarias a la hegemonía patriarcal.

1.2.2 Horacio Quiroga y su “puericultura sindical”:

La lucha colectiva del subalterno

Cuatro décadas después, justo después de enviudar y en una etapa de dificultades económicas (Oreggioni 448), Quiroga escribió la colección infantil *Cuentos de la selva* (1918).⁸² Vivía con sus hijos “modestamente en un sótano de dos habitaciones y cocina en la calle Canning” y a ellos dedica estos relatos (448-9), llenos de lecciones políticas, sociales y ecológicas. Como en sus narraciones para el público adulto, en *Cuentos de la selva*, Quiroga también objeta la orientación neocolonial y positivista de la nación. No obstante, si en las narraciones para adultos Quiroga representa a Misiones como un terreno hostil alterado por

⁸¹ Ver el ensayo “Las tretas del débil” donde Josefina Ludmer examina el papel de la ambigüedad en las estrategias de resistencia de Sor Juana Inés de la Cruz en “Respuesta a Sor Filotea”.

⁸² Graciela I. Pellizari advierte sobre la influencia que pudo haber tenido en la creación de *Cuentos de la selva* la clásica obra *Libros de la selva* (1894-1895) de Rudyard Kipling, particularmente en lo relativo a la actitud de respeto hacia el medio ambiente y la “animización del animal”, elemento que el escritor inglés habría tomado de la filosofía oriental y que se basa en la creencia religiosa de la migración de las almas “en distintas escalas del orden biológico” (37).

las dinámicas de un capitalismo desbocado, en las narraciones infantiles se percibe a un Quiroga más optimista que reimagina este espacio como locus de utopías inclusivas en las que, además, abundan términos y expresiones en guaraní que retan el afán normalizador de una cultura nacional que las élites pretendieron homogénea. En estos cuentos, los débiles triunfan mediante la acción colectiva, motivo que remite al impacto creciente del movimiento laboral en Buenos Aires en la segunda década del siglo XX (Gallo 371). Como se evidencia en “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebiri”⁸³ —los relatos que examinaré en esta sección— las utopías quiroguianas frecuentemente se forjan a partir de la lucha violenta.

Aunque actualmente *Cuentos de la selva* es un clásico de la literatura infantil que se lee en toda Latinoamérica y cuenta con múltiples reediciones, en su momento fue un texto problemático. En 1918, contra las ambiciones de Quiroga, ni en Uruguay ni en Argentina⁸⁴ se aceptó el libro como texto oficial para las escuelas públicas (Alejandro Ferrari 22). Según Magdalena Helguera, en el caso particular de Uruguay, las autoridades rechazaron la obra por carecer de un mensaje de orgullo nacional y de contenido cívico-moral (88). *Cuentos de la selva* tuvo más suerte en el extranjero. En 1922, el profesor norteamericano Arthur Livingston lo tradujo al inglés y, en 1927, Francis de Miomandre, al francés (Ferrari 23). Quiroga entró en el mercado de textos escolares argentinos más adelante con *Suelo natal* (1931), un libro que escribió en coautoría con el maestro Leonardo Glusberg específicamente diseñado para tal fin y que incluyó algunas adaptaciones de relatos de *Cuentos de la selva* (Lauren Rea 81). Dentro de la obra infantil de Quiroga también destaca la antología *Cartas de un cazador* (1978), compilación de la serie “El hombre frente a las fieras”, publicada

⁸³ Utilicé las versiones de “La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebiri” contenidas en *Cuentos de la selva y otros relatos* (2008) de Linkgua ediciones.

⁸⁴ En *La misión política de la escuela pública: Formar a los ciudadanos de la república, 1870-1916*, Lucía Lionetti examina la actuación del sistema educativo argentino en la formación de una ciudadanía apegada a la ley y el trabajo. En su análisis, Lionetti considera el rol de los textos escolares de contenido cívico-patriótico.

principalmente en la revista infantil argentina *Billiken*⁸⁵ en la década de 1920 (80). Sin embargo, de estas tres obras infantiles, *Cuentos de la selva*, por su mensaje en favor del subalterno y contra la explotación medioambiental, fue la más contrahegemónica.⁸⁶

“La guerra de los yacarés”

En “La guerra de los yacarés”, publicado originalmente en *Fray Mocho* en 1916 con el título “Los cocodrilos y la guerra” (Ferrari 22n17), Quiroga formula su propia versión de la dicotomía civilización-barbarie,⁸⁷ introduciendo la posibilidad de una coexistencia armónica entre estas dos instancias. No obstante, como se sugiere en el relato, dicha armonía solo se logra luego de un estadio previo de confrontación violenta, como señala Eduardo Lolo (“*Cuentos de la selva*” 156). En la narración, una comunidad de yacarés se enfrenta a los desequilibrios que causa en su ecosistema la presencia de vapores de transporte y guerra que con su zumbido y aspas ahuyentan a los peces que les sirven de alimento. Temiendo morir de hambre, los yacarés construyen un dique para que los buques no accedan a su tramo del río. El primer buque respeta la negativa de los yacarés y se retira. Sin embargo, luego aparece un

⁸⁵ Para más detalles sobre el mercado de productos culturales impresos para el público infantil argentino, ver *Infancia y cultura visual: Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)* de Sandra M. Szir.

⁸⁶ Para comprender el desarrollo y matices de la literatura infantil argentina de principios del siglo XX, es preciso considerar la contribución del también uruguayo Constancio C. Vigil no solo por su destacada labor en el campo, sino por ser una figura en muchos aspectos opuesta a Quiroga. En el artículo “Trajectories in Argentine Children’s Literature: Constancio C. Vigil and Horacio Quiroga”, Lauren Rea contrasta los itinerarios de los dos escritores señalando la mayor inclinación de Vigil hacia una literatura infantil de tipo moral y conservadora (2). De hecho, Vigil logró que las autoridades educativas argentinas aceptaran cinco de sus libros para niños como textos oficiales de lectura en las escuelas (12). Además, tuvo un papel destacado como empresario editorial al fundar revistas infantiles como *Pulgarcito* (1904) y *Billiken* (1919) y de interés general como *Mundo Argentino* (1911) y *Atlántida* (1918), que acompañó el nacimiento el mismo año de la ya centenaria Editorial Atlántida (4, 11).

⁸⁷ Eduardo Lolo (“*Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga: La ‘Otra’ dicotomía civilización Vs. barbarie”) y Luis Quintana Tejera (“La literatura infantil en Horacio Quiroga: Un mensaje para los niños del mundo. *Cuentos de la selva*”) interpretan el contenido ideológico de varias narraciones de *Cuentos de la selva* a la luz de la dicotomía civilización-barbarie.

acorazado de guerra y echa abajo el dique de un cañonazo, ante lo cual los yacarés construyen un nuevo muro que de nuevo es destruido. Es entonces cuando piden la ayuda del Surubí (un tipo de pez gato), que guardaba un torpedo.⁸⁸ Pese a su enemistad con los yacarés, el Surubí accede a colaborar al comprender que su vida también corre peligro. Finalmente, los yacarés construyen una tercera muralla y, cuando el buque de guerra inicia los cañonazos, el Surubí lanza el torpedo y destroza el barco. Gracias a la lucha mancomunada, los yacarés y el Surubí derrotan a un enemigo que teóricamente los supera. En adelante, buques y animales vivieron en armonía. Los primeros mantuvieron una sana distancia de los yacarés y los segundos se acostumbraron al ruido distante de los vapores.

Quiroga sorprende al lector con un desenlace ambiguo en el que los antiguos enemigos encuentran un espacio de tolerancia. Este desenlace utópico y conciliatorio diluye la dimensión combativa del relato, aumentando la aceptabilidad social del mismo en tanto literatura infantil y posibilitando, a su vez, su mayor difusión e influencia sobre la sociedad. No obstante, la convivencia pacífica de los animales y los buques no implica un acto de resignación y conformismo por parte de los primeros. Lo que Quiroga parece sugerir es que la lucha colectiva del subalterno es un prerrequisito para la convivencia respetuosa dentro de la sociedad. La guerra fue necesaria para establecer límites. Luego de esta, ningún buque volvió a penetrar a la fuerza el tramo de los yacarés. Quiroga expresa una postura favorable hacia un tipo de progreso sustentable basado en prácticas menos agresivas hacia el medio ambiente y las poblaciones rurales que las implementadas en Argentina desde el siglo XIX.⁸⁹

⁸⁸ La posesión de un torpedo por parte del Surubí representa las dinámicas de hibridación entre la “civilización” y la “barbarie” en el marco de los procesos de modernización.

⁸⁹ En “Subdesarrollo, ideología y visión del mundo en los relatos de ambiente de Horacio Quiroga”, Juan José Beauchamp señala que el final de “La guerra de los Yacarés” revela “una contradicción del pensamiento de Quiroga”, quien esgrime “discursos contra la civilización” al mismo tiempo que afirma “la aceptación de la transformación burguesa (dependiente) de América Latina” (99). Beauchamp afirma que Quiroga cree “en la transformación ordenada de la naturaleza para convertirla en fuerza productiva” (99).

En este relato, Quiroga se vale del lenguaje alegórico para explicar a las nuevas generaciones los efectos del vertiginoso proceso de modernización que tuvo lugar en Argentina. La presencia de los buques como figura de la modernidad industrial tecnificada provoca una cadena de desequilibrios que culminan en un acto de guerra. El ruido de los vapores genera un quiebre de la cadena alimenticia en el río, lo que fuerza a los yacarés a atender contra su propio hábitat talando “más de diez mil árboles” para construir un dique protector y defender su espacio (Quiroga 34). A través de esta secuencia de eventos, Quiroga denuncia la relación entre capitalismo y violencia subrayando la hostilidad de un modelo de desarrollo que arrasa con el medio ambiente⁹⁰ y las comunidades vulnerables. Del mismo modo como el acorazado quería pasar por encima de los yacarés, el estado argentino expulsó y exterminó a los indígenas de la frontera para ampliar las tierras cultivables. En este sentido, los yacarés son metáfora de una naturaleza explotada pero también de las etnicidades subalternas que recibieron la peor tajada del progreso. Publicado en formato de libro el mismo año en que finalizó la Primera Guerra Mundial, esta narración es una afrenta contra los valores capitalistas y belicistas de la sociedad occidental que, paradójicamente, reivindica la violencia como medio de liberación. Sin embargo, Quiroga lleva su mensaje de protesta al terreno de la metáfora y desplaza a las clases subalternas en figuras animales con el fin de suavizar su discurso. Después de todo, Quiroga ansiaba el éxito comercial.

Por su reivindicación de la lucha colectiva, la narración entra en diálogo con el descontento de la clase obrera argentina y el movimiento laboral que justo en esa época actuaba de forma cada vez más coordinada para reclamar mejores condiciones de trabajo bajo la bandera del anarquismo y de una dirigencia conformada mayormente por obreros de origen extranjero (Botana 235). En “La guerra de los yacarés”, los débiles hacen a un lado sus

⁹⁰ Bridgette Gunnels ofrece lecturas de la ficción breve de Quiroga desde la perspectiva de la ecocrítica en “The Consequences of Capitalism: Horacio Quiroga Writes the Proletariat” y “An Ecocritical Approach to Horacio Quiroga’s ‘Anaconda’ and ‘Regreso de Anaconda’”.

diferencias y actúan en bloque. Gracias a ello triunfan y logran mantener lejos a los buques de guerra. A diferencia del mensú que se rebela en “Una bofetada”, los yacarés no tienen que abandonar su espacio. Han conquistado el beneficio colectivo de conservar su hogar. En esta narración, el sujeto marginal no es una figura lastimera. Quiroga representa al subalterno como un individuo aguerrido capaz de promover sus propias causas. ¿Está Quiroga enseñando lecciones de anarquismo a los niños?

En una carta dirigida al escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada y que este incluye en el libro *Correspondencia con Horacio Quiroga*, Quiroga se autodefine como un “solitario y valeroso anarquista” (67). El mismo Martínez Estrada afirma que por su inclinación a representar la realidad de las poblaciones marginales, la gente no solo lo suponía anarquista, sino “comunista”, aunque para otros no era más que un “burgués disconforme y antisocial” (67). Con respecto a la posible filiación comunista de Quiroga, Rodríguez Monegal señala que “algunos amigos comunistas querían inclinarlo hacia su campo y hasta buscaban tentarlo con la idea de un viaje a Rusia. Pero ya Quiroga había descubierto la naturaleza amenazadora de las doctrinas de carácter dogmático. De aquí que se negara a toda adhesión” y conservase una posición de “desafiante individualismo” (xxviii). En correspondencia dirigida a Martínez Estrada, Quiroga afirma no “poder escribir para la cuenta de Stalin y Cía” (67). Quiroga fue un “hombre de convicciones asentadas en la noción de los derechos del hombre a realizar su experiencia vital sin cepos ni mordazas” (Martínez Estrada 67). En lugar de acercarse a las problemáticas sociales “en forma doctrinaria”, lo hizo desde una perspectiva humana (Rodríguez Monegal xxviii). Si el anarquismo se fundamenta en la negación de la autoridad y valores como la libertad, la justicia y la solidaridad (Francis Dupuis-Déri 171-73), entonces podemos decir que “La guerra de los yacarés” promueve de manera esquemática principios asociados con esta y otras ideologías como el socialismo.

Según el narrador, los yacarés “vivieron y viven todavía muy felices” (Quiroga 37), pues ningún vapor se atrevió desde entonces a violentar su espacio por medios hostiles, una utopía de respeto y justicia que se logra gracias al ejercicio de la violencia:

[E]l torpedo llegó, chocó con el inmenso buque bien en el centro, y reventó.

No es posible darse cuenta del terrible ruido con que reventó el torpedo. Reventó, y partió el buque en quince mil pedazos . . . Los yacarés dieron un grito de triunfo . . .

Desde allí vieron pasar por el agujero abierto por la granada a los hombres muertos, heridos y algunos vivos que la corriente del río arrastraba. (37)

Acto seguido, el yacaré más viejo se come vivo al capitán del acorazado en venganza por haberse este mofado de sus dientes y luego el Surubí se engalana triunfante con “el cinturón y los cordones del oficial”, que aún estaban enredados en los dientes del cocodrilo (37). Con esta escena que por su crudeza puede inspirar horror en un niño, Quiroga representa la destrucción simbólica de un poder neocolonial que pretendía imponerse por la fuerza.

Según Fanon, la descolonización es siempre un proceso violento (*The Wretched of the Earth* 1). Si los yacarés no se hubieran valido del poder de destrucción masiva del torpedo (un arma, por cierto, obtenida del colonizador), no habrían podido establecer los términos de respeto que definieron la posibilidad de una cohabitación no-hostil. “For the last can be the first only after a murderous and decisive confrontation between the two protagonists. This determination to have the last move up to the front . . . can only succeed by resorting to every means, including, of course, violence” (3). De acuerdo con Fanon, la derrota del opresor conduce a la redistribución de las relaciones de poder y a una transformación del sustrato cultural que sienta las bases de un “nuevo humanismo” (178). El cuento de Quiroga ofrece una alegoría de esta fase utópica a través de la representación de la mutua tolerancia entre el antiguo opresor (los buques) y los antiguos oprimidos (los yacarés).

Sin embargo, Fanon advierte sobre los desafíos que enfrenta el sujeto colonial: “The colonized subject is a persecuted man who is forever dreaming of becoming the persecutor” (16). Justamente, por su deseo de convertirse en agresor es que el Surubí guardaba un torpedo. “Who am I in reality”, se pregunta el sujeto colonial enfrentado a la difícil tarea de descifrar su propia identidad (182). En *Black Skin, White Masks*, Fanon reflexiona sobre los efectos del complejo de inferioridad en la conformación de la identidad del individuo subalternizado: “The colonized is elevated above his jungle status in proportion to his adoption of the mother country’s cultural standards” (9). La fascinación del Surubí por el uniforme que llevaba el capitán del buque de guerra y el acto de vestirse con los flecos y el cinturón del opresor y exhibirse durante “una hora” nadando de un lado a otro mientras los yacarés “lo admiraban con la boca abierta” (Quiroga 37) es una alusión paródica y elocuente del deseo oculto del sujeto colonizado por el colonizador que convierte a esta narración infantil en una reflexión profunda sobre la condición poscolonial latinoamericana.

Si de acuerdo con Fanon —y como lo ilustra Quiroga en el cuento— la violencia es parte inevitable del proceso de descolonización y liberación del subalterno, para Hannah Arendt, su utilidad es nula de cara a la construcción de un nuevo orden social legítimo: “Violence can always destroy power; out of the barrel of a gun grows the most effective command, resulting in the most instant and perfect obedience. What never can grow out of it is power” (20). Arendt desestima la dimensión productiva que Fanon asigna a la violencia como origen de un nuevo sujeto y de un orden social más justo. Según Arendt, la violencia solo destruye, no construye, una afirmación radical en la medida en que en no pocos escenarios la violencia es el único recurso disponible para desmontar un orden social opresivo y construir uno más justo. El relato de Quiroga se alinea con la visión de Fanon en la medida en que es gracias a la violencia que los yacarés conquistan cierto grado de poder y se hacen respetar como sujetos. Sin embargo, conscientes de los límites de la violencia, luego

de la guerra, ni los yacarés ni los buques recurrieron de nuevo a ella. Cada grupo estableció esferas de influencia sin “aplastar” al “otro”. La violencia puede ser una fase legítima dentro de un proceso de liberación, pero no es deseable, como enfatiza Arendt y también Fanon, que se convierta en el hilo conductor de las dinámicas sociales y políticas.

“El paso del Yabebirí”

En “El paso del Yabebirí”, publicado por primera vez en la revista *Hogar* en 1917 (Ferrari 22n17), Quiroga radicaliza su utopía. El respeto distante entre hombres y animales — o civilización y barbarie— que se plantea en “La guerra de los yacarés” se convierte en una alianza inquebrantable.⁹¹ De esta manera, Quiroga refuta las concepciones colonialistas de explotación promovidas desde los tiempos de la conquista y posteriormente perpetuadas en la voz de intelectuales como Sarmiento. En este relato, la guerra emerge de nuevo como evento fundacional de un orden ideal y escenario por excelencia donde se robustecen los lazos de solidaridad, comunidad y, extendiendo la metáfora, de nacionalidad.

Ambientado en Misiones, “El paso del Yabebirí” trata sobre la relación de mutua cooperación que se establece entre un hombre y una comunidad de rayas. El relato comienza con el enfrentamiento entre el hombre y un grupo de individuos que se dedican a la pesca con dinamita. El hombre les prohíbe seguir con esta práctica brutal que mata a miles de peces sin necesidad y, como resultado, las rayas que habitan el río le toman simpatía. Un día las rayas se alarman cuando ven que el hombre llega gravemente herido. El hombre se ha enfrentado a un tigre y huye con las pocas fuerzas que le quedan empeñando su último aliento en nadar hasta la isla que está en el centro del río donde se desploma casi desmayado. Las rayas pronto comprenden que el tigre va tras el hombre y que deben defender el paso. Son varios los

⁹¹ Ann González dedica un capítulo de su libro *Postcolonial Approaches to Latin American Children's Literature* al análisis de *Cuentos de la selva*, enfocándose precisamente en las conexiones estratégicas que establecen los personajes de estos relatos.

intentos que hace el tigre para atravesar el río. Cada vez que se zambulle en el agua, las rayas lo hacen retroceder con dolorosos aguijonazos. Igual suerte corre la tigra, que trata de llegar a la isla por otra vía, pero los dorados —rápidos mensajeros— ponen en guardia a las rayas que están aguas arriba para que bloqueen el paso. Luego llegan todos los tigres del bosque. En este momento, en medio de su agonía, el hombre les dice a las rayas que no peleen más, pero las rayas no se rinden y otro animal de la selva, el carpincho (especie de roedor), busca una escopeta Winchester y balas en la casa del hombre como última esperanza de triunfo.

Mientras el carpincho ejecuta la misión, las rayas mueren en combate:

Con un enorme salto los tigres se lanzaron al agua. Y cayeron todos sobre un verdadero piso de rayas. Las rayas les acribillaron las patas a aguijonazos, y a cada herida los tigres lanzaban un rugido de dolor. Pero ellos se defendían a zarpazos, manoteando como locos en el agua. Y las rayas volaban por el aire con el vientre abierto por las uñas de los tigres. El Yabebirí parecía un río de sangre. Las rayas morían a centenares. (Quiroga 46)

Luego de media hora de lucha, ningún tigre ha logrado atravesar el río, pero las rayas saben que no resistirán otro ataque igual. Tras un breve descanso, los tigres se reincorporan a la acción, pero el carpincho llega justo a tiempo para que el hombre cargue su Winchester y extermine a todos los tigres. El hombre se cura y vive en la isla “agradecido a las rayas que le habían salvado la vida” (47).

El tigre en tanto predador es una representación simbólica del poder arbitrario. Quiroga dispone que los tigres de la selva sufran una aplastante derrota a manos de una variedad de animales menores como las rayas, los dorados y el carpincho. La contribución del hombre a la lucha es proporcionalmente menor a la de estos. Quiroga enseña a las nuevas generaciones que no hay antagonista lo suficientemente fuerte si se unen los esfuerzos. A través de un lenguaje alegórico, el cuento invita a desafiar —y no paralizarse— frente a las

formas deificadas del poder y cualquier instancia de opresión sea cultural, política o económica. Los elementos de horror como las alusiones a las rayas despedazadas y al tono sanguinolento del río van dirigidas a destacar la tenacidad de la lucha y la heroicidad de estos cientos de animales pequeños. Como en “La guerra de los yacarés”, en este relato, Quiroga también insta a la organización y la lucha colectiva de los elementos vulnerables de la nación.

Asimismo, en contraposición al auge capitalista, Quiroga promueve el desarrollo de una conciencia ecológica. La referencia a los hombres que se dedican a la pesca con dinamita es relevante ya que constituye una condena de las políticas de depredación de los recursos naturales que alimentaron las cifras de crecimiento económico en Argentina. Quiroga revela la cara oculta del progreso y muestra a las nuevas generaciones y a las madres y padres que asistieron estas lecturas los brutales métodos de producción y extracción que se utilizaban en las regiones selváticas del país.

Mediante la acción coordinada del hombre y los animales, Quiroga reflexiona sobre la necesidad de crear un proyecto de nación inclusivo y abierto a la alteridad. En la narración, cada especie —incluido el hombre— contribuye a la batalla según sus capacidades y conocimiento. Quiroga imagina una nación en la cual las diferencias se aprovechan de forma creativa y no para engendrar nuevas jerarquías de dominación. Quiroga elabora una utopía de convivencia basada en la colaboración y la solidaridad y en la cual el hombre puede abandonar su posición como agente de explotación.

La preocupación de Quiroga por la alteridad probablemente se relacione con que, según Jitrik, Quiroga siempre se vio a sí mismo como un desterrado (*Horacio Quiroga* 103), condición que le habría permitido identificarse con los “otros” de la nación. Martínez Estrada coincide con esta apreciación al describirlo como un sujeto inclasificable e incomprendido:

“En San Ignacio conóciasele como individuo exótico, mensú no asalariado, lunático y caprichoso, que arriesgaba la vida porque sí en los días de correntada, cuando ni los

nadadores se aventuraban en el río, y que se pasaba horas y horas al sol, talando y carpiendo, cultivando plantas raras y calafateando canoas de paseo. . . Apenas se sabía allá que era escritor, sinónimo de chiflado, que se ponía de punta en blanco al caer la tarde y que ‘le daba por los libros’. Todas estas actitudes de Quiroga, que tomadas aisladamente resultan incoherentes y estrambóticas, guardan íntimas concordancias entre sí como concepción plenaria y desprejuiciada de la vida”. (Martínez Estrada 21)

“La guerra de los yacarés” y “El paso del Yabebirí” son narraciones contrahegemónicas que promueven la actuación colectiva del subalterno, la inclusión social e introducen una preocupación ambientalista en medio del apogeo del modelo neocolonial de exportación de materias primas. Son narraciones que vehiculan un mensaje de triunfo para el débil y que cuestionan el poder arbitrario. Sin embargo, un análisis de estos cuentos estaría incompleto si no se precisa el carácter masculinizado de estas utopías. Quiroga presenta mundos atravesados por la guerra, las armas y valores como el arrojo y la valentía en los cuales los lazos de hermandad se solidifican a partir del enfrentamiento sangriento contra un enemigo común. Aunque la violencia que apoya Quiroga es siempre dirigida a la reivindicación del subalterno frente a un poder opresor, no hay que perder de vista que esta violencia heroica se presenta como exclusividad del varón. Como indica Todd Garth,⁹² Quiroga rechaza toda “posibilidad de un heroísmo femenino” (453). Sin embargo, en una sociedad sexista como lo era Argentina a inicios del siglo XX, el acento patriarcal de estas utopías habría contribuido, irónicamente, a la aceptación de las mismas por parte del público.

¿Es, entonces, el mensaje de Quiroga solo para consumo de los *niños*? ¿Están las niñas excluidas de participar en este proyecto de construcción nacional contrahegemónico?

Pese al aludido matiz patriarcal de las narraciones, no llegaría al extremo de responder

⁹² Para un análisis detallado del héroe quiroguiano, consultar el artículo “Horacio Quiroga’s Heroic Paradigm” y el libro *Pariah in the Desert: The Heroic and the Monstrous in Horacio Quiroga*, ambos de Garth. La idea central de estos textos es que Quiroga promueve un nacionalismo antiburgués y, por lo tanto, abyecto.

afirmativamente a estas interrogantes. Ciertamente, los héroes individualizados como el Surubí, el yacaré viejo, el hombre de la isla y el carpincho pertenecen al género masculino sin que haya figuras femeninas equiparables, pero es importante considerar que los heroísmos más significativos son los colectivos y, en este sentido, abiertos a la colaboración de toda la comunidad sin distinciones.

1.3 CONCLUSIONES

Entre 1860 y 1920, la narrativa breve para adultos y público infantil cuestionó la historia de violencia política de la nación, las limitaciones de la modernidad capitalista y la persistencia de la exclusión social. En ambos corpus, la muerte violenta —signo de la pedagogía del horror— constituye un motivo prevalente, evidencia del discurso enardecido de las élites reformistas y signo al mismo tiempo de la condición poscolonial de Argentina, una nación que como el resto de la región continuó reproduciendo real y simbólicamente la violencia aprendida durante los varios siglos de dominación colonial.

Los textos que analizo en este capítulo son contrahegemónicos porque buscaron desmontar —a través de la persuasión y el consenso— las estructuras opresivas del estado y la sociedad, impulsando al mismo tiempo la construcción de un orden más justo. Son narraciones llenas de estrategias dirigidas a convencer al lector de la necesidad del cambio sociopolítico. El horror fue una de las estrategias principales al igual que la ambigüedad, aunque es preciso distinguir que la ambigüedad unas veces fue estrategia y otras simple reflejo de la ambigüedad ideológica del autor. Independientemente de si fue intencional o no, la ambigüedad contribuyó a mitigar la radicalidad de los relatos, allanando el camino para la aceptación del mensaje de denuncia por parte de una lectoría diversa. Según Laclau y Mouffe, la construcción de una contra-hegemonía o hegemonía alternativa se basa en la articulación de las diferencias (105) y, como indica Forgas, en la capacidad de ganar adeptos

y formar un nuevo poder social (224). A través de la conmoción que causa el horror y el efecto mitigante de la ambigüedad, estos textos contribuyeron a activar un cambio de mentalidad y sentar las bases para la creación de nuevos consensos sociales y políticos.

Dentro del repertorio de textos para adultos, se observó un viraje de la temática antirrosista a los relatos antipositivistas. En “La hija del mashorquero”, Gorriti refutó el androcentrismo violento de la nación utilizando un lenguaje religioso que disfrazó su gesto contestatario. Gorriti exaltó la libido femenina como símbolo de una nueva mujer que deseaba liberarse tanto sexual como políticamente. Una vez que el estado argentino superó la etapa más problemática de los conflictos civiles, la modernidad se posicionó en el primer plano. Surgen, entonces, cuentos como “La vida eléctrica” e “Yzur” de Lugones que cuestionan los fundamentos de la nación positivista. En estas narraciones, ídolos de la modernidad como empresarios exitosos y científicos mueren o enloquecen producto de la soledad, la velocidad y la obsesión por el conocimiento y el dinero. No obstante, estas ficciones antipositivistas se caracterizaron por un marcado sesgo patriarcal. Los cuentos misioneros de Quiroga entran en escena algunos años después denunciando los efectos de un capitalismo desbocado y la explotación laboral de las poblaciones indígenas, a las que, sin embargo, el escritor representa con base en ciertos estereotipos deterministas.

Los textos infantiles también esgrimieron duras críticas contra la nación. Desafiando su propio eurocentrismo, Mansilla trajo a la memoria de los niños la historia de la esclavitud y expresó su descontento frente a la precaria posición del negro dentro de la república, al mismo tiempo que reflexionó sobre la objetificación y confinamiento de la mujer. Frente al pesimismo de las narrativas de Mansilla, que frecuentemente concluyen con una muerte cruel, Quiroga representó el triunfo del subalterno mediante la lucha colectiva. Asimismo, introdujo un mensaje ambientalista y desafió el pensamiento binario creando utopías de convivencia entre elementos modernos y premodernos. Sin embargo, las utopías quiroguianas

presentan dos limitantes: siempre emergen de la lucha violenta y desestiman la participación femenina.

A través de tramas distópicas que representaron a la nación como un ente agresor, la narrativa breve para adultos planteó una reforma profunda del estado, desafiando el patriotismo acrítico de las élites. Aunque denunciaron problemáticas similares, los autores de textos infantiles alternarían entre la utopía y la distopía, sembrando en las nuevas generaciones una visión algo más optimista sobre el destino del subalterno en la nación.

CAPÍTULO 2

BRASIL: LENTA MARCHA AL FUTURO

Si en Argentina los escritores de narrativa breve cuestionaron los excesos deshumanizantes de una modernidad vertiginosa, en Brasil, desarrollaron un discurso crítico en contra del atraso nacional y de un aparato gubernamental anclado en prácticas, hábitos y modos de organización coloniales. Autores como Joaquim Maria Machado de Assis, José Bento Monteiro Lobato, Júlia Lopes de Almeida, Alberto Rangel y Maria Firmina dos Reis indagaron en la condición retrógrada de la nación y en las secuelas sociales y psicológicas del modelo neocolonial y jerárquico sobre el cual se fundó Brasil como estado independiente en 1822. Los relatos para el público adulto tematizan la esclavitud y la miseria de las mayorías para señalar la existencia de un estado fallido, alejado del ideal democrático y sin control material del territorio y la población. Estos relatos evidencian una visión fatalista de la nación, además de una desconfianza en la capacidad del estado para modernizar a la sociedad. Incluso, en ciertos relatos, los insectos toman el lugar de la nación como figura de lo arcaico.⁹³ Por otra parte, las narraciones infantiles tienden a emplear un discurso utópico en el cual se representa el liderazgo femenino, la movilidad social del pobre, la ruptura de estereotipos culturales y la derrota del poderoso, ofreciendo a las nuevas generaciones y a los adultos que acompañaron estas lecturas un retrato optimista de la nación que se deseaba

⁹³ En “A Serenissima Republica”, cuento que hace parte de la colección *Papéis avulsos* (1882), Machado de Assis cuestiona la corrupción del sistema electoral de la era imperial a través de una narración en la cual alegoriza a Brasil como una sombría comunidad de arañas que lucha sin éxito por instaurar el voto democrático. En *A menina do narizinho arrebitado*, obra infantil analizada en el segundo apartado de este capítulo, Monteiro Lobato también se vale del tropo del insecto para representar el conservadurismo de ciertos elementos de la sociedad brasileña.

construir. Los escritores que examino en este capítulo buscaron la reforma de un estado que, contrario al resto de América Latina, operó como monarquía esclavista hasta 1889.

Edward Bradford Burns señala que el progreso que experimentó Brasil durante la era imperial (1822-1889) fue superficial y tan solo apreciable en indicadores como el número de líneas telegráficas, kilómetros de ferrocarril o ventas en el exterior (168). Si bien se introdujeron nuevas tecnologías que transformaron el paisaje rural y urbano, no se modificó la matriz social y económica del país (171). Viejas instituciones coloniales como el latifundio y la esclavitud siguieron siendo ejes fundamentales de la sociedad, pese a que ya se había demostrado ampliamente la incapacidad de las mismas para proveer bienestar a la mayor parte de la población (171). Fausto y Fernando J. Devoto señalan que, para 1850, las exportaciones de Brasil, medidas en valores absolutos, fueron las más altas de América Latina y que continuarían mostrando una tendencia positiva a lo largo de la era imperial (47).⁹⁴ No obstante, esta “bonanza” no se tradujo en “desarrollo”, debido a que los ingresos beneficiaron esencialmente a las élites vinculadas con la industria exportadora de café, sin promover mejores condiciones de vida en las mayorías (Burns 169). Durante la era imperial, el analfabetismo permaneció en 85% entre la población libre y la mortalidad, en lugar de descender, experimentó un alza hacia el fin de siglo por la disminución del poder adquisitivo y el deterioro de las condiciones de vida de las poblaciones campesinas del Nordeste y también de los trabajadores urbanos (170, 206). Es decir, mientras las arcas del estado y los emporios económicos se llenaban, la situación del brasileño promedio se deterioraba.

De acuerdo con Fausto, durante la Primera República (1889-1930), Brasil continuó siendo un país eminentemente rural, con un sistema político blindado contra la participación popular y dominado por las oligarquías regionales (786, 800, 801). En materia económica,

⁹⁴ A principios del siglo XX, Brasil perdió la posición de liderazgo que detentó durante parte del siglo XIX en términos de su desempeño económico. Argentina emergió como el nuevo líder de la región con las cifras más altas de Producto Interno Bruto (Fausto y Devoto 59-60).

según Luís Nassif, el gobierno republicano aplicó una política financiera mal orientada que condujo a un estancamiento económico que se prolongó hasta 1930 (13). En otras palabras, durante la república, Brasil no pudo sostener el ritmo de crecimiento que fue posible durante la era imperial. Además, el atraso en materia educativa continuó. Según datos de la Unesco, entre 1900 y 1920, la tasa de analfabetismo permaneció en un invariable 65%, mientras que para 1920 Argentina y Cuba habían logrado bajar este índice a 30% y 40%, respectivamente (192). Las narraciones a examinar en este capítulo responden a este contexto de degradación y estancamiento social. Los autores cuestionan a las clases gobernantes por mantener a vastos sectores de la población en un estado de completo abandono.

El discurso contrahegemónico de la narrativa breve brasileña se desarrolló de modo paralelo a una serie de movimientos civiles de carácter reivindicativo que buscaron presionar al estado para que implementara políticas públicas orientadas a la construcción de una sociedad más justa, igualitaria y con más oportunidades para los sectores marginalizados.

A las rebeliones de esclavos que se produjeron durante todo el siglo XIX y que arreciaron especialmente en los años previos a la abolición, deben sumarse las insurrecciones armadas que las poblaciones campesinas del interior llevaron adelante como contestación frente a su situación de miseria; entre estas, las más relevantes fueron La Guerra de Canudos (1897-1897) y la de Contestado (1912-1916) (Fausto 781, 804), las cuales encontraron una brutal represión por parte del estado.

Por otra parte, son resaltantes las iniciativas del movimiento laboral, que comenzó a tomar forma a finales del siglo XIX, especialmente en el Distrito Federal y las ciudades más populosas del estado de Sao Paulo, donde se concentraba la mayor parte de la población trabajadora (809). La lucha reivindicativa se desarrolló con particular intensidad entre 1917 y 1920, como resultado de la inflación y el patrón de disturbios laborales que sobrevino con el final de la Primera Guerra Mundial (810). En estos cuatro años, aumentaron las afiliaciones a

los sindicatos y se realizó un gran número de huelgas, de las cuales la más importante fue la huelga general de Sao Paulo en julio de 1917, a la que se unieron unos cincuenta mil trabajadores (810). Mientras en Sao Paulo el movimiento sindical era de orientación anarcosindicalista⁹⁵ como en Argentina, en Rio de Janeiro, se practicó mayormente un “sindicalismo apolítico” (810). Este período de intensa acción reivindicativa, sin embargo, no trajo mejoras sustanciales en las condiciones del trabajador urbano en Brasil (810), aunque sí contribuyó a crear un clima de alerta en torno a la necesidad de atender la “cuestión social”.

Las mujeres también crearon su propio frente de lucha. Como señala Ana Alice Alcántara Costa, en Brasil, las primeras señales de una acción coordinada en favor de la igualdad de género se registraron en la primera mitad del siglo XIX con la edición de publicaciones femeninas como *O Jornal das Senhoras*, *O Belo Sexo*, *O Domingo*, *O Jornal das Damas* y *O Sexo Feminino* (7). Hacia el final del siglo, producto de las ideas anarquistas y socialistas que llegaron de la mano de inmigrantes españoles e italianos, algunas mujeres se sumaron a las luchas del movimiento laboral, añadiendo, además, reclamos en contra de los abusos y sesgos discriminatorios de los que eran víctimas (7-8). A principios del siglo XX, es destacable la acción de la baiana Leolinda Daltro, quien funda el Partido Republicano Femenino en 1910, con el fin de defender la causa sufragista (8). De la misma época es Asociación Feminista, una organización de corte anarquista que estuvo muy involucrada en las huelgas de 1918 en Sao Paulo (9). Según Alcántara Costa, las dos organizaciones fueron “muy activas y llegaron a movilizar un número significativo de mujeres” (9). Tampoco puede dejar de mencionarse a la feminista Berta Lutz, quien organizó en 1922 el Primer Congreso Feminista de Brasil (Mirian Lopes Cardia). Luego de 1920, como en el resto de América

⁹⁵ Ver *Contos anarquistas: Antología da prosa libertária no Brasil (1901-1935)* de Antonio Arnoni Prado y Francisco Foot Hardman para una revisión de cuentos, panfletos y ensayos producidos y publicados por la prensa operaria de las ciudades de Rio de Janeiro, São Paulo y Curitiba. El espectro de autores que figuran en el libro comprende desde intelectuales que se apegaron a la causa anarquista hasta obreros de fábrica que escribieron anónimamente para estas publicaciones.

Latina, la lucha sufragista se amplió y progresivamente se articuló de modo más efectivo con los órganos legislativos del estado, aunque sin cosechar resultados hasta la siguiente década.

Al igual que en Argentina y Cuba, los escritores que examino en este capítulo utilizaron el horror como un mecanismo de concientización social y política. Mediante escenas de muerte, violencia y destrucción, buscaron “des-anestesiar” a la población y sensibilizarla respecto a las injusticias que formaban parte de la realidad corriente. Aunque pudo ser un mecanismo efectivo, el horror, sin embargo, también reforzó la cultura de violencia heredada de tiempos coloniales y que precisamente se estaba tratando de combatir. En muchos relatos, en especial los dirigidos al público adulto, los autores victimizan al subalterno de formas grotescas, promoviendo una mirada condescendiente y paternalista hacia el sujeto marginal, además de formas de entretenimiento basadas en el morbo de contemplar la miseria ajena. Es en este sentido que el horror fue una modalidad contradictoria de “pedagogía nacional”. Desafió y reprodujo el orden hegemónico, además de servir como espacio para elaborar los traumas de la nación. Para estos escritores, exagerar las crueldades del entorno fue tal vez una forma de procesar los duelos de la historia y, acaso apaciguar, su propio malestar respecto de la sociedad.

Los escritores que examino en este capítulo buscaron socavar el orden hegemónico con un discurso de denuncia basado en el horror, pero también en la ambigüedad. Una ambigüedad que habría facilitado la persuasión de los “elementos flotantes” de la sociedad (en palabras de Laclau y Mouffe). Es decir, de aquellos elementos que por su situación indeterminada o fluctuante podían ser captados y “articulados” al campo contrahegemónico. Laclau y Mouffe señalan las condiciones de los procesos articulatorios:

Thus, the two conditions of a hegemonic articulation are the presence of antagonistic forces and the instability of the frontiers which separate them. Only the presence of a vast area of floating elements and the possibility of their articulation to opposite

camps —which implies a constant redefinition of the latter— is what constitutes the terrain permitting us to define a practice as hegemonic. (136)

Laclau y Mouffe consideran que la “inestabilidad” de las fuerzas sociales es una precondition para que se produzca una articulación consensuada. En otras palabras, las fuerzas sociales deben ejercer un liderazgo flexible y estar dispuestas a transformarse si desean tener éxito en sus campañas de captación. En este sentido, planteo que la ambigüedad de las narraciones favoreció el que los planteamientos contenidos en estas fueran considerados válidos por parte de un público diverso, compuesto por factores más o menos apegados al orden hegemónico. Un relato demasiado radical podría haber jugado en contra al suscitar un rechazo inmediato, mientras un relato con cierta dosis de ambigüedad habría tenido el beneficio de la duda. La ambigüedad funcionó, entonces, como una “forma de discreción” (Foucault 37) que mitigó el mensaje de denuncia sintonizándolo a los valores e idiosincrasia de las élites.

Los relatos a analizar en este capítulo se publicaron entre 1870 y 1920, período durante el cual se decretó la abolición de la esclavitud (1888) y el fin de la monarquía constitucional (1889) para dar paso a la república.⁹⁶ En la primera sección del capítulo, examino las narraciones dirigidas al público adulto. Me detendré en “Mariana” (1871) de Machado de Assis, “A escrava” (1887) de Reis, “O bugio moqueado” (1920) de Monteiro Lobato, “Os porcos” (1903) de Lopes de Almeida y “Obstinação” (1908) de Rangel. En el segundo apartado, estudio el corpus infantil, específicamente, “Os morangos” y “O Faisca” (1886) de Lopes de Almeida y *A menina do narizinho arrebitado* (1920) de Monteiro Lobato, además de comentar algunas leyendas representativas de la tradición tupí.⁹⁷ Referencias adicionales a otros relatos y colecciones de cuentos no mencionados en esta lista permitirán ofrecer un cuadro más preciso de la narrativa breve del período y formarán, por lo tanto, parte

⁹⁶ La mayor parte de los países de América Latina habían proclamado la república y abolido la esclavitud para 1850.

⁹⁷ Todas las citas de los cuentos conservan la ortografía de la edición utilizada.

del análisis. Dado que mi interés principal es examinar el discurso contrahegemónico de la narrativa breve en Brasil, la selección de autores incorpora afrodescendientes, indígenas y mujeres con el propósito de ofrecer la visión tanto de las élites reformistas como de figuras que por su género o raza pueden considerarse más cercanas a la experiencia subalterna.

2.1 NARRATIVA BREVE PARA ADULTOS

2.1.1 El abolicionismo de Machado de Assis y Maria F. dos Reis:

Contra la esclavitud “afectuosa” y la esclavitud brutal

En esta sección examinaré “Mariana” de Machado de Assis y “A escrava” de Reis, dos relatos que reflexionan sobre la experiencia femenina dentro del marco de la esclavitud. Ambas narraciones pertenecen a la tradición romántica y articulan un mensaje antiesclavista en un momento en el que la emancipación aún no había sido promulgada en Brasil. Mi análisis de estos cuentos permitirá contrastar las diferencias entre el discurso abolicionista masculino y femenino, además de identificar puntos de coincidencia como la utilización de protagonistas mujeres y narradores blancos, estrategias de las que se valen ambos autores con el propósito de generar mayor dramatismo y navegar la sociedad racista, respectivamente.

“Mariana”

Machado de Assis (1839-1908) hizo un abordaje crítico de la esclavitud en “Mariana” (1871) y otros cuentos como “Virgínius” (1864), “O caso de vara” (1891) y “Pai contra mãe” (1906), así como también lo haría en sus crónicas,⁹⁸ en poemas como “Sabina” (1875) y, en menor medida, en novelas como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) que si bien no se centran en la esclavitud, la incluyen como tema secundario. Asimismo, no ya como escritor,

⁹⁸ Ver *Machado de Assis: Ficção e história* de John Gledson para mayor información sobre la dimensión antiesclavista de la crónica periodística machadiana

sino como funcionario de la burocracia imperial, Machado de Assis actuaría en favor de la abolición y el desmontaje institucional de la servidumbre.⁹⁹

Machado de Assis fue nieto de esclavos libertos e hijo de un mulato y una portuguesa humildes que trabajaban como agregados en casa de una familia acaudalada (José Galante de Sousa 10-11). Pese a vivir en una sociedad racista que podía haberlo segregado por sus antecedentes familiares y su condición de mulato, Machado de Assis se convirtió en el escritor brasileño más destacado del siglo XIX, erigiéndose en el primer presidente de la Academia Brasileña de las Letras; además, ocupó cargos destacados en la administración pública y logró tener una vida de ascenso económico (G. Reginald Daniel 63, 68). La crítica contemporánea considera a Machado de Assis como el gran maestro del cuento en Brasil (K. David Jackson, “The Brazilian Short Story” 208). Mauro Rosso incluso lo posiciona en el ámbito internacional a la altura de Guy de Maupassant, Antón Chéjov y Edgar Allan Poe (19). Una lista de éxitos extraordinaria si se consideran las barreras al ascenso social que enfrentó la mayor parte de la población afrodescendiente. Probablemente con la finalidad de borrar esta contradicción es que las autoridades notariales lo describirían como blanco en su acta de defunción: “cor branca, falecido de arterio-sclerose” (Sousa 27).¹⁰⁰ La posición social y racialmente ambigua de Machado de Assis se hace visible en su obra a través de la construcción de tramas que trascienden estereotipos maniqueos. Al respecto, Paul Dixon escribe: “One is tantalized by the image of a mulato from the humblest of families, who nevertheless learns to negotiate the world of the whites . . . How could he not inscribe this

⁹⁹ En *Machado de Assis historiador*, Sidney Chalhoub describe el trabajo de Machado de Assis en el Ministerio de Agricultura, institución que fue instrumental en la aplicación de la Ley del Vientre Libre y dentro de la cual el autor tuvo la oportunidad de mediar jurídicamente en favor de los esclavos que tramitaban su libertad (221-22).

¹⁰⁰ Hélio de Seixas Guimarães estudió las diferentes clasificaciones raciales de las que fue objeto Machado de Assis a lo largo de su carrera y observó la tendencia por parte de sus defensores a catalogarlo de blanco y de sus detractores a resaltar su fisionomía mulata (13). Sin embargo, señala que, a partir de 1930, Machado de Assis sería celebrado como un mulato ejemplar y, más recientemente, tomado como ícono de la negritud (19, 24).

remarkable background into his literary production?” (52-53). En efecto, Machado de Assis enfatizará el contorno impreciso de sus personajes y las transformaciones que sufren como consecuencia de la interacción con individuos de otras razas y clases sociales.

“Mariana”¹⁰¹ se publicó por primera vez en *Jornal das Famílias* en 1871, el mismo año en que se aprobó la Ley del Vientre Libre.¹⁰² En este cuento, Machado de Assis hace una representación de la “esclavitud afectuosa” del Brasil imperial en la cual medita sobre los daños que esta produce tanto en la clase subalterna como en la dominante. Burns refiere una corriente dentro de la historiografía decimonónica y de principios del siglo XX que defendía, como lo hiciera Manoel de Oliveira Lima, la mayor benevolencia de la institución esclavista en Brasil en comparación con la de Estados Unidos (220-21). El cuento de Machado de Assis reexamina este mito con el fin de revelar que toda forma de esclavitud es perniciosa y que incluso los esclavos domésticos con acceso a privilegios encuentran su situación insostenible.

Mariana es una esclava doméstica que termina cometiendo suicidio a pesar del privilegio de haber sido “criada como filha da casa” cuando comprende que su amor por Coutinho, el hijo de la ama, es irrealizable (Machado de Assis 773). Al enterarse de que Coutinho ha fijado fecha de matrimonio con su prima Amélia, Mariana cae en una severa depresión que la lleva a huir de la casa en dos oportunidades y a rehusar todo ofrecimiento de alimento y medicina. Finalmente, Mariana se envenena frente a Coutinho y Amélia deshace los planes de casamiento tras encontrar ofensiva la obsesión de su prometido por la esclava.

La historia de Mariana se desenvuelve dentro de otra que sirve de marco en la cual un grupo de cuatro amigos dan cuenta de sus vidas luego de quince años sin verse. En esta reunión, el narrador inicial, Macedo, quien regresa a Brasil luego de una estancia de tres

¹⁰¹ Tomado de *Obra completa* (2006) de Machado de Assis, edición de Afrânio Coutinho.

¹⁰² Según la Ley del Vientre Libre (Lei do Ventre Livre), todos los hijos e hijas de esclavas nacidos a partir del 28 de septiembre de 1871, fecha de entrada en vigor de la nueva legislación, serían considerados hombres y mujeres libres (Lopes Cardia).

lustros en Europa, cede su puesto a Coutinho, quien toma la palabra para confesar “uma coisa, que nunca saiu de mim” (773).

Coutinho inicia su confidencia describiendo la modalidad “bondadosa” de esclavitud que se practicaba en su hogar para disipar la posible sospecha de sus oyentes de que el suicidio de Mariana hubiera sido causado por malos tratos. Sin embargo, Coutinho interrumpe su discurso con inesperadas acotaciones en las que reconoce “las costuras” de esa igualdad ficticia que intentara instituir su madre. Coutinho señala que su madre proporcionó a Mariana los mismos cuidados que al resto de sus hijas y que además del oficio de costura le enseñó a leer y escribir (773). Seguidamente, se contradice y admite que la educación de Mariana no fue “tão completa” (773) como la de sus hermanas y prosigue su relato: “Quando chegou aos 15 anos teve desejo de saber francês, e minha irmã mais moça lho ensinou com tanta paciência e felicidade, que Mariana em pouco tempo ficou sabendo tanto como ela” (773). No obstante, luego refiere que la esclava no se sentaba a la mesa ni aparecía en la sala en ocasión de visitas, pero que haciendo estos “detalles” a un lado, “era como se fosse pessoa livre” y “só lhe restava pagar com muito reconhecimento a bondade de sua senhora” (773). Machado de Assis subraya el papel instrumental de la amabilidad y el favor en la creación del orden hegemónico dentro del hogar esclavista. La expectativa de un amo generoso, como lo expresa Coutinho, es tener un esclavo dócil y agradecido. Sin embargo, este cuento trata sobre las limitaciones y efectos no calculados de ese modelo de convivencia. Las acotaciones contradictorias de Coutinho, quien luego de quince años puede sopesar con más objetividad los eventos ocurridos, revelan una cierta toma de consciencia sobre la naturaleza perversa de la institución de la servidumbre, incluso en su versión más “atenuada”.

Machado de Assis representa el colapso del orden hegemónico¹⁰³ dentro del hogar esclavista y, por extensión, del orden esclavista dentro del Brasil imperial. En razón del afecto y los esmerados cuidados que recibe Mariana, inicialmente, esta no refuta su condición esclava (hasta podría decirse que la olvida). En todo momento, muestra una actitud “alegre e descuidosa da vida” (Machado de Assis 774), es decir, una aceptación del orden hegemónico. La conformidad de Mariana se alimentaba de una fantasía de igualdad que colapsa con la noticia del matrimonio de Coutinho. A partir de ese momento, Mariana concientiza su propia inferioridad y comienza a padecer de una repentina disposición depresiva. Las jerarquías sociales —antes borrosas— adquieren nitidez y Mariana empieza a ver en el afecto y favores que recibía una estructura de opresión. El elemento de sustentación del orden hegemónico se torna, entonces, inoperante. Mariana entra en rebelión trastocando la dinámica familiar y experimentando un grado de control que hasta entonces le era desconocido.

Mariana desafía la autoridad familiar de diversas formas. En una oportunidad, deseoso de indagar en sus penas, Coutinho le pregunta si había olvidado los beneficios de haber sido criada como una “escrava quase senhora” (776), a lo que Mariana sentencia: “Não os esqueço; mas tenho grande pena em havê-los recebido”, un comentario que desata la furia del joven y del cual Mariana se retracta “voltando à sua humildade natural” (776). Su siguiente acto de protesta es dejar de comer y de tomarse los medicamentos que le ha recetado el doctor, a causa de lo cual enferma, al punto que todos en la familia temen su muerte. “Minha mãe estava louca de pena”, cuenta Coutinho a sus oyentes (777). Mientras todos están abocados a la recuperación de Mariana, esta controla el espacio doméstico con su enfermedad inventada y autoinfligida. Mariana solo sana cuando Coutinho —quien comienza a sospechar que él es la causa de sus padecimientos— resuelve “fazer um ato de caridade” y

¹⁰³ La noción gramsciana de lo hegemónico tiene menos que ver con la idea de un poder externo y opresor y más con formas imperceptibles de influencia que operan a través de prácticas culturales cotidianas que favorecen la aceptación de un determinado ordenamiento social (Eagleton 114).

le “ordena” vivir (777). Luego de este episodio Coutinho confiesa haber empezado a ver a Mariana con otros ojos: “A rapariga tornara-se interessante para mim . . . surgiu em meu espírito uma idéia que a razão pode condenar, mas que nossos costumes aceitam perfeitamente” (777-8). Se da a entender que Coutinho trata de explotar sexualmente a Mariana. Sin embargo, esta se coloca “acima das veleidades” (778) y rehúsa esta nueva demostración de la “esclavitud afectuosa”.

Después vienen las fugas, dos ocasiones en las que, de nuevo, Mariana trastoca el “guion” del hogar imponiendo su propia agenda. En la primera oportunidad, luego de buscarla por toda la ciudad, Coutinho la encuentra escondida en casa de su tío João Luís, quien además es el padre de Amélia, una escogencia curiosa por parte de la esclava ya que revela su intención de crear tensiones entre Coutinho y su prometida. Después de una discusión con Coutinho en la que este incluso la amenaza con llamar a la policía, Mariana accede a volver a la casa y, para poner fin a los constantes interrogatorios del joven, decide confesarse: “fugi porque eu o amo, e não posso ser amada” (779). La segunda fuga es en Navidad. Al escoger este día, Mariana envía un mensaje de desprecio a las limosnas de su ama, quien tenía la costumbre de agasajar a sus esclavas en las festividades con obsequios y dinero. Coutinho termina encontrándola en un hotel al que entra por casualidad y, aunque hace lo posible por evitar que se suicide, en un momento en el que sale de la habitación, Mariana bebe el veneno que lleva en el bolso. Al regresar, Coutinho observa “aterrado” cómo Mariana cae sobre la cama. Las últimas palabras de la esclava son: “Só o que eu lhe peço é que não me tenha raiva, e que se lembre algumas vezes de mim” (783).

El suicidio proyecta a Mariana como víctima y agente. Si bien el sacrificio del *yo* supone la derrota del individuo frente al sistema de opresión, también puede comprenderse como un acto de liberación y de toma de control sobre el propio destino, que deja en evidencia las escasas opciones de autorrealización que permite la sociedad esclavista. Otro

“triunfo” de Mariana fue el propiciar la suspensión definitiva del matrimonio de Coutinho. Amélia resuelve romper el compromiso al comprobar con indignación el sufrimiento, en su opinión exagerado, que el suicidio de la esclava produce en su prometido.

La “esclavitud bondadosa” instituida por la madre de Coutinho no solo lleva al desenlace fatal de Mariana, sino que causa un sufrimiento prolongado en el joven, un aspecto que la crítica no ha resaltado y que es relevante en tanto potencia el mensaje antiesclavista. Los análisis de este relato son escasos y, en general, se centran en las dificultades que enfrenta Mariana y en la actitud frívola de los personajes que pertenecen a las élites.¹⁰⁴ Ciertamente, la principal intención de Machado de Assis es representar el sufrimiento de la esclava doméstica, pero también llama la atención sobre el daño que la esclavitud causa en las familias de clase alta. El escritor busca convencer a los lectores de las élites de que la esclavitud es perjudicial no solo para el esclavo, sino para los amos y que la abolición redundaría —aunque les cueste creerlo— en su propio bien. Tras quince años de los eventos, Coutinho se confiesa abatido. Los tres hombres lo escuchan:

Sofri muito com este acontecimento; mas alcancei que minha mãe perdoasse à infeliz, confessando-lhe a causa da morte dela. Amélia nada soube, mas nem por isso deixou o fato de influir em seu espírito. O interesse com que eu procurei a rapariga, e a dor que a sua morte me causou, transtornaram a tal ponto os sentimentos da minha noiva, que ela rompeu o casamento dizendo ao pai que havia mudado de resolução. (783)

Coutinho no solo sufre en el momento en que ocurren los hechos. Da la impresión de haber quedado traumatizado con el horror de lo que presenció, al punto de que decide sacar a la luz

¹⁰⁴ Chalhoub describe la ideología paternalista del hogar esclavista e invita a leer este cuento como la representación de una situación nacional caracterizada por la falta de movilidad social y como expresión del momento histórico de 1871, marcado por las campañas en favor de la emancipación (*Machado de Assis* 134-35). Dixon ofrece conjeturas sobre el parentesco de João Luís con Mariana y sus intenciones para con la esclava a través de la interpretación de una serie de comentarios difíciles de precisar que hace el personaje (47). Por su parte, Eduardo de Assis Duarte observa la intención paródica de Machado de Assis al contar la historia desde la perspectiva de un narrador blanco de clase alta (“Machado de Assis” 141).

este episodio quince años después de lo ocurrido en el contexto de una reunión social entre hombres que debía ser leve y amena. El hecho de que el joven no haya contraído matrimonio en los años subsiguientes, según se da a entender, revela la permanencia del trauma del suicidio de Mariana, al que se sumaría el dolor de haber sido abandonado por Amélia.

