

“Un libro medio deshecho y descompaginado”: la representación de la lectura y de la escritura en *Íntimas* de Adela Zamudio

Andrea Armijos Echeverría¹

The Ohio State University

Correo electrónico: armijosecheverria.1@buckeyemail.osu.edu

Resumen

El estudio de la producción literaria latinoamericana del siglo XIX enfatiza la importancia del discurso de identificación patriótica/nacionalista. Una obra como la novela epistolar *Íntimas* de la boliviana Adela Zamudio podría probar la posibilidad del uso de un discurso de identificación alternativo: el de una subjetividad femenina diferente de la ideal. Aunque su trabajo ya ha sido estudiado desde esta concepción, no se ha profundizado lo suficiente en el tipo de mecanismos intratextuales empleados por la autora para edificar su proyecto de construcción de una identidad femenina. Siguiendo la tesis de las “tretas del débil” de Josefina Ludmer, se argumenta mediante ejemplos específicos que la representación de la lectura y la escritura en *Íntimas* es una de las más importantes estrategias que Zamudio utiliza para sugerir qué es y, a la vez, qué debería ser una mujer en un contexto determinado. Este artículo analiza tres espectros de representación de la lectura y la escritura: a) el uso de la epístola y sus connotaciones dentro de la trama de la novela; b) la creación de voces “femeninas” y “masculinas” en las cartas y sus implicaciones; y c) la mención de títulos, autoras/autores, escenas de lectura y escritura o condiciones de publicación y difusión.

Palabras clave:

Adela Zamudio, siglo XIX, escritura de mujeres,
Bolivia, ficcionalizaciones

1 Doctoranda en Estudios Romances y profesora en la Ohio State University. Ha sido también reconocida como autora de cuentos y prosas poéticas.

“A Broken and Desorganized Book”: Writting and Reading Representations in Adela Zamudio’s *Íntimas*

Abstract

The analysis of Latin American literature has emphasized the importance of its identification with national ideals. The epistolary novel *Íntimas*, written by Adela Zamudio, may prove a more complex use of fiction in the building of new narratives, and the emergence of female subjectivities through fiction. In this article, and following Josefina Ludmer’s concept of “strategies of the weak”, we aim to study the different representations of reading and writing in Zamudio’s work. In fact, these acts show the main devices used by the author in order to dress female figures in a certain time and space. This article is centered in three aspects: the epistolary system that structures the novel; the creation of separate “female” and “male” voices; and the several literary references that appear, the reading scenes, and publishing conditions.

Keywords: Adela Zamudio, 19th century,
women’s writing, Bolivia, ficcionalizations

Fecha de recepción: 10 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 6 de abril de 2022

A pesar de que la narrativa ficcional producida en América Latina en el siglo XIX es diversa, buena parte de su estudio académico se ha enfocado en el discurso de formación de identidad nacional en obras canónicas masculinas. Sin embargo, existen novelas cuyo discurso revela la formación de identidades alternativas a aquellas basadas en el patriotismo y lo nacional (aunque siempre ligadas a este discurso). Este es el caso de la novela *Íntimas* de la boliviana Adela Zamudio, que propone la construcción de una subjetividad alternativa femenina que, de cierta forma, parece intentar plantear una crítica del discurso oficial, así como la concepción diferente del rol de la mujer. Siguiendo la teoría de las tretas del débil de la argentina Josefina Ludmer (1985), se propone el estudio específico del uso de las referencias e imágenes de lectura y escritura en *Íntimas*, que justamente son utilizadas y funcionan como estrategias para subvertir el discurso patriótico/nacionalista con el fin de establecer la posibilidad de una nueva identidad femenina.

Estado del estudio de *Íntimas*

A Adela Zamudio se le ha