Coutinho nunca expresa resentimiento hacia Mariana por haber causado el rompimiento del compromiso. Por el contrario, el joven abre y cierra su confianza exaltando el amor de Mariana: “Creio que posso dizer ainda hoje que todas as mulheres de quem tenho sido amado, nenhuma me amou mais do que aquela. Sem alimentar-se de nenhuma esperança, entregou-se alegremente ao fogo do martírio; amor obscuro, silencioso, desesperado, inspirando o riso ou a indignação, mas no fundo, amor imenso e profundo, sincero e inalterável” (783). El Coutinho de treinta y nueve años que hace esta revelación se expresa de modo muy diferente al Coutinho joven.

Machado de Assis sugiere que el personaje ha experimentado una transformación. En su juventud, Coutinho nunca vio en Mariana más que una simple esclava y, aunque entre los dos mediaba un trato amistoso, Coutinho no vacilaba en tratarla con autoritarismo e irrespeto cuando desobedecía, recordándole su posición de criada. Sin embargo, quince años después, Coutinho parece haber elevado la condición de Mariana. Machado de Assis pone en boca de este joven, que representa a las élites, un discurso que valoriza al esclavo. Coutinho no solo exalta la nobleza de los sentimientos de Mariana, sino sus destrezas mentales al señalar que la esclava “tinha inteligência natural” (773). Negado a una literatura panfletaria y propagandística, esta sería la forma ambigua como Machado de Assis combatiría las teorías pseudocientíficas sobre la raza imperantes en la época.¹⁰⁵

¹⁰⁵ De acuerdo con Burns, Herbert Spencer, Arthur de Gobineau, Gustave LeBon y Georges Vacher de Lapouge fueron algunos de los teóricos europeos que más influyeron en el pensamiento racial de Brasil (316).

Con la salvedad de Coutinho, quien ha podido trascender en alguna medida los estereotipos de su clase, el autor hace un retrato más o menos negativo de los otros personajes de clase alta. Amélia defiende la “necessidade de tratar severamente as escravas” y sostiene que es “mau exemplo mandar-lhes ensinar alguma coisa” (779). El tío João Luís insiste en que pongan a Mariana bajo su protección sin especificar sus intenciones (779), en un gesto paternalista que reduce a Mariana a un simple objeto de intercambio entre miembros de las élites. Asimismo, Macedo, el narrador que comienza y termina el relato, ejemplifica la distancia con que las clases privilegiadas observan el drama de los menos favorecidos. Luego de escuchar la confidencia de Coutinho, Macedo comenta que “Duas horas de conversa tinhamos restituído a mocidade” (783), es decir, que la historia sobre el suicidio de la esclava, aunque triste en la propia opinión de los oyentes, había cumplido una función de esparcimiento. Inmediatamente después que Coutinho concluye su relato, los hombres vuelven a la leve frivolidad de su existencia “examinando os pés das damas que desciam dos carros” (783). Sin embargo, dentro de este cuadro, Machado de Assis enfatiza la figura melancólica de Coutinho, en quien proyecta su deseo de una nación integrada y sin jerarquías raciales donde los integrantes de las clases altas puedan identificarse con el dolor de las bajas.

Machado de Assis ha intentado poner en evidencia la farsa de la “esclavitud afectuosa” resaltando las dinámicas perniciosas que se dan en su seno. Machado de Assis representa la esclavitud como un germen de sufrimiento sistémico que afecta a todos los niveles sociales. Mariana sufre, pero también sufren Coutinho, su madre y sus hermanas a causa del suicidio de la esclava. Precisamente, en su reencuentro con Brasil luego de años de ausencia, Macedo advierte esta atmósfera de melancolía, “desilusões e cansaço” (771) que contrasta con su alma y su corazón “que estavam em flor” (771). La esclavitud, sugiere Machado de Assis, ha inducido un estado de postración nacional.

Pese a la agenda antiesclavista de la narración, es posible identificar elementos (que el autor incluyó voluntaria o involuntariamente) que enlazan con discursos hegemónicos sobre la raza. “A text consists of multiple writings, issuing from several cultures and entering into dialogue with each other, into parody, into contestation” (316), señala Roland Barthes en “The Death of the Author”. Barthes enfatiza la separación entre autor y texto y atribuye a este último una riqueza interpretativa que sobrepasa la intención original del autor. Si el personaje de Mariana puede entenderse como alegoría de un espíritu libertario que encuentra en la rebeldía y el suicidio su máxima realización, también parece alinearse con el estereotipo del mulato o negro peligroso que, según David T. Haberly, fue tan frecuente en la narrativa abolicionista y naturalista brasileña (148, 150). Después de todo, Mariana perturba la paz del hogar escapándose, posando enfermedades, causando que Amélia cancele el matrimonio, suicidándose y provocando un trauma en Coutinho, quien quedó incapacitado para el matrimonio y el compromiso afectivo.

Análogamente, el relato de Machado de Assis también pudo ser interpretado por lectores de la clase propietaria como un comentario sobre los riesgos de educar a los esclavos y la necesidad de tratarlos con mayor severidad. Cuando Coutinho encuentra a Mariana después de la primera fuga, le dice: “Bem sei o que é; são os resultados da educação que minha mãe te deu. Já te supões senhora e livre. Pois enganas-te; hás de voltar já, e já, para casa. Sofrerás as consequências da tua ingratidão” (Machado de Assis 778). Machado de Assis reproduce el discurso opresor de las élites para denunciar sus vicios; sin embargo, no necesariamente todos los lectores habrían asumido que esa era la intención. Hubo, seguramente, quienes pensaron que el autor avalaba las aseveraciones de Coutinho.

Si bien la narración de Machado de Assis se pudo prestar a este tipo de lecturas, en modo alguno ello quiere decir que el autor haya defendido posturas racistas, como sí lo hicieron otros autores del siglo XIX. Según Haberly, dentro de la narrativa abolicionista de

Brasil,¹⁰⁶ puede identificarse un grupo de escritores que defendió la abolición menos por un principio de justicia y más porque creía firmemente en la urgencia de una separación entre blancos y negros (148). Para estos escritores, el negro se había degenerado por las propias atrocidades del sistema esclavista y, por lo tanto, suponía una amenaza para sus dueños (148). No puede afirmarse que Machado de Assis haya pertenecido a esta corriente de la narrativa abolicionista. Lo que sugiero es que “Mariana” es un texto lo suficientemente ambiguo como para dar lugar a diferentes interpretaciones.

La ambigüedad del discurso contrahegemónico de “Mariana” habría sido una ventaja y, tal vez, una estrategia. Al presentar una narración que incorpora elementos del pensamiento racial de las élites, Machado de Assis habría encontrado, quizás, a un lector menos resistente y, en este sentido, más abierto a recibir sus ideas antiesclavistas, que si hubiera escrito un relato más radical. Además, debido a que la abolición no se había proclamado (aún faltaban diecisiete años), Machado de Assis habría tenido que proceder con

¹⁰⁶ La narrativa abolicionista de Brasil se desarrolla durante el siglo XIX y abarca una serie de obras que apoyaron la eliminación de la esclavitud. Actualmente, la crítica reconoce que Reis fue la iniciadora de la narrativa abolicionista en Brasil con la publicación de *Úrsula* (1859), una novela en la cual se escucha por primera vez en la literatura de este país la voz de una esclava que cuenta en primera persona los suplicios en los navíos negreros (Duarte, “Mulheres Marcadas” 72). *Úrsula* se publica incluso antes que el famoso poema “O Navio Negreiro” de Castro Alves, escrito en 1868, y el mismo año que *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859) del poeta afrodescendiente y abolicionista Luiz Gama (72). Probablemente por ser mujer, afrodescendiente y vivir en la periferia de Brasil, la obra de Reis fue borrada de la historiografía literaria de Brasil. La crítica comenzó a interesarse por su legado a partir de la década de 1970 (Régia Agostinho da Silva 13). Luego de *Úrsula*, se publican otras obras de orientación abolicionista como *Vítimas-algozes* (1869) de Joaquim Manuel de Macedo, *A escrava Isaura* (1875) de Bernardo Guimarães (por mucho tiempo considerada la primera novela antiesclavista de Brasil), además de los varios cuentos antiesclavistas de Machado de Assis. Sin embargo, este corpus es altamente heterogéneo. En cuanto a *Vítimas-algozes*, Haberly indica que el mensaje abolicionista no se basa en una defensa de los derechos humanos de los negros, sino en un convencimiento de que estos representan una amenaza y deben separarse de los blancos (148). Asimismo, Haberly encuentra forzado clasificar *A escrava Isaura* como una novela abolicionista debido a que la protagonista, pese a tener genes africanos, es blanca y difícilmente representa los sufrimientos del esclavo promedio (146). Las obras de Reis y Machado de Assis se alejan de las posturas racistas de Macedo y Guimarães, enfatizando las injusticias infligidas sobre la población negra.

cuidado. Por ello, habría escogido representar la modalidad de esclavitud que se creía más benévola y esconder el mensaje abolicionista dentro de una confesión amorosa a ser escuchada con curiosidad por un grupo de hombres de clase alta.

“A escrava”

“A escrava” (1887),¹⁰⁷ de Reis, contrasta con “Mariana” por presentar un discurso más enérgico en contra de la esclavitud, que Danielle de Luna e Silva describe como “valiente” (7) por su crudeza. Publicado en *A revista maranhense* en 1887, unos seis meses antes de la abolición de la esclavitud (Cristina Ferreira Pinto-Bailey 205), “A escrava” trata sobre la separación de madres e hijos como resultado del tráfico interprovincial de negros dentro de Brasil y la maternidad truncada de las esclavas, quienes padecían el rapto y venta de sus niños a partir del momento en que estos cumplían los ocho años (Bárbara Loureiro Andreta y Anselmo Peres Alós 185). Es un relato que como “Mariana” invita a pensar en la experiencia femenina del cautiverio, pero no a partir del contexto urbano y más “estilizado” de la servidumbre doméstica, sino de las plantaciones. Ambas narraciones se complementan al condenar facetas diferentes de la esclavitud y, si en “A escrava” Reis se permitió un discurso más radical, pudo ser porque la abolición estaba próxima a aprobarse y la censura no estaría operando con el rigor de 1871, cuando Machado de Assis publicó “Mariana”.¹⁰⁸

Reis (1822-1917), mulata de Maranhão e hija ilegítima de una mujer negra y un hombre blanco, inicia su carrera literaria con la publicación de la novela antiesclavista *Úrsula* (1859), no solo la primera novela escrita por una mujer brasileña, sino considerada hoy por la crítica como la obra que inicia la literatura afrobrasileña, entendida esta como aquella que busca recuperar la memoria, identidad y experiencia del negro (Ferreira Pinto-Bailey 205-6).

¹⁰⁷ Tomado de *Antologia de contos românticos* (2012) de Mario Higa.

¹⁰⁸ Después de la abolición, Machado de Assis publicó “Pai contra mãe” (1906), un relato que trae a la memoria la crudeza de la institución esclavista.

Luego publicaría la novela indianista *Gupeva* (1861), la colección de poemas abolicionistas *Cantos à beira-mar* (1871), el relato “A escrava” y, además, sería la autora de la letra del himno de liberación de los esclavos en Maranhão (Régia Agostinho da Silva 12). No obstante, sus obras fueron desestimadas por la crítica y olvidadas por más de un siglo luego que falleciera. Solo sería estudiada a partir de 1975 cuando sale una nueva edición de *Úrsula* y José Nascimento Morais Filho publica una biografía de la escritora (13). A excepción de Sacramento Blake, los principales exponentes de la historiografía literaria brasileña de los siglos XIX y XX ignoraron la contribución de Reis; es el caso de Sílvio Romero, José Veríssimo, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Lúcia Miguel Pereira, Nelson Werneck Sodré y Alfredo Bosi, entre otros (Duarte “Maria Firmina dos Reis”).

Reis fue proponente de una literatura política abocada al examen crítico de la esclavitud, oponiéndose al tipo de escritura ligera, sentimental o anecdótica que la sociedad patriarcal prescribía como apropiada para una mujer (Agostinho da Silva 14, 17). Además, escribió sobre los esclavos “de una perspectiva completamente diferente de outros literatos, como Bernardo Guimarães e José de Alencar, em cujas obras os cativos eram vistos como vítimas da escravidão ou como elementos perniciosos no contato com as famílias brancas” (17). El esclavo de Reis tiene individualidad, no es pasivo frente a la opresión, añora África y es moralmente equiparable al blanco (15).

Además de haber sido una escritora abolicionista y autodidacta en una época en la que la política y la literatura eran dominio casi exclusivo del género masculino, Reis ejerció el magisterio llegando a fundar la primera escuela de género mixto en Maranhão (12-13). El perfil público de Reis sería una anomalía por su condición de mujer y mulata (17).¹⁰⁹ En este sentido y, aunque gozó de menos fama que Machado de Assis, ambos escritores comparten el hecho de haber traspasado los límites del Brasil altamente estratificado del siglo XIX.

¹⁰⁹ Rafael Balseiro Zin estudia el desarrollo de la imprenta en el Maranhão del siglo XIX y analiza las condiciones que posibilitaron la emergencia de una autora como Reis.

Como “Mariana”, “A escrava” posee una configuración de “muñeca rusa” en la que una narración se inserta dentro de otra. En ambos casos, un blanco cuenta la historia de un esclavo frente a otros blancos con una intención didáctica. Reis inicia su relato en un salón donde están reunidas “muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade” (257). Allí, una mujer abolicionista de clase alta, cuyo nombre no se señala, da a conocer la historia de Joana, una esclava victimizada desde niña pese a haber sido manumisa. La mujer inicia su discurso con una proclama de los argumentos abolicionistas comunes para la época que condenaban la institución de la servidumbre por ir en contra de la modernidad, del desarrollo económico, de la moral y de los valores cristianos.

La mujer cuenta que se topa por primera vez con Joana cuando esta huye de la plantación en la que trabajaba, seguida de su hijo Gabriel que sale a buscarla para evitarle un castigo seguro. La mujer ampara a los dos esclavos en su casa y, en los siguientes días, tras la muerte de Joana, tramita la libertad de Gabriel, sobre la base de su condición de huérfano y las disposiciones legales que regían la institución de la esclavitud en ese momento. La mujer conoce en detalle esta normativa debido a su membresía en una sociedad abolicionista. Con este desenlace, la mujer triunfa sobre Tavares, el dueño de los esclavos.

Justo antes de morir, Joana cuenta su historia a la mujer. Comienza diciendo que es hija de una esclava de plantación y un indio. Luego señala que con la intención de evitarle un destino de miseria, su padre, “redobrando o trabalho” (267), ahorra el dinero necesario para su manumisión; sin embargo, el patrón le da un documento fraudulento. Por ser analfabetos, ni madre ni padre se percatan de la estafa. Cuando el padre de Joana muere, el capataz la llama a servicio siendo tan solo una niña. Con la ayuda de un mulato que sabe leer, la madre de Joana comprueba que el documento de manumisión no era más que “umas quatro palavras sem nexo, sem assinatura, sem data” (268). La madre de Joana cae presa de una fiebre

delirante y muere. Joana queda huérfana y a la merced de los rigores de su amo, quien más adelante negocia la venta de sus hijos Carlos y Urbano causando que esta enloquezca.

Tanto Machado de Assis como Reis configuran su mensaje de denuncia a través de la victimización de las esclavas, a quienes asignan un destino de muerte como única forma de liberación. Si bien, por un lado, este tipo de desenlace busca subrayar la crudeza de la institución esclavista, por otro, puede interpretarse como una especie de “castigo” que los autores dan a sus protagonistas rebeldes con el fin de no desintonizar demasiado con el público de clase alta que habría leído estos cuentos. Probablemente, dejar vivir a Mariana y Joana después de sus respectivas insubordinaciones habría sido desmedido para la época e interpretado como una instigación a la rebelión de los esclavos.

Sin embargo, el relato de Reis posee una dimensión optimista que en “Mariana” es menos perceptible. Reis medita sobre la esclavitud, pero también y con igual fuerza, sobre el potencial redentor de la agencia femenina dentro del espacio violento de la nación, inscribiendo en el relato una suerte de utopía feminista. Una lectura atenta del cuento revela que son las acciones de Joana y la mujer abolicionista las que motorizan la trama, mientras que los hombres (el capataz, el amo y el propio Gabriel) solo reaccionan. Cuando Joana escapa, se esconde bajo un ramaje tan pronto como escucha al mayoral aproximándose. Testigo de la persecución, la mujer decide tomar partido por la esclava y despistar al hombre con señas falsas: “corria em direção a este lugar; mas parecendo intimidar-se com a minha presença, tomou direção oposta” (260). La heroína blanca no solo engaña al capataz respecto del paradero de Joana, sino luego cuando este la visita para llevarse a Gabriel, lo expulsa de su casa a insultos: “Insolente! Nem mais uma palavra. Vai-te . . . miserável instrumento de um escravocrata” (271). Tavares, el amo, irá después personalmente a recuperar su propiedad, pero también tendrá que darse la media vuelta con las manos vacías y “mais furioso que um tigre” (273), cuando la mujer le presenta la documentación legal en favor de

la libertad de Gabriel. La libertad de Gabriel y el triunfo de la mujer otorgan a la narración un aire de victoria que no fue común dentro de la narrativa breve de denuncia social del período.

La heroína blanca de Reis se mueve en la esfera pública, participa en política a través de sociedades abolicionistas, vive sola, es autosuficiente y entiende de leyes. Es el retrato de una feminidad emergente de valores republicanos que cree en la construcción de una nación inclusiva. El acogimiento de los esclavos fugitivos en el domicilio de la mujer es simbólico del nuevo pacto social que propone la escritora. Frente a este nuevo modelo de mujer y de nación, Reis contrapone las figuras teratológicas y animalizadas de Tavares y el capataz, símbolo de la sociedad arcaica y atrasada que la escritora desea dismantelar. “Fisionomia sinistra era a desse homem, que brandia, brutalmente, na mão direita um azorrague repugnante . . . Aquele homem de aspecto feroz era o algoz daquela pobre vítima” (259-60), señala la mujer refiriéndose al mayoral que perseguía a Joana.

Reis representa las luchas del Brasil progresista y el esclavista a través de personajes extremos que sirven como prototipos del bien y el mal. La nación de Reis emerge como “a space of counterposition and collision” (Latin American Subaltern Studies Group 118),¹¹⁰ donde a causa del choque constante se vive en un perpetuo estado de conmoción. En este espacio de pugna, el grito emerge como una de las principales formas de comunicación: “Gritos lastimosos” (Reis 258), “gritos de suprema angústia” (259), “ela deitou a correr gritando” (263), “Minha mãe, gritou-lhe ao ouvido” (263), “por Deus, gritei eu” (270), “Calate! gritou meu feroz senhor” (270) y “Detém-te! lhe gritei” (271), entre otras, son frases recurrentes que aparecen a lo largo del relato como manifestación de un estado continuo de conflicto y horror. Hacia el final de la narración, la mujer abolicionista grita a viva voz,

¹¹⁰ Esta es la definición de nación del Latin American Subaltern Studies Group, la cual contrasta con la representación cohesiva y comunitaria que Anderson ofrece en *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.

“Maldição sobre a opressão! Maldição sobre o escravocrata!” (166), una imprecación que corrobora el tono militante del relato.

Si en “Mariana”, Machado de Assis dosifica el horror, en “A escrava”, esta dimensión emerge sin tapujos. Reis describe en detalle las miserias de sus personajes esclavos. Antes de huir, Joana cae desfallecida debido a la fatiga y el mayoral la obliga a continuar con la labor a fuerza de azotes pese a ser una mujer mayor. El lector también se entera de que por abandonar la plantación, Gabriel recibiría trescientos azotes y que el castigo para su madre sería la muerte. Aunque la descripción del maltrato corporal forma parte del discurso antiesclavista de Reis, esta se interesa más por retratar la reacción psicósomática del cuerpo frente al horror. Los cuerpos se deshacen no tanto por los azotes, sino por la incapacidad de procesar grados tan extremos de dolor.

Tanto la madre de Joana como Joana misma mueren a causa de un momento de horror que las consume hasta la muerte. Cuando la madre de Joana comprende que la carta de manumisión es falsa, “deu um grito, e caiu estrebuchando” (268). Luego de retorcerse en espasmos, cae presa de una fiebre con alucinaciones y, tres días después, fallece.

Años después, desde la residencia de la mujer abolicionista, Joana refiere las circunstancias del rapto de sus hijos, sin contar que revivir este episodio sería demasiado. En cama y debilitada luego de la persecución y los azotes, Joana cuenta que tras escuchar la voz del traficante, sospecha lo que va a ocurrir: “Senti palpitar desordenadamente meu coração” (269). Acto seguido, va a su casucha y abraza a sus hijos que en ese momento duermen. “Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos” (269). Joana sale de su desmayo cuando escucha los gritos de Carlos y Urbano — “mamãe! mamãe!”— que se aferran a su falda, mientras el traficante los arrastra (269). Joana recuerda que besa las manos del traficante e implora clemencia, pero “ele dando um mais forte empuxão”, se los termina de arrebatar (270). Joana enloquece y se convierte en una

fugitiva reincidente. Usa su último aliento para dejar testimonio de su historia y, frágil como estaba, el solo recuerdo de ese momento de separación bastó para acabar con su vida.

Las obras antiesclavistas de Reis, incluyendo este cuento, fueron una nota disonante dentro del escenario del romanticismo al denunciar de forma gráfica y explícita las condiciones a las que estaban sometidos los esclavos y, en particular, las mujeres (Eleusa Diana Almeida Tavares 1). Como escritora, abolicionista y profesora, Reis trascendió el ámbito privado, el único que se consideraba aceptable para una mujer del siglo XIX (2), participando en las polémicas más relevantes de su tiempo con un discurso de denuncia crudo que muchos de sus contemporáneos hombres no se atrevieron a usar quizá bajo el argumento de no querer practicar una literatura panfletaria. Al respecto, Rita Terezinha Schmidt señala que los textos de Reis constituyen un “exceso disruptivo” que cuestiona la concepción integrativa y comunitaria del constructo nacional romántico (“Para quê literatura?” 182, 186). Reis subraya, más bien, la fragmentación de la nación a causa de la violencia.

Sin embargo, consciente de las dificultades de influir sobre las élites desde su posición de subalternidad, Reis articula sus ideas antiesclavistas y feministas a través de la figura de una narradora blanca que cumple un rol estratégico de mediación. En palabras de Ferreira Pinto-Bailey, “this character-narrator is a white woman, because her voice confers upon the author a certain authority that Reis understands she lacks, given her ethnicity and socio economic status” (206). La narradora blanca habría propiciado una disposición más favorable por parte de los lectores, quienes también habrían sido, en su mayoría, blancos y de clase alta. La mujer blanca es una especie de guía que toma al lector de la mano y lo introduce al inframundo de la esclavitud. Es una presencia que Reis ha creído necesaria como agente de transición y autorización. Sin embargo, llega un momento en que Reis desaparece a la narradora blanca y deja al lector solo dentro de una plantación de esclavos.

En la última sección del relato, Joana asume el estatus de narrador y rememora los principales eventos de su vida. Según Ferreira Pinto-Bailey, el otorgarle voz a los esclavos es precisamente uno de los aspectos más resaltantes de la narrativa abolicionista de Reis (206). El monólogo de Joana es un momento relevante de la narración porque sitúa a la esclava-narradora en una posición de autoridad frente al lector blanco. Sin embargo, Reis ha tenido que preparar al lector para llevarlo a este punto y procura ser cuidadosa hasta el final. Cuando Joana muere, la mujer blanca retoma la palabra y se restituye “el orden”.

El protagonismo de la mujer blanca compite con la atención que recibe Joana, aspecto que da ambigüedad a un texto antiesclavista que, además, busca recuperar la memoria y experiencia negras. Sin embargo, darle preeminencia al personaje blanco y representar a Joana como una víctima indefensa fue, probablemente, la forma más estratégica de promover la abolición dentro de una sociedad racista. Como señalan Laclau y Mouffe, las prácticas articuladoras suponen procesos de ajuste que conllevan modificaciones a la propia identidad de quien efectúa la articulación (105). Para persuadir a los elementos neutrales o reticentes a la abolición, Reis tuvo que hacer compromisos como blanquear parcialmente su discurso.

Luego de examinar los relatos “Mariana” y “A escrava”, pueden identificarse ciertas estrategias comunes entre Machado de Assis y Reis. Primero, ambos utilizan a la figura más vulnerable de la esclava mujer para ser más efectivos en su misión de conmover al público. Segundo, en tanto escritores mulatos, ambos se valen de narradores blancos para facilitar una identificación entre el texto y los lectores de clase alta a quienes desean convencer. Tercero, ambos prescriben un destino de muerte para las esclavas rebeldes a fin de no desafiar en exceso el orden establecido. A propósito de la ambigüedad que introducen estos elementos dentro del discurso contrahegemónico, Moraña señala que uno de los rasgos de las sociedades poscoloniales es el continuo cruce y negociación entre el orden hegemónico y el subalterno: “The multiplicity of exchanges that take place both in colonial and in modern

societies impose innumerable displacements, negotiations, and crossings between hegemonic and dominated models, both culturally and politically” (643). Machado de Assis y Reis presentaron su agenda contrahegemónica en “envoltorio blanco” para una “mejor digestión ideológica” por parte del orden hegemónico que se proponían transformar.

No obstante, como he adelantado, también hay diferencias sustanciales entre ambos autores. A diferencia de Machado de Assis, Reis hace una descripción más descarnada de la esclavitud (probablemente porque las condiciones históricas de 1887 lo permitían), además de infiltrar dentro del mensaje antiesclavista un discurso feminista en favor de la participación política de la mujer. Por otra parte, el discurso narrativo de Machado de Assis se caracteriza por una presentación menos maniquea de los personajes. Mientras Reis se decanta por representaciones extremas del bien y el mal, Machado de Assis prefiere los términos medios como Coutinho, quien finalmente toma consciencia del valor de Mariana como ser humano y termina siendo un personaje no totalmente despreciable. Lo que es más, la parcial regeneración moral de Coutinho puede interpretarse como una invitación a la regeneración moral de la clase propietaria brasileña.

2.1.2 Monteiro Lobato, Lopes de Almeida y Rangel:

Graficando la distopía republicana del interior

La narrativa breve para adultos que se produjo en Brasil a principios del siglo XX evidencia un recrudecimiento del discurso contrahegemónico con la inclusión de representaciones más gráficas del horror. La esclavitud se eliminó en 1888 y, en 1889, se proclamó la república. Sin embargo, la persistencia de formas de organización social basadas en el autoritarismo, la explotación y la exclusión social dentro del nuevo marco republicano echaría por tierra las expectativas de las élites progresistas sobre la posibilidad de una nación moderna y democrática. La influencia del naturalismo francés, especialmente entre 1890 y

1920 (Pupo-Walker, "The Brief Narrative" 519), acentuó el carácter pesimista y violento de estas narraciones haciéndolas permeables a nuevos motivos como las patologías físicas, el determinismo y el distanciamiento. Si en "Mariana" el suicidio de la esclava está envuelto en un halo romántico que le da cierta dignidad, en los textos a ser examinados en esta sección la muerte toma una forma más grotesca y animalizada.

Inicio esta sección con "O bugio moqueado" (1920) de Monteiro Lobato, un relato denso en crítica política y social que cuestiona los abusos del sistema oligárquico que se afianzó en las regiones en el marco de la nueva república. En esta narración, Monteiro Lobato también cuestiona enérgicamente la situación de opresión en que siguen viviendo negros y mujeres, tema central durante el siglo XIX (como se desprende del apartado anterior), pero que reaparece en el XX transfigurado por la estética realista/naturalista y una libertad de expresión mayor a la que hubo en la era imperial acerca de problemas como la esclavitud y el racismo. Adicionalmente, examino "Os porcos" (1903) de Lopes de Almeida y "Obstinação" (1908) de Rangel, narraciones que proponen cuestionamientos similares y que permiten corroborar las principales tendencias del discurso contrahegemónico dentro del naciente Brasil republicano. El fatalismo respecto al futuro del país emerge como un denominador común en estas narraciones.

"O bugio moqueado"

Monteiro Lobato (1882-1948) fue una importante personalidad del Brasil republicano con una amplia producción literaria ficcional y no ficcional destinada a adultos y niños. También se le considera el fundador de la industria del libro en su país por su importante labor al frente de editoriales como Editora da Revista do Brasil y Companhia Editora Nacional (Bravo-Villasante, *Historia y antología 2*: 398). Su obra adulta incluyó cuentos, crónicas, traducciones, críticas, artículos y ensayos sobre temas políticos y económicos como

el voto secreto y la necesidad de explotar el petróleo, además de una única novela titulada *O presidente negro* (1926). Sus primeras obras de ficción fueron las colecciones de cuentos *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919) y *Negrinha* (1920). En estas, Monteiro Lobato mostró la ignorancia y miseria del interior paulista a través de relatos frecuentemente trágicos y de “intenção moralizadora, cruel ou sentimental e apiedada” (Núbia Soares Lima Maranhão 29). Fenómeno editorial y cultural, *Urupês* se considera el primer *bestseller* nacional al alcanzar tiradas sin precedentes para la época (João Luís Ceccantini 44), que satisficieron el apetito del público por una literatura provocadora que presentaba una imagen poco romantizada del medio rural. Sin embargo, Monteiro Lobato sería más recordado por la otra mitad de su producción. Por la importancia de su obra infantil se le considera el fundador del género en Brasil. A partir del éxito de *A menina do narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato creó *O sítio do picapau amarelo*, obra de veintitrés volúmenes editada entre las décadas de 1920 y 1940, que incluso sería llevada a la pantalla pequeña después de su muerte. A esto se suman sus contribuciones al campo de la traducción y adaptación de clásicos infantiles europeos.

Según Zinda Maria Carvalho de Vasconcellos, la obra infantil de Monteiro Lobato revela mejor que la adulta el pensamiento político, social, económico y filosófico del autor, cuyo principal propósito fue estimular la capacidad crítica de las nuevas generaciones respecto de su entorno social y político (21), lo que le valdría el rechazo de los sectores conservadores del país.

Como señala Marisa Lajolo, Monteiro Lobato tuvo un discurso móvil, dinámico y, frecuentemente, incómodo que lo convirtió en una figura controversial durante toda su vida (“Apresentação” 14). Estudiosos del autor destacan sus convicciones democráticas (Soares Lima Maranhão 40; Enivalda Nunes Freitas e Souza 187) y hasta comunistas. Vladimir Sacchetta señala que hacia el final de su vida Monteiro Lobato abrazaría las ideas del norteamericano Henry George, quien abogó por la abolición de la propiedad privada de la

tierra como solución a la miseria social, obstáculo insalvable del progreso (399-400). Por otra parte, perteneció a sociedades higienistas y eugénicas como la “Liga Pró-Saneamento” y la “Sociedade Eugênica de São Paulo” (Éder Silveira 187) y críticos como Roberto Acízelo de Souza, entre otros, lo acusan de haber inscrito ideas racistas en su obra infantil (418).¹¹¹ Todas estas referencias revelan el carácter ecléctico y muchas veces contradictorio del pensamiento de Monteiro Lobato.

Aunque formado en derecho y con una carrera como fiscal público, Monteiro Lobato conoció de cerca el interior del país al administrar una hacienda que heredó de su abuelo, el Visconde de Tremembé. A partir de esta experiencia fragua una posición hipercrítica hacia las élites por “o abandono e a decrepitude dos sertões” (Silveira 189) y crece su obsesión por el progreso social y la modernización a través del conocimiento y la ciencia.

Parte de la colección *Negrinha*, “O bugio moqueado”¹¹² es un relato de horror que denuncia la decadencia del interior de Brasil a través de una trama violenta que acaba con las representaciones idealizadas del campo que concibiera la llamada literatura sertanista, uno de cuyos representantes más importantes fue Afonso Arinos de Melo Franco con obras como *Pelo sertão* (1898). Con su regionalismo crítico, Monteiro Lobato combatió el sertanismo — heredero del indianismo romántico— por considerar que ocultaba con su “ufanismo” patriótico la decadencia de las regiones y los problemas del país (Carvalho de Vasconcellos 19). En “O bugio moqueado”, el coronel¹¹³ Teotônio mata a azotes a Leandro, un negro que

¹¹¹ Ver “Monteiro Lobato e o Politicamente Correto” de João Feres Júnior et al. para mayor detalle sobre la controversia pública ocurrida en 2010 entre los medios de comunicación, el gobierno y variados especialistas en torno al supuesto contenido racista del libro “Caçadas de Pedrinho” (1933).

¹¹² Tomado de *Negrinha* (2009) de Monteiro Lobato, Editora Globo.

¹¹³ El coronel fue una figura política que funcionó generalmente como aliado del sistema clientelar oligárquico que operó en las regiones durante la Primera República, repartiendo prebendas y consiguiendo votos a cambio de favores (Fausto 788-89). Al fenómeno de los coroneles se le llamó coronelismo.

trabajaba en su hacienda, por sospechar que tenía un romance con su esposa y luego asa y seca su carne para dársela a su mujer todos los días a la hora de la cena.

Con el propósito de acrecentar el suspenso, Monteiro Lobato fragmenta la historia a través de elementos distractores y la intervención de dos narradores. El narrador inicial — entretenido con un juego de pelota— vira su atención a la conversación de dos hombres entrados en años que hablan sobre un caso sorprendente. El narrador calla para escuchar a uno de los viejos, quien toma la palabra para contar de su visita a una hacienda en Tremedal, Mato-Grosso, adonde fue a comprarle ganado a un tal coronel Teotônio. El viejo —quien se convierte en el nuevo narrador— señala que pese a la “repulsão” que le inspira el coronel, por no ser descortés, acepta la invitación a cenar a su casa, en donde presencia una escena que le produce pavor sin saber exactamente por qué (Monteiro Lobato 46). El viejo cuenta que en el comedor de la casa, mal iluminado e invadido por un olor nauseabundo, el coronel obliga a su esposa, sumida en un “marasmo sonambúlico” (48), a comer una extraña carne especialmente preparada para ella. Presintiendo alguna tragedia familiar, el viejo indica haberse ido de aquel lugar jurando no volver jamás. Después de este fragmento, la narración se interrumpe a causa del juego de pelota y, cuando el viejo retoma el hilo, habla de su trabajo años después en Três Corações, Minas Gerais. Allí, su mano derecha, el negro Zé Esteves, le cuenta sobre la muerte de su hermano Leandro, quien habría sido asesinado y comido. Es así como el viejo ata cabos (y el lector también) sobre quién era el “bugio moqueado” en la despensa del coronel. Después de escuchar el caso, el primer narrador retoma la palabra y expresa su estado de aturdimiento.

Este relato supone un viraje respecto de la novela romántica fundacional latinoamericana basada en la pasión amorosa como alegoría de la consolidación no violenta de la nación. Monteiro Lobato retrata, más bien, a un matrimonio que se prolonga bajo el signo de la tortura y que emerge como símbolo de un pacto social viciado que impregna las

relaciones sociales llegando a penetrar en lo más íntimo del espacio doméstico. El caserón sombrío del coronel y los rasgos patológicos de su matrimonio ofrecen una estampa del “Brasil profundo”: “mal iluminado, mal arejado, desagradável” (47), un lugar repulsivo de “cheiro esquisito, nauseante” (47), que alude a la ignorancia, el abandono y la descomposición moral que se extiende en las regiones.

La representación del coronel Teotônio como un déspota dado a los peores abusos constituye una crítica al sistema clientelar y oligárquico sobre el cual se instauró la república. Los llamados coroneles —como Teotônio— actuaban en la base del sistema político como potentados locales a cargo del control de la población rural (Fausto 788). Los coroneles operaban de forma sincronizada con las oligarquías estatales terratenientes a través del intercambio de favores y de un aparato de control social que combinó paternalismo y violencia (789). La función de los coroneles era conseguir votos a cambio de que las oligarquías obtuvieran del gobierno federal una serie de beneficios como empleos e inversiones que, a su vez, eran esenciales para que los coroneles tuvieran músculo financiero y pudieran distribuir favores entre la población (789). La descentralización instituida desde el gobierno federal fortaleció el poder de los municipios, los grandes hacendados y, en consecuencia, de los coroneles (790). En razón de esta dinámica, en buena medida, las oligarquías estatales controlaron la república (801) y perpetuaron las viejas estructuras jerárquicas del Brasil imperial.

Teóricamente basada en el ideal liberal de la representación democrática, lo cierto es que la Primera República se caracterizó por la escasa participación popular. En las elecciones de 1919, solo votó 1,5% de la población (Joseph L. Love 9). Podían ejercer el sufragio todos los hombres alfabetizados mayores de veintiún años y, aunque esta normativa supuso una ampliación del electorado con respecto al sufragio basado en propiedad y rentas que operó durante la época imperial (Fausto 800), la participación seguía siendo muy reducida, pues

para 1920, 75,5%¹¹⁴ de la población no sabía leer (Love 8) y, por lo tanto, no podía votar en los procesos comiciales organizados por el estado.

El coronel Teotônio es una representación hiperbólica del esquema de abusos a que dio lugar este sistema. El narrador lo retrata como un verdugo y sugiere que los hombres como él —con rangos militares y sin empacho para matar— abundan en el interior del país: “Barbudo, olhinhos de cobra muito duros e vivos, testa entiotada de rugas, ar de carrasco Dez mortes no mínimo. Porque lá é assim. Não há soldados rasos. Todo mundo traz galões... e aquele, ou muito me enganava ou tinha divisas de general” (Monteiro Lobato 46). Sin temer en ningún momento ser perseguido por la ley (porque él es la ley) y con su masculinidad herida por las murmuraciones en torno a su esposa, el coronel Teotônio dispone impunemente de la vida de Leandro y fuerza a su mujer al canibalismo.

La situación de Leandro como hombre libre es nominal. Su estatus es el mismo que el de un “bugio” (macaco) como se advierte desde el título. En este interior sin ley, enfrenta un destino igual o peor al de un esclavo en el siglo XIX. Según Nunes Freitas e Souza, la crueldad del coronel, quien todavía se juzga dueño de los negros, es signo de la prolongación de la mentalidad esclavista en el Brasil republicano (185). Efectivamente, tras la promulgación de la abolición en 1888, las élites republicanas no crearon políticas destinadas a la inclusión socioeconómica de los colectivos de esclavos libertos. En lugar de facilitar la transición de este sector de la población hacia el nuevo régimen de trabajo libre, el gobierno decidió traer mano de obra del extranjero.

Fausto señala que casi tres millones de inmigrantes mayoritariamente italianos, portugueses y españoles se establecieron en Brasil entre 1888 y 1920, de los cuales una porción significativa se dirigió al centro económico de ese momento —São Paulo— para

¹¹⁴ Las cifras de analfabetismo que señala Love para Brasil se basan en estadísticas oficiales del país al igual que las cifras de analfabetismo de la Unesco. Sin embargo, la Unesco reporta un índice de analfabetismo menor para la misma fecha: de 65% en lugar de 75% para 1920.

reemplazar la mano de obra esclava en el sector del café (780-81). Debido a las constantes revueltas y fugas en los años previos a la abolición y al recrudecimiento de las tensiones entre amos y esclavos, los terratenientes prefirieron contratar a extranjeros en lugar de emplear a los esclavos libertos, razón por la cual estos tuvieron que retirarse a regiones aisladas para practicar agricultura de subsistencia o tratar de incorporarse a las plantaciones de café, donde solo les permitían desempeñar funciones de baja categoría (781). El final trágico de Leandro, cuya carne enmohece en la despensa del coronel es una forma extrema de expresar el no-lugar del negro en la república.

¿De dónde provienen y qué significan los excesos de Monteiro Lobato? Como era de esperarse, luego de promulgada la abolición emergió una literatura antiesclavista y antirracista mucho más descarnada que la que fue posible publicar durante la era imperial. Todo lo que hubiera sido reprimido por la censura brota luego con trazos monstruosos. El trauma comienza a procesarse. Animalizado, azotado, torturado, cocinado, troceado y comido con asco, sin siquiera comprobarse su culpabilidad, el negro Leandro sintetiza toda la crueldad de la esclavitud que por tanto tiempo hubo que callar. Monteiro Lobato golpea al lector con esta historia atroz que si bien busca un *mea culpa* nacional y una reconsideración de la posición del negro en la república, también cae en la paradoja de inventar nuevas formas de degradarlo y reducirlo: “pendurada a um gancho, uma coisa preta que me intrigou. Manta de carne seca? Roupa velha?” (49). Leandro ha perdido toda forma humana hasta quedar irreconocible. El discurso de denuncia de Monteiro Lobato cae presa de sus propias exageraciones ya que, al hacer de la perversidad un dispositivo de delectación literaria, el autor revela su propia participación en la cultura de violencia y opresión instaurada y afianzada durante años de dominio colonial.

En la narración, Monteiro Lobato se interesa por describir los diversos matices del racismo en Brasil, desde la actitud desembarazadamente esclavista del coronel Teotônio, para

quien Leandro no es más que un animal, hasta ciertas modulaciones más refrenadas como las que practica el viejo narrador, un pequeño propietario de ganado de posición socioeconómica intermedia. Cuando el viejo narrador se refiere al negro Zé Esteves —su auxiliar— lo elogia describiéndolo como su mano derecha pero mide su valor en función del blanco: “Negro quando acerta de ser bom vale por dois brancos. Esteves valia por quatro” (Monteiro Lobato 49). Es un “elogio” penetrado por el racismo, ya que como sugiere el propio narrador, la mayoría de los negros no aciertan “de ser bom”. Monteiro Lobato habría puesto estas palabras en boca del viejo campesino con el propósito de llamar la atención sobre la expresión del racismo en el folclore popular, un racismo tan arraigado y naturalizado que emerge bajo la forma de aforismo.

La esposa del coronel Teotônio ocupa la misma posición de indefensión que el negro Leandro. En *Sab* (1841), Gómez de Avellaneda ya había planteado el paralelismo entre la opresión del negro y la mujer. Sin embargo, Monteiro Lobato revisita este motivo recrudesciendo el mensaje de denuncia con escenas donde se tortura físicamente a la mujer blanca que habrían sido impensables en las novelas románticas del siglo XIX. Por carecer de nombre, la esposa del coronel, más que un personaje singular, es un símbolo de la subordinación generalizada del género femenino independientemente de la raza. La esposa del coronel encuentra el mismo destino de muerte y sufrimiento que Mariana y Joana, las esclavas de las narraciones abolicionistas de Machado de Assis y Reis que examiné en el apartado anterior. Para todas ellas, la nación emerge como un espacio de hostilidad y muerte.

La esposa del coronel ha perdido todo sentido del *yo*. Presa del terror, ni siquiera ha encontrado el valor para suicidarse como lo hiciera Mariana. El coronel la llama con tres golpes de cuchillo en el plato como si fuera un animal amaestrado. Interactúa con ella a través de señas y monosílabos. Ella acude: “Sem pingo de sangue no rosto, sem fulgor nos olhos vidrados, cadavérica, dir-se-ia vinda do túmulo naquele momento. Aproximou-se,

lenta, com passos de autômato, e sentou-se de cabeça baixa” (47). Cuando su esposo la insta a comer, su rostro “macilento contorceu-se em esgares e repuxos nervosos, como se o tocasse a corrente elétrica” (48). La esposa del coronel acata las órdenes siendo sus únicas transgresiones cierta lentitud en el obedecer y la súbita mirada que le dirige al viejo visitante (el narrador) y en la que este lee “o mais pungente grito de socorro” (48). Esta mujer torturada, sonámbula, sin nombre y sin voz es vehículo de una punzante crítica al ámbito patriarcal, sin ley y moralmente corrupto del interior.

Sin embargo, la paradoja de este relato es que si bien cuestiona el coronelismo y la opresión en que viven negros y mujeres, por otro, tiene un aura fantásica de leyenda popular que pudo atenuar la intención contestataria del autor. Monteiro Lobato construye el relato a partir del testimonio de un viejo sin nombre que simboliza el pueblo llano del interior. La trama avanza principalmente por vía de diálogos que recogen todo un repertorio de refranes y expresiones coloquiales. Es una narración que remite al ámbito de la oralidad y, por tanto, al ámbito de lo mutable, lo adulterado y lo performativo. El viejo se interesa por entretener a su audiencia creando una atmósfera de espanto: “Confesso que esfriei. A escuridão da alcova, o ar diabólico do urutu, aquela morta-viva morre-morrendo, a meu lado, tudo se conjugava para arrepiar-me as carnes num calafrio de pavor” (47). Esta forma de contar, empeñada en adornar el recuerdo para crear una sensación asustadora, convierte el testimonio en algo muy próximo a la fantasía. El coronel es tan perverso que no luce real y, más bien, deja una sensación de consuelo acerca del carácter probablemente más benévolo de la realidad. Nunes Freitas e Souza advierte acerca de la presencia de elementos de la literatura fantástica en esta narración. Señala que Monteiro Lobato efectúa una adaptación al ámbito sertanejo de las convenciones del género del horror practicado por autores como Edgar Allan Poe (181). De hecho, Monteiro Lobato incorpora elementos que, según Cortázar, definen el horror gótico

como la necrofilia y lo lúgubre (147). Sin embargo, Nunes Freitas e Souza no discute el impacto del elemento fantástico en la agenda política del autor.

La recepción de un relato como este habría dependido en gran medida del tipo de lector. Al respecto, es preciso señalar que como parte de un proyecto para masificar la literatura, Monteiro Lobato fijó el precio de *Negrinha* (la colección que contiene este cuento) en dos mil quinientos reales cuando el valor regular habría sido cuatro mil (Milena Ribeiro Martins 117). Al tener un precio más accesible, el volumen habría gozado de una audiencia más numerosa y diversa, posiblemente del medio urbano pero también del interior, cada una con su particular cosmovisión. Es posible que el lector de ciudad, imbuido en el cosmopolitismo propio de este espacio, haya visto en esta narración una recreación del folclore local debido, justamente, al halo de leyenda que la envuelve y, en consecuencia, haya prestado menos atención a la crítica que se esgrime. En cambio, un lector del interior, plenamente consciente de los abusos del sistema de coroneles, habría sabido ver en esta historia de horror la denuncia inflamada del autor.

Monteiro Lobato impugnó la configuración oligárquica de la república desde la perspectiva de un narrador que representa la posición del campesino común. Con ello, apostó a una literatura cercana a las mayorías y a la construcción de una idea de nación con espacio para lo popular. Esto representa un paso adelante respecto de los narradores de clase alta de Machado de Assis y Reis. Sin embargo, así como el texto realza lo popular, también realza al coronel al convertirlo en figura invencible. En “O bugio moqueado” —al igual que en “Mariana” y “A escrava”— el opresor triunfa, lo que introduce esa inflexión trágica y desesperanzadora que fue tan común en la narrativa breve de denuncia dirigida a adultos.

Además de recurrir a una modulación distópica, como he adelantado, Monteiro Lobato usa el doble discurso: denuncia al poderoso pero reafirma su poder, aboga por los oprimidos pero los oprime simbólicamente, al mismo tiempo que critica una realidad

sociopolítica pero en términos cuasi-fantásticos. Este espacio de ambigüedad habría atenuado el mensaje contrahegemónico lo suficiente como para abrir la posibilidad de que lectores de diversas orientaciones dieran el beneficio de la duda a las denuncias planteadas.

Si varios de los cuentos de *Negrinha* envilecen a las figuras de poder, los de *Urupês* —publicado dos años antes— muestran una imagen decadente del *caboclo* o campesino. Ofrezco un breve comentario de *Urupês* para mostrar otra de las vertientes del discurso contrahegemónico lobatiano. El ya referido éxito de este libro se debe al desembarazo con que el autor representa al habitante del interior. Monteiro Lobato crea un personaje llamado Jeca Tatu¹¹⁵ que personifica al *caboclo* promedio y a quien compara con el *urupê*, un hongo que se alimenta de materia en descomposición. En “Urupês” (1915)¹¹⁶, artículo de la colección, el autor describe la decadencia e ignorancia del hombre del campo advirtiendo la muerte de la “incomparavel idealisação dum homem natural como o sonhava Rousseau” (Monteiro Lobato 201). A esta fantasía opone “a cruel ethnologia do sertanista hodierno um selvagem real, feio e brutesco, anguloso e desinteressante” (201). Luego agrega: “a verdade nu’a manda dizer que entre as raças de variado matiz, formadoras de nacionalidade e metidas entre o estrangeiro voraz que tudo invade e o aborigene de taboinha em beijo, uma existe a vegetar de cocaras, incapaz de evolução, impenetravel ao progresso. Feia e sorna, nada a põe de pé . . . Pobre Geca Tatu! Como és bonito no romance e feio na realidade!” (203, 205). Con este discurso estridente, Monteiro Lobato descubrió la realidad de las regiones a la opinión pública poniendo fin a las fantasías bucólicas que encubrían la miseria del interior y que habían servido de “cortina” para el abandono político de las regiones.

Este discurso puede alinearse fácilmente con las teorías evolucionistas del momento en la medida en que el autor sugiere la inferioridad del contingente mestizo que habita el

¹¹⁵ En las primeras ediciones de *Urupês*, el autor escribe el nombre del personaje con una ortografía diferente: “Geca Tatu” en lugar de “Jeca Tatu”, que es la versión moderna.

¹¹⁶ Tomado de *Urupês* de Monteiro Lobato, edición de 1920, impreso por Revista do Brasil.

interior del país. De hecho, como señala Lajolo, la figura de Jeca Tatu provocó una gran contrariedad en las vertientes nacionalistas de Brasil, quienes acusaron al autor de actitudes antipatriotas (“Apresentação” 15). Sin embargo, las reacciones fueron variadas.

Representantes de los sectores liberales señalaron el mérito de *Urupês*. Según estos, la cuestión social por fin había sido puesta sobre la palestra en toda su enormidad. Para muestra, el político antioligárquico Rui Barbosa incluiría referencias a Jeca Tatu en su famoso artículo de prensa “A Questão Social e Política no Brasil”, generando el interés inmediato de la opinión pública en el libro (Soares Lima Maranhão 26). Es cierto que Monteiro Lobato ofrece un retrato denigrante del campesino; sin embargo, el autor subrayaría después que tal decadencia no es más que el resultado de la desidia de las élites gobernantes, verdaderas culpables de la miseria material y moral de las regiones.

La imagen escandalosa de Jeca Tatu es una afrenta a los centros de poder y a su propio fracaso en tanto responsables de proveer oportunidades para todos los grupos sociales que conforman la nación. Silveira indica que *Urupês* fue una obra escrita bajo el signo de la “desesperança e da denúncia apaixonada” (188). Carvalho de Vasconcellos concuerda al señalar que Monteiro Lobato juzgaba que “os males do povo viriam da miséria e do abandono a que o relegariam as classes dominantes inconscientes” (111-12). Jeca Tatu sería el saldo de un estado inoperante incapaz de llevar salud, nutrición y educación a la población y es en este sentido que *Urupês* fue contrahegemónico. Monteiro Lobato puso en evidencia la gestión mediocre del gobierno, al mismo tiempo que subrayó el grave problema de que amplios sectores de la población no estuvieran contribuyendo a la nación. Sin embargo, este insulto público al *caboclo* recalca el carácter jerárquico de una sociedad donde los poderosos aplastan a los débiles. Incluso intelectuales progresistas como Monteiro Lobato, sensibles a la miseria de las poblaciones marginadas, encontraron serias dificultades para liberarse de un lenguaje opresivo que reforzaba las divisiones sociales. De hecho, las descripciones

denigrantes del poblador rural posiblemente se habrían convertido en una fuente de goce perverso para algunos sectores reaccionarios del público, pero irónicamente captar la atención de los sectores más reaccionarios habría sido una movida estratégica, en definitiva, una oportunidad para abrirles los ojos a la situación lamentable del interior.

“Os porcos”

Unos lustros antes, Lopes de Almeida (1862-1934) escribió relatos de una crudeza y sordidez equiparables a los de Monteiro Lobato con el propósito de denunciar la desigualdad de género y la violencia patriarcal en el contexto de degradación social del interior. Es decir, que el estilo sórdido y las temáticas del interior no fueron exclusividad de Monteiro Lobato o del discurso de formación nacional masculino. Por el contrario, el trabajo de Lopes de Almeida destaca como un esfuerzo pionero por “des-romantizar” el *sertão* y visibilizar sus problemáticas, operación que Monteiro Lobato desarrolló más ampliamente y con mayor desparpajo años después, como explico en detalle en la sección anterior. En este apartado, examino “Os porcos” (1903),¹¹⁷ un texto que sorprende por su violencia explícita y que Júlio França y Ana Paula Araujo dos Santos clasifican dentro de la tradición gótica (6). Según estos críticos, el objetivo de la autora ha sido representar los terrores del universo femenino (6), como también lo hiciera Monteiro Lobato en “O bugio moqueado”. En este relato — parte de la colección *Ancia Eterna*— tampoco habrá salvación para la mujer que es percibida como transgresora.

Lopes de Almeida fue la escritora e intelectual más importante de Brasil durante los años de la *belle époque*¹¹⁸ (Sonia Roncador 98). Procedente de un entorno familiar privilegiado, escribió varias novelas entre las cuales destacan *A família Medeiros* (1892), *A*

¹¹⁷ Tomado de *Ancia Eterna* (1903) de Lopes de Almeida, impreso por H. Garnier.

¹¹⁸ Según Sophia Beal, en Brasil, la *belle époque* (1894-1914) fue una etapa marcada por la modernización y progresiva sofisticación cosmopolita de las ciudades, en especial, de la ciudad de Rio de Janeiro (6).

viúva Simões (1897) y *A falência* (1901), muchas de las cuales fueron “verdadeiros sucessos editoriais em sua época” (Schmidt, “Mulheres” 91). Su obra también abarca ficción breve, teatro, periodismo, ensayo, narrativa de viajes y manuales femeninos como *Livro das noivas* (1896) y *Livro das damas e donzelas* (1906). Además, fue patrona de la Academia Carioca de Letras, formó parte del Congreso Feminista presidido por la política sufragista Berta Lutz y participó en la fundación de la Academia Brasileira de Letras, donde fue honrada con un cargo que no pudo ocupar por ser mujer y que tomó su marido, el también escritor Filinto de Almeida (91). Pese al alto perfil de su carrera literaria, Lopes de Almeida fue ignorada después de su muerte y, según Schmidt, pese a la reciente recuperación y reedición de parte de su obra “seu nome permanece silenciado na historiografia literária brasileira” (91).

Cuando Lopes de Almeida publica “Os porcos” era una figura ampliamente conocida en el ámbito de las letras y la cultura brasileñas. En el relato, el hijo de un rico terrateniente embaraza a la *cabocla* Umbelina. Al enterarse de la situación, el padre de la joven le da una paliza y le impone una sentencia: le daría la criatura a los cerdos. Umbelina no se sorprende con tal advertencia ya que en una ocasión había encontrado un brazo de bebé entre la comida de los puercos. Renegada por la madre, el embarazo de la *cabocla* transcurre en medio de las golpizas del padre y el desconocimiento del amante. La imagen del pequeño brazo comido la atormentaría tenazmente por nueve meses. Es así como Umbelina se figura una venganza: matar a la criatura en los escalones de piedra de la residencia del amante. De esta forma, obstaculizaría los planes del padre de dar la criatura a los cerdos y castigaría al joven seductor con una escena escandalosa. Lopes de Almeida no presenta un retrato idealizado de Umbelina. Resultado de un medio bárbaro y anestesiada frente al horror, esta reproduce a ciegas la ley de violencia establecida por el padre. Como Monteiro Lobato en *Urupês*, Lopes de Almeida subraya sin tapujos la “bestialidade” (Lopes de Almeida 36) y rusticidad de la *cabocla* quien no tiene problemas en matar a sangre fría a su propio hijo.

Cuando las contracciones comienzan, Umbelina intenta ejecutar su plan. A mitad de camino, da a luz y envuelve a la criatura en una manta. Pese a los fuertes dolores, insiste en caminar hasta la casa de su amante. No obstante, la debilidad del cuerpo se lo impide. Entonces, se detiene a descansar y, al ver accidentalmente a la criatura, un dulce sentimiento la embarga. Enseguida, cae de espaldas y, en medio de su ofuscamiento, una enorme puerca se acerca con su hocico “gelatinoso” y su dentadura “amarelada” (42). Agonizante, Umbelina trata de salvar a su hijo, pero una laxitud le invade los miembros y la puerca se lo arrebató de los brazos. Antes de morir, Umbelina alcanza a ver “o vulto negro e roliço da porca, que se afastava com um montão de carne perdurado nos dentes” (42).

“Os porcos” anticipa varios aspectos de “O bugio moqueado” de Monteiro Lobato. El padre de Umbelina es una prefiguración del coronel Teotônio, del mismo modo como Umbelina es un anuncio de la martirizada mujer sin nombre obligada a comer la carne de su supuesto amante. Asimismo, Lopes de Almeida introduce el motivo de la carne descuartizada y del ser humano sin forma que luego repite Monteiro Lobato en su representación del negro Leandro. Tanto Lopes de Almeida como Monteiro Lobato crean situaciones extremas para radicalizar sus mensajes de denuncia. “O bugio moqueado” y “Os porcos” cuestionan la falta de oportunidades para la mujer, aunque es preciso señalar que caen en la contradicción de parecer manuales de conducta debido a que la imposición final de un castigo luce como una advertencia sobre las consecuencias de un comportamiento desviado.

Como señala Viviane Arena Figueiredo, al quedar embarazada fuera del matrimonio, Umbelina personifica el arquetipo de “mulher Eva’ causadora dos infortúnios humanos pela sua desobediência às leis do pai” (3). En “Os porcos”, no se producen alianzas de solidaridad femenina que sirvan de compensación como las que la misma Lopes de Almeida despliega en algunas de sus narraciones infantiles (ver próxima sección). La madre de Umbelina la reniega e, irónicamente, es una puerca de mamas enormes la que devora a la criatura recién nacida.

Lopes de Almeida representa el poder del padre como una fuerza “terrorífica” y “sobrenatural” capaz de controlarlo todo, dos rasgos que Cortázar vincula con el género gótico (145). Todo lo que está bajo la influencia del padre se corrompe: la madre, los cerdos y la propia Umbelina. A través de lo gótico, Lopes de Almeida construye una imagen monstruosa de la hegemonía patriarcal.

En “Os porcos”, el horror se produce, entonces, a partir de la figura amenazante del padre y la expectativa del castigo anunciado, se amplifica a través del impulso infanticida de Umbelina y llega a su clímax con la imagen del niño devorado. Lopes de Almeida incorpora estos excesos dramáticos para llamar la atención sobre la carga desproporcionada que la sociedad patriarcal impone sobre la mujer.

Respecto al infanticidio,¹¹⁹ Umbelina ve en este acto una posibilidad de autoafirmación. Autoafirmación en el sentido de que le permite desafiar la voluntad del padre y ser ella y no este la que disponga de la vida de su hijo. ¿Pero es, realmente, el infanticidio un ejercicio de agencia? En parte lo es, pero no completamente porque, después de todo, lo que el infanticidio revela es la incapacidad de Umbelina de actuar fuera de la matriz violenta del padre. Como señala Spivak: “If . . . the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow” (83). En efecto, al final, la ley del padre se impone, aunque Lopes de Almeida deja un resquicio en la sombra. Antes de morir, Umbelina experimenta un repentino impulso de afecto hacia su criatura a quien trata de defender con sus miembros exánimes. Esta manifestación efímera evidencia la tardía pero certera capacidad de Umbelina de abandonar el ciclo de agresiones y contra-agresiones.

En definitiva, lo que Lopes de Almeida busca subrayar es que Umbelina paga un precio demasiado alto por su transgresión sexual, mientras que la sociedad no exige

¹¹⁹ Para mayor información sobre el tema del infanticidio en contextos de opresión, consultar la novela *Beloved* (1987) de Tony Morrison y el artículo “Infanticide as Slave Resistance: Evidence from Barbados, Jamaica, and Saint-Domingue” de J.M. Allain.

responsabilidad alguna del joven seductor. “Os porcos” es una reflexión sobre las asimetrías de género y la opresión que sufre la mujer pobre del interior. Sin embargo, la escritora introduce ciertas paradojas que sumergen el discurso de denuncia en la ambigüedad. ¿Por qué el padre triunfa? ¿Está Lopes de Almeida reforzando la posición de indefensión de la mujer? Además, ¿por qué la autora magnifica a los cerdos como fuente del mal? ¿Está protegiendo al padre al dar mayor protagonismo a los cerdos? ¿Por qué Lopes de Almeida omite al padre de la escena final? Lopes de Almeida toma decisiones calculadas respecto a la intensidad de su transgresión como el desplazamiento de la figura del padre en los cerdos. La escritora juega con estas ambigüedades para crear un texto que condena el sexismo sin ofender en exceso la sensibilidad patriarcal. Lopes de Almeida era consciente de que ingresar a la esfera pública como mujer requería estrategia.

Además de “Os porcos”, varios otros cuentos de la época utilizaron el motivo de la muerte de neonatos y niños como metáfora de una visión fatalista sobre el porvenir de la nación. En “Pai contra mãe” (1906),¹²⁰ Machado de Assis presenta el caso de un joven que para poder sostener económicamente a su familia se ve obligado a “cazar” a una esclava fugitiva, quien estaba embarazada y termina abortando a causa de la persecución. En “Bucólica” (1915),¹²¹ Monteiro Lobato cuenta la historia de una niña que casi no se puede mover debido a un defecto de nacimiento y que muere de sed, ya que luego de un episodio agudo de fiebre, su madre la priva de agua con la intención de librarse de lo que consideraba una criatura inútil. Asimismo, en “Negrinha” (1920),¹²² del mismo autor, una niña huérfana hija de esclavos que vive bajo la tutela de una hacendada maltratadora muere de la aflicción después de comprender que nunca podría recibir un trato humano. En varios otros cuentos

¹²⁰ Incluido en *Relíquias da casa Velha*, edición de W. M. Jackson, 1942.

¹²¹ Incluido en *Urupês*, impreso por Revista do Brasil, 1920.

¹²² Incluido en *Negrinha*, Editora Globo, 2009.

como “Virgínius” (1864) de Machado de Assis, “Joaquim Mironga” (1898) de Arinos de Melo Franco y “Pela patria” (1903) de Lopes de Almeida mueren jóvenes.

Es significativo que en estos relatos la mayor parte de los niños y jóvenes que mueren son negros, mulatos o pobres, justamente, las características de la mayor parte de la población brasileña. ¿Qué simbolizan estas muertes? ¿Que no hay futuro para las poblaciones marginalizadas? ¿O que no hay futuro para Brasil en general? ¿Desconfían estos escritores del potencial de Brasil como nación mestiza?¹²³ ¿O son estas muertes una forma de criticar las políticas de exclusión social que estarían cerrando el camino del progreso a las mayorías y, por lo tanto, a una modernidad accesible a todos? El bebé muerto como metáfora de un futuro malogrado alcanza una de sus representaciones más sórdidas en “Os porcos”. Lopes de Almeida, junto con los otros escritores que inscriben este motivo en sus narraciones, coinciden en expresar una honda preocupación respecto al futuro de la nación en la que palpitan las preguntas previamente enunciadas. Con su fatalismo y desconfianza, estos textos apuntaron a deslegitimar a las élites gobernantes de la Primera República y es en este sentido que pueden ser considerados contrahegemónicos.

“Obstinação”

Durante las primeras décadas de la república, la figura del campesino pasaría de mano en mano transfigurándose según la particular idiosincrasia de cada autor, pero siempre presente como una de las mayores obsesiones del período. Si Monteiro Lobato y, en menor medida, Lopes de Almeida resaltaron la degeneración moral del *caboclo*, Rangel (1871-1945) ofreció una representación más dignificada de este como hombre trabajador y conecedor de

¹²³ *História da literatura brasileira* (1888) de Sílvio Romero y *Os Sertões* de Euclides da Cunha son dos textos importantes del período que examinan la relación entre el proceso de construcción nacional y las teorías evolucionistas de la época que atribuían un efecto regresivo al mestizaje de las razas (Thomas E. Skidmore 349). En *Os Sertões*, da Cunha termina reconociendo el potencial de la población mestiza del interior, a quienes representa como héroes, retractándose de las posiciones racistas que expresa al inicio del ensayo.

su medio, aunque siempre sumido en la miseria y la opresión. Su obra de estreno, *Inferno verde* (1908), se ambienta en el Amazonas, estado que conoció de cerca debido a su trabajo como funcionario del gobierno local. En esta colección de cuentos, Rangel ofrece una evaluación distópica de otra de las vastas regiones que conforman el territorio brasileño, enfatizando la presencia hostil de los coroneles y aventureros que llegaban de otros estados para explotar las riquezas del suelo (Marco Aurélio Coelho de Paiva 345, 351). Por la fuerte conexión que establece Rangel entre hombre y medio, la crítica ha señalado su afiliación estilística con Euclides da Cunha (341), quien de hecho escribe el prefacio de *Inferno verde*.

En “Obstinação” (1908),¹²⁴ uno de los relatos de la colección, Roberto, el coronel de “maior influência política do Município” y “usurpador máximo” de la región, presiona al *caboclo* Gabriel para que le venda el terreno donde vive con su familia desde hace cuarenta años (Rangel 191). Operación similar había hecho anteriormente con otros pequeños propietarios de la zona despojándolos a la fuerza de sus tierras. Debido a que Gabriel se niega a aceptar las ofertas de compra de Roberto, este forja un documento de propiedad falso y le da al campesino quince días para desalojar. Llegado el día, Gabriel huye y se entierra vivo bajo el tronco de un árbol, en uno de los rincones de su finca. Cuando al cabo de un tiempo lo encuentran, el narrador describe el cuerpo putrefacto: el cráneo “surgia horripel”, el tórax agrietado, los músculos comidos por gusanos y las costillas protruyendo la carne (208).

“Obstinação” retrata el estado de indefensión y opresión en que vivía el campesino en el Brasil postabolición, al igual que lo harían varios otros relatos de la época como “A última carpa” (1920)¹²⁵ de Valdomiro Silveira, donde un *caboclo* que trabaja en una plantación de café pierde su empleo tras notificarle a su superior que faltaría al trabajo el día siguiente por motivo de una afección física. Estos relatos revelan la falta de protección laboral y los

¹²⁴ Tomado de *Inferno Verde: Scenas e Scenarios do Amazonas* (1908) de Alberto Rangel, impreso por S.A.I. Cliches Celluloide Bacigalup.

¹²⁵ Incluido en *Antologia de contos brasileiros* de Donatello Grieco, Editôra A Noite, 1942.

esquemas de abuso que se reprodujeron en el marco de la república obstruyendo la movilidad social de la población rural.

Pese a las diferencias en la representación del campesino, el discurso de Rangel es afín al de Monteiro Lobato por la denuncia del coronelismo y al de los narradores de la época en su conjunto por valerse de una retórica de destrucción y muerte que linda con el horror. En “Obstinação”, el coronel lleva a Gabriel a un estado de aturdimiento y locura semejante al que padece la esposa del coronel Teotônio en “O bugio moqueado” o la esclava Joana en la narración de Reis. Ante la pérdida inminente de su hogar, sintió una “sufocação horrível, como se levado fosse pelas espiras de um turbilhão” (202). En “Obstinação”, Rangel se toma el tiempo de denunciar de forma explícita las dinámicas sociales, económicas y políticas inherentes al coronelismo. Señala que el coronelismo “perturba a marcha evolucionar de toda uma sociedade”, en la medida en que “o regimen da pequena propriedade transmudava-se devorado pela grande” (192). Rangel compara a Roberto, el coronel, con un “apuyseiro” (201), una planta parásita que estrangula a los árboles hasta desahuciarlos.

Al igual que sucede con la esclava Mariana en el relato de Machado de Assis, una vez que Gabriel concientiza su posición de indefensión dentro de la estructura social, opta por el suicidio como única forma posible de autoafirmación. Sin embargo, si Mariana se procura a través del veneno un final poco aparatoso y si Joana encuentra la muerte en un lugar protegido lejos del látigo del patrón, en el caso de Gabriel —lo mismo ocurrirá con la criatura de Umbelina en “Os porcos” y con el negro Leandro en “O bugio moqueado”— el narrador querrá que el lector vea una muerte sucia. Rangel no escatima en detalles visuales sobre el estado de descomposición del cuerpo y su mal olor. Con este lenguaje gráfico, el autor busca despertar conciencia social en torno a la situación de los campesinos del interior. Sin embargo, la voz de Gabriel rara vez se escucha. El narrador omnisciente acapara todo el espacio narrativo sin darle oportunidad al protagonista para que se exprese en sus propios

términos. Este detalle le otorga a la narración un viso elitista que si bien, por un lado, impondría limitaciones al discurso de denuncia, por otro, habría facilitado la introducción y consumo del mensaje en los círculos más influyentes del país, probablemente más inclinados a validar la voz de un narrador culto que la de un campesino iletrado.

Durante la primera república, las colectividades marginalizadas del interior protagonizaron una serie de revueltas armadas de fondo religioso como la Guerra de Canudos y la de Contestado en respuesta a la situación de miseria en la que se encontraban. A través de narraciones como “O bugio moqueado”, “Os porcos” y “Obstinação”, representantes de la intelectualidad progresista de Brasil acompañaron la voz de protesta de estos movimientos sociales. Aunque algunos optaron por la figura del campesino degenerado y otros por la del campesino noble, todos coincidieron en su insistencia por acusar la prolongada negligencia del aparato estatal frente a las regiones y los abusos del coronelismo.

Como he explicado a lo largo del apartado, entre 1870 y 1920, la narrativa breve contrahegemónica para adultos se centró en los siguientes temas: la lucha contra la esclavitud, el coronelismo, el patriarcado y contra la marginación de las mayorías campesinas del proyecto republicano. A lo largo de este período, se observó un recrudecimiento de los elementos de horror en el relato contrahegemónico para adultos, así como también la presencia de elementos ambiguos que mitigaron el discurso contrahegemónico. Otro aspecto resaltante del corpus fue la presencia de escritores afrodescendientes como Machado de Assis y Reis, quienes lograron visibilidad a pesar de pertenecer a un grupo racial marginalizado.

Como la narrativa breve para adultos, la infantil también fue plataforma de un discurso contrahegemónico que buscó la reforma social. En Brasil, el relato infantil contrahegemónico se caracterizó por practicar un discurso de denuncia predominantemente utópico y, en ciertos casos, no violento. En la siguiente sección, examino cómo la narrativa

breve infantil brasileña promovió el empoderamiento de pobres y mujeres, además de cuestionar la mentalidad conservadora de las élites.

2.2 NARRATIVA BREVE INFANTIL

2.2.1 Las utopías sociales de Lopes de Almeida:

Pobres que prosperan y mujeres indóciles en un texto escolar

Los relatos que examino en esta sección pertenecen a la colección *Contos infantis: Em verso e prosa* (1886) de las hermanas Júlia Lopes de Almeida y Adelina Lopes Vieira. De acuerdo con el prólogo del libro, el volumen se difundió en las escuelas del país tras ser aprobado por la Inspeção Geral de Instrução Primária e Secundária en 1891 (5). Por haber formado parte de las primeras lecturas obligatorias de varias generaciones de niños, se le considera un texto relevante del siglo XIX y principios del XX. Mi análisis se concentra en dos narraciones, “Os morangos” y “O Faisca”,¹²⁶ que considero representativas del pensamiento feminista y social de Lopes de Almeida. El discurso contrahegemónico de estos relatos se evidencia en la voluntad de la escritora de valorizar la participación de la mujer en la construcción de una sociedad más justa. También se evidencia en la representación del ascenso económico del pobre en un contexto de escasa movilidad social.

Debido a su estatus como texto oficial, Lopes de Almeida también incluyó en esta colección narraciones más tradicionales de tipo moralizante que promovían valores como la caridad, el trabajo y la educación. Aunque de forma más matizada, estos relatos también cuestionaron la matriz social de desigualdad y clasismo. De hecho, el objetivo del libro, como lo declara la escritora, es que los niños (y, por extensión, los adultos que lo leyeron) vean “com sympathia os que soffrem, affeiçoando-se assim á grande familia dos infelizes” (6).

¹²⁶ Tomados de *Contos infantis: Em verso e prosa* (1927) de Adelina Lopes Vierira y Julia Lopes de Almeida, impreso por Livraria Francisco Alves.

De acuerdo con Cleila de Fátima Siqueira Stanislavski, *Contos infantis* es representativo del momento formativo de la literatura infantil brasileña (199), cuyo inicio coincide con el final de la era imperial y los primeros años de la república. Como señala Gabriel da Matta, en décadas anteriores, la oferta editorial para lectores juveniles había estado circunscrita mayoritariamente a traducciones de clásicos europeos (17).¹²⁷ Con la instauración de la república, se puso en marcha la reforma del sistema educativo estatal y, de forma concomitante, proliferó una gama diversa de materiales escolares destinados a “la consolidación del régimen republicano” y la creación de “un nuevo hombre” (Maria Cristina Gomes Machado y Laís Pacifico Martineli 149). Las narraciones de Lopes de Almeida se insertan en este clima de expectativa y cambio que emerge como resultado de la nueva configuración política del país.

“Os morangos” y “O Faisca” permiten observar el viraje que experimenta el discurso contrahegemónico cuando se dirige al público infantil. En el apartado de narrativa breve para adultos, señalé la tendencia de los autores a victimizar al personaje subalterno para despertar la consternación del lector. Una tendencia de la cual no escapó la propia Lopes de Almeida, quien, en “Os porcos”, condena a la campesina que protagoniza la historia a un desenlace atroz. En contraposición a esta tendencia, en sus relatos infantiles, Lopes de Almeida no solo modera la retórica de destrucción y violencia, sino que proyecta la posibilidad de que individuos en posición de desventaja se desenvuelvan de forma exitosa dentro de la sociedad, pese a las jerarquías y barreras sociales.

Hasta el momento, no hay publicaciones académicas que den cuenta del discurso de crítica social que desarrolla Lopes de Almeida a través de sus textos escolares y, en particular, de las ideas feministas que plantea en “Os morangos” y “O Faisca”. Ambas

¹²⁷ En “Livros escolares no Brasil durante os anos finais do Império e início da República (1870-1910)”, Matta ofrece un estudio detallado del desarrollo de la literatura infantil en la transición de la monarquía al sistema republicano.

narraciones ofrecen una representación empoderada de la mujer y plantean la posibilidad del progreso y bienestar económico de dos familias de clase baja. En su estudio sobre el impulso utópico en América Latina, Kim Beauchesne y Alessandra Santos defienden el valor “revolucionario” del discurso utópico al afirmar que es el primer paso para la concretización del cambio social (4). Sin embargo, como demuestro a continuación, la literatura utópica nunca logra desprenderse completamente del orden social que la engendra.

“Os morangos”

En “Os morangos” (1886), Lopes de Almeida afirma que su objetivo es aleccionar a los niños sobre el pecado de la gula. Sin embargo, el tema de la gula funciona como una cortina de humo que le permite a la escritora articular ideas feministas y en favor de la igualdad social. Maria, la niña de ocho años que protagoniza el cuento, es hija de un jardinero que acaba de conseguir empleo en casa de una familia adinerada. Preocupado por conservar su trabajo, el jardinero multiplica la vigilancia y las reprimendas contra Maria para que esta —siempre con hambre y constantemente tentada por las frutas del sembradío— se mantenga lejos de la huerta. Un día, el patrón le pide a Maria que ayude a su padre a recoger las fresas. Pensando que el patrón la recompensaría, colabora con entusiasmo, pero cuando comprende que no obtendrá premio alguno, decide esconder una fresa bajo un montón de hojas para buscarla más tarde y comerla.

Mientras tanto, el patrón construye una pirámide de fresas y solo le falta una para coronarla. Entonces, el padre hurga el terreno hasta encontrar la fresa que Maria ha escondido y se la da. Airada, en un momento en el que la familia sale, Maria ingresa a la sala de comedor y toma su fruto, con la mala suerte de que la pirámide se desmorona y, justo en ese instante, la familia regresa. Lucia, la mayor de las hijas, es la primera en entrar y ver el desastroso cuadro, pero cuando la señora de la casa inquires sobre lo sucedido, Lucia asume

la responsabilidad. De esta forma, protege a Maria y evita que despidan a su padre. A partir de este incidente, Lucia comienza a compartir clandestinamente su porción de frutas con Maria, un hábito que dura por años, hasta que el patrón cae en bancarrota y lo pierde todo. Entonces, Maria, cuyo padre ha logrado comprar “una pequena propriedade” y mejorar su situación económica, le lleva a Lucia, ahora en situación de precariedad, “lindas pyramides de morangos” (Lopes de Almeida 44).

Como “A escrava” de Reis, “Os morangos” también trata sobre la solidaridad entre clases sociales y la acción femenina conjunta como mecanismo de defensa frente a la adversidad. El vínculo de complicidad que se establece entre Maria y Lucia las protege de las situaciones desfavorables que crean sus respectivos padres en diferentes momentos. Lucia compensa la vida de privaciones y prohibiciones de Maria, cuyo padre parece más interesado en adular al patrón que en cuidar de su hija. A su vez, Maria ayuda a Lucia cuando su padre lleva a la familia a la ruina económica.

Lopes de Almeida reescribe la historia bíblica del jardín de Edén, con la diferencia de que en este edén Eva no será expulsada del paraíso por comerse la fruta prohibida, gracias a la intervención de otra representante del género femenino que encubre el “pecado”. No hay penalidad para Maria luego de que esta toma la fresa en contra de la voluntad de su padre y de su patrón. Más bien, es recompensada con más frutas prohibidas. Al no administrarle a la protagonista un castigo que la haga “recapacitar”, Lopes de Almeida reivindica su acto de irreverencia, lo que es curioso si se considera que este es un cuento moralizante destinado al uso escolar en el que se enuncia explícitamente el tema a tratar: “Ai! foi numa manhã que a pobre Maria se ia perdendo, levada pelo pecado da gula” (41). Sin embargo, como señalé anteriormente, la trama de la gula es solo una excusa para introducir otros temas, un “envoltorio presentable” parecido al que utilizaron Machado de Assis y Reis cuando decidieron incluir narradores blancos.

Lopes de Almeida crea modelos de conducta para las nuevas generaciones que pueden resultar disruptivos dentro de un hogar tradicional de clase alta. Maria y Lucia mienten y desobedecen.¹²⁸ Muestran signos de una moral autónoma que ejercen clandestinamente a despecho de sus padres. Quizás, por ello, sean las únicas con nombre dentro de la narración. Representan la posibilidad del disenso, del pensamiento independiente y de una nación depurada de preconceptos clasistas y autoritarismo. Las niñas emergen como agentes de un orden social democrático que los adultos no serían capaces de concebir ni, mucho menos, construir debido a su formación dentro de un sistema jerárquico.

La caracterización del patrón cobra una crudeza fuera de lo esperado en un texto escolar que se supone solo aspira a aleccionar sobre el pecado de la gula. Lopes de Almeida lo compara con un policía y lo describe con la frase “maldito homem” para luego añadir que Maria le tenía “um medo de fazer tremer” y que “era loucura esperar a caridade d’aquelle senhor tão mesquinho” (41-42). Asimismo, de su mujer, dice que era “uma senhora severa” (43). Lopes de Almeida representa a los personajes adultos del relato como gobernados por una lógica basada en el miedo y la punición. No solo el matrimonio de clase alta encarna estos valores. Por su comportamiento punitivo con Maria y servil hacia el patrón, el jardinero también. Lopes de Almeida representa a las nuevas generaciones como capaces de nuevas lecturas de la realidad social. Volviendo al “robo” de la fresa, fue Lucia quien supo leer más allá del binomio transgresión-castigo, detectando las necesidades de una niña pobre.

No obstante, cabe preguntarse si la generosidad de Lucia encuadra con el modelo de esclavitud afectuosa que cuestiona Machado de Assis en “Mariana”. ¿Es posible que Lucia quiera endulzar la vida de Maria con “morangos, vermelhos como os seus labios, humidados como os seus olhos” (41) para que acepte su subordinación con mayor docilidad? Es posible

¹²⁸ De acuerdo con Arce, Lopes de Almeida problematiza la institución materna en su ficción, ya que frecuentemente la ausencia de esta figura es lo que posibilita que los personajes femeninos rompan con los roles tradicionales de género (2), como ocurre con Maria en “Os morangos”.

que, en parte, Lucia busque domesticar a Maria. Sin embargo, más resaltante es el genuino vínculo de amistad que se desarrolla entre ellas. Maria y Lucia se vinculan a través de la fresa que Lopes de Almeida representa repetidamente como símbolo de sensualidad y feminidad. Carmesí como sus labios y húmeda como sus ojos, esta fruta prohibida de placer que las niñas se procuran clandestinamente a lo largo de los años fragua un lazo de hermandad femenina que perdura a pesar de las diferencias socioeconómicas y el cambio de circunstancias que afecta a cada una de las familias. Aunque al inicio del relato parece que Lopes de Almeida racializa la buena conducta presentando a la niña blanca como arquetipo de bondad, mientras las “mãozinhas trigueiras” (41) de Maria estarían listas para tomar lo que no les pertenece, al final del cuento, estas manos trigueñas también sabrán ser generosas. “Os morangos” no trata sobre la caridad distanciada por obligación cristiana, sino de una amistad que cruza fronteras raciales y de clase.

Retomando la analogía bíblica, pese a que Maria fue quien tomó la fruta prohibida, es el patrón el que sale expulsado del paraíso de árboles frutales, “aparadores”, “porcelanas finas” y “estatuas alegres de terra-cóta” (42), mientras que Maria y su padre superan su posición de dependencia convirtiéndose en pequeños propietarios. Lopes de Almeida imagina la destrucción de las clases dominantes, en especial, de los sectores ideológicamente más reaccionarios, mientras escenifica el triunfo de los pobres. Con este desenlace, Lopes de Almeida administra la justicia poética e invita al lector a preguntarse ¿quién es más goloso Maria por querer una fresa o el patrón por quererlas todas?

En “Os morangos”, Lopes de Almeida asigna a las nuevas generaciones la misión de romper con los esquemas clasistas de sus padres, al mismo tiempo que promueve las alianzas femeninas como espacios de resistencia orientados a “minimizar esse império da masculinidade” dentro de la nación (Patricia Santos Hansen 229). Pero todas estas ideas contrahegemónicas serían un accidente interpretativo en la medida en que las preguntas de

discusión que sugiere la propia autora solo versan sobre el léxico y el pecado de la gula: “Que é pomar? Qual é o synonymo de pomar? Que é uma árvore fructifera? Que significa fructo sazonado? Que se entende por peccado da gula? Qual é a virtude contraria á gula” (44). Gracias a la ambigüedad de este doble discurso, Lopes de Almeida entraría en el circuito escolar público asegurando su influencia sobre las nuevas generaciones y confiando en que el alumno, la madre o el maestro avezado consiga leer entre líneas.

“O Faisca”

En “O Faisca” (1886), también parte de *Contos infantis*, Lopes de Almeida presenta la historia de otra familia de campesinos pobres propiciando, de nuevo, que las nuevas generaciones se conecten con las diferentes realidades sociales del país. En la narración, Lopes de Almeida hace referencia a las dificultades económicas y el trabajo extenuante que desempeñan los personajes; sin embargo, no cae en estereotipos frecuentes dentro de la narrativa para adultos como la presentación de una imagen romantizada o exageradamente martirizada del campesino. El aspecto más destacable del relato es, como en “Os morangos”, la valorización de la mujer.

En la narración, Antonio, el padre de la familia, resuelve vender a Faisca (Chispa), el viejo burro que le asiste como animal de carga, con el fin de comprar una mula que le permita rendir más en el trabajo, decisión que causa una profunda consternación en su hijo Manoel. Antonio, no obstante, es forzado a revocar la decisión una vez que Maria, su esposa, anuncia que ha ahorrado suficiente dinero para cubrir el costo de la mula. Gracias a esta previsión, se hace innecesario vender al viejo Faisca, que pasa entonces a labores más livianas como transportar a Manoel a la escuela.

Lopes de Almeida contrasta las figuras de Maria y Antonio con el propósito de recalcar la importancia de la madre dentro del microcosmos familiar y, por extensión, de la

nación. Mientras Antonio trabaja en el campo ocupándose de atender las necesidades inmediatas, Maria se configura como la estrategia del largo plazo. Maria gerencia los asuntos materiales del hogar sin descuidar los aspectos morales y afectivos. En lugar de aceptar sin cuestionamientos la decisión de su esposo, Maria lo refuta y logra imponer su criterio presentándole un argumento racional que toma en consideración no solo el presupuesto del hogar, sino un conjunto de elementos adicionales como el bienestar de Manoel y la necesidad de que este reciba una educación y tenga un medio de transporte para ir a la escuela. Maria se perfila como la proyección adulta de la niña del mismo nombre que protagoniza “Os morangos” en vista de que ambas actúan con independencia del mandato del padre o el marido, promoviendo nuevos modos de ser y de entender.

Varios de los textos de autoría femenina examinados a lo largo del capítulo insisten en retratar a la mujer como una figura redentora que construye espacios de alivio dentro de sistemas opresivos como la servidumbre y la pobreza. En “A escrava”, una mujer de clase alta acoge a unos esclavos; en “Os morangos”, dos niñas contrarrestan las adversidades creadas por sus padres; y, en “O Faisca”, la madre de una familia pobre evita una decisión lamentable gracias a su previsión. Más allá de que estos personajes sean utopías, figuras ejemplarizantes o realidades, es visible la voluntad de Reis y Lopes de Almeida de valorizar la contribución de la mujer a la sociedad. Mientras la salvadora de Reis es de clase alta, las de Lopes de Almeida son niñas, mujeres, ricas y pobres, son todas las mujeres de la nación.

Como señala Cláudia J. Maia, Lopes de Almeida convirtió su obra literaria en un espacio de debate en torno a la condición femenina, al crear nuevas representaciones sobre las mujeres que refutaron la posición de subalternidad que ocupaban dentro de la sociedad patriarcal (1057). Lopes de Almeida se adentra en el ámbito doméstico de una familia pobre y escenifica el triunfo de la esposa, quien no solo es una figura redentora y sensible, sino que también encarna atributos tradicionalmente asociados al hombre como la racionalidad.

Según Judith Butler, el género es un constructo sociocultural que se forma a través de la repetición de formas de ser y actuar históricamente determinadas (“Performative Acts and Gender” 520). Con el propósito de transformar la matriz de expectativas en torno a la mujer, Lopes de Almeida crea nuevos modelos de feminidad que se oponen a los históricamente determinados para que sean, a su vez, imitados, repetidos e instituidos. Los personajes femeninos de Lopes de Almeida tienen, en este sentido, una función performativa y pedagógica, ya que sus actuaciones sirven como ejemplos a ser reproducidos.

No obstante, Lopes de Almeida reivindica la agencia femenina siempre y cuando esta no sea fuente de conflicto dentro del hogar patriarcal. Por ejemplo, si bien Maria contradice a su esposo con un argumento lógico y racional, al hacerlo, “sorriu-se” cándidamente evitando la confrontación (Lopes de Almeida 129). Debido a esta aproximación cauta, visible en varias de sus obras, la crítica ha calificado el feminismo de Lopes de Almeida como moderado (Roncador 114; Maia 1068). Es un tipo de feminismo que se cuida de la osadía para no generar rechazo. Aunque para algunos la moderación equivale a debilidad, también puede afirmarse lo contrario: es posible que el feminismo matizado de Lopes de Almeida haya sido justamente lo que le permitió “entrar” en la sociedad patriarcal y convertirse en una intelectual influyente de su época con libros que alcanzaron una amplia circulación.

Frente a la bondadosa e inteligente Maria, Lopes de Almeida presenta a la figura caricaturesca de Antonio, a quien usa para avanzar un comentario acerca de los límites de la mentalidad patriarcal. Aunque la autora no envilece a este padre de clase baja tanto como al padre de clase alta de “Os morangos”, es igualmente objeto de una representación negativa. Antonio personifica rasgos como el autoritarismo, el interés material y la frialdad. El monólogo que da apertura al cuento es, en este sentido, revelador: Antonio delibera consigo mismo en torno a la posibilidad de vender a Faisca y resuelve hacerlo unilateralmente, pese a que el burro no solo era un instrumento de trabajo, sino compañero de toda la familia, en

especial de Manoel, quien dio sus primeros paseos por el campo en su lomo. “Vendo o Faisca... decididamente, vendo-o... Já pouco serviço me faz e... não vale o que come. Aquillo já deu o que tinha a dar . . . Ora, adeus. Está dito, vendo o Faisca!” (Lopes de Almeida 126). La fiel compañía del burro perdía valor ante la fantasía de una mula joven que le permitiera “ganhar muito dinheiro” (129). Regresando a casa luego de una jornada en el campo, Antonio monologa a viva voz sobre estos temas enfrente de Manoel ignorando su presencia, mientras este se llena “de pasmo e de terror” y se aflige por “o desamor do pae” (127).

La frialdad del padre puede entenderse a la luz de un medio social marcado por la cultura de la explotación. Las prácticas de deshumanización de la sociedad esclavista parecen ramificarse y reproducirse en los diferentes estratos de la pirámide social (para la fecha en que se publica *Contos infantis* el régimen esclavista aún estaba vigente en Brasil). En otras palabras, en las sociedades explotadoras, el explotado también deviene explotador. Antonio impone sobre el viejo Faisca una lógica capitalista de utilización y desecho, sin considerar que para el resto de la familia el burro tiene un valor sentimental. Más que como un personaje ruin, Lopes de Almeida presenta a Antonio como un hombre simple y rústico víctima de su medio. Es interesante observar que Lopes de Almeida salva a Maria de esta simplicidad asignándole facultades morales e intelectuales superiores.

La mentalidad autoritaria y explotadora de Antonio horroriza a Manoel. El pequeño no se identifica con el modelo de masculinidad que representa su padre y que teóricamente debería imitar. De hecho, la decisión de vender a Faisca, “companheiro assiduo de trabalhadoras estafadoras e crueis” (126), es para él ilegible. Manoel “queria muito” al asno y su “alma candida” no atinaba a descifrar la “mysteriosa razão que ditava ao pae a venda do seu Faisca” (126-27). Lopes de Almeida busca un efecto dramático a través de la descripción del estado de aflicción que experimenta el niño. Manoel se “estremecia sentindo uma perturbação estranha” y cada vez que escuchaba al padre hablar de la venta de Faisca le

aparecían “manchas negras na alma” (126-27). Cuando a la hora de la cena Antonio le comunica la decisión a Maria, el niño se torna “pallido” y las lágrimas comienzan a brotar en silencio (129). Luego, al escuchar el rebuzno “prolongado e melancholico” de Faisca, Manoel se paraliza transitoriamente: “Em quanto durou o som d’aquella voz, a crianca quedou-se imovel”, con la cuchara en la mano, la mano suspendida en el aire y “os olhos brilhantes, muito abertos” (128). Según Joan Torres-Pou, en el siglo XIX, muchas escritoras usaron el melodrama, género que se consideraba trivial, inocuo y propiamente femenino, para encubrir su intención contestataria (14). A través de la descripción del estado emocional de Manoel, Lopes de Almeida parece echar mano de esta estrategia. Se esconde detrás de la retórica sentimental, apropiada para la mujer según los roles de género tradicionales, con el propósito de rechazar la mentalidad patriarcal y su imperio de miedo.

En “Os morangos” y “O Faisca”, Lopes de Almeida posiciona a las niñas y mujeres como figuras de ruptura, mientras que los niños y hombres emergen como continuadores del orden social. Aunque Manoel rechaza la postura del padre, no se atreve a desafiar su autoridad. Manoel “queria . . . ser forte, ser poderoso, para fazer ver ao pae, bem claramente, que era uma maldade sem nome desfazer-se de um amigo velho” (127). Por su pasividad, Manoel contrasta con la insubordinación de Maria, quien en “Os morangos” contraviene a su padre y al patrón. No obstante, pese a su apocamiento, Manoel también se perfila como una figura de resistencia en la medida en que es capaz de una evaluación crítica del código patriarcal, algo que habría sido posible gracias a la mayor influencia de la figura materna dentro del espacio doméstico. Lopes de Almeida subraya el poder de la madre como agente de ideologización (es Maria quien piensa en la educación de Manoel y en la posibilidad de que siga un camino diferente al de Antonio). Además, propone un modelo de masculinidad más sensible que pueda llevar a la nación a superar la mentalidad de autoritarismo y explotación. Un modelo que, según Lopes de Almeida, sería posible a partir de una alianza

madre-hijo que en el cuento se sella cuando Manoel “atirou-se commovido aos braços da mãe” (129), en señal de agradecimiento por haber salvado a Faisca.

Irónicamente, luego de elaborar en los estados de terror que Antonio genera en el niño, Lopes de Almeida señala en los últimos párrafos que el hombre finalmente tenía “bom coração” (129) y presenta un final feliz en el que Manoel juega fraternalmente con Faisca mientras madre y padre lo observan satisfechos. Dos detalles que suavizan la crítica feminista de Lopes de Almeida y que probablemente contribuyeron a que esta y otras de sus narraciones infantiles no fueran percibidas como un desafío a las normas sociales.

Además de destacar el rol de la mujer dentro de la sociedad, “Os morangos” y “O Faisca” presentan historias de triunfo en las que familias de clase pobre logran superar sus dificultades económicas. Los niños con acceso al sistema de educación pública habrían recibido a través de estas narraciones un mensaje en favor de la movilidad social y la democratización de las relaciones sociales y de género. Sin embargo, cabe preguntarse acerca de la mediación que habrían ejercido maestros y madres como principales intérpretes de estas historias. “Os morangos” puede reducirse al argumento de la gula y la bondad de una niña rica, mientras “O Faisca”, al amor de un niño hacia su mascota y el carácter rústico de un campesino. Con su estilo sutil y con su frecuente doble discurso, las utopías sociales y feministas de Lopes de Almeida apuntaron a reformar la sociedad. No obstante, una lectura superficial o incompleta de estas narraciones habría podido llevar a una conclusión opuesta.

2.2.2 La risa en Monteiro Lobato y dos fábulas tupí:

Una arremetida de humor negro en contra del colonialismo y la opresión

En *Contos infantis*, Lopes de Almeida construyó un discurso utópico libre de violencia, aunque no exento de destrucción o muerte habida cuenta de que la autora representó la ruina de las clases privilegiadas, además de haber utilizado tramas lúgubres para

mistificar la figura materna en cuentos como “O berço” y “Morta”, entre otros. Como contrapartida al discurso más matizado de *Contos infantis*, Monteiro Lobato publicó, décadas después, *A menina do narizinho arrebitado*, un texto infantil que también refutó la configuración patriarcal y colonialista de la sociedad, pero a través de una aproximación más violenta y caricaturesca. En esta sección, examinaré las contradicciones del discurso contrahegemónico de *A menina do narizinho arrebitado*, un texto de primera importancia dentro de la tradición infantil brasileña. Asimismo, comentaré “Jabuti e de novo a onça” y “O jabuti e o homem”, dos fábulas de la tradición oral tupí que Couto de Magalhães recopiló en *O selvagem*. Estas son de interés por sus paralelismos con la obra de Monteiro Lobato pudiendo entenderse como “fuentes” del estilo de su narrativa infantil.

“A menina do narizinho arrebitado”

De acuerdo con Edgard Cavalheiro, el tiraje de 50.000 ejemplares de *A menina do narizinho arrebitado* (1920)¹²⁹ se consideró inicialmente excesivo y producto de la inexperiencia de los editores (2: 146). Sin embargo, contra todo pronóstico, la edición se agotó al cabo de ocho meses debido a una petición para distribuir 30.000 ejemplares en el sistema de escuelas públicas (2: 147). Según reseña Cavalheiro, el entonces gobernador de São Paulo, Washington Luís, hizo un recorrido por los planteles educativos advirtiéndole con interés la presencia de un libro casi siempre desgastado por exceso de uso que no formaba parte del programa pero que era el preferido de todos los niños (2: 147). Después de esta pesquisa, el gobernador ordenaría la compra de casi toda la edición de *A menina do narizinho arrebitado*. Como *Contos infantis* de Lopes de Almeida, el texto de Monteiro Lobato entraría

¹²⁹ Utilicé la edición facsimilar de la edición original de *A menina do narizinho arrebitado* de Monteiro Lobato, impresa en 1982 por Santos Marcondes Gráfica Editora. La edición incluye un estudio crítico de Francisco de Assis Barbosa y las ilustraciones originales de Voltolino.

en el circuito escolar convirtiéndose en un dispositivo de ideologización de amplia difusión y con capacidad de actuar sobre un público cautivo.

A menina do narizinho arrebitado es la imagen invertida de “Negrinha”, el ya comentado relato para adultos que publicó Monteiro Lobato el mismo año. Ambas narraciones tienen como protagonistas a niñas huérfanas y mestizas que se refugian en un mundo de fantasías. Sin embargo, mientras Narizinho es una figura emancipada, Negrinha muere de pura melancolía en razón de los repetidos maltratos de su patrona, una mujer conservadora que añoraba los tiempos de la esclavitud. En las escenas finales, el autor muestra a Negrinha aplastada por la sociedad racista: “Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono”, para pasar a una fosa común donde la tierra engulló “com indiferença aquela carnezinha de terceira —uma miséria, trinta quilos mal pesados” (Monteiro Lobato, *Negrinha* 25-26). En *A menina do narizinho arrebitado*, el narrador no indica con claridad cuál es la condición socioeconómica de Narizinho, pero al señalar que vive “no meio do matto” en una “*casinha* branca . . . lá muito longe” (3; mi énfasis), se sugiere que su abuela, Dona Benta, sería una humilde propietaria rural. El cuadro familiar lo completan la tía Anastacia, “uma excelente negra”, y la “Excellentissima Senhora Dona Emilia”, una muñeca de trapo de mal aspecto hecha por esta para Narizinho (3-4).¹³⁰ El destino de Narizinho no está marcado por la adversidad a pesar de ser huérfana, “morena” y de crecer en una localidad remota del interior (3). El autor la salva del fatalismo que persiguió al campesino en sus narraciones para adultos y le concede la posibilidad de progresar y formarse como individuo crítico de la sociedad, lejos del martirio de Negrinha.

De hecho, en las continuaciones de *A menina do narizinho arrebitado*, Monteiro Lobato representa el progreso de la hacienda de Dona Benta gracias a la utilización de los

¹³⁰ Si en *A menina do narizinho arrebitado* los personajes de tía Anastacia y Dona Benta son apenas esbozados, en las continuaciones de la saga tendrán una importancia mucho mayor, la primera como representante del folclore brasileño y la segunda como vehículo de la cultura europea (Lajolo, “A figura do negro” 24, 28).

más recientes métodos de producción desarrollados por la ciencia (Elisângela da Silva Santos 54). En este sentido, la colección refleja las utopías modernizadoras del autor con un foco en las potencialidades del medio rural.

En *A menina do narizinho arrebitado*, la presencia de elementos realistas no alcanza la misma magnitud que en el resto de la saga. Monteiro Lobato decide comenzar la serie de una forma más simbólica. En *A menina do narizinho arrebitado*, el autor relata el largo sueño que tiene la protagonista al quedarse dormida a orillas del río. Un sueño colmado de humor negro a través del cual el escritor cuestiona la división tradicional de los roles de género y la mentalidad “monárquica” y retardataria de ciertos sectores de la sociedad brasileña.

Narizinho sueña que un príncipe “escamado” la invita a conocer el Reino das Aguas Claras, un espacio que admite una lectura alegórica al configurarse como una sátira del pasado monárquico de Brasil y de sus prolongaciones en la era republicana. Narizinho realiza un recorrido por el reino junto a su anfitrión hasta que llegan a los dominios del palacio, donde Escamado se sienta en su trono y atiende sus funciones de monarca. Allí, reparte castigos a los descarriados, supervisa la condición de los enfermos y dispone que se organice una gran fiesta en homenaje a la “linda princeza de olhos negros, afim de que o povo e a nobreza lhe prestem todas as homenagens” (Monteiro Lobato, *A menina* 13). Durante la celebración, amenizada con banquetes, recitales y bailes, se produce el ataque del Escorpião Negro, el máximo enemigo del reino, quien busca deponer a Escamado.

A partir de esta coyuntura, Narizinho y Emilia efectúan las intervenciones más importantes en contra del usurpador. El que miles de niños brasileños leyeron en su período formativo una historia en la cual el protagonismo femenino eclipsa el masculino es un hecho significativo, más si se considera que otros materiales de lectura como los cuentos infantiles de Lopes de Almeida promovieron una agenda similar. Estas narraciones desafiaron la configuración sexista de una sociedad que marginaba a la mujer de la esfera pública y los

principales derechos ciudadanos. Al respecto, es preciso señalar que irónicamente el sufragio femenino no se legalizó durante la primera república, sino en la década de 1930 en el marco del régimen autoritario de Getúlio Vargas. La narrativa breve para adultos también denunció la configuración patriarcal de la sociedad, pero como he indicado, con un discurso radicalmente opuesto que frecuentemente recurrió a la martirización del sujeto femenino como vía para llamar la atención sobre su posición de minusvalía.

En *A menina do narizinho arrebitado*, Emilia, la muñeca de trapo, es quien le da la estocada final al Escorpião Negro cuando este irrumpe en el baile del palacio real. Aunque el príncipe Escamado inicia el combate, no logra herir a su rival de modo definitivo y pronto cede al agotamiento. De no ser por la súbita intervención de Emilia, Escamado habría sido aniquilado. La muñeca sale de la cocina del palacio —desaliñada y en ropa interior— y se apresta a atacarlo ferozmente con una vara de asar puercos: “avançou para o Escorpião e zás! zás! fura-lhe os dois olhos num relance” (29). La imagen de Emilia presenta un contraste radical con respecto a la concepción tradicional de muñeca, usualmente delicada, hermosa y pasiva. Emilia ejerce el tipo de violencia heroica y sanguinaria (le vació los ojos al escorpión) que convencionalmente se asocia a la masculinidad. La feminidad heterodoxa de Emilia difiere de la que formuló casi cuatro décadas antes Lopes de Almeida en *Contos infantis*, colección en la cual se reivindica la participación de la mujer pero sin “invadir” excesivamente el espacio patriarcal; por ejemplo, en cuentos como “Um heroe”, Lopes de Almeida establece un claro vínculo entre la disposición combativa y el género masculino dejando para la mujer un tipo de heroísmo sigiloso y clandestino. En las continuaciones de *A menina do narizinho arrebitado*, Emilia alcanza mayor desarrollo como personaje convirtiéndose, según Carvalho de Vasconcellos, en alegoría del proyecto ciudadano del autor al simbolizar la ruptura con la tradición (140). Emilia, por tanto, además de deshacer

estereotipos de conducta femenina, personifica, en un sentido más amplio, la liberación del individuo de los constreñimientos sociales cualesquiera que estos sean.

La participación de Narzinho en la salvación del reino será más estratégica que violenta. Una vez que el Escorpião Negro es puesto en cautiverio, este trama una nueva conspiración en contra de Escamado en colaboración con los guardias de la prisión. Sin embargo, Narzinho descubre el complot y se lo comunica al príncipe quien, entonces, organiza una contraofensiva y ahoga a los traidores en el lago.

Es interesante examinar las circunstancias en que Narzinho se entera de la trama conspirativa ya que son reveladoras de la relación entre el poder y el subalterno. Mestre Agarra, un sapo vigilante condenado a tragar cincuenta piedras por quedarse dormido en su puesto de trabajo, es quien accidentalmente escucha la conversación de Escorpião Negro con los guardias. En lugar de aliarse al enemigo para vengarse de Escamado, quien ordenara la terrible penitencia, el sapo revela toda la información a Narzinho en agradecimiento por un acto de compasión que esta había tenido con él días antes. De forma desinteresada, Narzinho había suplicado al príncipe que le levantara el castigo al sapo luego de verlo llorar de agonía y había intercedido con el fin de que le practicaran una operación para extraerle las piedras. Mestre Agarra devuelve el favor en una transacción que revela la importancia del elemento subalterno en la estabilidad del orden político.

Hobsbaum define la nación como un fenómeno dual que pese a configurarse a partir de la acción política de las élites, depende de modo importante de la incorporación de las aspiraciones populares (10). Ignorar el sollozo del sapo, metáfora de las demandas del subalterno, habría significado la toma del trono por parte del sanguinario Escorpião Negro. La actuación de Narzinho subraya la necesidad de un diálogo efectivo entre poder y pueblo en una época en que la intelectualidad progresista acusaba a la república de crear un abismo entre las instancias de gobierno y las bases de la sociedad.

Justamente en la década de 1920, el país experimentó un progresivo colapso por la crisis del sistema oligárquico y la desatención de las clases bajas. Además de las rebeliones de corte mesiánico que se produjeron en el interior a lo largo de las primeras dos décadas del nuevo siglo, entre 1917 y 1920, el movimiento laboral, de orientación anarquista y sindicalista, alcanzó su momento más álgido con la realización de una serie de huelgas urbanas, siendo la más importante la efectuada en São Paulo con la participación de unos cincuenta mil trabajadores (Fausto 810). A esto se sumaron las conspiraciones militares del movimiento *tenentista*, liderado por oficiales militares de rango medio descontentos con la configuración oligárquica de la nación (819). En su alegoría nacional, Monteiro Lobato deposita en el sujeto femenino el potencial transformador que sería necesario para una configuración nacional más inclusiva y humana. A través de la actuación de Emilia y Narizinho —continuaciones de las dos Marias de Lopes de Almeida por desafiar los modelos de feminidad tradicionales— el autor articula un mensaje en favor de la participación política de la mujer dentro de la sociedad.

La caracterización de Narizinho deconstruye la idea convencional de lo femenino. Su “narizinho arrebitado” (pequeña nariz respingada), teóricamente metáfora de cierta finura y altivez, adquiere en el texto un significado opuesto en la medida en que la protagonista gusta de todo lo antiestético y repulsivo. Por ejemplo, al inicio de la narración, Escamado y un escarabajo inspeccionan las fosas nasales de Narizinho pensando que son dos espaciosas grutas para insectos y, en lugar de sentir asco por tener a este par de animales hurgando en sus narices, se divierte tremendamente y finge un sueño profundo para que estos continúen su escudriñamiento. Además, Narizinho se enamora del príncipe Escamado, un pez poco agraciado, algo rudo y sin capacidad de metamorfosis humana, lo que constituye una caricatura de los cuentos de hadas europeos y de las fantasías estereotipadas de las niñas que sueñan con ser princesas, casarse con un príncipe hermoso y ataviarse con vestidos

exquisitos. Narizinho, en cambio, besará a un pez que se quedará pez sin decepcionarse por ello, llevará un vestido de telarañas y se deleitará en medio de decoraciones palaciegas hechas de musgo y banquetes en los que los platos principales son diferentes preparaciones a base de insectos. Al subvertir las convenciones del cuento de hadas europeo, Monteiro Lobato no solo reformula concepciones tradicionales sobre la feminidad, sino que propone una literatura propiamente brasileña.

Además, Narizinho nunca se hace llamar por su nombre de pila, Lucia, una característica que la distancia simbólicamente de sus padres y que proyecta sobre el personaje un mayor sentido de independencia. Carvalho de Vasconcellos señala que la orfandad de Narizinho describe un escenario sin autoridad (139), en el cual el proceso formativo acontece en un marco más libre y propicio para la transformación de viejas estructuras y modos de pensar. Monteiro Lobato permite que Narizinho desarrolle su propio criterio moral. Por ejemplo, cuando el príncipe Escamado y Narizinho hallan al sapo vigilante dormido en el portón del palacio, es Narizinho la que propone jugarle una broma pesada antes de despertarlo: “Vamos antes pregar-lhe uma boa peça. Tiramos as armas desse dorminhoco e vestimol-o com a roupa da Emilia. Imagine o espanto delle quando acordar! (Monteiro Lobato, *A menina* 10). El sapo despierta sorprendido por una patada de Escamado y por verse todo vestido de mujer. Sin poder defenderse, acepta afligido la condena del príncipe mientras Narizinho se carcajea “a mais não poder” (12). La conducta socarrona de Narizinho no recibe castigo, del mismo modo como Lopes de Almeida exculpa a Maria por robarse la fresa en “Os morangos”. Sin embargo, más adelante, Narizinho recapacita por cuenta propia y redime al sapo. De acuerdo con Carvalho de Vasconcellos, la obra infantil de Monteiro Lobato buscó estimular la capacidad de los niños para razonar y juzgar las situaciones por sí mismos (29). Es esto justamente lo que ocurre en el citado episodio habida cuenta de que Narizinho cambia

de actitud en razón de sus propias observaciones y no porque alguna fuerza superior — animal, humana o sobrenatural— le haya señalado el camino moralmente correcto.

No obstante, pese a sus cualidades subversivas, Narzinho no puede evitar ser objeto de la sociedad jerárquica y racista en la cual se ha formado. En su sueño, ella desea ser princesa y ejercer una posición de dominio dentro de la configuración monárquica del Reino das Aguas Claras y, además, dentro de su universo onírico, Narzinho se transfigura en una niña rubia cuando en realidad es morena, según la describe el narrador al inicio del relato. Sabemos de esta transformación cuando el sapo vigilante la llama “Menina dos cabelos de ouro” (Monteiro Lobato, *A menina* 32). Además, Voltolino, el ilustrador de la edición de 1920, escoge representar al personaje con el cabello amarillo y una estética europeizada. Este detalle establece un paralelo con “Negrinha”, del mismo autor, puesto que justo antes de morir, la protagonista de este cuento delira que está rodeada de un montón de muñecas rubias y de ojos azules que la abrazan y toman de la mano. El deseo de blancura de ambos personajes revela la penetración de los estereotipos racializados de belleza en la narrativa de un autor que justamente buscó combatir la discriminación racial.

Otro aspecto de interés en *A menina do narzinho arrebitado* es la utilización de una ambientación monárquica que emerge como metáfora del arcaísmo con que Monteiro Lobato diagnosticó a la nación. El autor ofrece una representación caricaturesca del reino y, por tanto, de la nación, destacando la ineficiencia de la enfermería, el papel destructivo de las figuras religiosas y la arbitrariedad del príncipe.

La enfermería del reino, donde todos los pacientes mueren, es símbolo del retraso de Brasil en materia sanitaria, un asunto que preocupó al autor, quien como mencioné anteriormente participó en diversas sociedades eugénicas e higienistas. En el ensayo

introdutorio de *A menina do narizinho arrebitado*,¹³¹ Francisco de Assis Barbosa refiere las preocupantes cifras de mortalidad de la Diretoria Geral de Estatística de Brasil para 1920: en la región norte se habían registrado 2.119 nacimientos contra 27.390 muertes, mientras que en la región sur, 229.195 nacimientos versus 101.367 muertes (49). Monteiro Lobato incorpora esta realidad a través del humor negro. Nadie sale vivo de la enfermería del reino: “O doutor Caramujo é um grande medico mas os doentes d’elle morrem todos...Não tem sorte nenhuma” (15). Escamado reproduce el discurso encubridor de las élites gobernantes que el autor tanto cuestionó, minimizando la ineptitud del médico del reino, quien se caracteriza por la utilización de métodos quirúrgicos brutales y precarios que terminan lastimando más al paciente como las cabezas de hormiga con que cosió el abdomen de Mestre Agarra una vez que le extrajeron las piedras del estómago.

Sin embargo, las figuras religiosas son las más desprestigiadas del reino. Si el doctor Caramujo es, al menos, un simpático aunque ineficiente caracol, los representantes de la iglesia son, en su mayoría, insectos repulsivos o venenosos. El fray que hace rondas en la enfermería es una avispa; el monaguillo que le acompaña, un mosquito; y las hermanas de la caridad, unas cucarachas. El autor representa a la religión como una fuerza regresiva y tóxica. Para muestra, las hostias que administra el fray a los moribundos del hospital producen la asfixia y muerte apresurada de estos. Como señala Carvalho de Vasconcellos, una de las prioridades de Monteiro Lobato fue “vacunar” a los niños en contra del conservadurismo (117). Cuando Monteiro Lobato desplaza las figuras religiosas en insectos no busca disimular el mensaje de denuncia. Todo lo contrario: el objetivo es visibilizarlas de una forma negativa. Muy diferente es el efecto de los “desplazamientos estratégicos” que se observan, por ejemplo, en ciertos cuentos infantiles antiesclavistas producidos en Cuba. En estos, el autor sustituye al esclavo por un animal para ocultar el mensaje antiesclavista y evadir la censura.

¹³¹ Este ensayo forma parte de la edición especial aniversario que se publicó en 1982 con motivo del centenario del nacimiento de Monteiro Lobato.

Por incluir este tipo de representaciones, la obra infantil de Monteiro Lobato sería retirada de escuelas católicas y oficiales (Cavalheiro 2: 166). La “Liga Universitária Católica Feminina” consideró que los libros de la colección *O sítio do picapau amarelo* eran peligrosos por su aproximación pesimista e irónica, por su vena antirreligiosa y por convertirse en foro para la crítica política (2: 167-68). En 1942, un colegio católico llegó a pedir a los niños que llevaran de sus casas todos los libros de Monteiro Lobato para después quemarlos en una hoguera (2: 167). Por ser el primer libro de la serie y emplear un estilo más metafórico, *A menina do narizinho arrebitado* es de todos los volúmenes el menos mordaz, aunque establece claramente los pilares críticos sobre los que se desarrollará la saga.

Si el doctor Caramujo representa el atraso en materia de ciencia y salud y los insectos en sotana el conservadurismo ideológico, Escamado simboliza la herencia autoritaria de la nación. Este monarca se caracteriza por imponer castigos ingeniosos y crueles a los infractores del reino. Siempre hay en su punición un toque de humor negro que inscribe el suplicio del condenado en un marco hilarante. En la corte de justicia, Escamado enfrenta el caso de una rana que se embriagó y luego se engulló a una familia de insectos. Por solo cumplir con su ciclo normal de vida que es comer animales más pequeños, el príncipe la condenó a la horca y, para mayor sufrimiento, en una mata de espinas para que sufriera punzadas con cada balanceo. Monteiro Lobato caricaturiza la violencia arbitraria de los poderosos con el fin de denunciarla. Sin embargo, Escamado no es un monstruo como el coronel Teotônio de “O bugio moqueado”. Es una figura cómica y ambigua que el lector no puede aborrecer del todo por su carácter simultáneamente vicioso e indulgente (recordemos que perdona a Mestre Agarra). ¿Cuáles son las consecuencias de convertir la violencia en comedia y al verdugo en una figura afable? Como parte de su agenda modernizadora, Monteiro Lobato invitó a las nuevas generaciones a que vieran la violencia arbitraria como una práctica arcaica y absurda propia de otras épocas. Sin embargo, convertir la crueldad en

una forma de divertimento y al tirano en un personaje tolerable habría contribuido a naturalizar la cultura de violencia en la sociedad.

En cuanto a las ambigüedades de *A menina do narizinho arrebitado*, Carvalho de Vasconcellos señala que, en general, las narraciones infantiles de Monteiro Lobato tienden, a pesar de sus rasgos subversivos, a “restaurar el orden”, una característica que habría favorecido la compatibilidad ideológica de su obra con los estratos medios de la población (144, 161). En las escenas finales, Escamado exalta la actuación heroica de Narizinho y la corona princesa luego de reconocer que su intervención fue crucial para salvar el reino. No obstante, esta reivindicación de la agencia femenina queda mitigada en la medida en que la autoridad patriarcal de Escamado se impone dictaminando que a partir de ese momento Narizinho debe sentarse a su lado como “a mais adorada das esposas” (Monteiro Lobato, *A menina* 43), imposición que esta obedece gustosamente ya que le corresponde en el sentimiento. El autor restituye el orden a través de este desenlace tradicional y al recordarnos que las fantasías feministas y el universo de sátira política y religiosa que burbujea en el inconsciente de Narizinho no pasaron “dum lindo sonho” (43). La utopía se esfuma con el despertar de la protagonista dejando al lector con la duda de si las ideas contrahegemónicas de Narizinho podrán trasladarse a la realidad.

Para Monteiro Lobato, la literatura infantil fue el camino más directo para incidir en el porvenir de Brasil: “dar aos meninos bons livros, adequados á idade, é o melhor meio de formar homens” (*Prefácios e entrevistas* 243). A través de una narración que fusionó la utopía feminista con la caricatura política en un espacio ficcional increíblemente recurrente, imaginativo y lleno de brasilidad, *A menina do narizinho arrebitado* promovió la difusión de valores democráticos en las nuevas generaciones al abrir un espacio para cuestionar los estereotipos de género, el conservadurismo y la autoridad. Las ideas contrahegemónicas del autor tendrían una difusión privilegiada vista su inmensa popularidad. “Los niños le asedian y

este hombre tan súbito, tan rápido, tan agudo e irónico algunas veces con los periodistas, con el mundo de los mayores, les atiende pacientemente con sus exigencias y críticas. Los niños le piden continuaciones a las aventuras, algunos solicitan salir en sus libros . . . y algunos suplican audiencia” (Bravo-Villasante, *Historia y antología 2*: 399). Para 1920, es difícil pensar en otro autor de literatura infantil latinoamericano que se le equiparara en términos de éxito y originalidad.

“Jabuti e de novo a onça” y “O jabuti e o homem”

Las fábulas de la tradición oral tupí merecen un breve comentario en conexión con la literatura infantil de Monteiro Lobato puesto que también fueron vehículo de un mensaje contrahegemónico que se distanció de la moral cristiana. Estos relatos pertenecen al patrimonio autóctono de Brasil transmitido de boca en boca a través de las generaciones. Bravo-Villasante señala que muchos de estos cuentos estaban “difundidísimos en el pueblo”, por lo que se les considera una parte importante de la literatura infantil brasileña (*Historia y antología 2*: 397). Producto de su experiencia como gobernador en Grão-Pará, el militar, político y folclorista Couto de Magalhães (1837-1898) fue uno de los primeros en documentar esta tradición en *O selvagem* (1876),¹³² obra que combina un curso de lengua tupí con un estudio etnográfico que incluye fábulas y leyendas representativas de esta cultura.

Estas fábulas podrían considerarse una vía de acceso a la voz del subalterno y lo son en buena medida, descontando, desde luego, aquello que se pierde producto de la mediación del recopilador en el proceso de transcripción y edición del material etnográfico. Aunque Couto de Magalhães veía al contingente indígena nacional como representación de la “barbarie” y creía en la socialización y civilización de estas poblaciones a través de la lengua portuguesa y la religión cristiana, su trabajo y el de otros folcloristas contribuiría a ampliar la

¹³² Utilicé *O selvagem* de Couto de Magalhães, en su edición de 1876, impresa por Typographia da Reforma.

concepción de la nacionalidad brasileña al visibilizar la literatura oral de estos colectivos. La compilación de estos relatos y su transcripción en lengua escrita posibilitó la difusión de estos en los sectores letrados de la sociedad. De hecho, muchas de las leyendas que Couto de Magalhães sacó a la luz en *O selvagem* luego saldrían en otros volúmenes dedicados al folclore nacional como *Contos populares do Brasil* (1885) de Sílvio Romero.

De acuerdo con Águida Aparecida Gava y José Horta Nunes, las fábulas sobre el *jabuti* (tortuga, morrocoyo) que Couto de Magalhães incluye en *O selvagem* tratan sobre la capacidad de este animal, uno de los más débiles de la fauna brasileña (metáfora de mujer, mestizo, indio, pobre o esclavo), de vencer a los más fuertes por medio de la astucia (47), una temática que es recurrente en los “cuentos animalísticos de tío Conejo, tío Zorro y tío Tigre, peculiares de toda Hispanoamérica” (Bravo-Villasante, *Historia y antología 2*: 397). En “Jabuti e de novo a onça” (1876), un gato salvaje se dispone a devorar una tortuga que unos macacos chanceros pusieron en la rama de un árbol. El gato le pide que descienda y, en lugar de negarse arriesgándose a excitar la furia del felino, la tortuga, aparentemente resignada a morir, le pide que la ataje para no caer en el suelo. Satisfecho por la aparente docilidad de la tortuga, el gato permanece quieto esperando su bocado, pero muere aplastado por el peso de la tortuga que cae sobre su cabeza. Cuando la carne del gato se pudre, la tortuga toma un hueso y hace una flauta. Luego, triunfante, se marcha cantando “da onça o osso é a minha fruta” (Couto de Magalhães 195). Llama la atención que los dos extremos de la escala social —Monteiro Lobato representando a las élites y la tradición oral tupí a los sectores marginalizados— coincidan en la combinación de humor y violencia, fusión nada común en la literatura infantil de la época. Considerando el interés de Monteiro Lobato por el folclore popular,¹³³ es posible considerar que el carácter y tono de este tipo de fábulas nutrieran su

¹³³ Un ejemplo del interés de Monteiro Lobato por el folclore nacional es su libro *O Saci-Pererê: Resultado de um inquérito* (1918), obra que recopila testimonios sobre la figura folclórica del Saci, una entidad fantástica representada por la figura de un niño negro de una

estilo narrativo.

“O jabuti e o homem” (1876) es un relato menos violento pero donde el débil de nuevo triunfa. En la fábula, un hombre atrapa a una tortuga y la reserva en una caja para cocinarla en la noche. Mientras el hombre está fuera de casa trabajando, a la tortuga se le ocurre tocar su flauta desde el interior de la caja con lo cual llama la atención de los hijos del campesino. Estos la abren fascinados y la tortuga les pregunta si no quieren verla bailar. Intrigados, los niños se lo permiten. Luego la tortuga manifiesta tener ganas de orinar y los niños, confiados, la dejan salir al jardín. Así escapa y, cuando a su regreso el hombre nota su ausencia, la tortuga toca la flauta desde la densa franja de arbustos frente a la casa irritando el orgullo del campesino, quien pese a perseguir desesperado el “U!” del instrumento (Couto de Magalhães 213), no logra atrapar a la tortuga y se da por vencido.

El engaño y la venganza, valores divergentes del repertorio de virtudes católicas, generalmente forman parte de la moral de estos relatos (Gava y Horta Nunes 47). La tortuga no solo vence a su opresor a través de la mentira, sino que después suele afianzar su triunfo mediante una actitud vengativa o socarrona. Con su lenguaje alegórico estas fábulas habrían promovido una imagen aguerrida e ingeniosa del subalterno que encontró paralelos sobre todo en los personajes de Emilia y Narizinho de *A menina do narizinho arrebitado*, quienes como la tortuga utilizan la violencia y la estrategia, respectivamente, para vencer a un enemigo que las supera en fortaleza física.

2.3 CONCLUSIONES

La narrativa breve brasileña que se produjo entre 1870 y 1920 articuló un mensaje contrahegemónico que precisamente por sus contradicciones y espacios de ambigüedad habría sido más “potable” para lectores de diversa orientación ideológica. Tanto las

pierna que fuma pipa y tiene un gorro rojo que le otorga poderes mágicos.

narraciones para adultos como las infantiles se valieron con frecuencia de la pedagogía del horror para denunciar la persistencia de una mentalidad colonialista que impedía la modernización y democratización de la sociedad. A lo largo del período y en ambos corpus textuales, autores de ambos sexos insistieron en el uso de personajes femeninos para señalar las limitaciones de la configuración patriarcal de la nación. Asimismo, se centraron en la representación del esclavo, el negro libre y el campesino para denunciar los efectos de una política prolongada de exclusión social.

La selección de textos para adultos refleja la diversidad de estilos del período. El examen de dos narraciones antiesclavistas románticas del siglo XIX permitió observar las estrategias de autores mulatos como Reis y Machado de Assis para influir en una lectoría mayormente blanca y de clase alta. Ambos representaron la esclavitud como una fuente de patologías emocionales y psicológicas que carcomía a la sociedad en su conjunto, pero procuraron autorizar su relato con narradores blancos. La dimensión de horror y violencia de la narrativa breve para adultos se acentuó en el siglo XX a partir de la proclamación de la república y el auge del realismo/naturalismo. Escritores como Monteiro Lobato, Lopes de Almeida y Rangel victimizaron a campesinos, negros, mujeres y niños de una forma más atroz para denunciar la persistencia de una configuración social racista, patriarcal y autoritaria. Estas narraciones emergen como la expresión catártica de un trauma nacional que se quiso denunciar pero, irónicamente, terminaron reproduciendo la violencia del sistema.

Por el contrario, en la narrativa breve para niños, mujeres, pobres y débiles triunfan sobre la configuración jerárquica de la sociedad. Lopes de Almeida representó el progreso de las clases bajas y señaló los beneficios de abrir el espacio de la nación a la influencia femenina, mientras Monteiro Lobato parodió los estereotipos de género y el atraso de la nación al mismo tiempo que creó heroínas capaces de contrarrestar los horrores del liderazgo masculino. Frente al tono más cauto y “decente” de Lopes de Almeida, Monteiro Lobato

empleó una inflexión antirreligiosa y burlona, además de un sentido del humor violento que reprodujo la matriz de agresión heredada de la colonia.

Desde la era imperial hasta la republicana, hubo una tensión entre la retórica de fracaso nacional y la de posibilidad. La narrativa breve para adultos usó la miseria del subalterno como prueba de un estado incapaz y antidemocrático, mientras los relatos infantiles crearon universos utópicos en los que se concretizaba la agencia del marginal. Pese a esta diferencia, ambos corpus habrían apuntalado el pensamiento reformista dentro de la sociedad brasileña.

CAPÍTULO 3

CUBA: DESMANTELANDO LA COLONIA

Para 1825, Cuba era una excepción¹³⁴ en toda la América española y portuguesa.

Mientras la mayor parte de los territorios latinoamericanos habían logrado constituirse como unidades político-territoriales independientes, Cuba era una rica colonia esclavista¹³⁵ aún reticente a separarse de España. Según Hugh Thomas, para esa fecha, la isla era el mayor productor mundial de azúcar (90), circunstancia que derivó en que la mayor parte de la sacarocracia criolla, celosa de sus privilegios y propiedades, le rehuyera a la idea de la emancipación política.¹³⁶ Louis A. Pérez señala que en lugar de apoyar una revolución independentista, las clases dominantes estaban más ganadas a promover reformas dentro del sistema colonial a fin de maximizar su influencia política y económica, sin correr los riesgos de una guerra (77). Una de las principales reformas por las que luchó la intelectualidad progresista fue la abolición de la esclavitud. Figuras como Domingo del Monte, José Antonio Saco y Félix Varela fueron algunos de los más importantes defensores de la causa

¹³⁴ Como Cuba, Puerto Rico también fue una excepción ya que se independizó de España tardíamente, en 1898, luego de la Guerra Hispano-estadounidense.

¹³⁵ En 1817 y 1835, España firma dos tratados con Inglaterra mediante los cuales se compromete a suprimir el ingreso de nuevos esclavos africanos a sus territorios (Luis E. Aguilar 229). En 1845, España promulga la Ley de Represión del Tráfico Negrero para reforzar las medidas anteriores; no obstante, el suministro de mano de obra esclava a Cuba continuó sin mayores variaciones: “The treaty provisions were virtually impossible to implement, much less enforce. The influx of slaves continued, almost without interruption, in the form of a vast contraband network” (Pérez 77). La abolición definitiva de la esclavitud llegó en 1886 por vía de una Real Orden de la reina regente María Cristina.

¹³⁶ Cuba se había convertido en el refugio de miles de defensores de la corona española tanto criollos como peninsulares procedentes de los territorios latinoamericanos recién independizados (Pérez 76). Este grupo de elementos políticamente reaccionarios, conformado por antiguos oficiales gubernamentales, dueños de esclavos, terratenientes y comerciantes, contribuyó a disuadir a las élites criollas cubanas de la idea de la independencia con testimonios sobre la desolación y devastación en que se encontraban sus territorios producto de la confrontación armada con España (76).

abolicionista en Cuba (Luis, *Literary Bondage* 31). La tendencia reformista y antirrevolucionaria de las clases altas se alimentó, además, según Ada Ferrer, del pánico reforzado desde España de que una guerra de independencia pavimentaría el camino hacia una guerra de razas como la de Haití (110). De hecho, una porción significativa de la clase propietaria veía con entusiasmo la anexión de Cuba a Estados Unidos (Pérez 79).¹³⁷ Esta alternativa ganó popularidad entre 1840 y 1850, no solo por la admiración que suscitaba la potencia como ejemplo de progreso y democracia, sino porque permitiría preservar la economía de plantación y la esclavitud (80, 82). En virtud de estas circunstancias, para 1860, solo un sector minoritario de las élites favorecía la lucha emancipadora (Luis E. Aguilar 230). Cuba tuvo que esperar hasta el final del siglo para ver una mayor cohesión alrededor de la causa independentista.

El sentimiento antiespañol se agudizó en la isla hacia 1860, debido a un incremento en los impuestos, las políticas despóticas de los capitanes generales y una crisis en el mercado del azúcar (230). Este clima de descontento dio pie a la Guerra de los Diez Años (1868-1878)¹³⁸ y la llamada Guerra Chiquita (1879-1880). Pese al fracaso rebelde, estas guerras fueron centrales para la consolidación y maduración de la consciencia nacional (235). Luego de tres lustros, una nueva crisis en el mercado del azúcar creó la atmósfera propicia para la rebelión (236) y estalló la Guerra de Independencia de Cuba (1895-1898). La isla finalmente se emancipó de España gracias al apoyo de Estados Unidos, que la intervino militarmente durante los siguientes cuatro años (1898-1902). La república emergió en 1902

¹³⁷ De acuerdo con Pérez, no solo ciertos sectores de Cuba veían con agrado la anexión de la isla a Estados Unidos, sino que Estados Unidos, sobre todo a partir de 1840, mostró un interés creciente en Cuba debido a una combinación de factores sentimentales, históricos y pragmáticos (80).

¹³⁸ En el occidente de la isla, donde se concentraba 80% de la población y 90% de la riqueza azucarera, los hacendados se negaron a participar en la insurrección independentista de 1868 (Aguilar 231). Pese a que la guerra se confinó a las provincias de oriente, se prolongó por diez años y supuso un desgaste significativo para España, que tuvo que enviar cientos de miles de tropas para combatir a los ejércitos rebeldes (233).

con una soberanía limitada por la enmienda Platt incorporada a la Constitución. Como señala el artículo 3 de esta ley, Estados Unidos quedaba con un amplio margen de influencia sobre los asuntos internos de la isla: “That the government of Cuba consents that the United States may exercise the right to intervene for the preservation of Cuban independence, the maintenance of a government adequate for the protection of life, property, and individual liberty” (“Plat Amendment”). Luego de treinta años de lucha por la independencia política, la isla caía en manos de un nuevo poder.

Durante los primeros años de la república, Estados Unidos consolidó su influencia dentro de Cuba. Tras cuantiosas inversiones de capital estadounidense, la producción de azúcar en la isla aumentó de 283.651 toneladas en 1900 a 1.183.247 toneladas en 1905 (Aguilar 248). Se creaba un vínculo de dependencia no solo económico sino político-militar. En 1906, el propio gobierno de la isla solicitó a Estados Unidos una segunda intervención militar que se extendió hasta 1909, una coyuntura que golpeó el nacionalismo cubano y sembró dudas en la población sobre la capacidad de la isla para el autogobierno (251). En el plano social, según Clifford Staten, la influencia norteamericana exacerbó el racismo (54). El gobierno cubano limitó la participación de la población afrodescendiente en la administración pública y promovió políticas de “blanqueamiento” que favorecieron la entrada masiva de inmigrantes españoles a la isla; asimismo, la discriminación contra negros y mulatos en establecimientos comerciales cubanos y estadounidenses fue abierta y rampante (48, 54). En suma, la colonia devino neocolonia. El estado cubano siguió supeditado a los intereses de un poder superior sin operar modificaciones sustanciales en la configuración estratificada y jerárquica de la sociedad.

El conjunto de narraciones breves que examino en este capítulo establecen un arco desde 1830 hasta 1920. Estas narraciones son contrahegemónicas porque cuestionaron la esclavitud, el colonialismo, el racismo, la hegemonía patriarcal y el imperialismo

estadounidense, además de encender el espíritu insurreccional e independentista durante los últimos años de dominio español. Estos textos promovieron la transformación social y política de Cuba a través de una intervención en el campo de la cultura. De acuerdo con Eagleton, la hegemonía es un poder que ha devenido “sentido común” (151), razón por la cual toda acción contrahegemónica que aspire a cierta eficacia debe “llevar su campaña política” al terreno de la cultura, el cual comprende desde la literatura y otras manifestaciones artísticas hasta aspectos intangibles como los valores, las costumbres, los “hábitos del habla” y las “prácticas rituales” (151-52). Como en Argentina y Brasil, en Cuba, los escritores de narrativa breve libraron su “campaña política” en favor de la justicia social a través de un discurso literario marcado por el horror y la ambigüedad.

A través de la pedagogía del horror, estos escritores intensificaron y dieron sentido de urgencia al mensaje de denuncia. Con escenas sanguinarias y lúgubres, estas narraciones “abofetearon” al lector para que tomara consciencia de las atrocidades que la sociedad juzgaba permisibles. Sin embargo, como he advertido, la pedagogía del horror con su énfasis morboso en la agresión y el sufrimiento reprodujo la cultura de violencia colonial, lo que constituye evidencia de la posición ambivalente de las élites progresistas.

La ambigüedad de estas narraciones habría favorecido la asimilación del mensaje contrahegemónico por parte de un público más amplio, ya que la presencia de elementos discursivos asociados al pensamiento dominante habría permitido establecer un terreno común con los sectores más conservadores de la sociedad a quienes se pretendía convencer de ideas progresistas. Gramsci señala que la hegemonía supone ejercer el dominio con el consentimiento del otro a través del liderazgo moral e intelectual (12, 57). De modo similar, las iniciativas contrahegemónicas —al igual que las hegemónicas— se asientan más en la persuasión que en el choque. En su interpretación de Gramsci, Laclau y Mouffe definen este

proceso de negociación con el término “prácticas articuladoras” (105).¹³⁹ Accidental o deliberada, la ambigüedad de estos relatos habría funcionado como un factor articulador capaz de potenciar la acción persuasiva del texto. El incluir elementos hegemónicos dentro de un discurso subversivo habría contribuido a elaborar un mensaje de denuncia ambiguo que justamente por ser menos chocante habría sido más efectivo en su capacidad de inducir cambios de perspectiva en lo social y político.

En las narraciones dirigidas al público adulto, predomina un discurso centrado en el sufrimiento y la victimización del subalterno. Los escritores insisten en representar la desgracia del sujeto marginal con el propósito de cuestionar las políticas que rigieron durante la era colonial y la republicana. Esclavos, negros libres y mujeres mueren violentamente, sufren torturas o se suicidan, debido a la acción de amos, padres y poderes imperiales.

Por su parte, las narraciones dirigidas al público infantil presentan una perspectiva más constructiva para el subalterno. El pesimismo propio del corpus adulto emerge pero comparte espacio con elaboraciones utópicas en las cuales el oprimido contraataca y triunfa, o donde se produce una articulación solidaria entre clases sociales y razas que culmina en la concreción de mejorías para el sujeto marginal.

Uno de los aspectos más interesantes del cuento infantil cubano del siglo XIX fue su mensaje antiesclavista velado. La mayor parte de las obras literarias antiesclavistas escritas en Cuba durante la era colonial se publicaron en el extranjero. Sin embargo, abolicionistas como Cirilo Villaverde y Francisco Javier Balmaseda “contrabandearon” su mensaje en contra de la explotación y la servidumbre en libros para niños que recibieron la aprobación de los censores y se convirtieron en materiales de lectura en las escuelas públicas de la isla.

¹³⁹ Laclau y Mouffe señalan que la práctica hegemónica emerge de la articulación: “we will call articulation any practice establishing a relation among elements such that their identity is modified as a result of the articulatory practice” (105).

El discurso contrahegemónico de la narrativa breve cubana sintonizó con una serie de movimientos de base popular y letrada que se produjeron en el siglo XIX y principios del XX y cuyo principal propósito fue la alteración del orden social y político de la isla. Además de las guerras de independencia y la campaña abolicionista, hubo multitud de acciones destinadas a promover el cambio social.

La Conspiración de Aponte de 1812, la Conspiración de la Escalera de 1844 y el levantamiento armado del Partido Independientes de Color en 1912 fueron algunos de los hitos más destacados de la lucha del negro en contra de la esclavitud y la discriminación racial (Luis, *Literary Bondage* 13).

En el ámbito laboral, destaca la creciente importancia del movimiento obrero. En 1914 y 1920, miles de trabajadores —muchos de ellos de color— se reunieron en el primer y segundo Congreso Nacional de Trabajadores para reclamar la contratación preferencial de cubanos en lugar de extranjeros, la igualdad salarial para hombres y mujeres, la reducción de la jornada laboral a ocho horas, la creación de planes asistenciales y el cese del imperialismo estadounidense (Pérez 181-2; Aline Helg 3). Las presiones del movimiento laboral también se materializaron en incontables huelgas entre 1917 y 1920 que llegaron a paralizar el transporte marítimo y ferroviario de la isla (Pérez 182).¹⁴⁰

En las primeras décadas de la república, las mujeres también coordinaron esfuerzos para incrementar su participación en la sociedad. De acuerdo con K. Lynn Stoner, para 1912, las cubanas se habían organizado en numerosos clubes buscando concretar los ideales de justicia social y democracia que informaron la lucha independentista (376). En 1912, se constituyeron el Partido Popular Feminista, el Partido de Sufragistas Cubanas y el Partido Nacional Feminista, los cuales se unificaron en 1914 bajo el paraguas del Partido Nacional Sufragista (Julio César González Pagés 55, 58). El deseo de fundar plataformas más amplias

¹⁴⁰ Como respuesta a las demandas del movimiento laboral, en 1916, el gobierno cubano aprobó la Ley de Accidentes de Trabajo (Aguilar 253).

y unificadas llevó a que en 1918 se instituyera el Club Femenino de Cuba, “la organización más importante del feminismo nacional” por la heterogeneidad de su base de afiliadas (55). Estas organizaciones defendieron, entre otras causas, el voto femenino,¹⁴¹ la igualdad de los géneros en lo político, social y civil y “el libre acceso a todos los comercios, industrias y oficios” (55-56). También exigieron poner fin a la legislación vigente sobre el adulterio, el establecimiento de cortes para mujeres y niños, la creación de un sistema de beneficencia y diferentes medidas de asistencia para la mujer trabajadora (Stoner 377).¹⁴²

La narrativa breve contrahegemónica producida en Cuba entre 1830 y 1920 reforzó desde el terreno de la cultura la acción de estos movimientos. En la primera sección del capítulo, examino la narrativa breve contrahegemónica para adultos a través de “Petrona y Rosalía” (escrito en 1838, publicado en 1925) de Félix Tanco y Bosmeniel, “El ranchador” (1856) de Pedro José Morillas, “La dama de Amboto” (1860) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, “Fidel Céspedes” y “Pro patria” (1890) de Manuel de la Cruz, “Cuento de hadas” (1893) de Aurelia Castillo de González, “La agonía de La Garza” (1908) de Jesús Castellanos y “Tragedia” (1910) de Alfonso Hernández Catá. En la segunda sección del capítulo, estudio el discurso contrahegemónico de la narrativa breve infantil deteniéndome principalmente en “El niño inconsiderado” y “Los muchachos malos” (1847) de Cirilo Villaverde, “El negro y el rocín” y “El elefante y las hormigas” (1858) de Francisco Javier Balmaseda, “La niña y la muñeca” (1879) de Castillo de González y “La muñeca negra” de José Martí (1889).¹⁴³

¹⁴¹ En Cuba, el sufragio femenino se aprobó en 1934.

¹⁴² Algunos de los primeros logros del movimiento feminista fueron la promulgación de la Ley de la Patria Potestad en 1917 y la Ley del Divorcio en 1918. Cuba fue el primer país de Latinoamérica en aprobar estas dos legislaciones (González Pagés 60). La relevancia de la Ley de la Patria Potestad radica en que “permitió a las mujeres liberarse de la insostenible tutela de padres y esposos para administrar sus bienes parafernales o dotales” (59). Por otra parte, la Ley del Divorcio “acababa con una institución, como el matrimonio, totalmente dominada por los hombres” (60).

¹⁴³ Todas las citas de los cuentos conservan la ortografía original de la edición utilizada.

3.1 NARRATIVA BREVE PARA ADULTOS

3.1.1 Félix Tanco, Pedro J. Morillas y Alfonso Hernández Catá contra la esclavitud:

Itinerario hacia el negro rebelde

El examen conjunto de “Petrona y Rosalía” de Félix Tanco y Bosmeniel, “El ranchador” de Pedro José Morillas y “Tragedia” de Alfonso Hernández Catá permite considerar las transformaciones que experimentó la narrativa breve antiesclavista en la medida en que se fue estableciendo un clima de mayores libertades en la isla. Las dos primeras narraciones se inscriben dentro del período colonial, mientras que la tercera corresponde a la primera década republicana. “El ranchador” parece ocupar una posición de bisagra al introducir la figura del esclavo rebelde, tópico escasamente utilizado en las obras antiesclavistas que se produjeron en la década de 1830 en el marco de la tertulia literaria organizada por Domingo del Monte.¹⁴⁴ Estos relatos reflejan el recrudescimiento del discurso antiesclavista. Las esclavas mártires y pasivas de Tanco ceden paso al esclavo negro abiertamente rebelde y violento que lucha por su supervivencia.

Pese a que cada uno de estos relatos aporta una visión distinta del esclavo, tienen en común el haber incorporado al negro como elemento indispensable de la nacionalidad

¹⁴⁴A finales de la década de 1830, se escribieron en Cuba una serie de obras de temática antiesclavista bajo la tutela del promotor literario Domingo del Monte. Estas obras buscaron representar la brutalidad del sistema esclavista con el propósito de que el lector se solidarizara con la situación del esclavo. Estas obras incluyen *Autobiografía* del esclavo Juan Francisco Manzano (escrita en 1835), la novela de Anselmo Suárez y Romero *Francisco* (escrita en 1839), los cuentos de *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba* de Félix Tanco y Bosmeniel (escritos en 1838) y *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (la edición original fue escrita en 1839 y la edición definitiva se completó en 1882). A estas obras se suma *Sab* (1841) de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda. Aunque no formó parte de los textos producidos en el contexto de la tertulia Delmontina, *Sab* es una novela de sentimiento antiesclavista que se produjo alrededor de la misma época. Ninguna de las narraciones mencionadas pudo publicarse en Cuba en el momento en que fueron escritas (información extraída de Luis, “Antislavery Narratives”).

cubana, la cual comenzaba a delinearse dentro del marco colonial de principios del siglo XIX (Luis, *Literary Bondage* 2). Calhoun señala que el nacionalismo es una formación discursiva o una “forma de hablar” que modela nuestra consciencia y contribuye a la elaboración de una identidad colectiva (3, 29). Con tramas centradas en el drama del esclavo, las tres narraciones que analizo a continuación impulsaron un nacionalismo contrahegemónico basado en los ideales de la libertad y la justicia social que desafió la configuración colonial, racista y eurocéntrica¹⁴⁵ de la Cuba de entonces.

En una carta a del Monte de fecha 20 de agosto de 1838, Tanco expresa la necesidad de incluir al negro en la literatura nacional que recién se formaba: “Hasta ahora, parece que se ha tenido y se tiene miedo, ó se tiene escrúpulo ó áscro de presentar a los negros en la escena ó en la novela junto con los primeros [los blancos]” (del Monte, *Centón Epistolario* 140). Antes, el 13 de febrero de 1836, Tanco manifestaba que los negros eran “la poesía” de Cuba, pero no ellos aisladamente, sino “los negros con los blancos, todos revueltos” (65). Estas afirmaciones apuntan a la voluntad de ciertos sectores de la intelectualidad cubana de construir una identidad nacional, como señalaba, racialmente más amplia.

“Petrona y Rosalía”

En “Petrona y Rosalía”¹⁴⁶ (1838, 1925), Tanco (1797-1871) denuncia los vicios de la sociedad esclavista, según Salvador Bueno, “con una crudeza a la que no se atrevieron sus contemporáneos” (“La narrativa antiesclavista” 177). Nacido en Colombia, Tanco se estableció en la isla desde temprana edad junto a su familia y entabló amistad con del Monte en cuyas tertulias participó y con quien intercambió abundante correspondencia (174). Es en el marco de estas tertulias que escribe “Petrona y Rosalía”. Bueno señala que Tanco fue un

¹⁴⁵ En “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, Aníbal Quijano define eurocentrismo como un complejo ideológico cimentado en la superioridad de la raza blanca y la cultura europea (802).

¹⁴⁶ Tomado de *Cuentos cubanos del siglo XIX. Antología*, editado por Salvador Bueno.

“acre enemigo de la esclavitud” y que sus “observaciones violentas y drásticas opiniones” lo convirtieron en una figura polémica de su tiempo (174-5). En carta dirigida a del Monte de fecha 18 de septiembre de 1838, queda clara la postura militante y apasionada de Tanco respecto a la labor de transformación social de la literatura, en particular, respecto al tema de la esclavitud: “Un bocabajo ménos que se dé, ó un negro ménos que se mate, p.r nra [sic]¹⁴⁷ influencia, será para nosotros mejor galardón mil veces, que todos los honores literarios del mundo” (del Monte, *Centón Epistolario* 146). En 1844, las autoridades coloniales lo encarcelaron por su presunta participación en la rebelión negra conocida como la Conspiración de la Escalera, por lo que emigró a Estados Unidos en 1845 (Bueno, “La narrativa antiesclavista” 174; Claudette Williams 131). Al restablecerse en Cuba,¹⁴⁸ colaboró con publicaciones periódicas como *El Plantel*, *Revista de La Habana*, *La Aurora de Matanzas*, *El Amigo del Pueblo* y *Brisas de Cuba*, entre otras, para emigrar a Estados Unidos de nuevo en 1869, siguiendo a sus hijos, quienes estuvieron implicados en el movimiento independentista (“Tanco y Bosmeniel, Félix” en *Diccionario de la literatura cubana*).

“Petrona y Rosalía” formó parte de *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba*.¹⁴⁹

Tanco preparaba esta colección para entregársela a del Monte, quien organizaba un álbum de textos antiesclavistas dirigido al abolicionista británico Richard Madden.¹⁵⁰ *Escenas de la*

¹⁴⁷ La forma abreviada “p.r nra” que Tanco utiliza repetidas veces en el *Centón Epistolario* de del Monte parece corresponder a “por nuestra”.

¹⁴⁸ Los escasos recuentos biográficos acerca de la vida de Tanco no son claros respecto a la fecha exacta en que vuelve a Cuba luego del primer exilio.

¹⁴⁹ De los tres relatos que componen *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba*, el único que hoy en día se considera perdido es “Francisco” / “El lucumí”. “Petrona y Rosalía” apareció en Argentina en la década de 1920 (Bueno, “La narrativa antiesclavista” 176), mientras Adriana Lewis Galanes localizó “El hombre misterioso” en la Biblioteca Nacional de Madrid y dio a conocer el texto en 1994 (ver “‘El hombre misterioso’ / ‘El cura’: El texto del segundo relato en las *Escenas de la vida privada en la isla de Cuba* por Félix Manuel Tanco Bosmeniel” de Lewis Galanes).

¹⁵⁰ Finalmente, “Petrona y Rosalía” no fue incluido en el álbum de obras antiesclavistas que del Monte entregó a Madden (Schulman, “Tanco y la literatura” 323). Entre del Monte y Tanco hubo diferencias de criterio que pudieron influir en la exclusión del relato de dicho álbum. En carta a del Monte del 28 de agosto de 1838, Tanco señala: “Mi querido Domingo:

vida privada en la Isla de Cuba contenía otras dos narraciones —“El hombre misterioso” y “Francisco”— cuyos títulos fueron cambiados a “El cura” y “El lucumí”, respectivamente, según lo comenta Tanco en una carta a del Monte de fecha 12 de septiembre de 1839 (del Monte, *Centón Epistolario* 165). En la misma comunicación, Tanco también menciona el haberle cambiado el título a “Petrona y Rosalía” por “El niño Fernando” (165). Es con este título que el relato se publica en *Cuba Contemporánea* en 1925. Sin embargo, la narración circuló clandestinamente en forma de manuscrito tan pronto como fue escrita (Humberto López Cruz 108-9). Prueba de la distribución de “Petrona y Rosalía” entre la intelectualidad de la época se encuentra en la carta que José Zacarías González del Valle dirige al escritor de *Francisco* (1839), Anselmo Suárez y Romero. En esta misiva, de fecha 5 de septiembre de 1838, González del Valle valora el relato y señala la importancia de que se difunda:

[U]na obra apreciable por la fidelidad con que pinta las horribles escenas de nuestra vida privada, por la tendencia moral y trascendente que se le descubre de mostrar en toda su fea e inmunda realidad los crímenes y la corrupción de un pueblo como el nuestro . . . Yo creo que su obra debe correr lo posible, porque viéndonos retratados, comenzaremos por odiar el retrato y acabaremos por mejorarnos a nosotros. (58-59)

Como lo señaló en carta fechada el 8 de septiembre de 1838, Tanco deseaba que sus narraciones fueran accesibles a todas las capas sociales: “Yo he querido y quiero escribir para los alcances del pueblo cubano: quiero que me entienda cualquier hombre ó muger de nro [sic]¹⁵¹ vulgo, un mayoral, un montero, un negro criollo, un negro ladino, una negra mondonguera . . . pero quiero que me entienda igualmente un marques, un conde, un abogado, un médico” (del Monte, *Centón Epistolario* 143). Dado que para 1861 el nivel de

era una cosa natural que te pareciera un borron mi novela de Petrona y Rosalia, pues no hize la intencion cuando lo escribi de emplear pormenores y pintar caracteres, ni mucho menos hacer reflexiones filosoficas” (del Monte, *Centón Epistolario* 142). Para justificarse, señala que ha reservado para el final la tarea de pulir las narraciones pertenecientes a *Escenas de la vida privada en la isla de Cuba* (142).

¹⁵¹ La forma abreviada “nro” posiblemente corresponde a “nuestro”.

alfabetización en Cuba era de 23,8% —se puede suponer que sería menor para la década de 1830— (Stanley L. Engerman y Kenneth L. Sokoloff 77) y debido a que la censura fue cada vez mayor a partir de 1839 (José María Aguilera Manzano 142), la única forma en que este texto pudo haberse difundido en los estratos populares habría sido por vía oral.

Además de *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba*, Tanco escribió otras obras como el relato breve antiesclavista “Un niño en La Habana” (escrito en 1837 y publicado en 1986)¹⁵² y otras de índole ensayística como *Refutación al folleto intitulado “Viaje a la Habana” por la Condesa de Merlin* (1844), *Los jesuitas en La Habana* (1862), *Representación a la Reina de España sobre la abolición de la esclavitud* (1862) y *Probable y definitivo porvenir de la isla de Cuba* (1870).

En “Petrona y Rosalía”, Tanco ofrece una historia de dos generaciones de amos y esclavas en la que calibra el declive moral de la sociedad cubana en función de los atropellos que cometen las élites en contra de la población negra. En el relato, don Antonio abusa y embaraza a la esclava doméstica Petrona sin responsabilizarse por sus actos y desatando una serie de desafortunados eventos. Sin saber todavía que el causante es su marido, doña Concepción, la esposa de don Antonio, decide penalizar a Petrona enviándola al ingenio. Allí, Petrona realiza trabajos forzados y da a luz a una niña mulata a quien da el nombre de Rosalía. Años después, cuando Rosalía torna a ser una agraciada adolescente, doña Concepción se la lleva a La Habana para entrenarla en el servicio doméstico, separándola de su madre. Es en La Habana donde el joven Fernando (producto de una relación adúltera y clandestina de doña Concepción con otro hombre) fuerza sexualmente a Rosalía repitiendo la conducta de su padre. Rosalía termina cediendo a los impulsos de Fernando cuando este, falsamente, le promete interceder para que Petrona vuelva a La Habana. Rosalía queda

¹⁵² Lewis Galanes localizó “Un niño en La Habana” en la Biblioteca Nacional de Madrid. Para más información, ver “El álbum de Domingo del Monte (Cuba, 1838/39)” de Lewis Galanes.

embarazada y, una vez que doña Concepción lo descubre, la envía al ingenio donde es azotada y explotada pese a su estado. Por la misma fecha, don Antonio muere inesperadamente. Al final, las esclavas protagonizan un emotivo reencuentro, pero Petrona fallece poco después, al igual que Rosalía y su hijo, que pierden la vida durante el parto.

Los críticos que han escrito sobre Tanco y, específicamente, sobre “Petrona y Rosalía” coinciden en destacar la crudeza con que el autor caracteriza a las clases propietarias en comparación con otros escritores de la época.¹⁵³ Al respecto, Luis señala que Tanco enfatizó el tópico de la agresión sexual del blanco hacia la negra como símbolo del origen violento de la identidad cultural mestiza de Cuba (*Literary Bondage* 56). Luis también se detiene en el papel de doña Concepción como representante de las clases altas por considerar que subvierte el estereotipo de la mujer blanca angelical (51-52). Por su parte, Claudette Williams se enfoca en la invectiva de Tanco contra la clase emergente de los nuevos ricos (133) que representan don Antonio, doña Concepción y el joven Fernando.

Otros estudios han examinado la narración desde una perspectiva ideológica y estética. De acuerdo con Lorna V. Williams,¹⁵⁴ en “Petrona y Rosalía”, Tanco afirma la presencia de un vínculo ineludible entre cubanidad y negritud (49). Por su parte, Iván Schulman¹⁵⁵ advierte que los intelectuales de la tertulia Delmontina mantenían preconcepciones racistas, aunque reconoce en Tanco una fuerte posición antiesclavista (326-27). Finalmente, Sarah H. Beckjord¹⁵⁶ examina las fuentes europeas de este relato y realiza una comparación entre la novela *Bug-Jargal* de Victor Hugo y “Petrona y Rosalía” (193).

¹⁵³ Ver “El abolicionismo transnacional cubano: Los relatos antiesclavistas de Félix Tanco y ‘el tiempo de la nación’” y “Tropics of Deceit: Desire and the Double in Cuban Antislavery Narrative” de Adriana Méndez Rodenas, “La narrativa antiesclavista en Cuba de 1835 a 1839” de Salvador Bueno y “Petrona y Rosalía: Tanco como innovador subversivo” de López Cruz, entre otros.

¹⁵⁴ Ver “The Emergence of an Afro-Cuban Aesthetic”.

¹⁵⁵ Ver “Tanco y la literatura antiesclavista”.

¹⁵⁶ Ver “Respuesta a Hugo en la novela antiesclavista cubana: ‘Petrona y Rosalía’ de Tanco y Bosmeniel”.

En “Petrona y Rosalía”, Tanco representó al negro como una víctima pasiva. No obstante, la imagen del negro pasivo es una construcción, un simulacro distorsionado de la realidad, si se tiene en cuenta que las rebeliones de esclavos fueron una constante durante las primeras seis décadas del siglo XIX (Staten 12). De acuerdo con Luis, la imagen del esclavo dócil que se utilizó en la narrativa antiesclavista cubana de la primera mitad del siglo XIX fue efectiva en la medida en que provocaba respuestas humanas y religiosas que surgían del inevitable paralelismo con el martirio de Cristo (*Literary Bondage* 56). Tanco utilizó la figura más vulnerable de la esclava —en oposición a la del esclavo— justamente porque esta era oprimida en más de una forma. Adriana Méndez Rodenas indica que las esclavas eran objeto de una doble explotación, ya que debían soportar extenuantes jornadas de trabajo y castigo, además del abuso sexual de sus amos (“Tropics of Deceit” 93), situación que las exponía, además, a las retaliaciones de las amas (Williams, “The Devil” 136). Debido a que lo peor de la esclavitud parecía recaer en la mujer, Tanco vio en las inofensivas y martirizadas Petrona y Rosalía el vehículo idóneo para agudizar el efecto dramático de su mensaje abolicionista.

La fuerza contrahegemónica de “Petrona y Rosalía” y de otras narraciones producidas en el marco de la tertulia Delmontina radicó, entonces, en su capacidad para horrorizar al lector y llevarlo a cuestionar las bases éticas de la esclavitud en tanto normalidad social. Tanco articuló su mensaje contrahegemónico apoyándose en un elemento hegemónico: la moral cristiana dominante respecto a la cual don Antonio, doña Concepción y el joven Fernando serían unos desviados por cometer adulterio, abusos y hasta tratar de provocar el aborto en las esclavas, mientras que estas serían una representación del martirio de Cristo. Luis señala que quienes leyeron estas obras antiesclavistas sufrieron una gran impresión ya que no conocían en detalle el funcionamiento de las plantaciones (*Literary Bondage* 53). Estos textos fueron diseñados para conducir al lector al juicio moral pero sobre todo a las lágrimas (Schulman, “Social Exorcisms” 947), lo cual no es un efecto menor.

Como señala Ahmed, los sentimientos y la política están estrechamente vinculados (12). En buena medida, son los sentimientos los que impulsan los movimientos sociales, las adhesiones partidistas y las rebeliones. Por medio de la construcción de dos “víctimas perfectas” que encarnan el suplicio de la institución esclavista, Tanco buscó movilizar las emociones del lector en función de diseminar y fortalecer el sentimiento abolicionista. Frente al extendido temor de las clases altas a una rebelión negra, el lector blanco de la época solo podía sentir empatía frente a la figura del esclavo mártir.

Ahmed comenta sobre los efectos sociales de las narrativas de sufrimiento como “Petrona y Rosalía”: “The pain of others is . . . evoked in public discourse, as that which demands a collective as well as individual response” (20). Tanco expone el dolor de las esclavas con fines políticos: exigir la supresión de la esclavitud, entre otras medidas de reparación. No obstante, Ahmed advierte que el acto de compadecerse del “otro” puede suponer una visión jerárquica que sitúa al que sufre en una posición de inferioridad (21), lo cual es cierto, pero como señala Luis era virtualmente inevitable: “antislavery, as a concept or as a literary, political, or economic movement in Cuba, could only exist as a white movement” (*Literary Bondage* 65). Sin embargo, pese a ser victimizados y reducidos a entes pasivos, los personajes negros de la narrativa antiesclavista cubana de esta época emergen como moralmente superiores al blanco, un rasgo que Luis califica de “revolucionario” (65), toda vez que supone un desafío a la matriz eurocéntrica de la sociedad.

Las escenas que mejor ilustran la estrategia de Tanco de horrorizar al lector mediante la representación de un martirio extremo son las que muestran a doña Concepción azotando a Rosalía en el vientre, una vez que descubre que está embarazada. Al igual que Petrona, Rosalía ha sido víctima de una violación y escarmentada por un embarazo del cual no es responsable. Frustrada por su propia esterilidad (Tanco 121) y deseosa de comprobar no solo la preñez de Rosalía sino lo que había de deseable en la joven, doña Concepción se encierra

con ella en un cuarto y ejecuta un castigo con visos de abuso sexual:

—Desnúdate —le dijo la señora, armada de un látigo.

—Mi señora, por el amor de Dios —le dijo Rosalía puesta de rodillas—, no me castigue su merced.

—Desnúdate, te he dicho, si no quieres que llame a Lorenzo para que te amarre en el horcón de allá abajo y te pele viva con la cuarta. ¡Desnúdate!

Rosalía, temblando y llorando en silencio, se empezó a desnudar hasta quedar enteramente como quería su ama.

—Dime —le preguntó entonces doña Concepción—, quién te ha hecho esa barriga.

(122)

Al vacilar Rosalía en su respuesta, doña Concepción se encolerizó y le descargó “sobre la misma barriga y sobre la cara, horrorosos y crueles latigazos que hacían poner en el cielo los gritos de la víctima” (122). Una vez que Rosalía confiesa que el joven Fernando la había obligado a acostarse con él, doña Concepción arremetió de nuevo:

[L]e dio tanto y tan ciegamente furiosa, que todo el cuerpo de la esclava estaba ensangrentado y lleno de verdugones. Cansada de castigarla, abrió la puerta y mandó a otra esclava que inmediatamente le cortase los moños hasta dejarla bien rapada, y le quitó los zapatos y el túnico, dejándola sólo con el camisón. Acto continuo dispuso que la encerrasen en un cuarto de abajo inmediato a la caballeriza, y que le pusiesen una tarima para dormir. (122)

Luego de haberle procurado lujosas ropas, argollas de oro y comodidades, doña Concepción la despoja de todo privilegio y le impone una condena de por vida en el ingenio como a Petrona. La estrategia de Tanco de crear a la víctima perfecta ha implicado la construcción de un personaje radicalmente despiadado que sirva de contrapunto como lo es doña Concepción. No era común que el propio amo y, menos aún la ama, perpetrara los castigos (esa era la

función de los mayores). Sin embargo, Tanco dispone que doña Concepción azote a Rosalía para mostrar una imagen aún más abyecta de la burguesía criolla. A este respecto, llama la atención que Tanco haya querido concentrar la peor parte de la violencia y la abyección de la sociedad esclavista en un personaje femenino.

Tanco representa a don Antonio como un burgués pícaro y bonachón dado al recreo sexual que hace tibios intentos por suavizar las penas de Petrona, pero que en última instancia obedece al carácter voluntarioso de doña Concepción, quien es el factor dominante del hogar. El retrato de don Antonio, quien nunca ordena o ejecuta castigo alguno contra las esclavas, no llega a ser tan mordaz como el de su esposa. En cuanto al joven Fernando, este exhibe actitudes que combinan lo peor del padre y la madre. Luego de doña Concepción, es el personaje más cruel del relato, pero a fin de cuentas, Tanco lo representa como el producto de la crianza viciada que le procuró doña Concepción. Cuando el joven Fernando era pequeño, su madre consentía que este azotara y montara sobre un niño esclavo como si fuera un caballo. Este último episodio es revelador porque Tanco sugiere que el monstruo en que se ha convertido el joven Fernando es obra absoluta de doña Concepción:

—Mamá —decía algunas veces el niño Fernando—, yo quiero que Julián se ponga de caballito para montar.

—Julián —gritaba la señora, y venía corriendo un negrito que tendría dos o tres años menos que el antojadizo.

—Ponte en cuatro pies para que monte el niño.

Julián se ponía como le mandaban y el niño se ahorcaba bruscamente sobre las espaldas del infeliz y le pegaba con los calcaños tan fuertes golpes en el estómago que lo hacía hipar, y aún llorar muchas veces. (108)

Al utilizar el tópico de la mujer degenerada, Tanco está reproduciendo estereotipos patriarcales sobre el género femenino. Como señalan Sandra Gilbert y Susan Gubar, los

escritores y artistas masculinos han perpetuado a través del tiempo representaciones extremas de la mujer como ángel o demonio (17). Cabe preguntarse si Tanco utiliza la imagen de la mujer-demonio porque realmente participa de ideas misóginas o si lo hace principalmente a modo de estrategia para evitar el gesto más atrevido de envilecer al patrón. Tal vez porque la mayor parte de los lectores serían dueños de esclavos del género masculino es que Tanco prefirió proteger a don Antonio y excusar a Fernando, descargando la mayor parte del torrente condenatorio en la ama. Propongo que Tanco enfatiza la figura de la ama-demonio para poder convencer más fácilmente a sus lectores (mayormente hombres) de sus ideas antiesclavistas. Haber representado a un patrón más abiertamente cruel probablemente habría causado el rechazo inmediato de los lectores. La utilización de estereotipos misóginos habría funcionado, entonces, como una estrategia articuladora (incluso aunque Tanco los hubiera reproducido inconscientemente), es decir, como una forma de acercarse y negociar con un público objetivo que era partícipe de las concepciones sexistas dominantes para la época.

Al final de la narración, Rosalía llega al ingenio y halla a su madre hecha un despojo. Rosalía ve en Petrona su propio destino proyectado unos años hacia el futuro: “encontró a su madre postrada en una tarima cubierta de llagas y laceria, y ya exenta por inútil de todo trabajo de la finca. Luego que Rosalía la vio en esta situación, sus ojos se llenaron de lágrimas” y se abrazaron tras años de separación (Tanco 130). En su representación de las esclavas, Tanco insiste en evocar imágenes de martirio cristiano. Ambas sufren despiadados castigos e invocan a Dios constantemente en sus momentos de agonía. Las imágenes de martirio cristiano que utiliza Tanco, además de los estereotipos misóginos que protegen la imagen del patrón (dos elementos de la cultura hegemónica) crean cierto grado de ambigüedad en el texto. Sin embargo, por el fuerte sustrato católico y patriarcal de la sociedad cubana, planteo que estos dos elementos habrían facilitado la introducción exitosa del mensaje antiesclavista.

“El ranchador”

En contraposición a la pasividad de Petrona y Rosalía, en “El ranchador” (1856),¹⁵⁷ Morillas (1803-1881) introduce al insubordinado cimarrón, uno de los tipos sociales más temidos (Lewis Galanes, *El ranchador* 10). Según Bueno, la innovación del relato consiste en haber mostrado al negro fugitivo que “combate por su libertad con las armas en la mano” (“La narrativa antiesclavista” 185). Rafael del Valle coincide con este juicio al afirmar que “es la única de las obras antiesclavistas de la primera mitad del siglo XIX que aborda el tema de los cimarrones o esclavos fugitivos” (232) y añade otra peculiaridad: “es la única obra narrativa antiesclavista cubana que se publica en la isla durante el período esclavista” (231).

Según la información biográfica de la que se dispone, Morillas fue un intelectual criollo de postura anticolonialista y antiesclavista que participó enérgicamente en la vida literaria de La Habana y Matanzas a partir de 1850, siendo promotor de la cubanidad y de reformas sociales y económicas, mas bajo un esquema de cambio gradual y no radical que le permitiera retener sus privilegios de clase (Lewis Galanes, *El ranchador* 7, 9). En 1825, se graduó de doctor en jurisprudencia de la Universidad de La Habana y, en 1838, fue premiado por la prestigiosa Sociedad Económica de Amigos del País con el distintivo de socio de mérito por su *Memoria sobre los medios de fomentar y generalizar la industria*. Otras obras de Morillas incluyen la novela inédita *El último indígena* y los relatos “Rasgos de amor fraternal”, publicado en la revista *Obsequio de las Damas*, y “Fantasía” e “Impresiones y recuerdos”, incluidos en *Aguinaldo Habanero* (1857), volumen que editó junto a Manuel Costales (“Morillas, Pedro José” en *Diccionario de la literatura cubana*).

Aunque se escribió entre 1838 y 1839, “El ranchador” vio luz en el diario *La*

¹⁵⁷ Tomado de *El ranchador de Pedro José Morillas* de Adriana Lewis Galanes. La versión contenida en este libro es la escrita en 1838/1839, que encontró Lewis Galanes en la Biblioteca Nacional de Madrid. En un apéndice, la crítica proporciona la lista de cambios efectuados a la segunda versión del relato publicada en *La Piragua* en 1856.

*Piragua*¹⁵⁸ en 1856 y formó parte del álbum que del Monte consignó al abolicionista británico Madden (Lewis Galanes, *El ranchador* 8). Del Valle señala que la publicación del relato en 1856 “coincide con un período en que el movimiento sacarócrata tendiente a anexionar Cuba a los Estados Unidos sufre serios reveses y el gobierno español aprovecha la ocasión para reavivar la adhesión de los criollos aflojando la mordaza al discurso no oficial” (231). Sin embargo, advierte sobre la posibilidad de que los órganos de censura hayan permitido la publicación de la narración “no por un acto de tolerancia sino por no haber leído en ella un cuestionamiento de la esclavitud . . . Más bien cabe pensar que la ve como simple demonización del africano” (232, 156). El carácter oscilante de “El ranchador” es uno de los aspectos que la crítica más ha destacado. Luis señala que es un texto ambiguo que invita a ponerse de parte del cazador de esclavos pero que, al final, promueve una crítica del sistema esclavista (*Literary Bondage* 73-74), juicio con el que coincide Lewis Galanes (*El ranchador* 13). No obstante, Sharon Romeo Fivel-Démoret indica que si bien Morillas condena la brutal matanza de cimarrones, “his true empathy is clearly with the white *ranchador*” (3).

En “El ranchador”, un narrador testigo se adentra en parajes apartados de la zona de Vuelta Abajo en Cuba, donde presencia una serie de eventos trágicos que le hacen comprender los aspectos menos visibles de la institución esclavista como el cimarronaje y los odios raciales. El narrador, “retrato de un intelectual de clase media, muy semejante al propio Morillas” (del Valle 245), cabalga solitario poetizando el paisaje y reflexionando sobre el retraso de los métodos de producción en el campo cuando se topa con Valentín Páez,¹⁵⁹ personaje inspirado en el conocido cazador de esclavos del mismo nombre. Páez le cuenta que decide dedicar su vida a la cacería de cimarrones con el fin de vengar la muerte de su esposa, tres hijos y cuñado, quienes pierden la vida luego que un grupo de negros fugitivos

¹⁵⁸ Dirigida por José Fornaris y Joaquín Lorenzo Luaces, *La Piragua* fue una revista literaria asociada al siboneyismo, movimiento poético que exaltó las culturas prehispánicas de la isla.

¹⁵⁹ Valentín Páez fue un personaje histórico. Ver “Páez, Valentín” en *Diccionario biográfico cubano* de Francisco Calcagno.

incendian la casa donde viven. Páez relata que después del incidente obtiene licencia oficial para convertirse en ranchador junto con un expresidiario a quien liberan para tal fin. Luego que Páez refiere al narrador su primera expedición como ranchador y su victorioso enfrentamiento con el corpulento líder de un colectivo de cimarrones, su socio le advierte sobre la presencia de un grupo de negros en las montañas y, seguidamente, comienza una persecución. Movido por la curiosidad, el narrador los sigue y halla a un negro que está siendo despedazado por los perros de Páez. El negro le suplica ayuda y, compadecido, el narrador va a buscar sus pistolas en la montura del caballo. Cuando llega de nuevo con el arma, es tarde. Páez y su socio han prendido una hoguera con los cuerpos de los negros.

La extensa descripción del paisaje que se ofrece a modo de introducción y el también dilatado testimonio de Páez, quien relata su triste historia y desahoga su odio contra los negros, son efectivas cortinas de humo, capaces de disimular el mensaje antiesclavista que Morillas reserva para el final. Durante buena parte de la narración, predominan las referencias despectivas hacia los negros. En la versión que salió en *La Piragua*, Morillas cambia la frase “partida de negros”, pronunciada por el narrador, por la más soez “hordas de negros” (25, 40), probablemente con la intención de simular una postura ideológica esclavista que lo protegiera de la censura. Asimismo, frases como “perros negros” (25) y otras similares expresadas por Páez habrían confundido a los censores respecto de la agenda antiesclavista del autor. Por la utilización de este lenguaje y las varias escenas sangrientas en las que negros cimarrones son acuchillados, comidos por perros y quemados, un lector poco avezado bien habría podido suponer que Morillas hacía una apología del ranchador y, como señala del Valle, más de uno pudo pensar que el relato era una exhortación a mantener a los esclavos oprimidos, más con el antecedente de la Conspiración de la Escalera de 1844 (238).

La escena del duelo entre Páez y el cimarrón es representativa de la ambigüedad del relato ya que leída superficialmente puede interpretarse como una exaltación del heroísmo

del ranchador cuando se trata, más bien, de una denuncia de la violencia racial que aqueja a la sociedad cubana. Al enfrentarse, los rivales calibran su odio en función del color de la piel de su oponente. “Ah, blanco, hora lo verás”, le dice el negro a Páez y, enseguida, le asesta un golpe (Morillas 30). Así comienza una lucha de la que el ranchador sale victorioso:

[S]alté para evitarlo, y prontamente le fui encima y mandé un tajo atroz, pero supo parármelo y devolvérmelo con valor: resistíame con inteligencia y denuedo, y esta resistencia aumentaba más mi rabia. ¡Que un negro pueda batirse conmigo! ¡Vive Dios! . . . Lo apreté contra mí por la cintura, le clavé el hierro dos, tres veces por el pecho: la sangre salió a borbotones y me empapó . . . Lo que en otro tiempo me hubiera llenado de horror, me hizo sonreír de placer. (31)

En “El ranchador”, el mensaje antiesclavista encuentra una nueva formulación basada en la representación de esclavos violentos, llenos de autonomía y odio racial. Morillas los muestra para que la sociedad comprenda las implicaciones negativas de prolongar la esclavitud. Los negros de Morillas ejercen la violencia contra el opresor “con inteligencia y denuedo”, y no es solo una violencia en defensa propia, sino una violencia “previa” que emerge de los odios raciales instalados en la sociedad. Los cimarrones queman la casa de Páez solo porque este es blanco y, como tal, representa al opresor en sentido abstracto, de lo que resulta que Páez se transforme en un asesino implacable. Todos estos cuadros de horror los ofrece Morillas para ilustrar la “enfermedad social” de la esclavitud.

El horror alcanza su punto climático en las escenas finales de la narración cuando los perros atacan a los cimarrones y los ranchadores encienden la hoguera. Tras presenciar estos eventos, el narrador experimenta un cambio de perspectiva. Si al inicio califica al ranchador de “honrado” y “valiente” (26), luego de ver a los negros ardiendo, toma consciencia: “El viento traíame el humo, el olor y el chirrido de la carne humana que devoraba el fuego, y me llenó de horror... Volví la espalda a aquella escena espantosa, y, sumergido en meditaciones

tristísimas . . . me retiré, lamentando en silencio el destino de la humanidad” (33). En *La Piragua*, Morillas sustituye “la humanidad” por “mi patria” (47), detalle que da mayor fuerza a la denuncia que deja de ser genérica para referirse, concretamente, a la realidad cubana y al “ciclo violento que degradará el futuro de la nación” (Nydia Jeffers 104), de no implementarse los correctivos necesarios.

La escena de la hoguera emerge como el momento pedagógico de la narración. Es el momento en el cual Morillas revela a la sociedad los aspectos más atroces de la esclavitud con el objetivo de despertar el sentimiento abolicionista. Sin embargo, este desenlace no deja de ser ambiguo. Al mismo tiempo que vehicula una denuncia, es una forma de normalizar el discurso y “borrar” el atrevimiento de haber sacado a la luz lo que nadie deseaba ver: a un grupo de negros capaces de desafiar la autoridad del blanco. Haber dejado a los cimarrones escapar habría sido una osadía para la época, considerando el clima de censura. De allí que Morillas decida “castigar” la rebeldía de sus personajes negros con una muerte descarnada.

Morillas crea un texto lleno de estrategias que desorientan respecto de su agenda antiesclavista y logra burlar la censura gracias a la ambigüedad de un relato que da la impresión de validar elementos del orden hegemónico. La incorporación de frases insultantes contra los negros y la glorificación inicial del ranchador parecen autorizar la institución esclavista, pero estos elementos son “trampas” o, más bien, “máscaras” que Morillas utiliza para evitar que su narración sea proscrita. Al respecto, Ashcroft señala que la transformación social pasa por la apropiación del discurso dominante: “the appropriation of forms of representation, and forcing entry into the discursive networks of cultural dominance, have always been a crucial feature of resistance movements which have gained political success” (*Post-colonial transformation* 19). En contextos represivos, el codificar la denuncia en términos del discurso dominante se vuelve aun más perentorio. En otras palabras, para que un

relato antiesclavista pudiera ser difundido en prensa en la Cuba del siglo XIX debía aparentar conformidad con el sistema.

“Tragedia”

A más de dos décadas de promulgada la abolición, Hernández Catá publica “Tragedia” (1910)¹⁶⁰ como parte de la segunda edición de su primer libro, *Cuentos pasionales* (1907), colección cuyo “influjo predominante”, según la crítica, es el de Guy de Maupassant (Bueno, “Itinerario” 938), por su pesimismo, filiación naturalista y sentido trágico de la vida. “Tragedia” es una condena retrospectiva de la esclavitud que extiende su denuncia a los esquemas de explotación y hábitos racistas de la república neocolonial. La narración combina rasgos de “Petrona y Rosalía” y “El ranchador”. Del primero, toma la figura del ama cruel para presentar un retrato mordaz de la clase propietaria y, del segundo, la del esclavo violento que desafía la autoridad del patrón. Al contrario de lo que ocurre en “El ranchador”, en “Tragedia”, Hernández Catá no castiga al esclavo rebelde con la muerte. Al final, el protagonista negro ejerce la venganza y escapa con vida, un desenlace impensable en la narrativa antiesclavista cubana del siglo XIX.

Aunque Hernández Catá (1885-1940) vivió la mayor parte de su vida en el extranjero¹⁶¹ debido a su carrera diplomática y se decantó principalmente por temas psicológicos y universalistas como la muerte, el fatalismo, el dolor y la patología, críticos como Bueno señalan que la temática cubana, “aún siendo breve, fluye como una veta continua a lo largo de su producción narrativa” (945). Composiciones como “La negra de

¹⁶⁰ Tomado de *Cuentos pasionales* (1910), publicado por la editorial francesa Garnier Hermanos, orientada a servir el “suculento” mercado bibliográfico de la América española (Pura Fernández 603). Los libros de Hernández Catá también llegaron a América Latina a través de la editorial Mundo Latino, con sede en Madrid.

¹⁶¹ Hernández Catá prestó servicio diplomático como representante de Cuba en Francia, Inglaterra, Portugal, España, Panamá, Chile y Brasil, donde falleció en un accidente aéreo (Balseiro, “Alfonso Hernández Catá” 39).

siempre” (rumba) y “Son” —recogidas en *Órbita de la poesía afrocubana* (1938) de Ramón Guirao— muestran su interés por la cultura afrocubana (946), mientras los relatos “Tragedia” (1910), “La piel” (1915), “Los chinos” (1923) y “Cuatro libras de felicidad” (1933) reflejan su preocupación por la herencia esclavista de Cuba (José A. Balseiro, “Alfonso Hernández Catá” 43). Por su parte, *Mitología de Martí* (1933) es un tributo al prócer, *Un cementerio en las Antillas* (1933) es una denuncia de la dictadura de Gerardo Machado y “La bandera” (1922) es una narración sobre la intervención norteamericana. Todos indagan en la realidad política de la isla. Pese a haber cultivado variedad de géneros como el drama, la poesía, el ensayo y la novela, la crítica coincide en que “su más honda huella fue la del cuento” (Juan Marinello 34).¹⁶²

De filiación modernista, Hernández Catá participa, además, del ánimo derrotista de la llamada primera generación republicana de escritores, marcada por la frustración de los ideales de la independencia¹⁶³ y la contrariedad que produjo la intervención norteamericana en la recién conformada república. Estos escritores se interesaron por crear una literatura altamente politizada y de posturas críticas frente al gobierno, tendencia que se acentuaría aún más a partir de 1923 con la segunda generación republicana (Alberto Gutiérrez de la Solana 26, 29). Pese a su prolongada estancia en el extranjero, Hernández Catá se vinculó con los escritores cubanos pertenecientes a su generación y participó en los debates del momento a través de colaboraciones en publicaciones de la época como *La Discusión*, *Diario de la Marina*, *El Fígaro* y *Cuba Contemporánea* (Bueno, “Itinerario” 937-39).

¹⁶² Además de *Cuentos pasionales* (1907), Hernández Catá publicó varios otros volúmenes de narrativa breve como *Los frutos ácidos* (1915), *Los siete pecados* (1920), *Una mala mujer* (1922), *La casa de las fieras* (1922) y *Manicomio* (1931), entre otros.

¹⁶³ La lucha por la independencia de Cuba dejó huella en los años formativos de Hernández Catá, quien vivió la guerra desde la ciudad de Santiago siendo apenas un colegial para luego emigrar a España en 1901. Al menos dos familiares cercanos de Hernández Catá estuvieron involucrados en la lucha emancipadora: un tío que combatió en la Guerra de los Diez Años y su abuelo materno, fusilado por oficiales españoles (Balseiro, “Alfonso Hernández Catá” 37).

“Tragedia”¹⁶⁴ solo ha recibido algunas menciones secundarias por parte de la crítica.¹⁶⁵ No obstante, el cuento articula un comentario radical sobre las consecuencias de la opresión mediante el uso o resignificación de ciertos tópicos de la literatura antiesclavista del siglo XIX. En unos casos, el cuento acentúa estos tópicos y en otros los subvierte. En “Tragedia”, la atractiva hija del propietario de un cañaveral tienta sexualmente a un esclavo con el propósito de “gozarse después en su castigo” (Hernández Catá 149). La joven le pide “en innumerables ocasiones” que le ajuste la falda y que la lleve montada encima cuando vadean el río, hasta que un día le revela que “con solo entrar por la hendidura una mano, podría abrir la puerta de su estancia” (149), lo que el negro finalmente hace consiguiéndose con que al primer crujir del cerrojo “la niña” llama al padre. Al día siguiente, reúnen a la dotación. Todos serían castigados de no entregarse el culpable. Finalmente, el negro confiesa haber intentado abrir la habitación, mas no se le permite ofrecer explicación alguna. Los otros negros, furiosos de que su compañero los hubiera expuesto al castigo, se abalanzan sobre él y lo azotan incansablemente dejándolo lleno de “abultamientos enrojecidos” (148). Una vieja esclava con especial inclinación hacia el negro lo visita todas las noches para curarle las heridas. Cuando el esclavo se recupera, roba una escopeta del mayoral e intenta matar a la joven; sin embargo, el tiro falla. El señor, su hija y el resto de los esclavos emprenden una persecución. Mientras escapa, el negro se encuentra con la vieja esclava, quien le advierte que lo quemarán y ahorcarán como hicieron con su hijo y que la mejor opción es incendiar el

¹⁶⁴ “Tragedia” también se tituló “Negro y rojo” en la edición de 1920 de *Cuentos pasionales* y “Drama antiguo” en la revista *Social* de La Habana en 1917 (Jorge M. Febles 313).

También se incluyó —con el título original— en la colección *La casa de las fieras* (1922).

¹⁶⁵ Algunos estudios recientes de Hernández Catá incluyen “Locating Tragedy in *El ángel de Sodoma*: Inversion and the Unchanged Name” de Jeffrey Zamostny; “‘El laberinto’: El espacio artístico y la muerte en una novela corta de Alfonso Hernández Catá” de Michelle María Álvarez Amargós; y *Monstruos, maniobras y mundos: Lo fantástico en la narrativa cubana, 1910–2010* y “La china gótica de Alfonso Hernández Catá” de Sandra M. Casanova-Vizcaíno. Para estudios generales sobre vida y obra, ver *Maneras de narrar: Contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá* de Gutiérrez de la Solana, *Alfonso Hernández-Catá: Un escritor cubano, salmantino y universal* de Uva de Aragón, *Recordación de Alfonso Hernández Catá* de Jorge Mañach et al. y “Revisión de Hernández Catá” de Balseiro.

plantío. Anticipándose a los hechos, la vieja esclava lleva consigo insumos para tal fin y así proceden desde ambos extremos del cañaveral con el fin de cercarlos. El desenlace muestra a dos campesinas que rezan desde una “vereda lejana” (153), horrorizadas por un inquietante rumor, un grito y el desconcertante color rojo del cielo, signos todos de un incendio de proporciones apocalípticas.

En esta narración donde los personajes carecen de nombre, el masivo incendio del cañaveral emerge como una poderosa metáfora anticolonialista con la cual Hernández Catá condena la economía de plantación, símbolo de la era esclavista pero también de la era neocolonial que se inaugura en 1898. Estados Unidos promovió y dominó la industria cubana del azúcar en tiempos de la república posicionando a la isla en una situación de dependencia económica, al mismo tiempo que favoreció prácticas racistas dentro de la nueva nación (Staten 45, 54). El incendio es una imagen de horror que ilustra las dinámicas destructivas de una nación marcada por el odio racial.

Dentro de este marco distópico, Hernández Catá explora un tema raras veces tratado en la narrativa cubana: la venganza del negro. En el joven esclavo cubierto de llagas, “se iba engendrando un odio hacia la niña que le había incitado á pecar” (148-9). Un odio que lo lleva a dispararle y a incendiar el cañaveral. Un odio que es reafirmación personal y que sobrepasa el deseo sexual que le inspira la joven y que lo subyuga. Según Fanon, el impulso destructivo es parte esencial de la psicología del oprimido: “to blow the colonial world to smithereens is henceforth a clear image within the grasp and imagination of every colonized subject” (*The Wretched of the Earth* 6). El esclavo violento —que apenas figura como personaje secundario en “El ranchador” de Morillas— salta a rol protagónico en el relato de Hernández Catá para convertirse en un vengador triunfante junto a su aliada. La vieja esclava, estrategia de la venganza, es una adición novedosa que trastoca el estereotipo de la esclava negra victimizada del siglo XIX por el de una mujer oprimida que, pese a su edad,

busca decididamente una reparación a su dolor viendo en el joven esclavo una forma de juntar voluntades y lograr el ansiado desagravio.

En este punto, conviene preguntarse si al enfatizar los motivos de la venganza y la violencia del negro Hernández Catá está reforzando el temor racista hacia el sujeto afrodescendiente. Aunque el texto pudiera admitir esta lectura, en razón de las ya referidas preocupaciones sociales del autor y su filiación a un humanismo liberal contrario a toda forma de explotación (Uva de Aragón 72), no luce acertado afirmar que a Hernández Catá lo moviera una agenda racista. Sus personajes negros ejecutan una violencia reivindicativa como la que describe Fanon en *The Wretched of the Earth*. Bhabha define “la violencia fanoniana” en el prólogo que escribe para este libro: “Fanonian violence, in my view, is part of a struggle for psycho-affective survival and a search for human agency in the midst of the agony of oppression” (xxxvi). Sobre la base de este concepto, la violencia del esclavo joven y la anciana es expresión de una lucha por “ser”, encaminada a la recuperación de una subjetividad y una autonomía que han sido sistemáticamente suprimidas.

El cuento de Hernández Catá captura las tensiones raciales que inauguraron las primeras décadas de Cuba como estado independiente. Es casi profético que esta narración — que explora el ejercicio de la violencia por parte del oprimido— se haya publicado solo dos años antes del alzamiento armado del Partido Independientes de Color, organización conformada por veteranos afrodescendientes de la Guerra de Independencia que denunciaron la orientación racista de la república. Luego de la rebelión, los Independientes de Color terminaron masacrados, exiliados o marginados de la vida nacional (Aguilar 252). En un gesto inesperadamente utópico y osado,¹⁶⁶ Hernández Catá diseña un destino triunfante para sus protagonistas negros: les da la victoria y consigue que el lector se solidarice con ellos.

Probablemente, Hernández Catá se atrevió a escribir sobre la violencia reivindicativa

¹⁶⁶ El triunfo del subalterno fue un motivo más propio de la narrativa breve infantil de formación nacional producida en el período.

del negro porque vivía en el extranjero y estaba distanciado del clima de conflictividad racial en la Cuba de entonces. Por la misma época, Castellanos, quien sí vivía en la isla, también escribió un relato¹⁶⁷ sobre la opresión de la población afrodescendiente, pero matizó su reclamo con personajes negros mártires, pasivos y, por lo tanto, escasamente polémicos.

Hernández Catá construye la venganza del esclavo y la anciana como un acto justificable frente a la perversidad de la niña, que personifica la ruindad de la mentalidad esclavista. Una revisión del canon cubano de narrativa breve del siglo XIX y principios del XX muestra que el tópico de la mujer perversa emerge en narraciones antiesclavistas como “Tragedia” y la ya comentada “Petrona y Rosalía”, y también en otras de temática diversa como “El teniente Salazar” (1890) de Manuel de la Cruz, “La risa” (1906) y “El látigo rojo” (1906) de Castellanos y “El crimen de Julián Ensor” (1908) de Hernández Catá, entre otras. Según Gilbert y Gubar, el tópico de la mujer-monstruo ha tenido una difusión extendidísima tanto en la literatura creada por hombres como en la literatura femenina (17). “Tragedia” participa de esta tendencia generalizada en la literatura occidental. En el relato, todos los personajes se envilecen como resultado de la esclavitud, pero la crueldad de la niña no tiene parangón. Si bien el reproducir el estereotipo patriarcal de la mujer-monstruo introduce una veta sexista e impone una limitación al discurso contrahegemónico de Hernández Catá, por otro lado, considero que este “defecto” pudo coadyuvar a la transmisión de las ideas anticolonialistas del autor. Después de todo, era más probable que un texto amoldado a las concepciones patriarcales convenciera a un público lector mayoritariamente masculino.

El análisis de “Petrona y Rosalía”, “El ranchador” y “Tragedia” ha permitido comprobar la línea ascendente del discurso antiesclavista, el cual se va desprendiendo gradualmente del estereotipo del esclavo sumiso y victimizado para mostrar una elaboración más compleja de la subjetividad del negro dentro de la cual se incluyen los elementos de la

¹⁶⁷ Ver la sección 3.1.3 para un análisis detallado de “La agonía de La Garza” de Castellanos.

venganza y la violencia reivindicativa. En los tres casos, se incluyen escenas de violencia que configuran una pedagogía del horror, estrategia por medio de la cual los escritores buscaron invitar a la reflexión y la crítica social. Asimismo, las tres narraciones comparten un grado importante de ambigüedad que habría facilitado la aceptación de las mismas por parte de un público diverso desde el punto de vista ideológico.

3.1.2 Los feminismos de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Aurelia Castillo:

De asesinas y hadas que saben de mecánica

A través de su escritura y vida, las cubanas Gertrudis Gómez de Avellaneda y Aurelia Castillo de González objetaron las restricciones de la sociedad patriarcal. En “La dama de Amboto”, la primera explora la furia femenina como respuesta a leyes discriminatorias, mientras en “Cuento de hadas” la segunda promueve la participación de la mujer en la esfera pública. Dos tramas en apariencia opuestas, por enfocarse una en el poder destructivo y la otra en el poder constructivo de la mujer, pero que canalizan un mismo deseo de transformación social. Como señal del entorno frecuentemente adverso en el que se insertaron las tentativas a favor de la igualdad de género, es útil recordar el artículo “¡Estas mujeres!” (*Todo al vuelo*, 1912), de Rubén Darío, máxima figura del modernismo hispanoamericano:

Siguiendo a las alborotadoras inglesas, he aquí que también en esta Francia del encanto femenino las mujeres quieren votar, y quieren ir al Congreso. Tengo a la vista unas cuantas fotografías de esas políticas. Como lo podréis adivinar, todas son feas . . . Pero estos marivarones . . . que se hallan propias para las farsas públicas . . . y que, como la Durand,¹⁶⁸ se adelantan a tomar papel en el sainete electoral, merecen el escarmiento . . . Gracias a Shakespeare podemos aceptar las abogadas. Pero las

¹⁶⁸ Marguerite Durand (1864-1936) fue una actriz de teatro y sufragista francesa.

alcaldesas, diputadas y senadoras. Ello pasa de lo aristofanesco. (29-30)

A modo de autoconsuelo, Darío luego razona que “las propagandistas son solamente unas cuantas, viejas y feas” y que “las pocas jóvenes y algunas guapas, si lo hacen, lo hacen por divertirse” (31). Cierra el artículo con una sentencia que solo deja dos opciones al género femenino: “Las demás mujeres, de belleza o de gracia, seguirán ejerciendo el único ministerio que la ley de la vida ha señalado para ellas: el amor en el hogar, o el amor en la libertad” (31). Como lo advierte Ana Peluffo en “That Damned Mob of Scribbling Women”, juicios como el anterior se emitieron con frecuencia durante el siglo XIX y principios del XX, con el propósito de frenar la transformación de los roles de género. No obstante, muchas mujeres continuarían presionando por abrirse un espacio.

“La dama de Amboto”

Gómez de Avellaneda (1814-1873),¹⁶⁹ la más celebrada escritora del mundo hispanohablante de mediados del siglo XIX (Catherine Davies 182), fue, según Brígida Pastor, una figura pionera del feminismo hispánico que trastocó en sus mundos ficcionales las imágenes creadas por el patriarcado en torno a la mujer (19), además de haberse opuesto a prácticas opresivas de la sociedad de su tiempo como la esclavitud. De madre criolla y padre español, se crió en Cuba y recibió una educación privilegiada en el seno de un hogar de la alta sociedad (José Servera 11, 13). En 1836, parte con su familia para España donde

¹⁶⁹ Algunos estudios indispensables sobre la vida y obra de Gómez de Avellaneda y sus ideas sobre el género incluyen *Una vida romántica: La Avellaneda* de Bravo-Villasante, *Gertrudis Gómez de Avellaneda* de Hugh A. Harter, *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda* de Evelyn Picón Garfield, “Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda” de Lucía Guerra-Cunningham, “Sab c’est moi” de Sommer, “Gómez de Avellaneda’s *Sab*; Gendering the Liberal Romantic Subject” y *Las Románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850* de Susan Kirkpatrick, *Fashioning Feminism in Cuba and Beyond: The Prose of Gertrudis Gómez de Avellaneda* de Pastor, “Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda” de Méndez-Rodenas, “The Sublime Corpse in Gertrudis Gómez de Avellaneda’s *Women’s Journal Album Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860)” de LaGreca y “Literature by Women in the Spanish Antilles (1800–1950)” de Davies, entre otros.

rápidamente se inserta en los círculos literarios y donde permanece la mayor parte de su vida, excepto por un breve período de 1859 a 1864, durante el cual reside en Cuba (14, 36-38). Su forma de vivir sería en sí misma una afrenta a los convencionalismos. Además de haberse casado en dos oportunidades y rechazado pretendientes y matrimonios convenidos, se le conocerían varios amantes y una hija ilegítima que moriría al poco de nacer (12-34). El legado de Gómez de Avellaneda es vasto e incluye novelas como *Sab* (1841), *Dos mugeres* (1842) y *Guatimozín, último emperador de Méjico* (1846), *Poesías* (1841) y numerosas obras dramáticas, siendo, además, asidua colaboradora de la prensa cubana y española.

En la columna “La mujer”, publicada en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860), Gómez de Avellaneda refuta las ideas sexistas de hombres que como Darío se resistieron al avance del movimiento feminista:

Regir a los hombres es la más difícil de las empresas; regirlos bien es por consiguiente la más excelsa de las glorias. ¿Puede la mujer alcanzarla? . . . en la administración de los grandes intereses de las naciones, intentamos probar no ya la igualdad de los dos sexos, sino la *superioridad* del nuestro en el desempeño de aquella misión. (179; mi énfasis)¹⁷⁰

En la tradición¹⁷¹ vasca “La dama de Amboto” (1860),¹⁷² Gómez de Avellaneda da forma ficcional a sus ideas sobre el género. Se publica en 1857 en el diario español *El Estado* en forma de impresiones de viaje (Ángeles Ezama Gil 331) y en 1860 en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello*,¹⁷³ fundado por la propia escritora con la particularidad de ser la única revista para mujeres dirigida por una mujer del siglo XIX en Cuba (Evelyn Picón

¹⁷⁰ Tomado de *Memorias de viaje y reflexiones sobre la mujer*, editado por Olga García Yero.

¹⁷¹ Según Mary Cruz, las tradiciones son narraciones basadas en hechos “romanescos”, “supuestamente reales” y “sorprendentes”, transmitidas oralmente de generación en generación y que alcanzaron su apogeo como género literario durante el Romanticismo (7).

¹⁷² Tomado de *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1871), tomo V.

¹⁷³ El *Álbum* contó con doce números publicados entre el 15 de febrero y el 12 de agosto de 1860 (Picón Garfield 16, 20).

Garfield 12). Gómez de Avellaneda afirma haber obtenido esta tradición de un joven vasco por la vía del relato oral durante un viaje por los pirineos franceses y españoles (Ezama Gil 334). Como señala Gómez de Avellaneda, la tradición explica el origen del topónimo Amboto, que significa “allí fue arrojada” y que da nombre a la cima del monte Echagüen (“La dama de amboto” 155). Los eventos de la tradición giran en torno a la frustración de María de Urraca, una joven que crece con la ilusión de ser la heredera única de los “ricos dominios patrimoniales”, hasta que su padre contrae segundas nupcias y tiene un hijo varón, que anula “por completo” sus derechos (149). Aunque don Pedro, el hermano, “merecía en todos conceptos primer lugar en el corazón de María” (150), esta lo arroja por un precipicio durante una cacería de jabalíes y aprovechando la confusión de una tormenta. Aunque María se ve de nuevo heredera de la fortuna familiar, el drama de lo ocurrido le hace perder la razón. En el aniversario de la muerte de don Pedro, alucina que este la persigue en su corcel y, huyendo de estas sombras, se arroja sin saberlo por el mismo despeñadero por donde hace caer a su hermano. Sospechando la culpabilidad de María, el pueblo destruye el castillo e insiste en que los hermanos no descansen en el mismo túmulo.¹⁷⁴

Picón Garfield (44) y María A. Salgado (342) advierten que en “La dama de Amboto” Gómez de Avellaneda se adhiere al discurso patriarcal, mientras María Antonia Panzio Büyükkoyuncu (11), Alexander Roselló Selimov (“Tradición” 110) y Luis Marcelino Gómez (52) ven en la narración una protesta contra la desigualdad de género, interpretación esta difícil de rebatir frente a pasajes como el siguiente: “sólo por falta de sucesión masculina podían recaer aquéllos [los bienes] en una hembra. Tal era el espíritu de la época de que hablamos: el sexo menos fuerte era desheredado sin piedad, y muchas veces se le condenaba á la perpétua clausura de un monasterio” (Gómez de Avellaneda, “La dama de amboto” 149). No pudiendo ser más explícita en su condena, Gómez de Avellaneda luego añade: “parecía

¹⁷⁴ Según Rocío Charques Gámez, dentro de la literatura vasca pueden encontrarse varias versiones de esta tradición (73).

evidente que María de Urraca se rebelaba en su interior contra la injusticia de los privilegios concedidos al sexo varonil, y que depender de un hermano menor, ó de un marido vulgar, eran para ella . . . igualmente difícil y humillante” (149-50). Aunque se trata de una tradición medieval, es preciso recordar que la situación jurídica de la mujer cubana durante el siglo XIX se rigió de acuerdo con las *Siete Partidas*, cuerpo normativo español, redactado en el siglo XIII, fundamentado en el derecho canónico romano, según el cual la mujer no tenía derecho a administrar sus bienes y dotes (38), entre otras restricciones (Mélanie Moreau-Lebert 38). Gómez de Avellaneda se esconde detrás del halo semifantástico, la autoría colectiva y la temporalidad distante de la tradición para cuestionar la situación de la mujer de su tiempo, que no se diferenciaba sustancialmente de la prevalente siglos atrás.

Picón Garfield y Salgado subestiman el carácter subversivo de esta tradición debido al desenlace, que interpretan como un castigo a la rebeldía de la protagonista. Aunque esta lectura es admisible, parece más acertado entender este desenlace como parte de las estrategias de la escritora para insertar su mensaje de protesta. Como se ha visto en otras narraciones, la yuxtaposición de elementos convencionales y subversivos contribuye a la construcción de un mensaje ambiguo que, por menos chocante, reviste mayor potencial persuasivo y contrahegemónico. Gómez de Avellaneda condena la injusticia y efectos destructivos de las leyes patriarcales (incluso los hombres devienen víctimas de estas), bajo la fachada de una aparente moral convencional que castiga a “la mujer varonil”.

Aunque, al final, Gómez de Avellaneda reinstaura la “normalidad”, ha aprovechado el resto de la narración para fantasear con la destrucción de un orden social opresivo canalizando su propia furia y disconformidad a través de los impulsos destructivos de María, quien según Panzio Büyükkoyuncu (11) y Roselló Selimov (“Tradición” 111), se distancia de los rasgos propios de la feminidad prescrita de la época para encarnar por su actitud independiente y rebelde el arquetipo del héroe romántico masculino.

No es difícil ver a Gómez de Avellaneda en María. Las dos rechazan pretendientes y la propia idea del matrimonio, además de ser despojadas de bienes de herencia y ser objeto de la discriminación con base en género. En el epistolario *Diario de amor* (1928), Gómez de Avellaneda expresa que su “horror al matrimonio nació y creció rápidamente” (25). De hecho, cuando esta se negó a aceptar unas nupcias arregladas por su familia, “perdió el derecho a una herencia cuantiosa de su abuelo materno” (Roselló Selimov “La verdad” 216). Despojada de sus bienes como María, Gómez de Avellaneda también fue privada de ocupar una posición en la Real Academia Española por ser mujer. Mary Cruz señala la conexión que existe entre la trama de “La dama de Amboto” y este decepcionante episodio (14), sobre el cual Hugh Harter ofrece más detalles:

When she applied for admittance to the prestigious Royal Academy on the death of her friend Juan Nicasio Gallego, she was denied entry on the ground that she was a woman. A subsequent polling of the members of the Academy showed conclusively that la Avellaneda was considered by them to be eminently deserving of election to the vacant seat by virtue of her literary achievements. Her exclusion was decided solely on the basis of her sex. (18)

El impulso destructivo de María interpreta el de la propia Gómez de Avellaneda, quien a lo largo de su carrera tuvo que hacer frente a las barreras que impedían el libre desenvolvimiento de la mujer. En “Oscillation between Power and Denial”, Julia Kristeva señala que frente a la hegemonía patriarcal la mujer solo puede asumir una función negativa: “If women have a role to play in this ongoing process, it is only in assuming a negative function: reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning, in the existing state of society. Such an attitude places women on the side of the explosion of social codes” (166). El fratricidio de don Pedro, la locura y muerte de María y la demolición del castillo simbolizan la “explosión de los códigos sociales” que refiere Kristeva. Estos cataclismos

representan el deseo de Gómez de Avellaneda de extirpar un orden social, en especial las categorizaciones de género basadas en una distribución arbitraria de derechos y privilegios.

El fratricidio emerge como el elemento de horror más saliente. La escritora lo utiliza para advertir sobre la violencia que inevitablemente resulta de los sistemas discriminatorios. Además, la ambientación de la tradición en un castillo medieval, la atmósfera psicológica de tormento, el clima tempestuoso y la presencia de entidades fantasmagóricas le dan a este relato rasgos de horror gótico (“Gothic fiction” en *The Concise Oxford Companion to English Literature*). De hecho, al final, María se convierte en un espectro que vaga por toda la eternidad aterrizando a los habitantes del pueblo. Es decir, Gómez de Avellaneda, no mata totalmente a su heroína feminista. El género gótico le permite mantenerla “semi-viva” y extender infinitamente su rol desestabilizador.

“Cuento de hadas”

Nacida casi tres décadas después que Gómez de Avellaneda, para 1890, la poeta, narradora, periodista y traductora Aurelia Castillo de González (1842-1920)¹⁷⁵ era, según Luisa Campuzano, la mujer más destacada de las letras cubanas (64). Mereció incluso una de las dos semblanzas femeninas que aparecen en *Bustos y rimas* (1893), volumen de homenajes escrito por Julián del Casal, quien alaba la calidad poética e “inteligencia” de Castillo de González, además de atribuirle un “espíritu varonil . . . templado para la acción y rebelde al ensueño” (56, 58). Mirta Yáñez señala que “su feminismo es claro y rotundo” y que “llenó un vacío al escribir sobre otras poetisas de la época” (169). De hecho, fue una de las primeras biógrafas y críticas de Gómez de Avellaneda (172), interesándose, además, como señala Estrella Mercedes Valdés, en promover la obra de escritoras que le fueron contemporáneas

¹⁷⁵ Algunos estudios esenciales sobre Castillo de González: *Aurelia Castillo: Ética y feminismo* de Valdés, *La escritura a conciencia. Aurelia Castillo de González: Una escritora olvidada* de Olga García Yero y “El discurso femenino finisecular en Cuba: Aurelia del Castillo y otras voces en torno al 98” de Yáñez.

como Mercedes Matamoros, Emilia Bernal de Labrada y Lola Rodríguez (112). De acuerdo con Valdés, Castillo de González no solo “desenmascaró los prejuicios de la época en relación con la mujer, sino también los raciales y todas las formas de opresión” (89). Sostuvo posiciones antiesclavistas y proindependentistas¹⁷⁶ y, durante la república, fue defensora del sufragio y la educación femeninas, al mismo tiempo que cuestionó la configuración del nuevo estado y la frustración de los ideales de la lucha emancipadora (81-99, 105). Relevo del feminismo avellanadiano, en “Cuento de hadas”, no obstante, Castillo de González articula un discurso de protesta de proyecciones utópicas,¹⁷⁷ similar al que se observa como nota dominante en la narrativa breve infantil latinoamericana de la época.

Publicado en 1893 en la revista *La Habana Elegante* y después como parte del libro *Cuentos de Aurelia* (1912), “Cuento de hadas”¹⁷⁸ se ambienta en Estados Unidos y trata sobre la labor humanitaria y educativa de un grupo de tres mujeres que toman en sus manos la misión de salvar a un barrio que ha caído en la perdición luego que el diablo abre una venta de cervezas que se torna enormemente popular y a causa de la cual la población solo se dedica a beber. Como resultado, no se trabaja ni se acata la ley y todos andan en harapos hasta que llegan las “tres hadas” y construyen un castillo de beneficencia donde ofrecen comida, ropa, clases de idiomas, “noches para la agricultura, para la mecánica, para la música, para la astronomía . . .” (Castillo de González, *Cuentos* 33-34). Aunque inicialmente a las “hadas” se les hace difícil atraer a la población que las ve con recelo, estas persisten en su labor. Al final, las industrias renacen y el barrio se regenera.

¹⁷⁶ Castillo de González fue expulsada de Cuba en dos ocasiones: la primera deportación (1875-1878) se produce por causa de su esposo, quien manifestó solidaridad por la causa de la independencia cubana pese a ser teniente coronel del Ejército Español, en tanto que la segunda deportación (1896-1898) se atribuye a las actividades y solidaridad manifiesta de la propia escritora en favor de la lucha emancipadora de 1895 (Valdés 81).

¹⁷⁷ En relatos de la misma colección como “Un cuento de Francisca” y “Origen del sol”, Castillo de González plasma la misma visión utópica acerca de la mujer y el subalterno.

¹⁷⁸ Tomado de *Cuentos de Aurelia* (1912) de Aurelia Castillo de González.

Este relato —desestimado por la crítica, excepto por las breves menciones que le dedica Gómez en su tesis doctoral— ofrece un contraste respecto al discurso contrahegemónico feminista de Gómez de Avellaneda. Mientras esta se inclina por las historias trágicas en las cuales la mujer es martirizada por códigos sociales inflexibles (Harter 159), en “Cuento de hadas”, Castillo de González no proyecta a la mujer como víctima, sino como un agente capacitado de construcción nacional que posee la autoridad y la habilidad de alterar las dinámicas sociales y económicas. Las protagonistas son fuentes de virtud y de saberes prácticos y científicos que creen como la propia escritora en el positivismo como ideología de progreso (Campuzano 65), sin que ello implique una pérdida de la consciencia social y humana. Aunque las mujeres trabajan desde el espacio interior del castillo, plegándose en apariencia a estereotipos de domesticidad femenina, conviene notar que el castillo —con su intensa actividad y puertas abiertas a todo tipo de personas— subvierte el hogar patriarcal al igual que estas hadas que enseñan mecánica y una larga lista de oficios “no-femeninos” también distan de una feminidad convencional.

La escritora se apropia de un modo transformativo de las convenciones de la literatura infantil —hadas, palacios, el bien contra el mal, los finales felices— para elaborar una crítica matizada contra el patriarcado. Uso el término “transformativo” porque estos elementos fantásticos han sido reelaborados. Ni las hadas suelen enseñar mecánica ni los castillos funcionar como centros de enseñanza para los pobres, por citar dos ejemplos. La ambigüedad que resulta de incorporar elementos infantiles en una narración para adultos habría funcionado como una estrategia de mitigación del mensaje feminista. Del mismo modo como, según Gramsci, la práctica hegemónica necesita el consentimiento del dominado (12), la práctica contrahegemónica requiere el consentimiento de los factores dominantes. Castillo de González reivindica la capacidad de las mujeres para intervenir en la construcción de la

nación. Sin embargo, para ser más persuasiva y obtener el consentimiento de sus lectores, la escritora reconfigura su protesta feminista suavizándola con el candor inocente de lo infantil.

Además del lenguaje pueril, otro elemento que le permite a Castillo de González reducir la resistencia frente a su agenda feminista es la inclusión de comentarios elogiosos sobre Estados Unidos en un momento en el que esta nación ya ejercía su hegemonía sobre la isla. Apelando al lenguaje repetitivo y formulaico del cuento infantil clásico, la escritora abre la narración con una alabanza a la potencia norteamericana: “Erase una gran nación de gigantes, muy rica, muy rica y civilizada” (*Cuentos* 23). También señala al final que la historia se basa en un caso real del que fue testigo en un barrio de Chicago, donde asistió a la “magnífica obra de moralización y de cultura” de tres señoras norteamericanas (34). El flirteo con Estados Unidos le permite a Castillo de González posar un pie sobre el orden hegemónico y es desde esta posición cómplice que impulsa su agenda feminista.

“Cuento de hadas”, sin embargo, no es un simple homenaje al feminismo norteamericano. Este relato refleja las iniciativas patrióticas de Castillo de González, quien desempeñó una persistente labor de beneficencia en los primeros años de la república, convirtiéndose en un agente de construcción nacional tras la devastación de la guerra del 95. Además de fundar en 1898 el albergue “Huérfanos de la Patria”, la escritora fue vicepresidenta de la Sociedad de Labores Cubana, organización inspirada en el modelo del Women’s Exchange de Estados Unidos¹⁷⁹ que se dedicó durante seis años a ayudar a mujeres pobres cubanas a ganarse la vida a través de la costura (Castillo de González “Discurso” 412, 420). En un discurso público que pronunció en 1906 en la “Quinta conferencia nacional de beneficencia y corrección de la isla de Cuba”, Castillo de González pidió apoyo económico y logístico a los hombres de estado presentes en dicho encuentro para sostener y ampliar el alcance de la Sociedad de Labores Cubana. Sin embargo, luego informa que tuvieron que

¹⁷⁹ Irónicamente, en Cuba, la hegemonía norteamericana favoreció el desarrollo de corrientes contrahegemónicas como el feminismo, advierte González Pagés (47).

clausurarla por falta de recursos (420), señal del escaso interés de la república por las iniciativas femeninas de construcción nacional.

Como lo evidencia el caso de Castillo de González, en Cuba (al igual que en otros países), el feminismo estuvo muy vinculado con la labor social. El Club Femenino, una de las organizaciones feministas más importantes de la Cuba republicana, fundó escuelas nocturnas para obreras, luchó contra la mendicidad infantil, las drogas, la prostitución y creó una cárcel de mujeres donde se les daba a las reclusas instrucción primaria y lecciones de costura (González Pagés 62). Moreau-Lebert también señala el papel central de las organizaciones feministas cubanas en las campañas educativas destinadas a reducir la tasa de analfabetismo a principios del siglo XX (44). Igualmente destacable es la labor que las mujeres realizaron a través de los clubes femeninos revolucionarios en favor de la causa independentista en funciones como la recolección de fondos (González Pagés 37) y, luego, en la retaguardia durante los años del conflicto (Moreau-Lebert 42). Sin embargo, las mujeres no obtuvieron la retribución esperada. La república les negó el derecho al voto por más de treinta años. En 1901, Manuel Sanguily, delegado a la Asamblea Constituyente de Cuba, señaló sobre el sufragio femenino: “este no es oportuno, no es momentáneo, no urge, no interesa en estos momentos” (*Diario de Sesiones de la Convención Constituyente de la Isla de Cuba* 283).

En “Esperemos”, artículo publicado el 24 de febrero de 1895 en *El Figaro*, Castillo de González expresa sus visiones sobre la sociedad patriarcal con mayor dureza al señalar que la mujer “ha sido la última sierva del mundo civilizado” y que “ha sido hasta ahora la soberana irrisoria de una sociedad galante y brutal” (*Escritos de Aurelia Castillo* 173). Esta es la acusación que esconde la trama utópica, infantil y americanizada de “Cuento de hadas”. En lugar de enfatizar la tragedia del sujeto femenino a través de situaciones de horror como hace Gómez de Avellaneda, Castillo de González prescinde de la violencia y elabora una trama optimista que destaca el valor de la mujer como actor social, una aproximación poco

frecuente dentro de la narrativa breve de formación nacional para adultos, casi siempre centrada en la victimización del subalterno y la presentación de escenarios distópicos.

3.1.3 Manuel de la Cruz y Jesús Castellanos:

Combatiendo el yugo colonial y neocolonial

“¿Cómo empezaré a decirle el cariño, la agitación, la reverencia, el júbilo, con que leí de una vez, por sobre todo lo que tenía entonces entre manos, sus *Episodios de la Revolución de Cuba*? No he tenido últimamente una hora de reposo, para decirle con qué orgullo he visto, como si fuera mía, esta obra de usted . . . Hay veces en que se desea besar al libro”, le escribió el prócer de la independencia cubana José Martí al periodista y escritor Manuel de la Cruz en carta privada de fecha 3 de junio de 1890 (*Obras completas de José Martí* 5: 179). *Episodios de la Revolución Cubana* (1890),¹⁸⁰ el libro que Martí comenta, fue un popular compendio de crónicas sobre la Guerra de los Diez Años (1868-1878) que encendió con el recuerdo de heroísmos pasados la “llama del ideal revolucionario” en preparación para la segunda y definitiva Guerra de Independencia (Bueno, *Figuras* 272). A través de “Fidel Céspedes” y “Pro patria” (1890), narraciones representativas de este volumen, y de “La agonía de La Garza” (1908) de Jesús Castellanos, examinaré el discurso contrahegemónico de la narrativa breve en dos momentos cruciales de la historia de Cuba: la antesala de la Guerra de Independencia y los primeros años de la república. Mientras de la Cruz promueve un “nacionalismo sin razas” e incita a la lucha armada en claro desafío al poder colonial español, Castellanos denuncia el perfil racista del estado neocolonial que se instaura en 1902.

¹⁸⁰ Este libro ha recibido escasísima atención por parte de la crítica literaria. El análisis más importante de este texto se encuentra en *Insurgent Cuba* de la historiadora Ada Ferrer.

“Fidel Céspedes” y “Pro patria”

Bautizado “mambi¹⁸¹ de las letras” por el intelectual y político cubano Raúl Roa (267), de la Cruz (1861-1896) fue un destacado hombre de letras y colaborador de la causa patriota. Escribió para publicaciones como *La Habana Elegante*, *El Figaro*, *Revista Cubana*, *El País*, *El Cubano*, *El Almendares*, *La Ilustración Cubana*, *Patria* y *El Porvenir* (las dos últimas con sede en Nueva York), además de haber sido corresponsal del diario argentino *La Nación* (Domingo Figarola Caneda xiv, xvi). En cuanto a sus obras de largo aliento, destacan junto a *Episodios de la Revolución Cubana* las novelas *La hija del montero* (1885), *El capitán Córdova* (1886) y *Juan Media Risa* (1887), el libro de semblanzas biográficas *Cromitos cubanos* (1892), el ensayo *La revolución cubana y la raza de color* (1895) y “Reseña histórica del movimiento literario en la isla de Cuba” (1890), incluido en la obra *América Literaria* (xiv). Patriota comprometido, en la década de 1890, bajo órdenes de Martí, contribuyó con los preparativos de la Guerra de Independencia recorriendo el oriente de la isla a fin de unificar voluntades, para luego establecerse en Nueva York, donde trabajó para el Partido Revolucionario Cubano y como secretario de Tomás Estrada Palma, ministro plenipotenciario de Cuba (Bueno, *Figuras* 271). Alcanzado por una muerte prematura, de la Cruz no pudo asistir al desenlace de la contienda.

Episodios de la Revolución Cubana fue uno entre varios libros publicados en el fin del siglo con el propósito de recordar la gesta pasada e instigar una nueva. En el prólogo, de la Cruz señala que sus crónicas se basan en “auténticos datos de actores y abonadísimos testigos” (1). Según Bueno, combatientes de la Guerra de los Diez Años como Antonio Maceo y Manuel Sanguily sirvieron de fuentes a de la Cruz (*Figuras* 274). Otros textos similares de la época incluyen *La guerra de Cuba en 1878* (1889) de Félix Figueredo, *A pie y descalzo* (1890) de Ramón Roa y *Desde Yara hasta el Zanjón* (1893) de Enrique Collazo

¹⁸¹ Se conoce como “mambises” a los combatientes de las guerras de independencia de Cuba.

(Ada Ferrer 111). Los libros de de la Cruz y Roa fueron los más populares al haber tenido segundas ediciones el mismo año del estreno (111). Impresiona saber que soldados de la guerra del 95 atestiguaran que estas crónicas los impulsaron a la lucha (113). También sorprende que las autoridades coloniales permitieran la impresión de estos libros en Cuba.

De acuerdo con Ferrer, luego de la Guerra de los Diez Años, a objeto de asegurar su hegemonía sobre la isla, España implementó una batería de reformas que produjo un grado nada despreciable de liberalización en la vida política y cultural de Cuba (110-11). Por ejemplo, en la década de 1880, el estado colonial abolió los tribunales de prensa con lo que se eliminaron las sanciones de prisión y expatriación para los autores y, además, declaró la legalidad de la propaganda separatista siempre y cuando no instigara a la violencia (111). Producto de estas medidas, entre finales de 1880 y principios de 1890, La Habana experimentó un *boom* editorial que se hizo evidente en la circulación de un número creciente de libros y más de quinientas publicaciones periódicas (111). *Episodios de la Revolución Cubana* fue parte de esta explosión de papel y tinta que buscó contrarrestar la propaganda antiseparatista de España, centrada en el argumento —ampliamente usado en el siglo XIX— de que una revolución abriría las puertas al caos social y la guerra de razas (110).

A través de panfletos, discursos, artículos, testimonios y narraciones como las de *Episodios de la Revolución Cubana*, intelectuales y activistas no solo blancos sino también negros y mulatos buscaron invalidar la tesis de una inminente guerra racial a través de una campaña que promovió la idea contraria, a saber, la de un “nacionalismo sin raza” que se habría forjado gracias a la lucha mancomunada de blancos y negros en la Guerra de los Diez Años (111). Este constructo ideológico no solo posibilitó la unión necesaria de cara a la guerra del 95, sino que se convirtió en la narrativa dominante de la nacionalidad cubana, incluso hasta el día de hoy (110). Es cierto que estas proclamas antirracistas expresaron más un deseo que una realidad. No obstante, en el contexto del siglo XIX, supusieron un desafío:

“those claims were nothing if not profoundly counterhegemonic . . . Patriotic claims about racial integration, then, were not an attempt to preserve or justify a status quo but rather a powerful, if incomplete, attack on the ideological foundations of colonial rule” (132-33). Paradójicamente, más adelante, en el siglo XX, dichas proclamas se usarían al servicio de un estado racista. En nombre del “nacionalismo sin razas”, el nuevo estado prohibió la creación, por ejemplo, de organizaciones políticas como el Partido Independientes de Color, dedicado a la reivindicación de los derechos de la población afrodescendiente.

“Fidel Céspedes” (1890),¹⁸² narración de *Episodios de la Revolución Cubana*, es un ejemplo representativo de la propaganda patriota en favor de la lucha armada y la integración racial. El relato gira en torno a Fidel Céspedes, soldado afrodescendiente de “presencia airosa” a quien el autor caracteriza como héroe: “en el peligro inmutable y frío como una mole de granito, en el ataque temerario y descabellado, en el cuartel humanitario, sencillo, generoso” (de la Cruz 30). Al tener el mismo apellido que el mayor general del Ejército Libertador, Carlos Manuel de Céspedes, de la Cruz establece una conexión entre los heroísmos blancos y los negros, siendo estos últimos los que desea resaltar.

En los primeros cuadros, Fidel comanda un asalto épico: “á la cabeza de los treinta jinetes, arrolló la vanguardia enemiga, abriéndose camino por entre ella como impetuosa y pujante piara de toros corpulentos y bravíos que embistiesen juntos con fiero denuedo, derribando á éstos, atropellando á aquéllos, pisoteando á algunos y estrujando, embutiendo, atravesaron la columna por su eje, saliendo todos ilesos” (30). La exaltación del brío patriota es una invitación a reeditar estos heroísmos que contrastan con la derrota estrepitosa de los españoles, a quienes de la Cruz, además, presenta como cobardes que luego acorralan a Fidel y sus soldados mientras duermen. Sitiado por sus enemigos y privado de su rifle, Fidel los reta a batirse a machete, desafío que los españoles declinan por temor, prefiriendo matarlo a

¹⁸² Tomado de *Episodios de la Revolución Cubana* de Manuel de la Cruz, edición de 1911.

balazos. Como último acto de resistencia, Fidel descarga “un terrible machetazo” (31) contra su propio caballo para que los españoles no pudieran llevárselo.

El héroe afrodescendiente es una imagen novedosa y contrahegemónica que desafía la exclusividad blanca en materia de orgullos nacionales. En la primera mitad del siglo XIX, el ennoblecimiento de personajes negros y mulatos se conseguía por vía del martirio. Estos eran representados como víctimas dóciles de una élite moralmente degenerada. De la Cruz desecha este estereotipo y construye un personaje afrodescendiente lleno de arrojo. El autor exalta la violencia temeraria y “descabellada” de Fidel con el propósito de excitar la violencia patriótica de los cubanos. Este relato es una incitación encubierta a la guerra.

La temeridad de Fidel es heredera de los personajes negros de “El ranchador”, aunque de la Cruz ofrece una imagen más dignificada del sujeto afrodescendiente, quien ejerce la violencia no por supervivencia sino por un ideal. A través de un lenguaje modernista de formas esmeradas, de la Cruz eleva a su héroe y estetiza sus hazañas sobrehumanas. Fidel es paradigma de patriotismo y objeto de reverencia, lo que lo convierte en miembro honroso de un cuerpo nacional. La exaltación del soldado afrodescendiente es parte de los esfuerzos por construir una identidad nacional multirracial capaz de contrarrestar las advertencias del gobierno colonial sobre la inminencia de una guerra de razas.

Al final, los patriotas son sorprendidos mientras duermen y Fidel es acribillado a balazos. Con esta escena de horror, de la Cruz denuncia los abusos del colonialismo español. Sin embargo, la muerte del héroe tiene un significado doble. Ciertamente se usa para cuestionar la ética del enemigo, pero también es una forma de moderar el tono revolucionario del relato, pues como señalé, la instigación a la violencia no estaba permitida.

La misión ideológica de construir una hermandad interracial es aún más evidente en las anécdotas de “Pro patria” (1890),¹⁸³ del mismo libro. En una de ellas, el capitán Agüero y

¹⁸³ Tomado de *Episodios de la Revolución Cubana* de Manuel de la Cruz, edición de 1911.

su asistente, un mulato que había sido su esclavo, caen prisioneros de los españoles, quienes ofrecen perdonarles la vida si se comprometen a abandonar la lucha. Agüero y su asistente sostienen un breve diálogo tras el cual deciden no entregarse:

—Anda, acógete al indulto. Eres un muchacho y no tienes la responsabilidad ni los deberes que yo.

—No, capitán —repuso el asistente— la suerte de usted es mi suerte; moriremos juntos.

—¿No aceptan ustedes? —prosiguió Montaner [oficial español].

—Nuestra dignidad nos impide traspasar la línea —replicó Agüero. (124)

Seguidamente, ambos fueron pasados por el fusil. En otra anécdota de “Pro patria”, los españoles citan al negro José Antonio Legón y le piden que se rinda a cambio de libertad y tierras, a lo cual el negro responde: “José Antonio no se somete” (127), en acatamiento a lo que su amo le había pedido antes de morir: “sigue peleando al lado de los cubanos” (127). Poco después, José Antonio murió en el campo de batalla.

En “Pro patria”, de la Cruz enfatiza el motivo de la hermandad interracial forjada al calor de los embates de la guerra. En estas anécdotas, la pedagogía del horror se construye a partir de situaciones en las que soldados blancos y negros tienen la posibilidad de salvarse pero, en vez, deciden dar su vida por la patria. A través de estas imágenes de autosacrificio, de la Cruz buscó intensificar los sentimientos de aversión hacia el colonialismo español e incitar el espíritu patriótico y de lucha entre los cubanos.

No obstante, en las anécdotas de “Pro patria”, se observa cierto servilismo de parte de los personajes negros hacia sus antiguos amos. Al respecto, Ferrer indica que de la Cruz y otros escritores de la época construyeron una imagen ambigua del insurgente negro, si bien heroico y aguerrido, incapaz de constituirse en amenaza para el blanco o la futura república (121). Según Ferrer, incluso los intelectuales negros —como Juan Gualberto Gómez y Martín

Morúa Delgado— representaron al insurgente negro de esta manera (121); una precaución probablemente necesaria dado el temor generalizado a una guerra de razas.

La generación de intelectuales de 1880-1890 apostó por una idea de nación próxima al concepto de la comunidad fraternal de Anderson, quien señala: “regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail . . . the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. Ultimately it is this fraternity that makes it possible . . . for so many millions of people, not so much to kill, as willingly to die for such limited imaginings” (7). El nacionalismo sin raza que surgió en la Cuba del fin de siglo buscó crear una ilusión de fraternidad e igualdad que no existía.¹⁸⁴ Como advierte Anderson, el nacionalismo fraternal es un artefacto cultural, una invención que no necesariamente coincide con la realidad, pero que, sin embargo, tiene el poder de despertar emociones y hasta de impulsar a la guerra (4-5).

La utopía del nacionalismo sin raza se propagó a través de la gran cantidad de materiales impresos que se publicaron en la época. Textos como *Episodios de la Revolución Cubana* no llegaron solo a la población alfabetizada, que para 1887 sumaba 70% de los blancos y 28% de los negros en La Habana (Ferrer 113). Los analfabetas también accedieron a estos textos gracias a los anuncios de los pregoneros y a las reuniones organizadas por las sociedades recreacionales y educativas de la comunidad negra, donde se debatían libros y artículos de prensa (114). Ante la ausencia de una invitación directa a la guerra, el estado colonial no pudo prohibir estas crónicas y artículos. Refugiándose en la supuesta objetividad del discurso histórico y en tramas ambiguas en las que los patriotas destacan por su brío pero luego siempre mueren derrotados, de la Cruz supo navegar el aún restrictivo sistema colonial

¹⁸⁴ Para 1890, el racismo era marcado en Cuba. De hecho, activistas de color emprendían una campaña por los derechos civiles de los negros en función de materializar la utopía del nacionalismo sin razas que se construía en ese preciso momento. Como indica Ferrer, en 1892, Juan Gualberto Gómez creó el Directorio Central de las Sociedades de la Clase de Color para canalizar las principales demandas de la población afrodescendiente. Reclamaron educación pública gratuita para los niños negros, el derecho de los individuos de color a usar el transporte público y ser atendidos en comercios y la eliminación de la división “blanco/de color” en los registros civiles (125), por mencionar solo algunas.

y matizar lo que en realidad fue un llamamiento a la lucha armada y la unión civil.

Como transición al siguiente relato, es pertinente recordar las palabras que escribió de la Cruz en *La revolución cubana y la raza de color*, ensayo que publica en Key West bajo el pseudónimo “Un cubano sin odios”: “Libre el país cubano del anárquico y bárbaro dominio español, el negro y el mulato compartirán con el blanco el gobierno y la administración del país. A nadie se le preguntará cuál es el color de su piel, si sus ascendientes nacieron en el riñón de Alemania ó en el corazón de Senegambia” (18). Esta cita expresa la genuina inclinación igualitarista de cierto sector de la intelectualidad cubana. Es, de hecho, la promesa bajo la cual los negros participan en la Guerra de Independencia.

“La agonía de La Garza”

La república norteamericanizada que emerge en 1902 contradice la sociedad independiente sin clases ni razas que vislumbraron los patriotas. Al igual que otros escritores de la primera generación republicana o “generación agonizante”,¹⁸⁵ Castellanos (1879-1912)¹⁸⁶ plasmó su descontento con la situación social y política de la isla bajo la hegemonía estadounidense (Luis Toledo Sande 63; Magdalena López, “José Antonio” 128). Según Reinaldo Sánchez, frustración, desesperanza, desengaño, derrotismo y melancolía son algunos de los rasgos de la literatura que se produce en estos años (88, 91). Después de todo, Castellanos fue “un entusiasta separatista” que trabajó a través de diversos clubes

¹⁸⁵ También formaron parte de esta generación escritores como Carlos Loveira, Carlos de Velasco, Arturo Montori, Miguel de Carrión, Luis Felipe Rodríguez, Mario Guiral Moreno, José Antonio Ramos y Alfonso Hernández Catá.

¹⁸⁶ Entre los estudios más destacados sobre la vida y obra de Castellanos deben mencionarse *Tres narradores agonizantes: Tanteos acerca de la obra de Miguel de Carrión, Jesús Castellanos y Carlos Loveira* de Toledo Sande, *Tres cuentistas cubanos* de Alberto Garrandés, “La vida y la obra de Jesús Castellanos” de Max Henríquez Ureña, “Jesús Castellanos y la narrativa cubana del 900” de Reinaldo Sánchez, “Jesús Castellanos: Un heterodoxo-ortodoxo” de Rosario Rexach, “Visión de la actividad cultural cubana de principios de nuestro siglo: Jesús Castellanos” de Magaly Pérez Machado y “Desbalances, aciertos y contradicciones en *De tierra adentro*” de José Domínguez Ávila.

revolucionarios por la emancipación durante sus años de exilio en México, entre 1896 y 1898 (Toledo Sande 79). Su compromiso con el destino soberano de Cuba lo llevó a rechazar el imperialismo norteamericano desde que este dio sus primeras señales. De hecho, fue detenido y luego liberado bajo fianza por una caricatura que publicó el 5 de abril de 1901 en la primera plana del periódico *La Discusión* en la cual Cuba aparecía como un Cristo sufrido y torturado por el senador Platt (91). No obstante, con el tiempo, la postura de Castellanos y otros intelectuales de su tiempo se hizo más ambigua en el sentido de que estos comenzaron a considerar la influencia norteamericana de una forma ingenua y optimista, viendo al país como un modelo admirable de desarrollo del cual Cuba podría beneficiarse (93, 97).

A Castellanos, no solo se le considera iniciador del cuento moderno en la isla (Luis, *Culture* 103), sino la “figura más representativa de la narrativa cubana de la época” (Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XX* 19), entre otras razones, por ser el primero en retratar el mundo campesino (Alberto Garrandés 17). Sus primeras obras fueron *Cabezas de estudio* (1902), compendio de artículos periodísticos y *De tierra adentro* (1906), colección de relatos breves sobre el campo cubano. También destacan las novelas *La conjura* (1909), premiada en los juegos Florales del Ateneo de La Habana, *La manigua sentimental* (1910), ambientada en la Guerra de Independencia, y la inconclusa *Los argonautas* (1916), publicada póstumamente. Parte importante de la obra de Castellanos se difundió en publicaciones periódicas como *Patria*, *El Fígaro*, *Cuba y América*, *Letras*, *La Política Cómica* y *Azul y Rojo*. Por su destacada labor en el campo literario cubano, fue nombrado primer director de la Academia Nacional de Artes y Letras (1910). Además, ejerció como fiscal en la Audiencia de La Habana y fundó, junto con el escritor Max Henríquez Ureña, la Sociedad de Fomento del Teatro y la Sociedad de Conferencias (1910), esta última dedicada al debate de temas culturales e históricos (“Castellanos, Jesús” en *Diccionario de la literatura cubana*).

En “La agonía de La Garza” (1908),¹⁸⁷ Castellanos elabora una alegoría sobre los primeros pasos de Cuba como nación independiente representando a la nueva república como un espacio inhóspito para las clases bajas de color, que encuentran un destino trágico de naufragio y muerte al final de la narración. Los carboneros Pío y Gaspar se ven forzados a navegar hasta la localidad de Cárdenas para vender treinta sacos de carbón. Para ello, reacondicionan a “La Garza”, una vieja embarcación, y zarpan junto con la mujer de Gaspar y sus dos hijos. Tras sortear por varias horas el agitado oleaje, los sacos de carbón — producto de tres meses de trabajo— caen al agua a causa de una violenta ráfaga que pronto se convierte en una tempestad. La embarcación finalmente se voltea y todos caen al agua para enfrentarse a una caterva de tiburones. Estos devoran a Gaspar y a uno de los niños, mientras el otro muere ahogado junto a su madre. Pío, cuya raza no se especifica, sobrevive para contar la historia pero enloquece. El suceso pasa de boca en boca hasta alcanzar los oídos del narrador, quien volvía a su tierra tras un período de ausencia y a quien le cuentan lo ocurrido en un bodegón “entre dos tragos de aguardiente” (Castellanos 203).

Castellanos publicó este cuento durante la segunda intervención estadounidense (1906-1909)¹⁸⁸ y el mismo año en que veteranos afrodescendientes de la Guerra de Independencia fundaron el Partido Independientes de Color (1908), plataforma política a través de la cual mulatos y negros lucharon por una representación proporcional en los cargos públicos del estado y protestaron por la permanencia de españoles en puestos de gobierno que ellos afirmaban les pertenecían a los patriotas (Aguilar 251; Helg 27). Castellanos denuncia el naufragio simbólico del naciente estado, nuevamente bajo control norteamericano (Calixto García 212), pero sobre todo el naufragio de la población afrodescendiente excluida del

¹⁸⁷ Tomado de *Los argonautas. La manigua sentimental. Cuentos, crónicas y apuntes* (1916), colección póstuma publicada por la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba, tomo II.

¹⁸⁸ La segunda intervención estadounidense se produce a petición del propio presidente de Cuba, el conservador Tomás Estrada Palma (1902-1906), a raíz de una insurrección organizada por el Partido Liberal para evitar que se reeligiera en el cargo.

proyecto nacional. Según Helg, el elevado porcentaje de participación de negros y mulatos en la guerra del 95 (mayor que el porcentaje de negros y mulatos en la población total) creó altas expectativas en estos respecto a su posición en una Cuba independiente (27). Sin embargo, no recibieron la esperada retribución.

El nuevo estado boicoteó el ingreso de negros y mulatos a la administración pública, promovió la inmigración española, reprimió las tradiciones de origen africano y consintió prácticas racistas (27). Aunque la educación pública favoreció a toda la población, las escuelas privadas generalmente no aceptaban negros, práctica que también se extendía a los restaurantes, clubes sociales y salones de baile (136). Además, negros y mulatos estuvieron sobrerrepresentados en oficios subalternos. Usualmente trabajaban como obreros de construcción, agricultores, jornaleros, sirvientes, sastres, mensajeros, bomberos, zapateros y herreros, siendo excluidos del comercio, las ventas, la banca, los seguros y las profesiones de mayor prestigio (137-38). Por el contrario, los españoles accedieron a cargos públicos, ocupaciones profesionales y dominaron el empleo en las industrias en crecimiento como la minería, el transporte y las comunicaciones (140). Incluso desplazaron a los sirvientes y carboneros de color (140). La matriz racista de los gobiernos republicanos dificultó que la población afrodescendiente se insertara política, económica y socialmente en la nueva nación.

Paradójicamente, los escasos políticos de color de principios del siglo XX como Juan Gualberto Gómez y Martín Morúa “se negaron a actuar abiertamente en nombre de los cubanos de color” y fueron, más bien, exhibidos como prueba del supuesto carácter igualitario de la república (Helg 23, 169). De hecho, Morúa fue uno de los proponentes de la llamada Enmienda Morúa con la cual se prohibió el Partido Independientes de Color, medida que motivó el alzamiento armado de la organización en 1912.

En “La agonía de La Garza”, la persistente borrasca, los remolinos, el mar “despótico” con su “hedor acre” y la “tribu de monstruos, mantas, tiburones [y] rayas” que

“se disputaban a dentelladas la presa futura” son metáforas de la nación neocolonial y sus políticas racistas, mientras la precaria embarcación “aullando por todas sus viejas heridas” puede identificarse con la prolongada historia de sufrimiento de la población afrocubana (Castellanos 206-08). Castellanos parece volver al discurso de victimización del negro propio de la narrativa antiesclavista del siglo XIX a través de la presentación de escenas de horror y muerte que buscan transmitir la agonía de la población de color.

El niño José es la primera víctima. Un tiburón lo captura y luego otro se lo disputa, ambos arremetiendo contra el pequeño, de quien salía un “clamor agudo como el de un cuerpo apuñaleado” (208). Enseguida, Gaspar se lanza al agua dispuesto a matarlos, pero “seis, ocho, diez tiburones ‘engolados’, codiciosos, se repartieron sus pedazos” (208). Yeyo, el otro niño, ve la esperanza de sobrevivir cuando toca la arena y ve un faro en la orilla, pero termina ahogándose junto a su madre a causa de una corriente profunda. Castellanos sugiere que no hay esperanza ni siquiera para las nuevas generaciones de afrodescendientes representadas por los dos niños que fallecen. Rodeado de muerte, Pío “pudo ver crudamente toda su situación de abandono” y contrastó su tragedia con los “enormes transatlánticos punteados de luces” que se veían a lo lejos, llenos de “gente feliz” y de “ricachones que se hacían el amor sobre los mimbres de popa” (209-10), mientras él lo había perdido todo.

Castellanos representa el desamparo de la población afrodescendiente y los marcados contrastes socioeconómicos de la Cuba republicana a modo de crítica contra un estado que ignoró a las clases desposeídas y la población de color. Las escenas de horror y sangre agudizan el tono de protesta y anticipan los sucesos de 1912, cuando el gobierno reaccionó al alzamiento armado de los Independientes de Color con una “guerra racista” en la cual las fuerzas del orden público y guerrillas voluntarias masacraron a la población negra (Helg 304-07), como los tiburones masacraron a los carboneros.

Para comprender el discurso contrahegemónico de Castellanos, es preciso considerar

que durante la primera década del siglo XX, sobre todo luego de la creación del Partido Independientes de Color, mediante una agresiva campaña de rumores, las élites políticas reavivaron el temor a una conspiración negra, a la cual estigmatizaron de “racista” con el propósito de justificar las posteriores acciones represivas (217). Castellanos recurrió a la imagen del negro-víctima a fin de crear empatía hacia el sufrimiento de la población afrocubana y contrarrestar la campaña de demonización que puso en marcha el gobierno.

Ciertamente, Castellanos desafía la publicidad racista de las élites. Sin embargo, matiza su denuncia creando “imágenes artísticas de la realidad” (Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XX* 19). Castellanos convierte a las élites responsables de la marginación de la población afrocubana en monstruos marinos y tempestades. Un contraste respecto a narraciones del siglo XIX como “Petrona y Rosalía”, donde Tanco ataca directamente a la clase propietaria. El recurso a la alegoría crea ambigüedad interpretativa en la medida en que la hostilidad del océano puede tomarse literalmente o, como propongo, simbólicamente. Mediante la alegoría, Castellanos evita un tono confrontacional y mitiga su mensaje de denuncia haciéndolo más “potable”. Al dejar a las élites “fuera de foco”, el autor sutaliza su ataque¹⁸⁹ y, además, enfatiza la importancia de los carboneros, quienes constituyen el verdadero centro de un relato que busca capturar al pueblo llano de Cuba a través de la representación del mundo rural y de lugares como el bodegón, que emerge como el espacio donde se construye la memoria oral del hombre común y sus tragedias.

A modo de colofón, comento brevemente “Pasado y presente” (1916),¹⁹⁰ otro relato de Castellanos en el cual un combatiente de la Guerra de los Diez Años sufre un prolongado ataque de catalepsia del cual despierta cuando Cuba ya es independiente solo para comprobar con indignación que la isla está llena de ibéricos, que el gobierno promueve relaciones

¹⁸⁹ Castellanos también critica al gobierno en novelas como *La conjura* y *Los argonautas*.

¹⁹⁰ Tomado de *Los argonautas. La manigua sentimental. Cuentos* (1916), colección póstuma publicada por la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba, tomo II.

comerciales y diplomáticas con el antiguo enemigo y que “los *leaders* de los partidos chocaban copas con los jefes de las colonias españolas” (Castellanos 235). Si en “La agonía de La Garza”, Castellanos cuestiona que el estado marginara a la población afrocubana, entregados combatientes de la causa emancipadora, en “Pasado y presente”, denuncia la otra faceta del mismo problema: las facilidades y privilegios que la nueva república ofreció a la población procedente de la antigua metrópoli. Los relatos de Castellanos denuncian el perfil neocolonial del nuevo estado y la traición al nacionalismo multirracial que intelectuales como de la Cruz y Martí quisieron construir a finales del siglo XIX.

No obstante, será la segunda generación republicana de escritores la que a partir de 1920 desarrollará un discurso de protesta más incisivo (Bueno, *Cuentos cubanos del siglo XX* 22). En paralelo a la Protesta de los Trece, la fundación del Grupo Minorista (1923) y luego del Partido Comunista de Cuba (1925), este grupo de intelectuales denunciará el racismo, el imperialismo y la explotación obrera (22-24), recrudesciendo la retórica de frustración de los escritores de la primera generación.

De lo expuesto en este apartado se puede concluir que, entre 1830 y 1920, los ejes temáticos de la narrativa breve contrahegemónica para adultos fueron la esclavitud, el racismo, la desigualdad de género y el colonialismo. Los escritores estudiados condenaron estas formas de opresión a través de un discurso caracterizado por el horror y la ambigüedad que comenzó a gestarse en la colonia y se prolongó hasta la república. En estas narraciones, esclavos, negros libres y mujeres generalmente encuentran una muerte trágica que simboliza el carácter discriminatorio de las sociedades colonial y republicana.

Las ideas antiesclavistas, antirracistas y feministas también encontraron expresión en la narrativa breve infantil. Sin embargo, frente al insistente pesimismo de los relatos para adultos, la narrativa breve infantil introdujo una perspectiva mixta. Como detallo en el siguiente apartado, si bien ciertos escritores ejercitaron un discurso de denuncia lúgubre

como el de las narraciones para adultos, otros se inclinaron hacia la utopía y los desenlaces favorables al subalterno. Asimismo, es importante recalcar que al igual que en el corpus de cuentos para adultos, en el infantil, la pedagogía del horror también ocupó un lugar destacado, excepto por los cuentos de Martí que presentan una alternativa no-violenta.

3.2 NARRATIVA BREVE INFANTIL

3.2.1 La insospechada trinchera abolicionista de Cirilo Villaverde y Francisco J.

Balmaseda: Burlando la censura colonial a través del texto escolar

Cirilo Villaverde y Francisco Javier Balmaseda fueron destacados intelectuales del siglo XIX, reconocidos por sus posturas abolicionistas y anticolonialistas y por su estrecha vinculación con el magisterio. En un momento en el que la esclavitud era la base de la economía cubana y en el que imperaba una estricta vigilancia¹⁹¹ por parte de los órganos censores de la administración colonial, especialmente atentos a contenidos que cuestionaran el sistema político y económico de la isla, ambos escritores se arriesgaron a incluir relatos de temática antiesclavista en libros destinados al público infantil. Curiosamente, estos libros recibieron la aprobación de los censores y hasta se convirtieron en materiales oficiales de lectura en las escuelas públicas de la isla, algo digno de atención si se considera que la mayor

¹⁹¹ En 1811-1814 y 1820-1823, Cuba gozó de libertad de prensa debido al establecimiento de regímenes constitucionales en España; en 1824, con la restauración del absolutismo, volvió la censura pero se permitió la publicación “de forma algo menos controlada” de obras literarias, que frecuentemente se usaron para expresar opiniones políticas (Aguilera Manzano 127). En 1834, se aprobó una nueva legislación cuyo reglamento impuso mayores restricciones a la prensa a través de la creación de la figura del “editor responsable” y la “fianza o depósito previo”, medidas que afectaron a las publicaciones religiosas, políticas, literarias y científicas (138-9). Como resultado, pese al regreso del constitucionalismo en España en 1836, a partir de 1837, todas las publicaciones de la isla quedaron sujetas a una estricta censura previa (139), situación que se mantuvo hasta la década de 1850 cuando se suavizaron las condiciones. Para más detalles sobre las leyes que regularon la prensa en el diecinueve cubano, ver *Children of Colonial Despotism: Press, Politics, and Culture in Cuba, 1790-1840* de Larry R. Jensen e *Historia del periodismo en España* de María Dolores Saíz y María Cruz Seoane.

parte de las obras antiesclavistas cubanas del siglo XIX se publicaron en el extranjero justamente para evitar las sanciones del gobierno colonial, que incluían cuantiosas fianzas y hasta penas de prisión y expatriación para los autores (Aguilera Manzano 138; Ferrer 111). De Villaverde examinaré “El niño inconsiderado” y “Los muchachos malos” pertenecientes a *El librito de los cuentos* (1847) y, de Balmaseda, “El negro y el rocín” y “El elefante y las hormigas”, de la colección *Fábulas morales* (1858). Con el fin de evadir la censura, estos escritores utilizaron recursos como la alegoría y el desplazamiento estratégico (táctica mediante la cual unas figuras reemplazan a otras para desorientar sobre la identidad).

Los libros de Villaverde y Balmaseda figuran entre los hitos fundacionales de la literatura infantil cubana, estrechamente ligada en sus inicios al género fabulístico y al ámbito escolar. Además de Balmaseda, otros fabulistas importantes de principios del siglo XIX fueron Gabriel de la Concepción Valdés, mejor conocido como “Plácido”, y Rafael Otero, destacados los tres por haber contribuido a cubanizar el género a través de la incorporación de plantas y animales autóctonos (Bravo-Villasante, *Historia y antología* 1: 298; José Antonio Gutiérrez 76). También relevantes dentro del panorama infantil fueron Eusebio Guiteras, José María de la Torre y Juan Bautista Sagarra, quienes elaboraron textos escolares destinados al aprendizaje de la lectura y la historia (Gutiérrez 51). La contribución de escritores cubanos a la literatura escolar es digna de mención toda vez que, al ser la isla una colonia, la mayor parte de los materiales de lectura provenían de España siendo estos textos, frecuentemente, de temática religiosa o moralizante como las fábulas de Tomás de Iriarte y Félix María Samaniego (46-47). Para completar el cuadro inicial de la literatura infantil cubana, es preciso mencionar las publicaciones periódicas destinadas a la niñez que circularon en la primera parte del siglo XIX, entre las cuales pueden señalarse *El Álbum de los Niños* (1858-1861), *La Infancia* (1872-1873) y *La Niñez* (1879), además de otras dos aparecidas en Nueva York: *El Amigo de los Niños* (1875) y *El Mentor Ilustrado* (1881-1882)

(Salvador Arias 53).

Cuando se publicaron los libros de Villaverde y Balmaseda regía la “Ley General de Instrucción Pública para las Islas de Cuba y Puerto Rico” (1842), mediante la cual el estado colonial creó la Inspección General de Estudios. Este organismo centralizó la dirección y supervisión de las escuelas de la isla, reemplazando el trabajo que hasta entonces había desempeñado la intelectualidad criolla a través de la sección de Educación de la Sociedad Económica de Amigos del País (Yoel Cordoví Núñez y Dayana Murguía Méndez 215). Según Gutiérrez, esta medida aumentó la vigilancia y consolidó “el dominio ideológico” de la metrópoli sobre todo en las escuelas públicas, circunstancia que, sin embargo, no impidió que los textos de Villaverde y Balmaseda recibieran la aprobación oficial de las autoridades para ser usados tanto en planteles públicos como privados (27). Estas obras tuvieron una difusión privilegiada, aunque, probablemente, las escuelas privadas¹⁹² ofrecieron un ambiente más propicio para acentuar los valores nacionalistas y liberales que aparecen entretreídos en los relatos de *El librito de los cuentos* y *Fábulas morales*.

“El niño inconsiderado” y “Los muchachos malos”

Escritor, abolicionista y colaborador de la causa independentista, Villaverde (1812-1894)¹⁹³ es principalmente conocido por su novela *Cecilia Valdés* (1839, 1882), una radiografía de la sociedad cubana que avanza una denuncia contra el gobierno colonial y el

¹⁹² Hasta la década de 1850, había más escuelas privadas (74,6%) que públicas (25,3%) en Cuba, relación que se invierte en 1860 cuando estas pasan a representar el 62,6% (Paulino Castañeda Delgado y Juan Marchena Fernández 271). Estas cifras evidencian la importancia de la educación privada especialmente en la primera mitad del siglo XIX como fuente de instrucción y, frecuentemente, como canal de valores ideológicos alternativos a los oficiales.

¹⁹³ Para mayor información sobre la vida y obra de Villaverde, ver *Acerca de Cirilo Villaverde*, editado por Imeldo Álvarez García; *Homenaje a Cirilo Villaverde*, editado por la Comisión Nacional Cubana de la Unesco; y “Villaverde, Cirilo (1812-1894)” de Luis. También útiles son las entradas biográficas de Henríquez Ureña en *Panorama histórico de la literatura cubana*, de Bueno en *Figuras cubanas* y la del *Diccionario de literatura cubana*.

régimen esclavista (Luis, “Villaverde, Cirilo” 172), el cual Villaverde conoció de cerca al haberse criado en una plantación, viendo a los centenares de esclavos maltratados que curaba su padre, médico del ingenio “Santiago” en Pinar del Río (Bueno, *Figuras* 227). Por la relevancia de *Cecilia Valdés* y por ser uno de los iniciadores de la ficción narrativa en Cuba (Henríquez Ureña, *Panorama* 1: 223), críticos como Luis señalan que quizás Villaverde sea el más importante novelista hispanoamericano del siglo XIX (“Villaverde, Cirilo” 169). Villaverde hizo parte de la tertulia Delmontina y, por sus ideas contrarias al régimen colonial, enfrentó la prisión y el exilio. Junto al general Narciso López, Villaverde participó en una conspiración y fue hecho preso en 1848, pero luego escapó y se trasladó a Nueva York (170). Allí, trabajó como secretario de López, con quien compartió una postura favorable al anexionismo, aunque luego se convirtió en convencido separatista (171). Desde el exilio y hasta su muerte, Villaverde luchó por la causa de la independencia cubana.

Además de *Cecilia Valdés*, Villaverde escribió otras novelas como *El espetón de oro* (1838), *Teresa* (1839), *La joven de la flecha de oro* (1840), *El guajiro* (1842, 1890) y *El penitente* (1844). Entre sus obras de no-ficción, destacan *Excursión a la Vuelta Abajo* (1838, 1842, 1891), *La revolución de Cuba vista desde Nueva York* (1869) y *Palenques de negros cimarrones* (introducción a *Diario del rancheador* de Francisco Estévez, 1890). Asimismo, a lo largo de su carrera, colaboró para más de una docena de publicaciones cubanas como *Revista de La Habana*, *Faro Industrial de La Habana*, *El Fígaro* y *Revista Cubana*, mientras en Nueva York dirigió *La Verdad* (periódico separatista), *La Ilustración Americana* y *El Espejo* y escribió para *La América* y el *Frank Leslie's Magazine*, entre otros medios. De modo concomitante a su actividad periodística y literaria, ejerció la docencia. En Cuba, fue maestro en el Colegio Real Cubano, el Buenavista y La Empresa y, en Estados Unidos, fue profesor de español y luego abrió una escuela propia junto a su esposa (“Villaverde, Cirilo”

en *Diccionario de la literatura cubana*; Henríquez Ureña, *Panorama* 1: 226; Luis, “Villaverde, Cirilo” 170).

Imeldo Álvarez García indica que Villaverde no vivió de forma privilegiada ya que “no fue esclavista, ni rico propietario, ni terrateniente” (313). Como exiliado, las clases de español y los artículos de prensa le permitían “sostener con duras privaciones a su familia” (Bueno, *Figuras* 234). La de Villaverde fue, en suma, una vida consagrada a la patria y al potencial de transformación social de la literatura, el periodismo y la educación.

Frente al amplio legado literario y periodístico de Villaverde, *El librito de los cuentos* queda un tanto opacado. Aparte de las menciones que le dedica Gutiérrez, quien destaca el valor de la obra como plataforma de ideas antiesclavistas¹⁹⁴ y nacionalistas y predecesora de *La Edad de Oro* (la revista infantil de Martí) (70-73), no se ha producido más crítica sobre este texto. Publicado por primera vez en 1847, *El librito de los cuentos* contó con una segunda edición en 1848 y una tercera en 1857. Las tres llevaron el subtítulo “obra escrita espresamente para servir de testo de lectura a niños de siete a diez años de edad”. En *Guía del profesorado cubano para 1868*, Mariano Dumás Chancel, director de la Escuela Municipal Superior de Matanzas, recomienda la obra de Villaverde como parte de la “Biblioteca del maestro” (244). Como se especifica en la portada, *Guía del profesorado* está dedicada a los funcionarios públicos que “dirigen, protegen o inspeccionan la educación de la juventud”, lo que indica que aún para 1868, fecha en que se publica la guía, *El librito de los cuentos* sigue siendo un texto estándar para el aprendizaje de la lectura en el sistema de escuelas públicas.

*El librito de los cuentos*¹⁹⁵ consta de treinta y seis secciones repartidas a lo largo de poco más de cien páginas en las que se hace evidente el “acento nacional, tanto en la

¹⁹⁴ Gutiérrez menciona pero no analiza en profundidad los relatos antiesclavistas para el público infantil escritos por Villaverde, ni sus diferencias o semejanzas respecto al resto de la narrativa antiesclavista cubana que se desarrollaba en la misma época.

¹⁹⁵ Las citas fueron tomadas de la segunda edición de *El librito de los cuentos* de Cirilo Villaverde, impresa en 1848.

presencia de elementos de la flora, la fauna y el paisaje cubanos, como en el vocabulario, los hábitos y modos de vida infantiles” (Gutiérrez 64). El volumen incluye poemas, relatos moralizantes conformes con “las buenas costumbres” y “los principios cristianos dominantes” (65) y un conjunto de materiales didácticos organizados en forma de conversaciones y descripciones que generalmente versan sobre aspectos de la naturaleza cubana. Los relatos antiesclavistas están en las secciones II y VIII y gozan de alta visibilidad al situarse al inicio del libro.

En “El niño inconsiderado” (1847), Villaverde denuncia la explotación esclavista a través de la figura de un niño abusivo, de nombre Diego, que emerge como símbolo caricaturesco de la sacarocracia cubana. Diego establece una relación despótica tanto con su cabrito como con un “negrito” hijo de esclavos llamado Pablo (Villaverde 16), con quien practica sus dotes de patrón. Diego recibe el cabrito como obsequio por haber cumplido con sus deberes escolares y su pasatiempo predilecto es montarlo como un caballo por toda la casa. Un día Diego llega de la escuela y se encuentra con que el cabrito no se mueve. Frustrado, lo golpea incontables veces y, como se cansa, pide a Pablo —el niño esclavo— que le dé al animal “unos cuantos varazos” a ver si reacciona (16). Pablo resiste la orden y le explica que no han despachado la hierba y que el animal está decaído porque está en ayunas. Sin embargo, Diego insiste:

—No le hace —replicó Diego— pégale a este picaro que se ha resabiado. Luego comerá.

—Mire, niño, que lo va a tumbar. El hambre tiene al cabrito furioso.

—Pégale, te digo —volvió a gritar Diego. (16)

Frente a la obstinación de Diego, Pablo se ve forzado a golpear al cabrito. El animal responde embistiendo contra Diego y haciéndole perder la consciencia:

[C]orriendo a cuanto le daban las patas i dirigiéndose hácia la baranda del portal de la casa, arrojó a Diego contra ella, i lo derribó en tierra sin sentido. Acudió Pablo presuroso a socorrerlo i acudió también la abuela, que habia oido el golpe desde la sala; i habiendo levantado a Diego del suelo, vieron que tenia la cabeza partida i que le salía mucha sangre. (17)

Cuando la abuela ve al cabrito quiere “matarlo a golpes” (17), pero de nuevo Pablo sale en su defensa dando cuenta de los hechos, que apuntan a la negligencia de Diego. Luego de la dura lección, Diego se vuelve más sensible y considerado.

Este relato comparte con la narrativa antiesclavista cubana para adultos el hecho de representar al esclavo —en este caso un niño— como moralmente superior al blanco. El rol moral de Pablo es evidente en su función mediadora y en las múltiples explicaciones que ofrece a Diego y a su abuela sobre el comportamiento primero desganado y luego violento del cabrito, explicaciones que no dan los cuidadores blancos de Diego. Mientras Diego y su abuela tienden a reaccionar de forma violenta e impulsiva, viendo en la agresión física la única salida posible, Pablo emerge como un ser más racional y sensible.

En lo que sí se diferencia Pablo de los personajes negros de la narrativa antiesclavista cubana para adultos es en que nunca experimenta la agresión física. Villaverde procede con cuidado, pues *El librito de los cuentos* se publica en un período de estricta vigilancia. Según Bueno, luego de la Conspiración de la Escalera en 1844 y hasta 1855, “casi desaparecen las actividades culturales y literarias”, debido a la “férrea censura” que se impuso en la isla (*Cuentos cubanos del siglo XIX* 31). Villaverde desplaza el maltrato físico hacia el animal, que emerge como una especie de doble o sucedáneo del esclavo. Este desplazamiento crea ambigüedad y disimula el mensaje antiesclavista. Villaverde no puede repetir al calco la fórmula de la literatura abolicionista para adultos que se publica en el exilio, basada en el martirio físico del negro. Su estrategia ha sido desdoblar la figura del esclavo en un personaje

humano —el noble y sumiso Pablo— y otro animal —el cabrito— que representa al esclavo maltratado y rebelde. Pablo y el cabrito simbolizan las dos caras de la subjetividad esclava, dividida entre la obediencia y la insurgencia.

En cuanto a Diego, es una figura que le sirve al autor para acusar la degradación moral de la infancia cubana como resultado de la socialización en las estructuras esclavistas. Diego desarrolla precozmente una personalidad explotadora imponiendo su voluntad sobre aquellos que considera inferiores. Pablo es forzado a azotar al único otro personaje con el que puede identificarse simbólicamente, así como en los ingenios los mayores —generalmente hombres de color— maltratan a otros hombres de color por orden del patrón. En este sentido, el cuento es una reproducción “en miniatura” de las torcidas dinámicas de la plantación.

Sin embargo, Villaverde ofrece un final utópico que difiere de los desenlaces trágicos de la narrativa antiesclavista para adultos del diecinueve. El cabrito se rebela exitosamente contra su opresor obligándolo a recapacitar. La rebelión del cabrito es una representación alegórica de las rebeliones de esclavos que Villaverde parece justificar como respuesta inevitable frente a la explotación. Digo que Villaverde parece justificar la violencia del oprimido —la violencia fanoniana de propósitos descolonizadores— porque dentro de la lógica del cuento es la venganza del cabrito lo que produce la transformación de Diego. No obstante, este mensaje se lee entrelíneas debido a la ambigüedad del lenguaje alegórico.

En la literatura antiesclavista para adultos del diecinueve, el negro es inmovilizado en el papel de víctima y ocurre lo que dice Ahmed: “the transformation of the wound into an identity” (32). Es decir, la identidad del negro era reducida a la experiencia del martirio. No obstante, en “El niño inconsiderado”, esta operación de significación sufre una alteración con la introducción de las imágenes tabú del amo herido y del esclavo insurgente. La sangre que brota de la cabeza de Diego es un elemento de horror con el que Villaverde buscó apartar a

las nuevas generaciones del ciclo explotador. La narración funciona como una amenaza. La moraleja es clara: si explotas al otro, también saldrás herido.

Curiosamente, el libelo antiesclavista del autor experimenta un inesperado corte en las líneas finales de la narración, que concluye de la siguiente manera: “Diego se puso bueno de la herida, no volvió a montar el cabrito sino después de haberse informado si había comido i bebido bien; i el cabrito le sirvió siempre con gusto, i no volvió a tumbarlo” (Villaverde 17). El lector está esperando una reafirmación del alegato antiesclavista que se viene construyendo y obtiene algo que luce como un exhorto a conservar la esclavitud pero bajo esquemas más humanizados. Interpreto este final ambiguo como parte de las “máscaras” imprescindibles de toda agenda contrahegemónica que opere bajo censura.

El tema de la explotación física reemerge en “Los muchachos malos” (1847), un relato de tan solo once líneas en el cual Villaverde de nuevo representa al esclavo como un animal¹⁹⁶ sometido a trabajos forzados y violencia física. Esta vez se trata de un perro al que unos jóvenes golpean con un palo para que arrastre una pesadísima carreta de piedras. Convencido de que no debe consentir semejante crueldad, el narrador les quita el palo a los muchachos (palo por no decir látigo), libera al perro (perro por no decir esclavo) y tira la carreta al basurero (carreta por no decir esclavitud). El narrador en primera persona —a quien podemos identificar con Villaverde— aparece como el héroe que salva al perro/esclavo de “los muchachos malos”, es decir, de la sacarocracia cubana. En este relato utópico, Villaverde también recurre a imágenes de horror y violencia para crear consciencia sobre la necesidad de abolir la esclavitud. Asimismo, utiliza un lenguaje alegórico que le permite

¹⁹⁶ Contrario a lo que ocurre con el género fabulístico, donde todos los personajes son animales con cualidades humanas, en los cuentos de esta sección, solamente el esclavo se convierte en animal, pues es la figura controversial que los escritores desean ocultar. Al representar al esclavo como un animal sin cualidades antropomórficas, estos autores buscaron ocultar su agenda antiesclavista. Quisieron aparentar ante los censores que solo escribían sobre intrigas infantiles. Tomadas literalmente, estas historias son perfectamente apolíticas. La agenda abolicionista queda tan solo sugerida en el comportamiento abusivo de los personajes que maltratan a los animales.

comunicar sus ideas de forma ambigua y, así, sortear la censura.

Para cerrar esta sección, interesa destacar el comentario final que inserta Villaverde en “El campo” (1847), una distendida conversación didáctica sobre la agricultura y la vida rural en la cual el niño que recibe las explicaciones introduce el siguiente lamento: “Parece que cuesta mucho trabajo rozar. Los pobres negros sudan a mares: sin duda por el calor se han quitado la camisa” (82). Para lograr un mayor impacto, Villaverde ha insertado esta breve digresión antiesclavista en las últimas líneas del texto. Mientras el pedagogo describe las labores del campo como si la explotación fuera un elemento natural del paisaje, es el niño —el verdadero pedagogo— el que insta a las nuevas generaciones a condenar la esclavitud y abandonar la mirada neutral del maestro.

“El negro y el rocín” y “El elefante y las hormigas”

Como Villaverde, el remediano Francisco Javier Balmaseda (1823-1907) se caracterizó por ser un hombre de vocaciones múltiples y firme postura antiesclavista. Fue alcalde de Remedios, integrante de la influyente Sociedad Económica de Amigos del País, miembro del comité que dirigía la política reformista de la isla junto al capitán general, además de dedicarse a la literatura, el periodismo, el estudio de la agricultura y la construcción de muelles y almacenes. Ejerció, asimismo, como ministro plenipotenciario de Colombia en Madrid y recibió la distinción de Caballero de la Orden del Mérito Agrícola de Francia por su estudio *Higiene pública en la isla de Cuba* (1887). Como alcalde prestó atención sobre todo a la educación y a los menos privilegiados. Fundó escuelas primarias y escuelas nocturnas y dominicales para adultos, abrió una biblioteca pública en Remedios que se convirtió en una de las mayores de la isla y fundó dos sociedades de beneficencia, una de las cuales favoreció a los colectivos de obreras de la industria cigarrera, sujetas a las prácticas especuladoras de los monopolios. Quizás uno de los eventos más significativos de la vida de

Balmaseda y símbolo de su postura disidente frente a la corona española fue su detención en 1868. Por aparecer involucrado en los hechos que dieron origen a la Guerra de los Diez Años, fue llevado a la cárcel de La Cabaña en Cuba y luego deportado junto a más de doscientos hombres a la isla de Fernando Poo (antigua colonia española ubicada en lo que hoy se conoce como Guinea Ecuatorial), de donde logró escapar a Nueva York. Posteriormente, vivió en Colombia por varios años para regresar a Cuba definitivamente en 1898 (“Balmaseda, Francisco Javier” en *Diccionario de la literatura cubana*; Jesús Pando y Valle 11).

Respecto a la producción literaria de Balmaseda, Henríquez Ureña señala que hay que recordarlo sobre todo por la originalidad de sus *Fábulas morales* (1858), por ser estas creaciones propias y no adaptaciones de autores célebres (*Panorama* 1: 277). También relevantes son las colecciones de poemas *Rimas cubanas* (1846) y *Poesías* (1887), las novelas sociales *Clementina* (1897) y *Los ebrios o la familia de Juan Candaya* (1903) y un gran número de comedias (277). Entre sus obras de no-ficción destacan *Los confinados a Fernando Poo e impresiones de un viaje a Guinea* (1869), varias obras dedicadas al estudio de la agricultura como *Tesoro del agricultor cubano* (1885-1887), *Enfermedades de las aves* (1887) y *El libro de los labradores* (1891), además del folleto *Bases para los estatutos de la sociedad política “Los Amantes de la Libertad”*, con indicaciones sobre la fundación de la *Republica Cubana* (1898), donde presenta sus ideas sociales y políticas. También dirigió los periódicos cubanos *El Herald*, *El Pensamiento* y *La Alborada* y colaboró con *Faro Industrial de La Habana*, *La Idea*, *Cuba Literaria*, *El Liceo de La Habana* y *Diario de la Marina*, donde publicó artículos sobre instrucción pública, banca, comunicaciones, beneficencia, higiene, agricultura, historia y costumbres (“Balmaseda, Francisco Javier” en *Diccionario de la literatura cubana*; Pando y Valle 13).

En *Fábulas morales*, el mensaje antiesclavista también aparece disimulado por la alegoría y estrategias de desplazamiento destinadas a desorientar a los censores. Para

interpretar adecuadamente el sentido de estas fábulas, es preciso conocer las posturas ideológicas del autor y, en particular, su postura frente a la esclavitud. En *Los confinados a Fernando Poo*, obra testimonial publicada en el exilio, Balmaseda deja clara su condena al régimen esclavista al calificarlo de “monstruoso”, “infame” y “execrable” (*Los confinados* 28, 87, 115). Señala que la esclavitud “degrada, envilece y ridiculiza” a las Cortes españolas “ante el juicio universal” y que la institución es “insostenible” ya que “la combaten las ideas de la época de tal modo, que ella [la esclavitud] se parece á un árbol cuyas raíces estuviesen fuera de tierra” (43, 97). Pando y Valle aporta otro dato de interés cuando menciona que en 1866 Balmaseda “solicitó del Gobierno de la Metrópoli, en union de D. Antonio Gonzalez Mendoza y de veintiseis vecinos de los más ricos y respetables de la Habana, licencia para constituir una sociedad cuyos miembros se obligasen á no comprar esclavos” (12), acción que demuestra la abierta posición antiesclavista de Balmaseda.

Pese a los antecedentes de Balmaseda como uno de los confinados de Fernando Poo y pese al contenido antiesclavista de ciertas composiciones de *Fábulas morales*,¹⁹⁷ las autoridades españolas declararon el libro texto obligatorio en las escuelas de la isla, permitiendo que se imprimieran, según Gutiérrez, dieciséis ediciones entre 1858 y 1893 (77). En el prólogo de la tercera edición, impresa en 1863, Balmaseda se complace en anunciar la entrada de su libro en el circuito oficial: “llegó á mi noticia que la Excma. Inspeccion de Estudios había propuesto al Excmo. Sr. Gobernador Capitan General de esta Isla que se adoptaran mis fábulas como texto forzoso de lectura en las escuelas municipales, en las que ya lo estaban como auxiliar desde 1859” (xv). Mientras Villaverde publica su *Librito de los cuentos* en una época de férrea censura, Balmaseda lo hace en un momento más laxo. De acuerdo con Bueno, luego de 1855, “la tirantez y dureza de los gobiernos coloniales se suaviza y afloja bajo capitanes generales más condescendientes o astutos” (*Cuentos cubanos*

¹⁹⁷ Las citas fueron extraídas de *Fábulas morales* de Balmaseda, edición de 1863.

del siglo XIX 31). Las autoridades no parecen reparar en el contenido antiesclavista y nacionalista de las fábulas. Más bien, las elogian. En la tercera edición de *Fábulas morales*, Balmaseda incluye el comentario laudatorio que le dedicara el capitán general:

Nada es tan difícil en la literatura como las fábulas, y la misma sencillez, la misma naturalidad y el mismo candor distintivo que exigen, es un obstáculo insuperable . . . la facilidad del estilo, el tinte local con que [Balmaseda] las ha vestido, y la concisión y belleza del pensamiento moral que cada una encierra, las hacen acreedoras á una recomendación especial . . . la Sección primera las cree de suma utilidad y dignas por todos títulos de recomendarse su lectura y circulación en los institutos de enseñanza, para provechoso entretenimiento de la juventud. (v-vi)

Al hacer referencia a estos comunicados oficiales, Balmaseda aparenta conformidad con el gobierno metropolitano. De hecho, de las treinta y seis fábulas que incluye el libro, solo unas pocas pueden catalogarse de contrahegemónicas. La mayoría promueve valores morales universales y afines al *statu quo* y, en cierto sentido, sirven para diluir las que esconden algún tipo de denuncia social. Excepto por los breves comentarios que le dedica Gutiérrez a esta obra, la crítica no se ha detenido a examinar la orientación ideológica y, menos aún, el mensaje antiesclavista de *Fábulas morales*, libro —es preciso recalcarlo— escrito por un hombre que se enfrentó y padeció bajo el poder colonial.

“El negro y el rocín” (1858) es una fábula en verso que denuncia la esclavitud y las condiciones precarias de los negros libres. Es un texto crítico pero al mismo tiempo tremendamente ambiguo debido a las estrategias de encubrimiento que utiliza el autor para evadir la censura. Balmaseda comienza la narración con la siguiente frase: “Las mas crueles acciones / Encuentran en su apoyo mil razones” (*Fábulas* 24) y prosigue refiriendo una anécdota que le cuenta un padre a su hijo sobre un negro volanero.¹⁹⁸ La anécdota trata sobre

¹⁹⁸ Volanero o calesero se le decía al negro que conducía la volanta o quitrín, carruaje a

un etíope que conduce una volanta por las calles de La Habana sirviéndose de un caballo viejo, “un saco de huesos ambulante” por el que debe pagar “tres duros” de alquiler. Un día, el “descarnado Rocinante” (24) pide descanso y el negro se lo niega explicándole que no puede dejar de trabajar porque tiene deudas atrasadas y una numerosa familia que mantener:

Le dijo al etiope: —alma inhumana,

Déjame reponer solo un momento,

Que estoy al exhalar mi último aliento.

El Negro contestó: yo te dejara,

Pero no esperes que de tí me duela,

Pues solo te daré cuje y espuela,

Y la razón es clara:

Tres duros doy por tu ruin persona

Tres duros cada día y de contado: Uno por la simona:

Item, ropa y jornal, cuenta el lavado,

El alquiler del cuarto, mi alimento,

El de mis cuatro hijos,

Mi suegra, mi mujer y tres cuñadas.

Estos son gastos fijos:

Ahora carga mis deudas atrasadas. (24-25)

Al escuchar la interminable lista de gastos, el caballo dobla la rodilla y expira, no sin antes preguntarle a su amo “¿Y todo ha de salir de mis costillas?” (25).

Con escenas de muerte, violencia y sufrimiento que pueden resultar impactantes para un niño, Balmaseda emplea la pedagogía del horror para cuestionar la perniciosa psicología de una sociedad esclavista que convierte al explotado en explotador. El negro liberto que

caballo típico de las Antillas.

protagoniza la fábula vive en condiciones muy semejantes a las de un esclavo. Sabemos que es liberto porque arrienda el caballo y trabaja como “calesero de alquiler”.¹⁹⁹ Sin embargo, por su precaria situación, solo puede pagar un caballo acabado al que explota como la sociedad lo explota a él, con la salvedad de que no es por codicia sino por supervivencia. Al final, el animal muere dejando al negro sin su único sustento. Balmaseda denuncia las escasas oportunidades que tienen los colectivos de negros libertos dentro de una sociedad racista que los sigue esclavizando a través de una estructura socioeconómica jerárquica y excluyente.

Un hecho curioso de esta fábula es que Balmaseda avanza una denuncia en contra de la explotación y la esclavitud omitiendo al explotador por antonomasia del siglo XIX cubano. El autor oculta al esclavista blanco, probablemente para evitar un discurso confrontacional que llame la atención de la censura y debido a su aspiración de penetrar la red de escuelas públicas (Villaverde fue más atrevido al crear el personaje de Diego, el “amito” blanco). Con el propósito de ocultar al explotador blanco, Balmaseda efectúa un desplazamiento estratégico. Convierte la relación jerárquica “blanco explota a negro” en “negro explota animal”. En el lugar del amo, Balmaseda ha puesto al etíope. Para desorientar, el autor representa a la clase propietaria a través de su opuesto, mientras en el lugar del esclavo Balmaseda ha puesto al viejo caballo, estrategia similar a la de Villaverde (recordemos que en “El niño inconsiderado” este utiliza un cabrito como figura del negro rebelde).

Debido a las inversiones que crea el autor, el negro emerge como un personaje complejo con funciones contradictorias dentro del texto. Por un lado, ocupa la posición de víctima representando la penuria de los negros libertos, al mismo tiempo que encarna al dueño de esclavos. Balmaseda ejerce la contrahegemonía con precaución. La atribución de rasgos negativos a su protagonista negro le sirve para aparentar conformidad con el gobierno colonial. Al distanciarse del arquetipo del negro ennoblecido (motivo recurrente de la

¹⁹⁹ En su conocido cuadro de costumbres “El calesero”, José E. Triay establece una diferencia entre el “calesero de casa propia”, que es esclavo, y el “calesero de alquiler” que es libre.

literatura antiesclavista cubana producida en la tertulia Delmontina y publicada en el exterior), Balmaseda se desliga del discurso abolicionista existente, evitando la censura.

Balmaseda también se protege de la censura en una nota al calce en la que aclara que el objetivo de la fábula ha sido advertir en contra del maltrato a los animales: “Los animales deben ser tratados con bondad porque son seres sensibles al dolor . . . En varias ciudades cultas, principalmente de Inglaterra, se han organizado sociedades de beneficencia que tienen por objeto librar á los animales de castigos crueles y de trabajos superiores a sus fuerzas” (25). La explicación de la moraleja es más larga que la fábula en sí misma y, a juzgar por las dieciséis ediciones que tuvo el libro a lo largo del siglo, podemos afirmar que la explicación tuvo el deseado efecto protector. Las autoridades nunca acusaron a Balmaseda de hacer denuncia social y propaganda antiesclavista en este libro.

Como señalé párrafos atrás, Balmaseda manifestó su postura abolicionista en diferentes momentos de su carrera como hombre público y es en estos antecedentes que me baso para insistir en el carácter contrahegemónico de la fábula. Ciertamente, la protesta emerge deformada, pero una vez que se identifican las tácticas del autor, es posible reconocer la presencia de una denuncia en contra del régimen racista y explotador imperante en Cuba.

Continúo con “El elefante y las hormigas” (1858), una fábula en la que Balmaseda justifica la rebelión colectiva del débil contra el opresor. El autor construye un mensaje contrahegemónico menos confuso que el de la fábula anterior pero igualmente enmascarado por la ambigüedad del lenguaje alegórico y el desplazamiento de la realidad social en el mundo animal. En esta narración versificada, un elefante mata a un colectivo de hormigas por el solo placer de hacerlo y regodearse en su poder, sin considerar que las hormigas se organizarían, le declararían la guerra y lo acribillarían dejándolo inválido y ciego. Con un discurso que incorpora la pedagogía del horror, Balmaseda condena el colonialismo y reivindica la rebelión organizada del subalterno, sean estos esclavos, obreros, negros libres o

sujetos sometidos por un imperio. Balmaseda no especifica quiénes son sus hormigas, pero por su tamaño minúsculo, podemos asociarlas con los individuos más oprimidos de la escala social. Las hormigas pueden ser una figura de los negros, sus rebeliones y su deseo de liberarse de la España imperial que Balmaseda representa alegóricamente de la siguiente manera:

Existió un Elefante tan temido,
Tan fiero y entendido
En la sangrienta guerra,
Que tuvo gran renombre
En toda la estension de la ancha tierra. (42)

La proposición de que el elefante es una metáfora de España adquiere sentido cuando se lee la representación igualmente monstruosa que hace Balmaseda del imperio español en *Los confinados a Fernando Poo*: “España nos considera indignos de la libertad, nos quiere tener en perpetua tutela . . . quiere reducirnos á autómatas, á miserables párias, sin aspiraciones y sin esperanzas, sin verdadero derecho de propiedad sobre nuestros bienes, sin seguridad personal y ni aun de la vida” (98). Al representar el enfrentamiento de las hormigas contra el todopoderoso elefante, Balmaseda casi parece anunciar la masiva participación de los colectivos afrodescendientes en la Guerra de los Diez Años.

La explicación que ofrece el autor al final de la fábula es inesperadamente subversiva. Balmaseda señala que “se deben respetar los derechos de los débiles: que no debemos ser injustos atenidos á la impunidad, y que los seres mas inofensivos causarán la ruina del mas poderoso, si los ataca sin razon; lo que no puede hacer uno lo harán muchos reunidos” (44). Balmaseda presenta una fábula en la que se leen sus propias ansias por una lucha colectiva en contra de la España esclavista. Parece que el moverse en un mundo estrictamente animal le permitió expresar con mayor soltura sus ideas descolonizadoras. Conviene recordar que poco

después de escribir este libro sería detenido por participar en actividades conspirativas asociadas a la lucha por la independencia.

El análisis de los cuentos y fábulas de Villaverde y Balmaseda ha permitido conocer las características de la literatura antiesclavista que sí pudo publicarse en la isla pese a la censura colonial. Esto llena un vacío en la crítica, que se ha centrado mayormente en la literatura antiesclavista para adultos, auspiciada por del Monte y generalmente publicada en el extranjero. Plenas de ambigüedad por la profusión de estrategias de ocultamiento como la alegoría y el desplazamiento estratégico, las narraciones infantiles de Villaverde y Balmaseda fueron, sin embargo, vehículos de un discurso contrahegemónico difundido en las escuelas que contribuyó a “descolonizar” la mentalidad de las nuevas generaciones con mensajes contrarios a la explotación y la esclavitud. No obstante, es preciso hacer una salvedad: ambos escritores apelaron a la pedagogía del horror como táctica de moralización, rasgo que los encadenó a la configuración violenta de la sociedad colonial.

3.2.2 Las muñecas estropeadas de Aurelia Castillo y José Martí:

Lecciones contra el abuso sexual y el racismo

La feminista Aurelia Castillo de González y el prócer de la independencia José Martí fueron los autores de literatura infantil más relevantes del fin de siglo cubano e inicios de la república. De acuerdo con Bravo-Villasante, en las primeras décadas del siglo XX, no se produjeron en la isla nuevos textos infantiles (*Historia y antología* 1: 300), un vacío que se subsanó con la reimpresión y reedición de las obras legadas por estos dos escritores. En sus *Fábulas* (1879, 1910), Castillo de González cuestionó los roles de género de la época, en tanto que Martí promovió la integración de las razas y las clases en sus cuentos de *La Edad de Oro* (1889). Me detendré principalmente en “La niña y la muñeca” de Castillo de González y “La muñeca negra” de Martí, dos cuentos en los que se utiliza la figura de una

muñeca estropeada para representar la condición subalterna de la mujer y del negro.

“El sol y la luna”, “La niña y la muñeca” y “El canario y la jaula”

Aunque en el apartado 3.1.2, tuve ocasión de presentar algunos datos relevantes de la vida y obra de Castillo de González, antes de pasar a examinar sus fábulas, completaré el cuadro de su contribución a las letras cubanas. De abierta postura feminista, sufragista, antiesclavista e independentista (Valdés 81-99, 108), Castillo de González fue una visible escritora y periodista de su tiempo. Aparte de publicar *Fábulas* (1879) y *Cuentos de Aurelia* (1912), cultivó la poesía en *Adiós de Víctor Hugo a la Francia de 1852* (1885), *Pompeya* (1891) y *Trozos guerreros y apoteosis* (1903), la crónica de viajes en *Un paseo por Europa* (1889) y *Un paseo por América* (1895) y el género crítico y biográfico en *Biografía de Gertrudis Gómez de Avellaneda y juicio crítico de sus obras* (1887), ensayo con el que ganó los Juegos Florales de 1886, e *Ignacio Agramonte en la vida privada* (1912).

También se destacó por su continua labor periodística en publicaciones españolas como *Cádiz*, *Crónica Meridional* y *El Eco de Asturias* y cubanas como *Bohemia*, *Social*, *Cuba Contemporánea*, *El Fígaro*, *La Habana Elegante*, *El País*, *Revista Cubana*, *La Luz*, *La Familia*, *El Camagüey*, *El Pueblo* y *El Progreso*. Como periodista dio cobertura a eventos internacionales como la Exposición Universal de París (1889) y la Exposición Mundial Colombina de Chicago (1893). Además, participó en la fundación de la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba (1910), llegando a ser vicedirectora de la sección de Literatura. Hacia el final de su vida, presidió la comisión editora de las obras de Gómez de Avellaneda y estuvo a cargo de la edición de los versos de las primeras obras completas de Martí (“Castillo, Aurelia” en *Diccionario de la literatura cubana*; Campuzano 64; García Yero 22).

La edición de 1910 de *Fábulas*²⁰⁰ incluye cuatro secciones de fábulas, una de fábulas traducidas al inglés, otra de máximas, un apartado sobre la Guerra de la Independencia titulado “Heroísmos ignorados” en el que la escritora narra el sacrificio de dos hijas por su padre y un Himno escolar que la autora compuso como ofrenda a su país. Sobre los lectores de la edición de 1910, por la cita que refiero a continuación, podemos asumir que fueron mayoritariamente colegiales: “á las Escuelas de mi patria hago donación casi íntegra, á manera de aguinaldo en las presentes pascuas, de esta segunda edición” (Castillo de González, *Fábulas* viii). En *Fábulas*,²⁰¹ Castillo de González exalta “determinadas cualidades de carácter y conducta” y condena “sus antitéticas” (v). Aunque la mayor parte de las composiciones promueven virtudes universales cónsonas con el *statu quo* como el trabajo, la bondad, la nobleza, la perseverancia, la reflexión y el amor por el saber, la ciencia y el progreso, Castillo de González incluye varias composiciones feministas.

Las denuncias sobre la situación marginal de la mujer se hacen presentes desde la sección de Advertencias que introduce el volumen. En ella, Castillo de González señala que ha hecho su mejor esfuerzo por corregir la primera edición con base en las “ligeras críticas” de ciertos autores que “no fueron concretas en señalar errores”, lo que ella “hubiese agradecido mucho” (v). Luego deplora que las escritoras cubanas vivan “en lamentable aislamiento literario” sin poder consultar o intercambiar impresiones (vi). “Tememos molestar á los hombres literatos y científicos, parecerles, en fin, impertinentes. Así, he procedido sola, consultando únicamente libros, que no siempre resuelven todas las dudas” (vii). Después de estos comentarios, la escritora abre la colección con “El sol y la luna” (1879), una composición que decidió no agrupar en ninguna de las secciones mencionadas

²⁰⁰ Con la excepción de Luis Marcelino Gómez, quien comenta algunas composiciones de *Fábulas* en su tesis doctoral *La mujer en defensa de la mujer: Voces femeninas del romanticismo cubano*, la crítica no se ha interesado en examinar esta obra.

²⁰¹ Las citas usadas pertenecen a la edición de *Fábulas* de 1910, de Castillo de González.

para darle mayor relevancia. Esta fábula, según ella la predilecta de su marido (v), quien “la alentaba constantemente a escribir” (Valdés 81), establece una analogía entre el sol y el hombre y la luna y la mujer para instar a esta última a alcanzar su máximo potencial:

Un ideal propónte con firmeza,

sin que nunca te asuste su grandeza.

Si no llegas á serle semejante,

su reflejo serás, y eso es bastante. (Castillo de González, *Fábulas* 1)

Aunque el desenlace destila cierto conformismo por afianzar la imagen de la mujer como reflejo, es un conformismo estratégico destinado a no ofender la sensibilidad patriarcal. El valor de esta fábula radica en su tono exhortativo. Es un llamado a que la mujer persiga sus ambiciones y supere su situación de minusvalía frente al sexo masculino.

Más violenta y trágica es “La niña y la muñeca” (1879), una fábula hasta el momento desestimada por la crítica en la que Castillo de González denuncia la ligereza con que el hombre lastima y se aprovecha sexualmente de la mujer al abrigo de su situación aventajada dentro de la sociedad patriarcal. Debido a la inusual temática, Castillo de González utiliza un lenguaje simbólico. Sin embargo, al final, ofrece una aclaratoria explícita de la lección moral que se propone comunicar. En la fábula, publicada por primera vez en 1879, una niña juega con una muñeca moderna dotada de ciertas facultades mecánicas que le permiten mover los ojos, llorar, dar vueltas y saludar. Intrigada por lo que hay adentro de la muñeca, la niña “cual médico adusto, / toma unas tijeras / y á operar principia” (99). Con su “mano inexperta” toma un resorte que “alarga y encoge” y, cuando el “necio antojo / satisfecho queda / la viste de nuevo” (99). Sin embargo, después de la “operación”, la muñeca no es la misma, pues el resorte interno se rompe: “parece una muerta, / ni puede tenerse, / ni menos dar vueltas” (99). Frustrada, la niña llora, pero luego se enfurece pensando que “no quiere andar por soberbia”, entonces, la “insulta”, la “golpea” y le profiere “humillantes befas”, terminando por arrojarla

a la calle (100). En los últimos versos, Castillo de González explica la moraleja:

Joven insensato,
que de igual manera
del pudor hermoso
los resortes quiebras,
no extrañes que ajada
tu pobre muñeca,
sus gracias mejores
á tus ojos pierda. (100)

Es preciso llegar al final de la composición para comprender que Castillo de González ha efectuado un desplazamiento estratégico. Ha utilizado a la niña para representar a un hombre y a una muñeca como figura de la mujer. La muñeca estropeada emerge como una alegoría del pudor ultrajado de una joven, además golpeada y abandonada tan pronto como su “dueña/o” detecta supuestos signos de abatimiento o resistencia.

La muñeca mecánica se mueve sola y es moderna como la mujer cubana del fin de siglo que salió del hogar para colaborar con la causa independentista e incorporarse al mercado laboral (González Pagés 37; Moreau-Lebert 43); una modernidad que, sin embargo, no la liberó de prácticas sexistas y discriminatorias. En el ámbito político, la mujer fue marginada del sufragio y otras plataformas de participación, mientras en el plano íntimo — como sugiere la fábula— continuó subordinada a las imposiciones del género masculino.

El hecho de que Castillo de González oculte al amante/opresor y lo desplace en la figura de una niña es señal de los subterfugios a los que tuvo que acudir para navegar el sustrato sexista de la sociedad. Castillo de González inscribió su denuncia dentro de una trama ambigua para suavizar la presentación de un tema que podía ofender la sensibilidad y el pudor de los más pequeños, a quienes dedica el libro: “A los niños de Cuba”, reza la

inscripción de la portada, “Con la mayor ternura, con el mayor interés por su perfeccionamiento moral é intelectual, como importantísimo factor de felicidad” (Castillo de González, *Fábulas* iii). Como sugiere la fábula, “el perfeccionamiento moral” de las nuevas generaciones pasa por la eliminación de las asimetrías de género y las arbitrariedades que estas asimetrías promueven, una lección que la escritora articula a través de la pedagogía del horror. A través del efecto dramático de los versos finales en los que la muñeca/mujer es rasgada, humillada, golpeada y, luego, botada, Castillo de González promueve una reflexión sobre las prácticas de cosificación a que está sujeta la mujer.

En un gesto inusual para la época, Castillo de González se atrevió a hablarles a los niños y también a las madres y maestros que leyeron estos relatos sobre el tema tabú de la sexualidad y las relaciones de poder entre los géneros, oponiéndose a los atropellos permisibles dentro de la sociedad patriarcal. A través de “La niña y la muñeca”, Castillo de González buscó inculcar nuevos términos de respeto entre los géneros y socavar el hábito sexista de concebir a la mujer como mero objeto de gratificación sexual.

Finalmente, comentaré “El canario y la jaula” (1879), otra fábula de interés en la que Castillo de González denuncia el encierro de la condición femenina a través de un canario que le dice a una jaula, símbolo de la sociedad patriarcal, “vale más mi independencia que tu dura protección” (79). El canario, que rechaza la vida cómoda y el “rico alpiste / sin trabajo, sin afanes” (79), refleja la postura progresista de Castillo de González, quien abogó por la participación de la mujer en los distintos ámbitos de la vida social y política, visión que afianzó a partir de sus visitas a otros países donde el feminismo había logrado mayores conquistas como Estados Unidos y Francia. Castillo de González conoció la vida fuera de la “jaula” y estimuló a las nuevas generaciones femeninas a expandir su esfera de acción más allá del hogar. Lo hizo, sin embargo, sutilmente, sin ofender al hombre, que nunca aparece como personificación de la sociedad patriarcal. En su lugar, la escritora utilizó una jaula, del

mismo modo como en las otras dos fábulas comentadas utilizó al sol y a una niña.

En “Esperemos” (24 de febrero de 1895), artículo periodístico publicado en *El Figaro* al que hice referencia en la sección 3.1.2, Castillo de González reitera su condena contra los abusos, la reclusión y la marginación que pesa sobre la mujer:

“una gran revolución . . . operase en nuestros días: la mujer reivindica sus derechos. . . Las leyes tiraron una línea entre el hombre y la mujer y sobre esa línea alzaron las costumbres elevadísima e infranqueable muralla . . . la mujer hubo de acatar leyes en cuya confección no tomaba parte. Sus destinos se decidieron sin consultarla para nada y decretada quedó su eterna minoría, su posición de perpetua protegida, posición humillante que deja ancho campo a todos los abusos y cuyo resultado final e ineluctable es la postración de la voluntad, si no la pérdida completa de la dignidad, ahogada entre los ruines defectos de los que viven sojuzgados”. (*Escritos* 173)

Las declaraciones de Castillo de González en este artículo son poderosas, pero quizás más poderoso aún es tramar la destrucción de los valores sexistas a través del moldeado temprano de la mente infantil que pretendió la escritora a través de sus *Fábulas*.

Como señala Eagleton, la acción contrahegemónica no solo supone “ocupar fábricas” o “enfrentarse al estado”, más crucial es “impugnar” el “área de la cultura” (151). Gramsci denomina la acción contrahegemónica que se ejerce a través de la cultura “war of position”. Parfraseando a Gramsci, Forgas define “war of position” como un proceso de transformación que se produce en la sociedad civil: “war of position is linked to class alliances, ‘molecular’ ideological and political work in civil society, consent . . . It must involve ideological struggle. It must involve the construction of a mass democratic movement” (223, 431). José Lezama Lima señala que *Fábulas* aún se leía en las escuelas en 1965 (359), lo que sugiere la amplia circulación de la obra y su prolongado efecto contrahegemónico dentro de la estructura patriarcal de la sociedad cubana.

“La muñeca negra”

De los años previos a la Guerra de Independencia también es la revista infantil *La Edad de Oro* (1889),²⁰² redactada íntegramente por José Martí (1853-1895), tan solo seis años antes de que muriera en el campo de batalla combatiendo a las fuerzas españolas como mayor general del Ejército Libertador. Hijo de una canaria y un valenciano humildes, Martí creció sin lujos y se interesó desde muy joven por la independencia de la isla. No tenía los veinte cuando fue condenado a seis años de presidio y trabajos forzados por su vinculación con Rafael María de Mendive, poeta de ideas independentistas que estuvo al cuidado de su educación. En 1871, luego de un año de presidio y debido a su menguada salud, el gobierno colonial lo desterró a España, donde comenzó un período de exilio que lo llevó a México y Guatemala. Volvió a Cuba en 1878, pero al año siguiente de nuevo fue expatriado por sus actividades conspirativas. En 1880, se estableció en Nueva York, donde vivió el resto de sus días con excepción de una corta residencia en Caracas, Venezuela. Fue en Nueva York donde Martí fundó el Partido Revolucionario Cubano y dio forma a la gesta emancipadora junto a Antonio Maceo y Máximo Gómez (“Martí, José” en *Diccionario de la literatura cubana*).

Martí alcanzó una estatura similar a la que logró como militar patriota en el ámbito de las letras al erigirse en voz fundadora del modernismo hispanoamericano. Cultivó principalmente la poesía con obras como *Ismaelillo* (1882), *Versos libres* (1882), *Versos sencillos* (1891) y *Flores del destierro* (1878-1895) y el ensayo con títulos canónicos dentro del pensamiento latinoamericanista como *Nuestra América* (1891), donde expone su postura antiimperialista y en favor de la independencia cultural y la igualdad. Beatriz González-Stephan señala que por su posición crítica frente al capitalismo Martí contribuyó a crear “el

²⁰² Citas tomadas de *La Edad de Oro*, edición facsimilar con los cuatro volúmenes de la revista, impresa por Editorial Letras Cubanas en 1989 en conmemoración del primer centenario de la publicación.

liberalismo más avanzado de la época” (345). Sus ideas se difundieron ampliamente a través de la prensa internacional. Colaboró para periódicos latinoamericanos como *La Opinión Nacional* de Caracas, *La Nación* de Buenos Aires, *El Partido Liberal* de México y *La Opinión Pública* de Montevideo y estadounidenses como *The Hour*, *The Sun* y varias publicaciones neoyorquinas para hispanos como *El Avisador Cubano* y *La Revista Ilustrada de Nueva York* (Roberto Fernández Retamar y Ibrahim Hidalgo Paz 8). Para 1887, “era el escritor de lengua española más admirado y leído del continente”, visibilidad a la que también contribuyó su función como cónsul de Argentina, Uruguay y Paraguay (9, 13). Sin embargo, fue luego de la proclamación de la república en 1902 que Martí alcanzó prominencia en su propia tierra (Jorge Camacho), convirtiéndose en una figura mítica sobre la cual se ha producido una extensa bibliografía.

Martí volcó su ideario ético y político en las páginas de *La Edad de Oro*.²⁰³ Esta revista mensual dedicada “a los niños de América” e impresa en Nueva York fue distribuida con éxito en varios países del hemisferio gracias al esfuerzo promocional y el contacto establecido con las autoridades educativas y librerías más importantes de América Latina (Eduardo Lolo, *Mar de espuma* 14). Además de circular en Estados Unidos y Cuba,²⁰⁴ la publicación se leyó principalmente en Argentina, que solicitó 1.250 ejemplares, y en México,

²⁰³ A diferencia de lo que ocurre con las otras obras infantiles analizadas en este capítulo, *La Edad de Oro*, probablemente por la notoriedad de su autor, cuenta con una amplia bibliografía. Entre los estudios más importantes, deben mencionarse “*La Edad de Oro and José Martí’s modernist ideology for children*” de Fraser, *Mar de espuma: Martí y la literatura infantil* de Lolo, *Ese niño de La Edad de Oro* de Gutiérrez, *Un proyecto martiano esencial: La Edad de Oro* de Arias, “*La Edad de Oro* de José Martí: Un proyecto de hombre americano” de Yosmar Pineda Monroy, la introducción de Ángel Esteban a la edición de Cátedra de *La Edad de Oro*, “José Martí y la educación” de Ileana Bucurenciu, el capítulo dedicado a *La Edad de Oro* en *Resistance and Survival: Children’s Narrative from Central America and the Caribbean* de González, “Personas y personajes infantiles en la obra de José Martí” de Lolo, “Los artículos americanistas de *La Edad de Oro*” de Julio Benítez, “Sermonizing in New York: The Children’s Magazines of Mary Mapes Dodge and José Martí” de Emma Adelaida Otheguy y “Espíritu de época: Valores y estética del krausismo en la obra modernista *La Edad de Oro* de José Martí” de Regla Ibarán Miller, entre otros.

²⁰⁴ A finales de la década de 1880, las autoridades coloniales habían suavizado la censura con la esperanza de fortalecer su posición en la isla (Ferrer 111).

que pidió unos 500 (14). Financiada a través de la publicidad de tres empresas estadounidenses, desde su lanzamiento recibió críticas favorables de destacados hombres de letras latinoamericanos como el cubano Enrique José Varona y el mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (17). Sin embargo, la revista cerró precozmente después de sus cuatro primeros números, publicados entre julio y octubre de 1889 (Ángel Esteban 23). Martí abandonó el proyecto por diferencias con su socio, un portugués de apellido Da Costa que exigió la inclusión de contenidos religiosos orientados a inculcar el temor a Dios (23). La revista trascendió este traspie editándose como libro en 1905 (19) y viendo múltiples reediciones a lo largo del siglo XX.

En *La Edad de Oro*, afloran “el maestro y el padre”, “el revolucionario” y “el ideólogo . . . comprometido con la causa libertadora” (Gutiérrez 180). Martí estimula el amor por el conocimiento y la modernidad, al mismo tiempo que promueve el espíritu crítico, la independencia cultural, la revalorización del pasado prehispánico y la “comprensión del proceso histórico-social de los pueblos latinoamericanos” (188). Es un proyecto que supera visiones nacionalistas y se transa por un americanismo antiimperialista (196). Luego de haber ejercido la docencia en Cuba y diversos países del continente (182), Martí encuentra en *La Edad de Oro* la tribuna de enseñanza definitiva. Con un costo de tan solo 25 centavos de dólar (176), la revista fue sin duda una plataforma de proyección ideológica de gran envergadura. Así lo expresa Martí a su confidente, el político mexicano Manuel Mercado, en carta fechada el 3 de agosto de 1889:

[M]ientras me llega la hora de morir en otra mayor, como deseo ardientemente, en esta puedo al menos, a la vez que ayudar al sustento con decoro, poner de manera que sea durable y útil todo lo que a pura sangre me ha ido madurando en el alma. . . ha de ser para que ayude a lo que quisiera yo ayudar, que es a llenar nuestras tierras de hombres originales, criados para ser felices en la tierra en que viven, y vivir conforme

a ella, sin divorciarse de ella, ni vivir infecundamente en ella, como ciudadanos retóricos, o extranjeros desdeñosos . . . El abono se puede traer de otras partes; pero el cultivo se ha de hacer conforme al suelo. A nuestros niños los hemos de criar para hombres de su tiempo, y hombres de América. (*Obras completas* 20:146-47)

Con un tono igualmente directo y político les habla Martí a los niños en el primer número de *La Edad de Oro*. En el apartado “Última página”, Martí les dice que “lo que ha de hacer el poeta de ahora es . . . castigar con la poesía, como con un látigo, a los que quieran quitar a los hombres su libertad, o roben con leyes pícaras el dinero de los pueblos, o quieran que los hombres de su país les obedezcan como ovejas y les laman la mano” (*La Edad de Oro* 32). El ímpetu descolonizador se repite en varios otros textos de la revista, sobre todo en los tres artículos sobre historia americana, dedicados a exaltar el pasado prehispánico (“Las ruinas indias”), la labor del padre Las Casas en defensa de los indios (“El padre Las Casas”) y la grandeza de Simón Bolívar, Miguel Hidalgo y José de San Martín como padres fundadores de la libertad en América Latina (“Tres héroes”).

Como advierte Lolo, *La Edad de Oro*²⁰⁵ tiene más artículos de no-ficción que cuentos, fábulas o poemas (*Mar de espuma* 161). Martí privilegia la presentación de la realidad y sus problemas sin subestimar la capacidad de comprensión de sus lectores (Esteban 28). Además de artículos históricos, hay biografías, descripciones de juegos y costumbres, crónicas de viajes, explicaciones sobre arte, editoriales y resúmenes de temas científicos como el dedicado a la Galería de las Máquinas de la Exposición Universal de París. Martí despierta el

²⁰⁵ Para la creación de *La Edad de Oro* Martí se inspiró en la obra de autores europeos que admiró como Hans Christian Andersen, Jean-Jacques Rousseau, Charles Perrault, Lewis Carroll, los hermanos Grimm, Édouard Laboulaye y Julio Verne, aunque los modelos más inmediatos de *La Edad de Oro* fueron revistas infantiles estadounidenses que circularon en la época como *Harper's Young People* y *St. Nicholas* (Esteban 18-19). Antes de *La Edad de Oro*, Martí había incursionado en la literatura infantil con *Ismaelillo* (1882), el poemario que dedica a su hijo, y las colaboraciones que hizo para *La Niñez* (1879), revista infantil que Gutiérrez considera como el antecedente más directo de *La Edad de Oro* en Cuba (141).

interés por estos temas a través de la figura de un narrador amigable y nada grandilocuente que establece una comunicación horizontal con los niños a quienes educa sin dar la impresión de hacerlo (González 18; Gutiérrez 175). Martí socava la imagen autoritaria y distante del adulto-pedagogo a través de pasajes como el siguiente:

Cuando un niño quiera saber algo que no esté en *La Edad de Oro*, escribanos como si nos hubiera conocido siempre, que nosotros le contestaremos. No importa que la carta venga con faltas de ortografía. Lo que importa es que el niño quiera saber . . . Lo que queremos es que si alguna vez nos encuentra un niño de América por el mundo nos apriete mucho la mano, como á un amigo viejo. (*La Edad de Oro* 2)

Dentro del ánimo igualitarista que imprimió Martí a la revista es que debe comprenderse “La muñeca negra” (1889), cuento publicado en el cuarto número de *La Edad de Oro*. En el relato, Piedad, una niña privilegiada, recibe una hermosa muñeca de losa, rubia y de ojos azules, además de otros lujosos agasajos culinarios y florales, con motivo de su octavo cumpleaños. Los padres de Piedad desean que esta sustituya a la deteriorada Leonor, una muñeca negra sin pelos en la cabeza y con “la boca desteñida” de tantos “besos” (114-15). Durante la fiesta, Piedad aparenta estar complacida con la muñeca de losa, pero realmente echa de menos a Leonor. Entonces, pide permiso a la madre para buscarla, pero esta responde negativamente sugiriendo que desentonaría con el fino ambiente de la celebración. Al final, Piedad simula tener sueño y regresa a su habitación para jugar con su muñeca negra. La “besó, la abrazó, se la apretó contra el corazón” (116) y le dijo:

Ven, pobrecita: ven, que esos malos te dejaron aquí sola: tú no estás fea, no, aunque no tengas más que una trenza: la fea es ésa, la que han traído hoy, la de los ojos que no hablan: dime, Leonor, dime, ¿tú pensaste en mí?: mira el ramo que te traje, un ramo de nomeolvides, de los más lindos del jardín: ¡así, en el pecho! ¡ésta es mi muñeca linda! ¿y no has llorado? ¡te dejaron tan sola! ¡no me mires así, porque voy a

llorar yo! ¡no, tú no tienes frío! ¡aquí conmigo, en mi almohada, verás como te calientas! (116)

Buena parte de la crítica ha identificado una agenda antirracista en esta narración (Yosmar Pineda Monroy 116; Esteban 37; Dionisio Poey Baró 79), además de una crítica a los valores superficiales y consumistas de la modernidad (Arias 272; Patricia L. Swier 51; Fraser, *La Edad de Oro* 226). Swier vas más allá y propone que el amor de Piedad por la muñeca negra es una alegoría de la lealtad a la patria y la resistencia frente al imperialismo y las posturas anexionistas (51). Asimismo, la mayor parte de la crítica coincide en señalar la preeminencia que da Martí a las nuevas generaciones como portadoras de valores democráticos, en contraposición a la cosmovisión colonialista y jerárquica de los personajes adultos.

“La muñeca negra” formó parte de los intentos de la intelectualidad cubana del fin de siglo de construir un nacionalismo sin raza capaz de impulsar la lucha mancomunada por la independencia y la posterior construcción de una república democrática. En la sección 3.1.3 del presente capítulo hice referencia a *Episodios de la Revolución Cubana* de de la Cruz como una de las obras finiseculares donde mejor se evidencia esta agenda de integración racial, de la cual Martí también fue promotor.

En Piedad, Martí deposita la utopía de una nación igualitaria sin raza y sin clase. Piedad —rubia y de familia acomodada— adora a la estropeada muñeca negra, figura de la población afrodescendiente y pobre. Es con Leonor con quien conversa constantemente, mientras que los ojos azules de la muñeca de seda “no hablan” (Martí, *La Edad de Oro* 116), símbolo de la vacuidad y artificialidad burguesas. Piedad contradice la estética hegemónica que privilegia la belleza blanca al afirmar que su “muñeca linda” es Leonor, no la nueva de apariencia aristocrática (116). Además, muestra más compenetración con los criados de la casa que con sus propios padres que pese a su tierno trato no parecen comprenderla. En agradecimiento por los esmerados preparativos por su fiesta de cumpleaños, Piedad “le llevó

al cocinero una dalia roja, y se la prendió en el pecho del delantal: y á la lavandera le hizo una corona de claveles: y á la criada le llenó los bolsillos de flores de naranjo, y le puso en el pelo una flor, con sus dos hojas verdes” (115), mientras no tuvo gestos similares hacia sus padres. Con su actitud desprejuiciada, Piedad desafía las jerarquías de raza y clase que prescriben tratos diferenciados entre las personas. Aunque con contradicciones que examinaré en breve, “La muñeca negra” promueve el desarrollo de una mentalidad inclusiva en las nuevas generaciones a través de un discurso exento de violencia, que se opuso a la pedagogía del horror, estrategia, como he señalado a lo largo de la disertación, ampliamente utilizada en la narrativa breve de la época, incluso dentro de la tradición infantil.

Según John M. Kirk, Martí quiso una sociedad igualitaria en la que los peninsulares dejaran de ser una casta privilegiada y donde la riqueza de la industria azucarera se reinvirtiera en planes orientados a garantizar educación, trabajo y justicia social para las mayorías; además, fue partidario del movimiento laboral y el derecho a huelga (46, 81, 154-155). En “Mi raza”, artículo publicado en *Patria* el 16 de abril de 1893, Martí señala que la nueva república no toleraría la clasificación de sus ciudadanos con base en el origen racial:

El hombre no tiene ningún derecho especial porque pertenezca a una raza o a otra: dígame hombre, y ya se dicen todos los derechos. El negro, por negro, no es inferior ni superior a ningún otro hombre . . . Todo lo que divide a los hombres, todo lo que especifica, aparta o acorralla es un pecado contra la humanidad. ¿A qué blanco sensato le ocurre envanecerse de ser blanco, y qué piensan los negros del blanco que se envanece de serlo y cree que tiene derechos especiales por serlo? ¿Qué han de pensar los blancos del negro que se envanece de su color? Insistir en las divisiones de raza, en las diferencias de raza . . . es dificultar la ventura pública y la individual, que están en el mayor acercamiento de los factores que han de vivir en común . . . la injusticia de este mundo es mucha, y es mucha la ignorancia que pasa por sabiduría, y aún hay

quien crea de buena fe al negro incapaz de la inteligencia y corazón del blanco . . . En Cuba hay mucha grandeza en negros y blancos. (2, 5)

En “La muñeca negra”, Martí ofrece una reelaboración infantil de los argumentos que desarrolla en este artículo en contra del racismo y las dinámicas excluyentes de la modernidad. De acuerdo con Santiago Castro-Gómez, “modernity is an alterity-generating machine that, in the name of reason and humanism, excludes from its imaginary the hybridity, multiplicity, ambiguity, and contingency of different forms of life” (269). Castro-Gómez señala la importancia que tuvieron las ciencias sociales en la conformación de los estados modernos, los cuales echaron mano de las taxonomías binarias creadas por estas disciplinas para crear jerarquías y ejercer el control social (270-71). A través de un personaje como Piedad, Martí buscó contrarrestar las dinámicas “otrificantes” incubadas en la colonia y relegitimadas posteriormente en nombre de la modernidad, la ciencia y el progreso.

Sin embargo, la agenda igualitaria de “La muñeca negra” no está exenta de ambigüedades. A Martí se le ha criticado el que ubicara sus cuentos infantiles²⁰⁶ en ambientes burgueses y que los héroes fueran siempre niños o niñas blancas. Al respecto, Arias señala que Martí habría tratado de reproducir en sus relatos las características de sus lectores, probablemente de familias blancas y acomodadas (250), para que se identificaran con las historias y los personajes. Aunque esta explicación es válida, también es cierto que en “La muñeca negra” y otros cuentos de *La Edad de Oro* como “Bebé y el señor Don Pomposo” se refuerza la posición subordinada de criados, pobres y negros, quienes nunca trascienden su lugar en la escala social ni llegan a ser protagonistas; tan solo son receptores de las acciones nobles de los niños blancos.

González llega a afirmar que, en “La muñeca negra”, Martí no promueve la igualdad,

²⁰⁶ En *La Edad de Oro*, Martí incluyó solo tres cuentos de su propia autoría (“La muñeca negra”, “Nené traviesa” y “Bebé y el señor Don Pomposo”). Los otros cuentos que aparecen en la revista son adaptaciones de la literatura universal.

sino la lástima (25). En dos oportunidades, Piedad le dice a Leonor, “te quiero, porque no te quieren” (Martí, *La Edad de Oro* 114, 116), una frase que, según González, es signo de una conmiseración subalternizante y colonialista que armoniza con el propio nombre de la niña (27, 29). No obstante, propongo que la frase también es señal de la insubordinación y resistencia de Piedad frente a los prejuicios de su entorno familiar. El afecto de Piedad hacia Leonor emerge del texto como un sentimiento genuino. No es limosna lastimera como indica González, sino metáfora de la nación unida que Martí vislumbró. Lo que sí podría cuestionarse es el que Martí utilizara a una muñeca —un objeto que se posee y controla— y no a una protagonista negra para promover su agenda igualitaria.

Martí quiso construir una sociedad justa, pero los artífices de este nuevo orden serían las clases privilegiadas, llamadas a rescatar a los desposeídos, como se sugiere en “La muñeca negra” y otros relatos de *La Edad de Oro*. Martí no considera la contribución activa del subalterno. En este sentido, la boca de Leonor —borrada por los besos de Piedad— adquiere una connotación imprevista como signo de un sujeto sin voz, condenado a una posición de dependencia frente a su salvadora blanca.

También es pertinente destacar la presencia en *La Edad de Oro* de una corriente de superioridad masculina (González 24; Lolo, *Mar de espuma* 188-89) que introduce una disonancia dentro del discurso de igualdad social y racial de la revista. Si bien Martí se esfuerza por incluir protagonistas femeninas, estas son menos heroicas que sus pares masculinos. Piedad da muestras de grandeza al no capitular frente a los valores materialistas de los padres, al igual que la protagonista del poema narrativo “Los zapaticos de rosa”, pero las acciones de estas quedan opacadas por las del protagonista del cuento “Bebé y el señor Don Pomposo”, que le regala su valiosísimo sable a un primo menesteroso. Igualmente llamativa es la diferencia que Martí establece entre el padre y la madre de Piedad. Mientras el primero es un personaje romántico, cariñoso y soñador, la segunda es frívola y distante.

Desde la presentación del primer número de la revista, se aprecia lo tradicionales que son las ideas de género de Martí: “Este periódico se publica para conversar una vez al mes, como buenos amigos, con los caballeros de mañana, y con las madres de mañana; para contarles a las niñas cuentos lindos con que entretener a sus visitas y jugar con sus muñecas; y para decirles a los niños lo que deben saber para ser de veras hombres” (*La Edad de Oro* 2). En *La Edad de Oro*, Martí promueve el estereotipo de la domesticidad femenina y, además, introduce una perspectiva misógina.²⁰⁷ En las tres narraciones originales de Martí, el único personaje que comete una falta grave es la protagonista femenina de “Nené traviesa”, mientras en las adaptaciones “La perla de la mora” y “El camarón encantado”, la mujer se representa como un ser caprichoso, insaciable y hasta maligno.

El sesgo burgués y patriarcal de “La muñeca negra” crea ambigüedad dentro del discurso contrahegemónico. Sin embargo, considerando que Martí se dirigía a un público justamente burgués y de valores patriarcales, es posible que estas limitaciones hayan facilitado la comunicación con este tipo de público y contribuido a la absorción del mensaje central del cuento en favor de la integración racial.

Dentro del ideario de Martí, la igualdad de género no tuvo el mismo peso que la igualdad de las razas y las clases. Esta contradicción se puede comprender como un rasgo propio de las sociedades en transición como Cuba y el resto de América Latina, donde los valores progresistas aún se entremezclaban con la mentalidad colonial. Gramsci señala que durante las transiciones “the old is dying and the new cannot be born” (276). Tanto Martí como Castillo de González, los autores analizados en esta sección, quisieron “matar lo viejo” —el primero las asimetrías de raza y clase y la segunda el sexismo— y pese a que las estructuras hegemónicas se filtraron en sus discursos —la violencia en las fábulas de Castillo de González y el sexismo en Martí— ambos contribuyeron a la construcción de una sociedad

²⁰⁷ En “‘Esclava vencedora’: La mujer en la obra literaria de José Martí”, Jacqueline Cruz estudia las ideas misóginas de Martí.

más democrática a través de la transmisión de valores igualitarios.

3.3 CONCLUSIONES

En este capítulo, examiné muestras representativas de la narrativa breve contrahegemónica que se produjo en Cuba entre 1830 y 1920. Estas narraciones buscaron deslegitimar la estructura esclavista, discriminatoria y patriarcal del gobierno colonial, así como el perfil racista y sexista de la república. En palabras de Gramsci, estos relatos apuntaron a mermar el “prestigio” de los grupos dominantes (12) y los valores que estos representaban contribuyendo a la gestación progresiva del cambio social (109). Como en Argentina y Brasil, la inclusión de elementos hegemónicos y alegóricos dentro del discurso de denuncia contribuyó a crear narraciones ambiguas que al ser percibidas como menos disruptivas habrían sido más persuasivas y efectivas en su misión contrahegemónica. La narrativa breve contrahegemónica de este período se caracterizó por la presencia recurrente de la figura del negro/esclavo y de una escritura saturada de estrategias destinadas a navegar la censura colonial y, luego, las restricciones de la república.

El corpus de narrativa breve para adultos presentó un tono mayormente distópico. Primero, examiné la radicalización del discurso antiesclavista a través de “Petrona y Rosalía” de Tanco, “El ranchador” de Morillas y “Tragedia” de Hernández Catá. Tanco apeló a la moral cristiana hegemónica para vilificar a las clases dominantes y ennoblecer al esclavo, en tanto que Morillas introdujo la imagen del esclavo rebelde para denunciar los odios raciales que se engendraban en la sociedad cubana disimulando su protesta a través de la presentación de una postura inicialmente favorable hacia el cazador de esclavos. Medio siglo después, Hernández Catá publicó una historia donde un personaje negro incendia una plantación que, si bien luce radical, incurre en el estereotipo sexista de la mujer-monstruo.

Por su parte, Gómez de Avellaneda y Castillo de González condenaron la

marginación de la mujer. En “La dama de Amboto”, la primera representó la furia femenina frente a leyes discriminatorias para luego castigar a su heroína con la muerte, mientras, en “Cuento de hadas”, la segunda se escondió bajo las convenciones de la literatura infantil para reclamar la incorporación de la mujer a las tareas de construcción nacional.

Posteriormente, de la Cruz y Castellanos hicieron oposición al gobierno colonial y al recién inaugurado estado neocolonial. En “Fidel Céspedes”, de la Cruz promovió un “nacionalismo sin raza” y alentó a una nueva guerra de independencia a través de la exaltación de las hazañas de los soldados negros, a quienes representó como valientes héroes, aunque siempre serviles al blanco. En “La agonía de la garza”, Castellanos denunció el racismo del gobierno neocolonial sin criticar directamente a las clases dominantes a quienes representó simbólicamente.

En cuanto a la narrativa breve infantil, la muestra se limita a textos del siglo XIX, pues no se publicaron nuevas obras narrativas para niños en las primeras dos décadas del nuevo siglo. En la mayor parte de los casos, los textos de la tradición infantil presentan una disposición utópica en la cual el subalterno triunfa, aunque también hay narraciones que comparten la tendencia pesimista de la narrativa para adultos. De gran interés son los cuentos y fábulas antiesclavistas que Villaverde y Balmaseda incluyeron en *El librito de los cuentos* y *Fábulas morales*, ya que formaron parte del reducido corpus de literatura antiesclavista que logró publicarse en la isla en el diecinueve. Paradójicamente, estos libros recibieron la aprobación de los órganos censores y se convirtieron en materiales oficiales de lectura. En textos como “El niño inconsiderado” y “El negro y el rocín”, Villaverde y Balmaseda denunciaron la explotación esclavista y la precaria situación de los negros libertos. No obstante, a causa de la censura, utilizaron un discurso ambiguo que apeló frecuentemente al género de la fábula, la alegoría y otras tácticas de ocultamiento como el desplazamiento estratégico. Estos recursos facilitaron que estos textos pudieran salir a la luz y acometer su

campaña contrahegemónica.

A finales del siglo, Castillo de González y Martí combatieron, respectivamente, las asimetrías de género y los valores frívolos y racistas de la modernidad. Aunque para este momento la libertad de prensa en Cuba era mayor, ambos escritores matizaron sus ideas contrahegemónicas. Castillo de González condenó las arbitrariedades sexuales admisibles dentro de la sociedad patriarcal manteniendo oculta la figura del joven seductor, en tanto que Martí promovió el amor entre las razas sin incluir a un personaje humano de color (en su lugar, utilizó a una muñeca negra).

El contexto de restricciones en que se produjo cada obra habría determinado las “prácticas articuladoras” (Laclau y Mouffe 105) o estrategias de presentación del mensaje contrahegemónico. Ciertos autores apostaron a una crítica más frontal mientras otros se protegieron bajo un mayor grado de ambigüedad. Sin embargo, en todos los casos, apuntaron a la transformación social. Como en Argentina y Brasil, la pedagogía del horror fue una de las prácticas articuladoras más frecuentes del mensaje de denuncia. Sin poder desprenderse de la cultura de violencia legada por la experiencia colonial, la mayor parte de los autores consideraron que un discurso de muerte y destrucción sería la forma más efectiva de transmitir lecciones sobre la nación y producir un cambio de perspectiva.

REFLEXIONES FINALES

El objetivo principal de este estudio ha sido examinar la función política de la narrativa breve latinoamericana del período de formación nacional (1830-1920) a través de los casos de Argentina, Brasil y Cuba, países que por haber seguido itinerarios de formación nacional marcadamente distintos dieron origen a tradiciones literarias igualmente disímiles. El corpus seleccionado incluye colecciones de narrativa breve tanto para adultos como para niños debido a que las élites letradas también utilizaron esta literatura “menor” y en apariencia inofensiva para promover el cambio social. Para el examen del corpus, he utilizado una aproximación socio-histórica, así como marcos referenciales de las teorías sobre hegemonía y nación y de los estudios poscoloniales y de género.

La principal conclusión del estudio es que la narrativa breve latinoamericana del período fundacional fue una plataforma destacada de acción contrahegemónica que cuestionó la configuración jerárquica de la sociedad. A través de la campaña política que desarrollaron a través del relato breve, estos autores contribuyeron desde muy temprano en el siglo XIX a impulsar los derechos civiles, la democratización de la sociedad y, en definitiva, la creación de un estado de mayor justicia social en Argentina, Brasil y Cuba.

Irónicamente, estos autores se valieron de medios hegemónicos para lograr sus objetivos contrahegemónicos, y este es otro de los hallazgos destacados de la disertación. Como he señalado, los principios organizadores del discurso contrahegemónico de la narrativa breve del período fueron, por un lado, lo que llamo una pedagogía del horror y, por otro, la ambigüedad de la narrativa en general y de esta pedagogía en particular.

A través de la pedagogía del horror y sus imágenes atroces de muerte y violencia, estos autores buscaron intensificar el discurso contrahegemónico. La pedagogía del horror

fue una estrategia para promover la justicia social. El propósito de la pedagogía del horror fue “despertar” al lector y suscitar una reflexión moral que lo convenciera de la necesidad de efectuar reformas profundas en la sociedad. La pedagogía del horror con sus imágenes traumatizantes de la esclavitud, la explotación y otros flagelos habría contribuido a romper el estado de conformidad que, según Gramsci, sostiene a toda formación hegemónica (12) y a profundizar el proceso de descolonización de las relaciones sociales en América Latina.

Según Fanon, la contrapartida de la violencia colonial es la violencia descolonizadora. A través del estudio de la narrativa breve contrahegemónica latinoamericana, ha sido posible advertir que la violencia descolonizadora no se reduce a revoluciones armadas, sino que también encuentra expresión en la literatura. La pedagogía del horror puede entenderse como una instancia de la violencia descolonizadora y liberadora de la que habla Fanon (*The Wretched of the Earth* 51) en la medida en que la violencia de estos relatos buscó el desmontaje de las estructuras de opresión colonial que continuaron operando sin mayores cambios luego de las guerras de independencia.

La pedagogía del horror formó parte de un proceso de catarsis frente al trauma del colonialismo. Los escritores que examino tenían propósitos descolonizadores pero estaban atrapados en un ciclo de reproducción de violencia. Al examinar la narrativa breve de esta época, da la impresión que la violencia brota con el automatismo de una lengua materna alcanzando, a veces, niveles de perversión extremos. Conecto el horror de estos relatos con las reflexiones que hace Fanon sobre las psicopatologías y traumas asociados al colonialismo (182-83). Este horror —vertido a borbotones en las páginas de la narrativa breve latinoamericana— puede concebirse como parte de las psicopatologías engendradas por las estructuras de opresión colonial.

El análisis de la pedagogía del horror permite ampliar las reflexiones de Fanon sobre los trastornos mentales generados por el colonialismo en el sentido de demostrar el potencial

transformador de estas patologías. Si se considera que la pedagogía del horror es una manifestación del complejo entramado de psicopatologías coloniales, entonces, se puede argumentar que los escritores estudiados utilizaron su propia “enfermedad” y traumas de forma productiva convirtiéndolos en un arma de lucha y concientización social.

Esto no implica que la pedagogía del horror no fuera una opción problemática. Pese a sus intenciones contrahegemónicas, la pedagogía del horror reforzó la cultura de violencia legada por el colonialismo. La pedagogía del horror habría funcionado, muchas veces, como conducto de un placer que pudiéramos calificar de perverso en la medida en que generalmente se construyó sobre la base de la contemplación del sufrimiento y muerte de un individuo a manos de otro. Si bien estos autores quisieron llamar la atención sobre las injusticias que sufrían ciertas colectividades, inmovilizaron a ciertos grupos en el rol de víctimas reproduciendo las jerarquías del colonialismo y, por ello, la pedagogía del horror es un fenómeno profundamente ambiguo.

Sobre este último punto, me permito sugerir que la efectividad de la pedagogía del horror como estrategia de propaganda se habría fundamentado justamente en su participación en la cultura hegemónica. En otras palabras, dentro de sociedades marcadas por una cultura de violencia, era de esperar que un mensaje codificado en clave de violencia fuera más persuasivo. Después de todo, la efectividad de la comunicación depende directamente de que emisor y receptor manejen el mismo lenguaje y códigos culturales.

Como he señalado, la ambigüedad fue el otro pilar del discurso contrahegemónico. Generalmente, la ambigüedad funcionó como un factor de mitigación que habría facilitado la asimilación del mensaje de denuncia en diversos grupos de lectores, desde aquellos sin posiciones políticas claras hasta aquellos afiliados al orden hegemónico.

Los relatos que examino son ambiguos en varios sentidos. Primero, porque a menudo incorporan perspectivas y prácticas hegemónicas. La violencia, el sexismo y el eurocentrismo

frecuentemente formaron parte del discurso contrahegemónico. En ciertos casos, la inscripción de perspectivas hegemónicas pudo ser una decisión estratégica orientada a aparentar conformidad con aspectos del statu quo. En otros, la inscripción de perspectivas hegemónicas habría sido accidental, producto de las contradicciones de autores que se decían progresistas pero que, no obstante, exhibían apegos conservadores. Así, tenemos el caso de narraciones manifiestamente antiesclavistas que, sin embargo, reproducen estereotipos misóginos. Intencionales o no, estas vetas hegemónicas son reveladoras de un momento de transición en el cual las concepciones liberales y reformistas entraban en constante conflicto con formas de pensar coloniales y conservadoras.

Además de la ambigüedad ideológica, se observa otro tipo de ambigüedad que resulta de la presentación literaria del mensaje de denuncia. En un número significativo de narraciones, los autores recurren a la fábula, al lenguaje alegórico o al desplazamiento de ciertos tipos sociales en objetos o animales con el fin de mitigar el discurso de denuncia. Estas decisiones estéticas terminan siendo políticas pues le restan radicalidad a la narración haciéndola más “digerible” y persuasiva.

Durante el período estudiado (1830-1920), probablemente solo un discurso de denuncia mitigado y ambiguo podía ser efectivo. Posiblemente, era necesario que estas narraciones contrahegemónicas tuvieran un porcentaje de elementos hegemónicos o atenuantes. De otra manera habría sido más difícil establecer una conexión con los grupos de influencia a quienes se deseaba persuadir del cambio social.

Estas narraciones promovieron el cambio social a través de la articulación, un proceso basado en la persuasión y la negociación, según Laclau y Mouffe (105). Un aspecto interesante que se desprende de este estudio y que complementa los planteamientos de Laclau y Mouffe es que el potencial persuasivo o articulador del mensaje contrahegemónico no siempre habría sido el resultado de un esfuerzo intencional por parte del autor,

principalmente, porque la ambigüedad, en tanto elemento de articulación/persuasión, no siempre fue deliberada. Sostengo que todo texto produce efectos que van más allá de la intención del autor y que tanto la ambigüedad deliberada como la involuntaria coadyuvaron a la articulación y recepción favorable del mensaje contrahegemónico de estos relatos.

La construcción de una hegemonía alternativa supone la creación de un nuevo sentido común a través de la negociación de nuevos acuerdos sociales y de una sostenida campaña en el campo de la cultura y los valores (Gramsci 424; Eagleton 152). Las narraciones que examino fueron contrahegemónicas porque contribuyeron a través de los mecanismos mencionados (la pedagogía del horror y la ambigüedad) a desmontar las formas de consenso que daban legitimidad a las estructuras opresivas de la sociedad.

El discurso contrahegemónico impugnó diferentes aspectos del orden social en cada uno de los países estudiados. Con autores como Gorriti y Lugones, en Argentina, las narraciones para adultos cuestionaron principalmente la violencia política desatada durante la dictadura de Rosas y el modelo capitalista/positivista de desarrollo que marcó el rumbo de la nación a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

El vertiginoso ritmo de crecimiento de la economía argentina fue posible gracias a la llegada de millones de inmigrantes europeos que pronto lograron una posición de primera importancia dentro de la economía, desplazando a los segmentos más vulnerables de la población local, que quedaron para los oficios más precarios, como lo representa Quiroga en su ciclo de cuentos misioneros.

En cuanto a los relatos infantiles, son de interés las colecciones de Mansilla y Quiroga. Mansilla cuestionó la cosificación y el confinamiento de la mujer, además de escribir uno de los pocos cuentos antiesclavistas y antirracistas de la tradición argentina de narrativa breve del período. Por su parte, Quiroga representó la lucha colectiva del subalterno en un momento de intenso activismo por parte del movimiento laboral argentino.

Es importante destacar la persistencia de la pedagogía del horror en la narrativa breve contrahegemónica argentina. En Cuba y Brasil, ciertos autores, sobre todo autores para el público infantil (Martí, Castillo de González y Lopes de Almeida), apostaron a la creación de un discurso contrahegemónico exento de violencia, muerte y destrucción. En Argentina, estas excepciones son mucho más difíciles de encontrar.

En Brasil, el relato contrahegemónico para adultos combatió la esclavitud, el coronelismo, la negligencia del estado para con las poblaciones del interior y la marginación de la mujer del proyecto nacional. Estos relatos criticaron la persistencia de una mentalidad colonialista que impedía la reforma social y la democratización. Los relatos para niños también cuestionaron la mentalidad conservadora de las clases dominantes, además de promover el empoderamiento de pobres, mujeres y comunidades vulnerables.

Un aspecto singular del caso brasileño es la preeminencia de la temática feminista en el corpus infantil. Es llamativo que los dos escritores más relevantes del subgénero durante el período de estudio (Júlia Lopes de Almeida y José Bento Monteiro Lobato) promovieran el empoderamiento de la mujer. No sorprende el que Lopes de Almeida favoreciera ideas feministas. Las escritoras de la época, en las tres geografías, lo hicieron. Lo llamativo es que un escritor promoviera el avance de la mujer como lo hace Monteiro Lobato en *A menina do narizinho arrebitado*. En el corpus de narrativa breve para adultos, Machado de Assis también promueve el empoderamiento femenino con personajes como Mariana. Ni en Cuba ni en Argentina, los escritores estudiados evidenciaron una disposición feminista.

De Brasil también es destacable la presencia de autores que pertenecieron a grupos raciales marginalizados. Por un lado, es importante resaltar la contribución de escritores afrodescendientes como Machado de Assis y Reis, quienes publicaron relatos antiesclavistas antes de que se declarara la abolición de esta institución en el país. Por otro, es preciso

mencionar las fábulas de la tradición oral tupí recopiladas por Couto de Magalhães. Por la pluralidad racial de los autores, el corpus brasileño es el más diverso de los estudiados.

En Cuba, las temáticas predominantes de la narrativa breve contrahegemónica para adultos y niños fueron la esclavitud, la discriminación racial y el colonialismo. La desigualdad de género también figura, pero no tuvo la misma importancia que los temas relacionados con la raza y la independencia política.

De las tres geografías, Cuba fue la única que continuó siendo colonia hasta finales del siglo XIX, circunstancia que favoreció la producción de narraciones nacionalistas que incitaron a la integración racial y a la lucha armada por la independencia. Este tipo de relato es particular al contexto cubano y proliferó en la segunda mitad del siglo XIX bajo la forma de crónicas que exaltaron los heroísmos de la Guerra de los Diez Años (1868-1878). Estas crónicas supusieron un claro desafío frente a la ya debilitada administración colonial.

En Cuba, el tema racial fue tan preponderante que formó parte de la narrativa breve para adultos y niños. Escritores como Villaverde y Balmaseda combatieron la esclavitud y el racismo a través de relatos infantiles que superaron la censura colonial y se convirtieron en material oficial de lectura en las escuelas. Estos textos son relevantes porque formaron parte de la poca literatura antiesclavista que se publicó en la isla en el siglo XIX. Asimismo, Martí publicó cuentos para niños que promovieron la integración de las razas y las clases.

En cuanto a las escritoras cubanas de narrativa breve, son destacables los aportes de Gómez de Avellaneda y Castillo de González, quienes contribuyeron al desarrollo del feminismo en la isla. Gómez de Avellaneda escribió relatos feministas para el público adulto, mientras Castillo de González lo hizo para el público adulto y el infantil.

En términos generales, en las tres geografías estudiadas, la narrativa breve contrahegemónica para adultos tuvo un aspecto distópico, pues se basó en la representación

del sufrimiento y muerte de los colectivos marginalizados y en la presentación de una imagen que pudiéramos describir como deprimente de la nación.

Frente al pesimismo de estos relatos, el corpus infantil introdujo una variación importante al presentar tramas utópicas donde el subalterno triunfa. Sin embargo, cabe una diferencia. Mientras en Brasil los relatos infantiles son predominantemente utópicos, en Cuba y Argentina, presentan un tono mixto ya que encontramos desenlaces optimistas pero también lúgubres y pesimistas como los de los relatos para adultos.

En un estudio sobre el discurso contrahegemónico de la narrativa breve latinoamericana, era esencial considerar la contribución de la tradición infantil. Contrario a lo que podría suponerse, el relato infantil de la época fue un espacio importante de crítica social y, vale destacar, de crítica feminista. Sobre este último punto, es preciso señalar que debido a que el género infantil se concebía como una extensión de la función materna y, por tanto, como una actividad “apropiada” para las mujeres, muchas escritoras lo cultivaron (Arambel-Güñazú y Martín 146). En las tres geografías consideradas, las mujeres utilizaron el relato infantil para promover valores de igualdad de género.

Me atrevo a afirmar que los escritores estudiados depositaron sus utopías más radicales en el género infantil. Los relatos infantiles muestran una imagen empoderada del subalterno. Hay escenas de la literatura infantil latinoamericana que nunca se ven —o solo rara vez— en la narrativa para adultos del período. En los relatos infantiles, el esclavo asalta al patrón, los débiles se organizan para derrotar al opresor, la mujer ejerce el liderazgo, el pobre surge económicamente, las clases altas caen en la ruina y las figuras de poder se transforman en repugnantes insectos.

El relato infantil introdujo perspectivas diferentes. En este espacio, no solo se presentó una visión más optimista del subalterno, sino que en ciertos casos excepcionales —pero no por ello desestimables— se ensayó una modalidad no-violenta de denuncia social.

Frecuentemente, autores como Martí, Lopes de Almeida y Castillo de González canalizaron sus mensajes contrahegemónicos sin recurrir a tramas violentas. Estos ejemplos son evidencia de la sensibilidad de estos autores hacia los niños y de su capacidad de distanciarse de la cultura de violencia que marcó la producción literaria del período.

Es relevante destacar que el género infantil tuvo una difusión privilegiada en el ámbito escolar, incidiendo de forma significativa en la formación de varias generaciones de niños y jóvenes. ¿Qué forma más efectiva puede haber de promover el cambio social a largo plazo que moldeando la mentalidad de quienes serían el relevo del futuro?

En un sentido amplio, las principales contribuciones de este estudio son el haber identificado la tendencia contrahegemónica de la narrativa breve del período y el haber caracterizado los mecanismos articuladores (el horror, la ambigüedad, la distopía y la utopía) de dicho discurso contrahegemónico en tres geografías que propongo como casos de estudio.

Una revisión de la crítica existente demuestra que la dimensión política de la narrativa breve latinoamericana no ha sido examinada con suficiente detenimiento, ya que la mayor parte de los estudios que exploran la intersección entre literatura y nación suelen concentrarse en la novela. Entre los pocos críticos que han profundizado en la dimensión político-histórica de la narrativa breve destacan Benavides y Munguía Zatarain. Sin embargo, estos estudios no profundizan en la función de crítica social de la narrativa breve y tienen una seria limitación: excluyen del análisis a las mujeres escritoras del período.

Es preciso destacar, sin embargo, que sí han proliferado estudios de alcance menor como artículos y capítulos de libros en los que se examina la función política de la narrativa breve latinoamericana. Sin embargo, estos, generalmente, se concentran en un autor o relato específico por lo que presentan una visión atomizada del campo. Aunque son piezas importantes del rompecabezas y fuentes obligadas de consulta en un estudio como este, por su alcance restringido, estos ensayos no permiten identificar tendencias regionales.

En mi investigación, me propuse atender estos vacíos. Al considerar tres realidades nacionales y un corpus inclusivo en el cual figuran obras escritas por mujeres y colecciones destinadas al público infantil, espero haber ofrecido una visión más integrada y comprensiva de la función política de la narrativa breve latinoamericana del período. Mi objetivo, en definitiva, ha sido demostrar que la narrativa breve latinoamericana del período fundacional constituye un capítulo importante dentro de la larga lucha por los derechos civiles, la democracia y la igualdad en América Latina.

De gran interés sería continuar con esta línea de investigación y examinar las transformaciones, nuevas expresiones y mecanismos del discurso contrahegemónico en la literatura latinoamericana del siglo XX. Durante el siglo XX, se produjeron importantes cambios en el campo literario. Por ejemplo, la narrativa de formato largo viró hacia una función más contrahegemónica. La región asistió al florecimiento de la literatura afro-latinoamericana, la tradición indigenista y la narrativa testimonial, corrientes que se volcaron a representar la experiencia vital de comunidades históricamente marginalizadas. También es preciso destacar la importancia de la literatura anarquista de formato breve (panfletos, canciones, ensayos y cuentos) escrita por trabajadores urbanos en la región del Cono Sur a inicios del siglo XX y difundida a través de la prensa.

Durante el siglo XX, miembros de comunidades marginalizadas alcanzaron el estatus de escritores y escritoras dejando su impronta en la esfera de la alta cultura y muchas veces hibridando sus voces con las de las élites como ocurre con el género testimonial. A la luz de estas transformaciones en el campo literario y en las propias sociedades latinoamericanas, valdría la pena estudiar los mecanismos del discurso contrahegemónico en el siglo XX en una variedad de géneros considerando, además, aspectos relativos a la recepción de las obras. Las cifras de ventas, de distribución, la crítica y promoción en prensa y la proyección

internacional de estas obras pueden arrojar luz sobre su impacto y sobre las barreras y mecanismos de acceso que enfrentaron escritores de diversa procedencia social.

OBRAS CITADAS

- Abraham, Carlos Enrique, editor. *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX*. La biblioteca del laberinto, 2013.
- Acízelo de Souza, Roberto. “Política e estética em Monteiro Lobato: A propósito de Conferências, artigos e crônicas.” *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra adulta*, edited by Marisa Lajolo, Editora UNESP, 2014, pp. 411-26.
- Agostinho da Silva, Régia. “A mente, essa ninguém pode escravizar: Maria Firmina dos Reis e a escrita feita por mulheres no Maranhão.” *Leitura: Teoria & Prática*, vol. 29, no. 56, 2011, pp. 11-19.
- Aguilar, Luis E. “Cuba, c. 1860-1934.” *The Cambridge History of Latin America*, edited by Leslie Bethell, vol. 5, Cambridge UP, 1995, pp. 229-63.
- Aguilera Manzano, José María. “Las corrientes liberales habaneras a través de las publicaciones periódicas de la primera mitad del siglo XIX.” *Cuban Studies*, vol. 38, 2007, pp. 125-53.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. 2nd ed., Edinburgh UP, 2014.
- Aidoo, Lamonte, and Daniel F. Silva. *Emerging Dialogues on Machado de Assis*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Alcántara Costa, Ana Alice. “El movimiento feminista en Brasil: Dinámicas de una intervención política.” *Anuario de Hojas de Warmi*, no. 16, 2011, pp. 1-40.
- Allain, J. M. “Infanticide as Slave Resistance: Evidence from Barbados, Jamaica, and Saint-Domingue.” *Inquiries Journal*, vol. 6, no. 4, 2014, www.inquiriesjournal.com/articles/893/2/infanticide-as-slave-resistance-evidence-from-barbados-jamaica-and-saint-domingue. Accessed March 18 2020.

- Álvarez Amargós, Michelle María. “‘El laberinto’: El espacio artístico y la muerte en una novela corta de Alfonso Hernández Catá.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, no. 244-245, 2013, pp. 1033-48.
- Álvarez García, Imeldo, editor. *Acerca de Cirilo Villaverde*. Selección, prólogo y notas de Imeldo Álvarez García, Letras Cubanas, 1982.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, 2006.
- Andreu, Jean, et al. *Anarkos: Literaturas Libertarias de América del Sur, 1900*. Corregidor, 1990.
- Aragón, Uva de. *Alfonso Hernández-Catá: Un escritor cubano, salmantino y universal*. Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.
- Arambel-Guiñazú, María Cristina. “Decir lo indecible: Los relatos fantásticos de Juana Manuela Gorriti.” *Revista Hispánica Moderna*, vol. 53, no. 1, 2000, pp. 214-28.
- Arambel-Güñazú, María Cristina, and Claire Emilie Martin. *Las mujeres toman la palabra: Escritura femenina del siglo XIX*. Iberoamericana, 2001.
- Arce, Emilia I. *La institucionalización del rol materno durante gobiernos autoritarios: Respuestas de escritoras argentinas y brasileñas a la construcción patriarcal de género y nación*. 2009. University of Texas, Austin, disertación doctoral.
- Arena Figueiredo, Viviane. “*Ánsia eterna: Desdobramentos do insólito na narrativa de Júlia Lopes de Almeida*.” XII Congresso Internacional ABRALIC, 18-22 July 2011, Reitoria da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná. Conference presentation.
- Arendt, Hannah. “Reflections on Violence.” *Journal of International Affairs*, vol. 23, no. 1, 1969, pp. 1-35.

- Arias, Salvador. *Un proyecto martiano esencial: La Edad De Oro*. Centro de Estudios Martianos, 2012.
- Armillas-Tiseyra, Magalí. "Beyond Metaphor: Juana Manuela Gorriti and Discourses of the Nation under Juan Manuel de Rosas." *Latin American Literary Review*, vol. 41, no. 82, 2013, pp. 26-46.
- Ashcroft, Bill, et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge, 1989.
- . *Post-Colonial Transformation*. Taylor and Francis, 2013.
- Assis Barbosa, Francisco de. "Monteiro Lobato e o direito de sonhar." *A menina do narizinho arrebitado*, by José Bento Monteiro Lobato, 1982, pp. 45-57.
- Assis Duarte, Eduardo de. "Machado de Assis's African Descent." *Research in African Literatures*, vol. 38, no. 1, 2007, pp. 134-51.
- . "Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira." *Literafro*, 16 January 2018, www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MariaFirminaArtigoEduardo.pdf. Accessed 17 March 2020.
- . "Mulheres marcadas: Literatura, gênero, etnicidade." *Scripta*, vol. 13, no. 25, 2009, pp. 63-78.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Editorial Cuarto Propio, 2000.
- . *The Letter of Violence: Essays on Narrative, Ethics, and Politics*. Palgrave Macmillan, 2004.
- "Balmaseda, Francisco Javier." *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual

- Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254b.htm. Consultado 21 Marzo 2020.
- Balmaseda, Francisco Javier. *Fábulas morales*. La Antilla, 1863.
- . *Los confinados a Fernando Poo e impresiones de un viage a Guinea*. Imprenta de La Revolución, 1869.
- Balseiro, José A. “Alfonso Hernández-Catá: Aclaración de un hecho.” *Revista Iberoamericana*, vol. IV, no. 7, 1941, pp. 37-48.
- . “Revisión de Hernández Catá.” *La novela iberoamericana: Memoria del Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Albuquerque, New Mexico, 1951*, edición de Arturo Torres-Rioseco, U of New Mexico P, 1952, pp. 105-22.
- Balseiro Zin, Rafael. “Maria Firmina dos Reis e a imprensa literária no Maranhão do século XIX.” *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade*, vol. 4, no. especial, 2018, pp. 15-27.
- Barry, Florence Valentine. *A Century of Children’s Books*. Methuen & Co. LTD, 1922.
- Bartra, Roger. “La batalla de las ideas y las emociones en América Latina”. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 62, no. 229, 2017, pp. 129-48.
- Barcia, Pedro Luis, editor. Estudio preliminar. *Las fuerzas extrañas*, por Leopoldo Lugones, Ediciones del 80, 1987, pp. 9-45.
- Barthes, Roland. “The Death of the Author.” *Modern Criticism and Theory: A Reader*, edited by David Lodge and Nigel Wood, Longman, 2008, pp. 313-16.
- Batticuore, Graciela y Liliana Zuccotti. “Papeles de entrecasa, Juana Manuela Gorriti.” Latin American Studies Association, 17-19 abril 1997, Continental Plaza Hotel, Guadalajara, Mexico. Presentación.

- Batticuore, Graciela. "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 22, no. 43/44, 1996, pp. 163-80.
- BBVA Fundación Provincial. *Breve Antología de Literatura Infantil Latinoamericana*. Orbis, 2004.
- Beal, Sophia. "The Substance of Light: Literature and Public Space in 'Belle Époque' Rio de Janeiro (1894—1914)." *Luso-Brazilian Review*, vol. 49, no. 2, 2012, pp. 5-27.
- Beauchamp, Juan José. "Subdesarrollo, ideología y visión del mundo en los relatos de ambiente de Horacio Quiroga." *Revista de Estudios Hispánicos*, no. 6, 1979, pp. 85-120.
- Beauchesne, Kim, and Alessandra Santos, editors. *The Utopian Impulse in Latin America*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Beckjord, Sarah H. "Respuesta a Hugo en la novela antiesclavista cubana: 'Petrona y Rosalía' de Tanco y Bosmeniel." *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana: Actas del XXX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, edición de Pamela Bacarisse, tomo I, University of Pittsburgh, 1995, pp. 189-96.
- Bell, Lucy. *The Latin American Short Story at its Limits: Fragmentation, Hybridity and Intermediality*. Legenda, 2014.
- Benavides, Rosamel S. *Desarrollo y transformaciones del cuento hispanoamericano en el siglo XIX: Demandas y expectativas*. P. Lang, 1995.
- Benítez, Julio. "Los artículos americanistas de *La Edad de Oro*." *Alba de América: Revista Literaria*, vol. 30, no. 57-58, 2011, pp. 200-05.
- Benjamin, Walter. "The Storyteller." *Illuminations*, translated by Harry Zohn, Schocken Books, 2007, pp. 83-109.

- Betria, Mercedes. “Las metáforas de la carne en el discurso literario de la Generación de 1837 (o el rosismo como trauma de la nación).” *Estudios Sociales*, vol. 44, no. 1, 2013, pp. 45-72.
- Beverley, John. *Subalternity and Representation: Arguments in Cultural Theory*. Duke UP, 1999.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducción de César Aira, Manantial, 2002.
- . Foreword: Framing Fanon. *The Wretched of the Earth*, by Frantz Fanon, Grove Press, 2004, pp. vii-xli.
- Borges, Jorge Luis. *Leopoldo Lugones*. Editorial Troquel, 1955.
- Botana, Natalio R. *El orden conservador: La política argentina entre 1880 y 1916*. 2. ed., Editorial Sudamericana, 1979.
- Bradford, Clare. *Unsettling Narratives: Postcolonial Readings of Children’s Literature*. Wilfrid Laurier UP, 2007.
- Bravo-Villasante, Carmen. *Historia y antología de la literatura infantil iberoamericana*. Everest, 1987. 2 vols.
- . *Una vida romántica: La Avellaneda*. Ediciones Cultura Hispánica, 1986.
- Brescia, Pablo. *Modelos y prácticas en el cuento hispanoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. Iberoamericana, 2011.
- Bronstein, Arturo. “Perfil de Derecho Laboral nacional: República de Argentina.” *Organización Internacional del Trabajo*, www.ilo.org/ifpdial/information-resources/national-labour-law-profiles/WCMS_159145/lang--es/index.htm. Consultado 13 Marzo 2020.
- Buchbinder, Pablo. “El movimiento reformista de 1918: Una aproximación desde la historia interna de las instituciones universitarias.” *Ibero-Amerikanisches Archiv*, vol. 26, no. 1/2, 2000, pp. 27-58.

- Bucurenciu, Ileana. "José Martí y la educación." *Revista Hispano Cubana*, no. 25, 2006, pp. 125-28.
- Bueno, Salvador, editor. *Cuentos cubanos del siglo XIX: Antología*. Selección, prólogo y notas de Salvador Bueno. Editorial Pueblo y Educación, 2003.
- . *Cuentos cubanos del siglo XX: Antología*. Selección, prólogo y notas de Salvador Bueno. Editorial Arte y Literatura, 1975.
- . *Figuras cubanas: Breves biografías de grandes cubanos del siglo XIX*. Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1964.
- . "Itinerario de Alfonso Hernández Catá (1885-1940)." *Revista Iberoamericana*, vol. LVI, no. 152-153, 1990, pp. 933-50.
- . "La narrativa antiesclavista en Cuba de 1835 a 1839." *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 451-452, 1988, pp. 169-86.
- Buret, María Florencia. "Los *Cuentos* (1880) de Eduarda Mansilla." *Memoria Académica*, 2013, pp. 1-9.
- Burns, E. Bradford. *A History of Brazil*. 3rd ed., Columbia UP, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. 10th anniversary ed., Routledge, 1999.
- . "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal*, vol. 40, no. 4, 1988, pp. 519-31.
- Calcagno, Francisco. *Diccionario Biográfico Cubano*. N. Ponce de León, 1878.
- Calhoun, Craig J. *Nationalism*. Open UP, 1997.
- Camacho, Jorge Luis. "La nación y el proyecto ilustrado: Un análisis de la poesía negrista desde la medicina legal y la antropología." *Afro-Hispanic Review*, vol. 22, no. 1, 2003, pp. 24-29.

- Campuzano, Luisa. *Las muchachas de La Habana no tienen temor de Dios: Escritoras cubanas del siglo XVIII al XXI*. Almenara, 2016.
- Carvalho de Vasconcellos, Zinda Maria. *O universo ideológico da obra infantil de Monteiro Lobato*. Traço Editora, 1982.
- Casal, Julián del. *Bustos y rimas*. Imprenta La Moderna, 1893.
- Casanova-Vizcaíno, Sandra M. “La china gótica de Alfonso Hernández Catá.” *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 4, no. 8, 2013, pp. 56-70.
- Castañeda Delgado, Paulino y Juan Marchena Fernández. “Notas sobre la educación pública en Cuba.” *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, no. 21, 1984, pp. 265-82.
- “Castellanos, Jesús.” *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254c.htm. Consultado 20 Marzo 2020.
- Castellanos, Jesús. *Los argonautas. La manigua sentimental. Cuentos, crónicas y apuntes*, edición de José Manuel Carbonell, tomo II, Imprenta El Siglo XX, 1916.
- “Castillo, Aurelia.” *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254c.htm. Consultado 21 Marzo 2020.
- Castillo de González, Aurelia. *Cuentos de Aurelia*. Rambla, Bouza y Cia., 1912.
- . “Discurso por la señora Aurelia Castillo de González.” *Memoria oficial. Quinta conferencia nacional de beneficencia y corrección de la isla de Cuba*, edición de Jorge L. Dehogues, Librería La Moderna Poesía, 1906, pp. 411-20.
- . “Esperemos.” *Escritos de Aurelia Castillo*, vol. 1, Imprenta El Siglo XX, 1913, pp. 173-82.

- . *Fábulas de Aurelia Castillo de González*. Imprenta y papelería de Rambla y Bouza, 1910.
- Castro-Gómez, Santiago. “The Social Sciences, Epistemic Violence, and the Problem of the ‘Invention of the Other.’” *Nepantla*, vol. 3, no. 2, 2002, pp. 269-85.
- Cavalheiro, Edgard. *Monteiro Lobato: Vida e obra*. 3. ed., Editôra Brasiliense, 1962.
- Ceccantini, João Luís. “Cinquenta tons de verde: *Urupês*, o primeiro best-seller nacional.” *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra adulta*, edited by Marisa Lajolo, Editora UNESP, 2014, pp. 53-56.
- Cella, Susana B, editor. Prólogo. *La guerra gaucha*, por Leopoldo Lugones, Losada, 1992, pp. 4-20.
- Chalhoub, Sidney. *Machado de Assis, Historiador*. Companhia das letras, 2003.
- . “The Legacy of Slavery: Tales of Gender and Racial Violence in Machado de Assis.” *Emerging Dialogues on Machado de Assis*, edited by Lamonte Aidoo and Daniel F. Silva, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 55-70.
- Charques Gámez, Rocío. “Lo culto y lo popular en las tradiciones vascas y pirenaicas de Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Tradición e interculturalidad: Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*, edición de Dolores Thion Soriano-Mollá et al., Institución “Fernando el Católico,” 2013, pp. 69-79.
- Chasteen, John Charles. “Introduction: Beyond Imagined Communities.” *Beyond Imagined Communities: Reading and Writing the Nation in Nineteenth-Century Latin America*, edited by Sara Castro-Klarén and John Charles Chasteen, Woodrow Wilson Center Press, 2003, pp. ix-xxv.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” *Signs*, translated by Keith Cohen and Paula Cohen, vol. 1, no. 4, 1976, pp. 875-93.

- Coelho de Paiva, Marco Aurélio. "O sertão amazônico: O inferno de Alberto Rangel." *Sociologias*, vol. 13, no. 26, 2011, pp. 332-62.
- Cordoví Núñez, Yoel, and Dayana Murguía Méndez. "La regulación de la enseñanza privada en Cuba. Principales proyectos, normativas y polémicas." *Historia Caribe*, vol. XII, no. 30, 2017, pp. 211-43.
- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata." *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 25, 1975. pp. 145-51.
- Corvalán, Octavio. "Las presuntas fuentes científicas de 'Yzur.'" *Nueva Estafeta*, vol. 36, 1981, pp. 59-62.
- Couto de Magalhães, José Vieira. *O Selvagem*. Typographia da Reforma, 1876.
- Cruz, Manuel de la. *Episodios de la revolución cubana*. Notas biográficas por Domingo Figarola Caneda y prólogo de Manuel Márquez Sterling, 2a ed., Miranda, López Seña y Cía. Editores, 1911.
- . *La revolución cubana y la raza de color: Apuntes y datos*. Imprenta La Propaganda, 1895.
- Cruz, Jacqueline. "'Esclava vencedora': La mujer en la obra literaria de José Martí." *Hispania*, vol. 75, no. 1, 1992, pp. 30-37.
- Cruz, Mary. Prólogo. *Tradiciones*, por Gertrudis Gómez de Avellaneda, Letras Cubanas, 1984, pp. 7-28.
- Cunha, Euclides da. *Os sertões*, edited by Walnice Nogueira Galvão, Brasiliense, 1985.
- Cvitanovic, Dink, y Alfred Rodríguez. "Ante el chimpancé de Leopoldo Lugones." *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, vol. 2, 1978, pp. 997-1002.
- Dabove, Juan Pablo. "'La cosa maldita': Leopoldo Lugones y el gótico imperial." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, no. 228, julio-septiembre 2009, pp. 773-92.

- . *Nightmares of the Lettered City: Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. U of Pittsburgh P, 2007.
- Daniel, G. Reginald. *Machado de Assis: Multiracial Identity and the Brazilian Novelist*. Pennsylvania State UP, 2012.
- Darío, Rubén. *Todo al vuelo. Obras Completas*. Vol. XVIII, Project Gutenberg, 2017.
- Davies, Catherine. "Literature by Women in the Spanish Antilles (1800-1950)." *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, edited by Ileana Rodríguez and Mónica Szurmuk, Cambridge UP, 2015, pp. 181-96.
- Demarchi Barel, Ana Beatriz. *Um romantismo a oeste: Modelo francês, identidade nacional*. Annablume/FAPESP, 2002.
- Diario de Sesiones de la Convencion Constituyente de la Isla de Cuba*. HeinOnline, 1900-1901,
heinonlineorg.proxy.library.vanderbilt.edu/HOL/Page?collection=cow&handle=hein.cow/diarcub0001&id=304&men_tab=srchresults. Consultado 20 Marzo 2020.
- Dixon, Paul. "Machado De Assis's Early 'Mulato' Narratives." *Afro-Hispanic Review*, vol. 29, no. 2, 2010, pp. 39-54.
- Domínguez Ávila, José. "Desbalances, aciertos y contradicciones en *De tierra adentro*." *Islas*, no. 94, 1989, pp. 95-106.
- Dumás Chancel, Mariano. *Guía del profesorado cubano para 1868: Anuario de pedagogía y estadística de la enseñanza*. Imprenta el Ferrocarril, 1868.
- Dupuis-Déri, Francis. "Anarchism." *International Encyclopedia of Political Science*, edited by Bertrand Badie et al., SAGE, 2011, pp. 171-77.
- Eagleton, Terry. *Ideología: Una introducción*. Paidós, 1997.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Cruz del Sur, 1944.

- Engerman, Stanley L., and Kenneth L. Sokoloff. "Factor Endowments, Inequality, and Paths of Development among New World Economies." *Economía*, vol. 3, no. 1, 2002, pp. 41-109.
- Esteban, Ángel, editor. Introducción. *La Edad de Oro y otros relatos*, por José Martí, Cátedra, 2006, pp. 9-67.
- Ezama Gil, Ángeles. "Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Anales de Literatura Española*, no. 23, 2011, pp. 323-51.
- Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Translation by Charles L. Markmann, forewords by Homi Bhabha and Ziauddin Sardar, Pluto, 2008.
- . *The Wretched of the Earth*. Translated by Richard Philcox, introductions by Jean-Paul Sartre and Homi K. Bhabha, Grove Press, 2004.
- Fausto, Boris, and Fernando Devoto. *Brasil e Argentina: Um ensaio de história comparada (1850-2002)*. Editora 34, 2004.
- Fausto, Boris. "Brazil: The Social and Political Structure of the First Republic, 1889-1930." *The Cambridge History of Latin America*, edited by Leslie Bethell, vol. 5, Cambridge UP, 1995, pp. 779-829.
- Febles, Jorge Manuel. *Modalidades del cuento en la obra de Alfonso Hernández Catá*. 1975. The University of Iowa, disertación doctoral.
- Federico, Carlos, and Alejandro Díaz. *Essays on the Economic History of the Argentine Republic*. Yale UP, 1970.
- Feres Júnior, João, et al. "Monteiro Lobato e o Politicamente Correto." *DADOS – Revista de Ciências Sociais*, vol. 56, no 1, 2013, pp. 69-108.
- Fernández, Pura. "La editorial Garnier de París y la difusión del patrimonio bibliográfico en castellano en el siglo XIX." *Tes philias tade dora. Miscelánea léxica en memoria de Conchita Serrano*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1999, pp. 603-12.

- Fernández Retamar, Roberto y Ibrahim Hidalgo Paz. *Semblanza biográfica y cronología mínima*. 2. ed., Editorial Pueblo y Educación, 1990.
- Ferrari, Alejandro. Estudio preliminar. *Cuentos de la selva*, por Horacio Quiroga, Ministerio de Relaciones Exteriores, 2018, pp. 15-42.
- Ferreira Pinto-Bailey, Cristina. “‘The Slave Woman’: An Introduction.” *Afro-Hispanic Review*, vol. 32, no. 1, 2013, pp. 205-18.
- Ferreira, Rocío. “Transacciones de amor y dinero: Oro, género y domesticidad en las leyendas ‘Andinas’ de Gorriti.” *Mujeres que escriben en América Latina*, edición de Sara Beatriz Guardia, Centro de Estudios la Mujer en la Historia de América Latina, 2007, pp. 163-75.
- Ferrer, Ada. *Insurgent Cuba: Race, Nation, and Revolution, 1868-1898*. U of North Carolina P, 1999.
- Figarola Caneda, Domingo. “Notas biográficas.” *Episodios de la revolución cubana*, por Manuel de la Cruz, 2a ed., Miranda, López Seña y Cia. Editores, 1911, pp. xiii-xvi.
- Fitz, Earl E. *Brazilian Narrative Traditions in a Comparative Context*. Modern Language Association of America, 2005.
- . *Inter-American Literary History: Six Critical Periods*. Peter Lang, 2017.
- . *Rediscovering the New World: Inter-American Literature in a Comparative Context*. U of Iowa P, 1991.
- Fivel-Démoret, Sharon Romeo. “The Production and Consumption of Propaganda Literature: The Cuban Anti-Slavery Novel.” *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 66, no. 1, 1989, pp. 1-12.
- Fleming, Leonor, editor. Introducción. *El pozo de Yocci y otros relatos*, por Juana Manuela Gorriti, Cátedra, 2010, pp. 9-88.
- Flores, Ángel. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. Premià, 1985.

- Forgacs, David, editor. *The Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935*. Introduction by Eric Hobsbaum, New York UP, 2000.
- Foucault, Michel. “La hipótesis represiva.” *Historia de la Sexualidad I*, edición de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, traducción de Ulises Guinazú, Siglo XXI, 1976, pp. 24-64.
- França, Júlio, and Ana Paula Araujo dos Santos. “A representação da heroína gótica em ‘Os porcos’ de Júlia Lopes de Almeida.” *Trem de Letras*, vol. 1, no. 3, 2016, pp. 4-14.
- Fraser, Howard M. “Apocalyptic Vision and Modernism’s Dismantling of Scientific Discourse: Lugones’s ‘Yzur.’” *Hispania*, vol. 79, no. 1, 1996, pp. 8-19.
- . “La Edad de Oro and José Martí’s modernist ideology for children.” *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. 42, no. 2, 1992, pp. 223-32.
- French, Jennifer L. “‘A Geographical Inquiry into Historical Experience’: The Misiones Stories of Horacio Quiroga.” *Latin American Literary Review*, vol. 30, no. 59, 2002, pp. 79-99.
- Gallagher, John, and Ronald Robinson. “The Imperialism of Free Trade.” *The Economic History Review*, vol. 6, no. 1, 1953, pp. 1-15.
- Gallo, Ezequiel. “Argentina: Society and Politics, 1880-1916.” *The Cambridge History of Latin America*, edited by Leslie Bethell, vol. 5, Cambridge UP, 1995, pp. 359-91.
- García, Calixto. *El negro en la narrativa cubana*. 1973. The City University of New York, disertación doctoral.
- García Yero, Olga. *La escritura a conciencia: Aurelia Castillo de González*. Editorial Acana, 2002.
- Garrandés, Alberto. *Tres cuentistas cubanos*. Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, 1993.
- Garth, Todd S. “Horacio Quiroga’s Heroic Paradigm.” *Revista Canadiense de Estudios*

- Hispánicos*, vol. 29, no. 3, 2005, pp. 453-68.
- . *Pariah in the Desert: The Heroic and the Monstrous in Horacio Quiroga*. Bucknell UP, 2016.
- Gava, Águeda Aparecida, and José Horta Nunes. “O discurso e a ótica de Couto de Magalhães em *O Selvagem* no cenário indigenista do século XIX.” *Acta Semiótica et Lingvistica*, vol. 17, no. 2, 2012, pp. 39-50.
- Gerassi-Navarro, Nina. *Pirate Novels: Fictions of Nation Building in Spanish America*. Duke UP, 1999.
- Gilbert, Sandra M, and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale UP, 1979.
- Gledson, John. *Machado de Assis: Ficção e história*. Translation by Sônia Coutinho, Paz e Terra, 1986.
- Gomes Machado, Maria Cristina y Laís Pacifico Martineli. “La literatura infantil brasileña republicana y la educación moral y cívica de los niños en Brasil.” *Actas del XVIII Coloquio de Historia de la Educación*, edición de Núria Padrós et al., vol. 1, Universitat de Vic-Universitat Central de Catalunya, 2015, pp. 144-57.
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Diario de amor*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- . *Memorias de viaje y reflexiones sobre la mujer*. Compilación y prólogo de Olga García Yero, Editorial Oriente, 2014.
- . *Obras literarias de la señora doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Rivadeneyra, 1871.
- Gómez, Luis Marcelino. *La mujer en defensa de la mujer: Voces femeninas del romanticismo cubano (Poesía y cuento)*. 2001. Florida International University, disertación doctoral.

González, Aníbal. "Modernist prose." *The Cambridge History of Latin American Literature*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, vol.2, Cambridge UP, 1996, pp. 69-113.

González, Ann. *Postcolonial Approaches to Latin American Children's Literature*. Routledge, 2018.

———. *Resistance and Survival: Children's Narrative from Central America and the Caribbean*. U of Arizona P, 2009.

González, Betina. *Conspiraciones de esclavos y animales fabulosos: Seis ensayos sobre literatura y crítica moral en el siglo XIX latinoamericano*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2016.

González del Valle, José Zacarías. *La vida literaria en Cuba (1836-1840)*. Publicaciones de la Secretaría de educación, Dirección de cultura, 1938.

González Echevarría, Roberto, editor. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*. Oxford UP, 1997.

———. Introduction. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*, Oxford UP, 1997, pp. 3-22.

González Pagés, Julio César. *En busca de un espacio: Historia de mujeres en Cuba*. Ediciones de Ciencias Sociales, 2003.

González-Stephan, Beatriz. "Martí y la experiencia de la alta modernidad: Saberes tecnológicos y apropiaciones (post) coloniales." *Escribiendo la independencia: Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*, edición de Robert Folger y Stephan Leopold, Iberoamericana, 2010, pp. 343-72.

Gorriti, Juana Manuela. *Lo íntimo. Obras completas*, edición de Alicia Martorell, vol. VI, Fundación del Banco del Noroeste, 1992.

- . *Sueños y realidades: Obras completas de la señora doña Juana Manuela Gorriti*, edición de Vicente Gregorio Quesada, tomos I, Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865.
- “Gothic fiction.” *The Concise Oxford Companion to English Literature*, edited by Margaret Drabble et al., 3rd ed., Oxford UP, 2007, search-proquest-com.proxy.library.vanderbilt.edu/docview/2137970891/fulltext/2C1A72095064E3APQ/3?accountid=14816. Accessed 20 March 2020.
- Gracia, Jorge J. E. “Race, Ethnicity, and Nationality in Hispanic American and Latino/a Thought.” *Forging People: Race, Ethnicity, and Nationality in Hispanic American and Latino/a Thought*, edited by Jorge J.E. Gracia, U of Notre Dame P, 2011, pp.1-28.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*, edited and translated by Quintin Hoare and Geoffrey Nowell Smith, International Publishers, 1978.
- Grieco, Donatello, editor. *Antologia de contos brasileiros*. Editôra A Noite, 1942.
- Grismer, Raymond L., and John T. Flanagan. “The Cult of Violence in Latin American Short Fiction.” *Hispania*, vol. 26, no. 2, 1943, pp. 161-70.
- Guerra- Cunningham, Lucía. “Estrategias femeninas en la elaboración del sujeto romántico en la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Revista Iberoamericana*, vol. LI, no. 132-33, 1985, pp. 707-22.
- Guha, Ranajit. *Selected Subaltern Studies*. Oxford UP, 2011.
- Gunnels, Bridgette W. “An Ecocritical Approach to Horacio Quiroga’s ‘Anaconda’ and ‘Regreso de Anaconda.’” *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 39, no. 4, 2006, pp. 93-110.

- . “The Consequences of Capitalism: Horacio Quiroga Writes the Proletariat.” *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 45, no. 1, 2011, pp. 67-88.
- Gutiérrez de la Solana, Alberto. *Maneras de narrar: Contraste de Lino Novás Calvo y Alfonso Hernández Catá*. E. Torres, 1972.
- Gutiérrez, José Antonio. *Ese niño de La Edad de Oro*. Editorial Gente Nueva, 1998.
- Haberly, David T. “The Brazilian novel from 1850 to 1900.” *The Cambridge History of Latin American Literature*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, vol. 3, Cambridge UP, 1996, pp. 137-56.
- Hale, Charles A. “Political and social ideas in Latin America, 1870–1930.” *The Cambridge History of Latin America*, edited by Leslie Bethell, vol. 4, Cambridge UP, 1995, pp. 367-441.
- Harter, Hugh A. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Twayne Publishers, 1981.
- Hecht, Tobias. *Minor Omissions: Children in Latin American History and Society*. U of Wisconsin P, 2014.
- Helg, Aline. *Lo que nos corresponde: La lucha de los negros y mulatos por la igualdad en Cuba, 1886-1912*. Traducción de José Antonio Tabares del Real, Imagen Contemporánea, 2000.
- Helguera, Magdalena. *A salto de sapo. Narrativa uruguaya para niños y jóvenes. Configuración y vigencia del primer canon (1918-1989)*. Ediciones Trilce, 2004.
- Henao, Eda B. *The Colonial Subject's Search for Nation, Culture, and Identity in the Works of Julia Álvarez, Rosario Ferré, and Ana Lydia Vega*. E. Mellen Press, 2003.
- Henríquez Ureña, Max. “La vida y la obra de Jesús Castellanos. Panegírico leído en la sesión solemne de la Sociedad de Conferencias, celebrada en el Ateneo de la Habana el 29 de Junio de 1912.” *Colección Posthuma Publicada por la Academia Nacional de*

- Artes y Letras*, edición de Manuel Carbonell et al., Talleres Tipográficos del Avisador Comercial, 1914, pp. 11-70. 3 vols.
- Henríquez Ureña, Max. *Panorama histórico de la literatura cubana*. Ediciones Mirador, 1963. 2 vols.
- Hernández Catá, Alfonso. *Cuentos pasionales*. Garnier Hermanos, 1910.
- Hewitt, Sandra y Abraham Hall. "Leopoldo Lugones and H.P. Blavatsky: Theosophy in the 'Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones.'" *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 18, no. 3, 1984, pp. 335-43.
- Higa, Mario, editor. *Antología de contos românticos*. Lazuli Editora, 2012.
- Hobsbawm, Eric. *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*. 2nd ed., Cambridge UP, 1992.
- "Horror." *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2019, dle.rae.es/horror?m=form. Consultado 12 Marzo 2020.
- Ibarrán Miller, Regla: "Espíritu de época: Valores y estética del krausismo en la obra modernista La Edad de Oro de José Martí." *Entre la ética y la estética: Estudios en homenaje a Joan Gilabert*, edición de Nuria Morgado y Agustín Cuadrado, Juan de la Cuesta, 2017, pp. 115-32.
- Jackson, K. David, editor. *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*. Oxford UP, 2006.
- . Introduction. *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*, Oxford UP, 2006, 3-31.
- . "The Brazilian Short Story." *The Cambridge History of Latin American Literature*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, vol. 3, Cambridge UP, 1996, pp. 207-32.
- Jeffers, Nydia R. *El protagonista negro en la narrativa antiesclavista latinoamericana del siglo XIX*. 2013. University of Nebraska, Lincoln, disertación doctoral.

- Jensen, Larry R. *Children of Colonial Despotism: Press, Politics, and Culture in Cuba, 1790-1840*. University Presses of Florida, 1988.
- Jing, Xuan. "Sacrificio sublime, sacrificio obscuro. La fundación del cuerpo nacional en *La cautiva* y *El matadero* de Esteban Echeverría." *Escribiendo la independencia: Perspectivas postcoloniales sobre la literatura hispanoamericana del siglo XIX*, edición de Robert Folger y Stephan Leopold, Iberoamericana, 2010, pp. 97-124.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga: Una obra de experiencia y riesgo*. Cronología de Oscar Masotta y Jorge R. Lafforgue, bibliografía de Horacio Jorge Becco, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- . *Leopoldo Lugones, mito nacional*. Editorial Palestra, 1960.
- Kirk, John M. *José Martí: Mentor of the Cuban Nation*. University Presses of Florida, 1983.
- Kirkpatrick, Susan. "Gómez de Avellaneda's *Sab*: Gendering the Liberal Romantic Subject." *In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers*, edited by Carol Maier and Noël Valis, Bucknell UP, 1990, pp. 115-30.
- . *Las románticas: Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Cátedra, 1991.
- Kristeva, Julia. "Oscillation between Power and Denial." *New French feminisms: An Anthology*, edited and with introductions by Elaine Marks and Isabelle de Courtivron, translated by Marilyn A. August, U of Massachusetts P, 1980, pp. 165-67.
- Kutzer, M. Daphne. *Empire's Children: Empire and Imperialism in Classic British Children's Books*. Garland Pub, 2000.
- Laclau, Ernesto, and Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2nd ed., Verso, 2001.
- LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. Pennsylvania State UP, 2009.
- . "The Sublime Corpse in Gertrudis Gómez de Avellaneda's Women's Journal *Album*

- Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860).” *Hispania*, vol. 92, no. 2, 2009, pp. 201-12.
- Lajolo, Marisa, and João Luís Ceccantini, editors. *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra infantil*. Editora UNESP, 2008.
- Lajolo, Marisa, editor. *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra adulta*. Editora UNESP, 2014.
- . “Apresentação. Todo livro tem uma história. Este tem várias”. *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra adulta*, Editora UNESP, 2008, pp. 11-21.
- Latin American Subaltern Studies Group. “Founding Statement.” *The Postmodernism Debate in Latin America*, edited by John Beverley and José Oviedo, Duke UP, 1995, pp. 110-21.
- Leal, Luis. *Historia del cuento hispanoamericano*. Ediciones De Andrea, 1966.
- Lehnen, Leila. *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Lewis Galanes, Adriana. “El Álbum de Domingo del Monte (Cuba, 1838/39).” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 451-452, 1988, pp. 255-65.
- . “‘El hombre misterioso’ / ‘El cura’: El texto del segundo relato en las *Escenas de la vida privada en la isla de Cuba* por Félix Manuel Tanco Bosmeniel.” *Anuario de Estudios Americanos*, vol. 51, no. 1, 1994, pp. 185-211.
- , editora. *El Ranchador de Pedro José Morillas*. Editorial Betania, 1991.
- Lezama Lima, José. “Aurelia Castillo de González.” *Antología de la poesía cubana*, edición de José Lezama Lima, vol. 3, Verbum Editorial, 2002, pp. 359-63.
- Lionetti, Lucía. *La misión política de la escuela pública: Formar a los ciudadanos de la república, 1870-1916*. Miño y Dávila, 2007.
- Lojo, María Rosa. “Cautivas, inmigrantes, viajeros, en la narrativa de Eduarda Mansilla.” *Taller de Letras*, no. 41, 2007, pp. 143-60.
- . *Una mujer de fin de siglo: Novela*. Planeta, 1999.

- Lolo, Eduardo. “*Cuentos de la selva* de Horacio Quiroga: La “otra” dicotomía civilización vs. barbarie.” *Círculo: Revista de Cultura*, no. 35, 2006, pp. 151-59.
- . “Personas y personajes infantiles en la obra de José Martí.” *Círculo: Revista de Cultura*, vol. 39, 2010, pp. 7-18.
- . *Mar de espuma: Martí y la literatura infantil*. Ediciones Universal, 1995.
- Lopes Cardia, Mirian. “Lei do Ventre Livre.” *Arquivo Nacional Ministério da Justiça e Segurança Pública*, 28 de Setembro de 2017, www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/736-lei-do-ventre-livre. Accessed 16 March 2020.
- . “Mulheres na História.” *Arquivo Nacional Ministério da Justiça e Segurança Pública*, 19 Abril 2018, www.arquivonacional.gov.br/br/ultimas-noticias/589-mulheres-na-historia. Accessed 16 March 2020.
- Lopes de Almeida, Júlia. *Ancia Eterna*. H. Garnier, 1903.
- Lopes de Almeida, Júlia, and Adelina Lopes Vieira. *Contos infantis: Em verso e prosa*. Livraria F. Alves, 1927.
- López Cruz, Humberto. “‘Petrona y Rosalía’: Tanco como innovador subversivo.” *Revista Cultural Lotería*, no. 425, 1999, pp. 103-10.
- López, Magdalena. *Desde el fracaso: Narrativas del Caribe insular hispano en el siglo XXI*. Editorial Verbum, 2015.
- . “José Antonio Ramos y las ambivalencias del discurso nacionalista de la primera generación republicana en Cuba.” *Latin American Research Review*, vol. 46, no. 2, 2011, pp. 128-53.
- Loureiro Andreta, Bárbara, and Anselmo Peres Alós. “A literatura abolicionista de Maria Firmina dos Reis: O conto ‘A escrava.’” *Confluenze*, vol. 8, no. 1, 2016, pp. 184-97.
- Lovecraft, Howard Phillips. “Supernatural Horror in Literature.” *The H.P. Lovecraft Archive*,

- 20 October 2009, www.hplovecraft.com/writings/texts/essays/shil.aspx. Accessed 12 March 2020.
- Love, Joseph L. "Political Participation in Brazil, 1881-1969." *Luso-Brazilian Review*, vol. 7, no. 2, 1970, pp. 3-24.
- Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1906.
- Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*, edición de Patricia Elena González y Eliana Ortega, Ediciones Huracán, 1984, pp. 47-54.
- Luis, William. "Antislavery Narratives." *Oxford Bibliographies. Latin American Studies*, edited by Ben Vinson, Oxford UP, 2011, www-oxfordbibliographies-com.proxy.library.vanderbilt.edu/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0066.xml>. Accessed 19 March 2020.
- . *Culture and Customs of Cuba*. Greenwood Press, 2001.
- . *Literary Bondage: Slavery in Cuban Narrative*. U of Texas P, 1990.
- . "Villaverde, Cirilo (1812-1894)." *Latin American Writers*, edited by Carlos A. Solé, vol. 1, Charles Scribner's Sons, 1989, pp. 169-174, link-gale-com.proxy.library.vanderbilt.edu/apps/doc/CX1385600032/GVRL?u=nash87800&sid=GVRL&xid=ba70fc66. Accessed 21 March 2020.
- Luna e Silva, Danielle de. "Maternidade e afrodescendência em *Úrsula* e 'A escrava,' de Maria Firmina dos Reis." *Cadernos Imbondeiro*, vol. 2, no. 1, 2012, pp. 1-8.
- Lynch, John. "The River Plate Republics from Independence to the Paraguayan War." *The Cambridge History of Latin America*, edited by Leslie Bethell, vol. 3, Cambridge UP, 1985, pp. 615-76.
- Maddy, Yulisa Amadu, and Donnaræ MacCann. *Neo-imperialism in Children's Literature About Africa: A Study of Contemporary Fiction*. Routledge, 2011.

- MacCann, Donnarae, and Yulisa Amadu Maddy. *Apartheid and Racism in South African Children's Literature 1985-1995*. Routledge, 2013.
- Machado de Assis, Joaquim Maria. *Obra completa*, edición and Afrânio Coutinho, vol. 2, Editora Nova Aguilar, 2006.
- . *Papeis Avulsos*. Livraria Garnier, 1882.
- . *Relíquias da casa Velha*. Vols. 18-19, W. M. Jackson, 1942.
- Maia, Cláudia J. “Feminismo e narrativa nacional no Brasil e em Portugal.” *Revista Estudos Feministas*, vol. 25, no. 3, 2017, pp. 1055-71.
- Mansilla, Eduarda. *Cuentos*. Buenos Aires: Imprenta de la República, 1880.
- Mañach, Jorge et al. *Recordación de Alfonso Hernández Catá*. La Verónica, 1941.
- Marinello, Juan. “Nueva vida de Hernández Catá.” *Recordación de Alfonso Hernández Catá*, por Jorge Mañach et al., La Verónica, 1941, pp. 29-37.
- Marini, Palmieri E. “Esoterismo en la obra de Leopoldo Lugones.” *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 458, 1988, pp. 79-95.
- Martí, José. “Carta a Manuel de la Cruz.” *Obras completas de José Martí*, Centro de Estudios Martianos, vol. 5, 2001, pp. 179-81,
biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/Vol05.pdf. Consultado 20 Marzo 2020.
- . “Cartas a Manuel Mercado. New York, 3 de agosto 1889.” *Obras completas de José Martí*, Centro de Estudios Martianos, vol. 20, 2001, pp. 146-48,
biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/marti/Vol20.pdf. Consultado 22 Marzo 2020.
- . *La Edad de Oro*. 2a ed., Editorial Letras Cubanas, 1989.
- . “Mi raza.” *Biblioteca Virtual Universal*, 2003, pp. 1-6,
www.biblioteca.org.ar/libros/656489.pdf. Consultado 22 Marzo 2020.
- “Martí, José.” *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254m.htm. Consultado 19 Marzo 2020.
- Martínez Estada, Ezequiel. *Correspondencia con Horacio Quiroga*. Linkgua, 2014.
- Masiello, Francine. *Between Civilization and Barbarism: Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*. U of Nebraska P, 1992.
- , editor. Introduction. *Dreams and Realities: Selected Fiction of Juana Manuela Gorriti*, by Juana Manuela Gorriti, translation by Sergio Waisman, Oxford UP, 2003, pp. xv-lx.
- . “Sense and Sensibility.” *The Cambridge History of Latin American Women’s Literature*, edited by Ileana Rodríguez and Mónica Szurmuk, Cambridge UP, 2015: 133-48.
- Matta, Gabriel da. *Livros escolares no Brasil durante os anos finais do Império e início da República (1870-1910)*. Fundação Biblioteca Nacional Ministério da Cultura, 2010.
- McGillis, Roderick, editor. *Children’s Literature and the Fin de Siècle*. Greenwood Press, 2003.
- Méndez Rodenas, Adriana. “El abolicionismo transnacional cubano: Los relatos antiesclavistas de Félix Tanco y ‘el tiempo de la nación.’” *América sin Nombre*, no. 19, 2014, pp. 61-72.
- . “Mujer, nación y otredad en Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Verbum, 2000, pp. 13-29.
- . “Tropics of Deceit: Desire and the Double in Cuban Antislavery Narrative.” *Cuban Studies*, vol. 28, 1999, pp. 83-99.
- Menton, Seymour, editor. *El cuento hispanoamericano: Antología crítico-histórica*. 2a ed., Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Mercader, Martha. *Juanamanuela, mucha mujer*. Editorial Sudamericana, 1983.

- Milanesio, Natalia. "Gender and Generation: The University Reform Movement in Argentina, 1918." *Journal of Social History*, vol. 39, no. 2, 2005, pp. 505-29.
- Molina, Hebe Beatriz, editor. Introducción. *Cuentos*, por Eduarda Mansilla, Corregidor, 2011, pp. 9-88.
- . "Los cuentos infantiles de Eduarda Mansilla de García." *Jornadas Eduarda Mansilla*, 22 abril 2009, jornadaseduardamansilla.blogspot.com/2009/04/los-cuentos-infantiles-de-eduarda.html. Consultado 16 marzo 2020.
- Montaldo, Graciela. "Quiroga: El fracaso del dandy, el fracaso del aventurero." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, no. 1/2, 1998, pp. 235-47.
- Monte, Domingo del. *Centón Epistolario*. Introducción de Sophie Andioc, vol. 4, Imagen Contemporánea, 2002.
- Monteiro Lobato, José Bento. *A menina do narizinho arrebitado*. Critical study by Francisco de Assis Barbosa and illustrations by Voltolino, Santos Marcondes Gráfica Editora, 1982.
- . *Negrinha*. 2a ed., Editora Globo, 2009.
- . *O Sacy-Perêrê: Resultado de um inquérito*. Fundação Banco do Brasil, 1998.
- . *Prefácio e entrevistas*. Editôra Brasiliense, 1948.
- . *Urupês: Contos*. 6th. ed., Revista do Brasil, 1920.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano: Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez, Clemente Palma*. Latinoamericana Editores, 1996.
- Moraña, Mabel. "The boom of the subaltern." *The Latin American Cultural Studies Reader*, edited by Ana del Sarto and Abril Trigo, Duke UP, 2004, pp. 643-54.
- Mora Valcárcel, Carmen de. *En breve: Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*. 2nd ed., Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 2000.

- Moreau-Lebert, Mélanie. “Las mujeres en Cuba de la colonia a la contemporaneidad: Antiguos retos y nuevos protagonismos.” *Revista Cubana de Ciencias Sociales*, no. 45, 2015, pp. 35-54.
- “Morillas, Pedro José.” *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254m.htm. Consultado 19 Marzo 2020.
- Morillas, Pedro José. *El Ranchador de Pedro José Morillas*, edición de Adriana Lewis Galanes, Editorial Betania, 1991.
- Morrison, Toni. *Beloved*. Langara College, 2020.
- Mulhall, Michael George. *Industries and Wealth of Nations*. Longmans, Green, and Co., 1896.
- Munguía Zatarain, Martha Elena. *Elementos de poética histórica: El cuento hispanoamericano*. El Colegio de México, 2002.
- Nassif, Luís. *Os cabeças-de-planilha: Como o pensamento econômico da era FHC repetiu os equívocos de Rui Barbosa*. 2a ed., Ediouro, 2007.
- Néspolo, Jimena. “Eduarda Mansilla o las vicisitudes de la mujer puente.” *Bocadesapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*, no. 9, 2011, pp. 50-58.
- Nunes Freitas e Souza, Enivalda. “‘Bugio moqueado’, de Monteiro Lobato: O gosto do Brasil.” *Revista Alpha*, no. 6, 2005, pp. 181-87.
- Ochoa, John A. *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*. U of Texas P, 2004.
- Oreggioni, Alberto F. Cronología. *Cuentos*, por Horacio Quiroga, edición de Emir Rodríguez Monegal, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. 437-54.

- Otheguy, Emma Adelaida. "Sermonizing in New York: The Children's Magazines of Mary Mapes Dodge and José Martí." *Ethics and Children's Literature*, edited by Claudia Mills, Ashgate, 2014, pp. 29-40.
- Oviedo, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano: Del romanticismo al criollismo (1830-1920)*, Alianza Editorial, 1989.
- Pando y Valle, Jesús. *Galería de Americanos Ilustres. Biografía de Francisco J. Balmaseda*. Imprenta de R. Moreno y R. Rojas, 1883
- Panzio Büyükkoyuncu, Maria Antonia. "Romantic Discourse and Feminine Subjectivity in Gertrudis Gómez de Avellaneda's 'La Dama De Amboto' (The Dame of Mt. Amboto)." *Litera*, vol. 1, no. 22, 2011, pp. 1-15.
- Pastor, Brígida M. *Fashioning Feminism in Cuba and Beyond: The Prose of Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Peter Lang, 2003.
- Payne, Judith A., and Earl E. Fitz. *Ambiguity and Gender in the New Novel of Brazil and Spanish America: A Comparative Assessment*. U of Iowa P, 1993.
- Pellizari, Graciela I, editor. Introducción. *Cuentos de la selva*, por Horacio Quiroga, Ediciones Colihue, 2008, pp. 26-46.
- Peluffo, Ana. "Las trampas del naturalismo en *Blanca Sol*: Prostitutas y costureras en el paisaje urbano de Mercedes Cabello de Carbonera." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 28, no. 55, 2002, pp. 37-52.
- . "'That Damned Mob of Scribbling Women': Gendered Networks in Fin de Siècle Latin America (1898–1920)." *The Cambridge History of Latin American Women's Literature*, edited by Ileana Rodríguez and Mónica Szurmuk, Cambridge UP, 2015, pp. 164-80.
- Peña Muñoz, Manuel. *Historia de la Literatura Infantil en América Latina*. Fundación SM, 2009.

- Pérez, Louis A. *Cuba: Between Reform and Revolution*. 3rd ed., Oxford UP, 2006.
- Pérez Machado, Magaly. "Visión de la actividad cultural cubana de principios de nuestro siglo: Jesús Castellanos." *Islas*, no. 63, 1979, pp. 177-92.
- Picón Garfield, Evelyn. *Poder y sexualidad: El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Rodopi, 1993.
- Pineda Monroy, Yosmar. "La Edad de Oro de José Martí: Un proyecto de hombre americano." *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, vol. 86, no. 342, 2003, pp. 109-19.
- "Platt Amendment." *EBSCOhost*, 2017,
search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=pwh&AN=21212474&site=ehost-live&scope=site. Accessed 19 March 2020.
- Poe, Edgar Allan. "Review of *Twice-Told Tales*, by Nathaniel Hawthorne." *Essays and Reviews*, edited by Gary Richard Thompson, Literary Classics of the US, 1984, pp. 568-88.
- Poey Baró, Dionisio. "Para un futuro sin prejuicios: La Edad de Oro". *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, vol. 22, 1999, pp. 74-80.
- Prado, Antonio A, and Francisco Foot Hardman, editors. *Contos anarquistas: Antologia da prosa libertária no Brasil, 1901-1935*. Brasiliense, 1985.
- Pratt, Mary Louise. "In the Neocolony: Destiny, Destination, and the Traffic in Meaning." *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*, edited by Mabel Moraña et al., Duke UP, 2008, pp. 459-78.
- . "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 19, no. 38, 1993, pp. 51-62.
- Pratt, Nicola. "Bringing Politics Back in: Examining the Link between Globalization and Democratization." *Review of International Political Economy*, vol. 11, no. 2, 2004,

pp. 311-36.

Price, Brian. *Cult of Defeat in Mexico's Historical Fiction: Failure, Trauma, and Loss*.

Palgrave Macmillan, 2012.

Pupo-Walker, Enrique, editor. *El cuento hispanoamericano*. Castalia, 1995.

———. "The Brief Narrative in Spanish America: 1835-1915." *The Cambridge History of Latin American Literature*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, vol.1, Cambridge UP, 1996, pp. 490-535.

Queirolo, Graciela. "Mujeres que trabajan: Una revisión historiográfica del trabajo femenino en la ciudad de Buenos Aires (1890-1940)." *Nuevo Topo. Revista de historia y pensamiento crítico*, no. 3, 2006, pp. 29-49.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder*, selección y prólogo de Danilo Assis Clímaco, CLACSO, 2014, pp. 777-832.

Quintana Tejera, Luis. "La literatura infantil en Horacio Quiroga: un mensaje para los niños del mundo. *Cuentos de la selva*." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 55, 2015, pp. 237-50.

Quiroga, Horacio. *Cuentos de la selva y otros relatos*. Linkgua ediciones, 2008.

———. *Cuentos*, edición de Emir Rodríguez Monegal, cronología de Alberto F. Oreggioni y bibliografía de Horacio Jorge Becco, Biblioteca Ayacucho, 1981.

———. "Decálogo del perfecto cuentista." *Obras inéditas y desconocidas*, edición de Ángel Rama, vol. VII, Arca, 1970, pp. 86-88.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Prólogo de Hugo Achugar, Arca, 1998.

Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1989.

- . “El don de la palabra.” *Paradojas de la Letra*, prólogo de Rafael Castillo Zapata, EXcultura, 1996, pp. 3-21.
- Rangel, Alberto. *Inferno verde*. Preface by Euclides da Cunha, 3rd edition, Typographia E. Arrault & Cia., 1920.
- Rea, Lauren. “Trajectories in Argentine Children’s Literature: Constancio C. Vigil and Horacio Quiroga.” *International Research in Children’s Literature*, vol. 12, no. 1, 2019, pp. 76-89.
- Rexach, Rosario. “Jesús Castellanos: Un heterodoxo-ortodoxo.” *Círculo: Revista de Cultura*, no. 30, 2001, pp. 105-12.
- Reynolds, Kimberley. *Children’s Literature: From the Fin de Siècle to the New Millennium*. 2nd ed., Northcote House, 2012.
- Ribeiro Martins, Milena. “Negrinha.” *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra adulta*, edited by Marisa Lajolo, Editora UNESP, 2014, pp. 117-31.
- Richards, Jeffrey, editor. *Imperialism and Juvenile Literature*. Manchester UP, 1989.
- Rodríguez, Antonio O. *Panorama histórico de la literatura infantil en América Latina y el Caribe*. CERLALC, 1994.
- Rodríguez, Fermín Adrián. “Nacionalidad forzada: Leopoldo Lugones, entre la tradición del espíritu y la herencia del monstruo.” *Revista Iberoamericana*, vol. 75, no. 227, 2009, pp. 375-97.
- Rodríguez Monegal, Emir, editor. Prólogo. *Cuentos*, por Horacio Quiroga, Biblioteca Ayacucho, 1981, pp. ix-xliv.
- Romero, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 4th ed., edited by Nelson Romero, J. Olympio, 1949.
- Roncador, Sonia. “O demônio familiar: Lavadeiras, amas-de-leite e criadas na narrativa de Júlia Lopes De Almeida.” *Luso-Brazilian Review*, vol. 44, no. 1, 2007, pp. 94-119.

- Roselló Selimov, Alexander. "La verdad vence apariencias: Hacia la ética de Gertrudis Gómez de Avellaneda a través de su prosa." *Hispanic Review*, vol. 67, no. 2, 1999, pp. 215-41.
- Rosso, Mauro. *Contos de Machado de Assis: Relicários e Raisonnés*. Editora PUC-Rio/Edições Loyola, 2008.
- Sacchetta, Vladimir. "1947/1948 - Georgismo y comunismo: O imposto único. A última utopia de Monteiro Lobato." *Monteiro Lobato, livro a livro: Obra adulta*, edited by Marisa Lajolo, Editora UNESP, 2014, pp. 399-07.
- Saíz, María Dolores., and María Cruz Seoane, editors. *Historia del periodismo en España*. Alianza, 1983.
- Salgado, María A. "El arte de la leyenda en Gertrudis Gómez de Avellaneda." *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte*, edición de Rosa M. Cabrera y Gladys B. Zaldívar, Universal, 1981, pp. 338-46.
- Sánchez, Reinaldo. "Jesús Castellanos y la narrativa cubana del 900." *Círculo: Revista de Cultura*, vol. 13, 1984, pp. 87-95.
- Santos Hansen, Patrícia. *Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República*. 2007. Universidade de São Paulo, Ph.D. dissertation.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonía de las razas en América*. Universidad Nacional de la Matanza, 2001.
- . "Cuentos por Eduarda Mansilla de García." *Obras de D. F. Sarmiento*, vol. 46, Imprenta Mariano Moreno, 1900, pp. 312-19.
- . *Facundo, o, Civilización y barbarie*. Prólogo de Noé Jitrik, notas y cronología de Nora Dottori y Silvia Zanetti, 2a. ed., Biblioteca Ayacucho, 1985.

- . *Memoria sobre educación común*. Imprenta del Ferrocarril, 1856.
- . “Recuerdos de viaje por Eduarda Mansilla de García.” *Obras de D. F. Sarmiento*, vol. 46, Imprenta Mariano Moreno, 1900, pp. 344-47.
- . “Una sobrina de su tío. Correspondencia de Zárate.” *Obras de D. F. Sarmiento*, vol. 46, Imprenta Mariano Moreno, 1900, pp. 275-79.
- Sayers Peden, Margaret, editor. *The Latin American Short Story: A Critical History*. Twayne Publishers, 1983.
- Schmidt, Rita Terezinha. “Mulheres reescrevendo a nação.” *Revista Estudos Feministas*, vol. 8, no. 1, 2000, pp. 84-97.
- . “Para quê literatura? Reflexões sobre conhecimento, reconhecimento e educação.” *Revista de Letras*, vol. 51, no. 1, 2011, pp. 173-89.
- Schulman, Ivan A. “Social Exorcisms: Cuba's (Post) Colonial (Counter) Discourses.” *Hispania*, vol. 75, no. 4, 1992, pp. 941-49.
- . “Tanco y la literatura antiesclavista.” *Homenaje a Lydia Cabrera*, edición de Reinaldo Sánchez et al., Ediciones Universal, 1978, pp. 317-37.
- Schwartz, Jorge. “De simios y antropófagos: Los monos de Lugones, Vallejo y Kafka.” *Nuevo Texto Crítico*, vol. 12 no. 1, 1999, pp. 155-68.
- Seixas Guimarães, Hélio de. “Race and Color in the Reception of Machado de Assis.” *Luso-Brazilian Review*, vol. 54, no. 2, 2017, p. 11-28.
- Selimov, Alexander R. “Tradición y subversión en la prosa de Gertrudis Gómez de Avellaneda.” *Romance Notes*, vol. 42, no. 1, 2001, pp. 107-14.
- Servera, José. Introducción. *Sab*, por Gertrudis Gómez de Avellaneda, Cátedra, 1997, pp. 9-93.
- Silva Santos, Elisângela da. “Sete personagens lobatianas à procura da nação.” *Plural*, vol. 15, 2008, pp. 47-64.

- Silveira, Éder. "Sanear para integrar: A cruzada higienista de Monteiro Lobato." *Estudos Ibero-Americanos*, vol. XXXI, no. 1, 2005, pp. 181-200.
- Siqueira Stanislavski, Cleila de Fátima. "Uma leitura de *Contos infantis* (1886), de Adelina Lopes Vieira e Júlia Lopes de Almeida." *Revista de Iniciação Científica da FFC*, vol. 4, no. 2, 2004, pp. 198-213.
- Skidmore, Thomas E. "The Essay: Architects of Brazilian National Identity." *The Cambridge History of Latin American Literature*, edited by Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker, vol. 3, Cambridge UP, 1996, pp. 345-62.
- Soares Lima Maranhão, Núbia. "Monteiro Lobato Um Escritor Brasileiro." *Prêmio Grandes Educadores Brasileiros: Monografias Premiadas, 1988*, edited by Marco Formiga, Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1988, pp. 12-51.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. U of California P, 1991.
- . "Sab C'est Moi." *Hispanérica*, vol. 16, no. 48, 1987, pp. 25-37.
- Sosa de Newton, Lily. "Eduarda Mansilla de García: Narradora periodista, música y primera autora de literatura infantil." *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, edición de Lea Fletcher, Feminaria Editora, 1994, pp. 87-95.
- Sousa, José Galante de. "Cronologia de Machado de Assis." *Cadernos de Literatura Brasileira*, vol. 23/24, 2008, pp. 10-40.
- Speck, Paula. "Las Fuerzas Extrañas, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata." *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, no. 96-97, julio-diciembre 1976, pp. 411-26.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory; A Reader*, edited by Patrick Williams and Laura Chrisman, Columbia UP, 1994, pp. 66-111.

- Staten, Clifford L. *The History of Cuba*. Greenwood Press, 2003.
- Stoner, K. Lynn. "Gender: The Women's Suffrage Movement in Cuba." *Cuba*, edited by Alan West-Durán, vol. 1, Charles Scribner's Sons, 2012, pp. 376-79, link-gale-com.proxy.library.vanderbilt.edu/apps/doc/CX1500500118/GVRL?u=nash87800&sid=GVRL&xid=92a18344. Accessed 19 Mar. 2020.
- Swier, Patricia L. "The Maternal Bonds of Patriotism: Modernismo and the Nationalist 'Discourse of Desire' in José Martí's 'La Muñeca Negra.'" *Confluencia*, vol. 24, no. 2, 2009, pp. 49-60.
- Szir, Sandra M. *Infancia y cultura visual: Los periódicos ilustrados para niños, 1880-1910*. Prólogo de José E. Burucúa, Miño y Dávila, 2007.
- "Tanco y Bosmeniel, Félix." *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254t.htm. Consultado 19 Marzo 2020.
- Tavares, Eleusa Diana Almeida. "Literatura e história no romance feminino do Brasil no século XIX: Úrsula." *XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e III Seminário Internacional Mulher e Literatura*, 2007, www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/ELEUZA%20DIANA%20ALMEIDA%20TAVARES.pdf. Accessed 17 March 2020.
- Thomas, Hugh. *Cuba, la lucha por la libertad, 1762-1970*. Traducción de Neri Daurella, vol. 1, Ediciones Grijalbo, 1973.
- Toledo Sande, Luis. *Tres narradores agonizantes: Tanteos acerca de la obra de Miguel de Carrión, Jesús Castellanos y Carlos Loveira*. Editorial Letras Cubanas, 1980.
- Torres-Pou, Joan. *Aproximaciones a la narrativa femenina del diecinueve en Latinoamérica*. E. Mellen Press, 2002.

- José E. Triay. "El calesero." *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, edición de Salvador Bueno, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra/costumbristas-cubanos-del-siglo-xix--2/. Consultado 21 Marzo 2020.
- Trincherro, Héctor Hugo. "Los pueblos originarios en la formación de la nación argentina." *Revista Espacios*, no. 46, 2010, pp. 106-23.
- Ugarte, Manuel. *Cuentos de la pampa*. Calpe, 1920.
- Unesco. *Education for All: Global Monitoring Report*. E-book, Unesco Pub.
- Valdés, Estrella Mercedes. *Aurelia Castillo: Ética y feminismo*. Publicaciones Acuario, 2008.
- Valle, Rafael del. *Historias en blanco y negro: La novela, el cuento y el discurso político antiesclavistas en Cuba (1816-1886)*. 1994. University of Southern California, disertación doctoral.
- Valobra, Adriana María. "Feminismo, sufragismo y mujeres en los partidos políticos en la Argentina de la primera mitad del siglo XX." *Amnis*, 2008, pp.1-8.
- "Villaverde, Cirilo." *Diccionario de la literatura cubana*, edición del Instituto de Literatura y Lingüística de la Academia de Ciencias de Cuba, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/diccionario-de-la-literatura-cubana--0/html/254v.htm. Consultado 21 Marzo 2020.
- Villaverde, Cirilo. *El librito de los cuentos*. Imprenta de M. Soler, 1848.
- . *Homenaje a Cirilo Villaverde*. Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1978.
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. J. Álvarez, 1964.
- Wainerman, Catalina H. y Marysa Navarro. *El trabajo de la mujer en la Argentina: Un análisis preliminar de las ideas dominantes en las primeras décadas del siglo XX*. CENEP, 1979.

- Weldt-Basson, Helene C. *Redefining Latin American Historical Fiction: The Impact of Feminism and Postcolonialism*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Williams, Claudette. "The Devil in the Details of Cuban Antislavery Narrative: Félix Tanco y Bosmeniel's 'Petrona y Rosalía'." *Afro-Hispanic Review*, vol. 25, no. 2, 2006, pp. 129-50.
- Williams, Lorna V. "The Emergence of an Afro-Cuban Aesthetic." *Afro-Hispanic Review*, vol. 14, no. 1, 1995, pp. 48-57.
- Yáñez, Mirta. "El discurso femenino finisecular en Cuba: Aurelia del Castillo y otras voces en torno al 98." *Cubanas a capítulo: Selección de ensayos sobre mujeres cubanas y literatura*, Editorial Oriente, 2000, pp. 147-81.
- Zamostny, Jeffrey. "Locating Tragedy in El ángel de Sodoma: Inversion and the Unchanged Name." *L'Erudit Franco-Espagnol*, vol. 7, 2015, pp. 22-34.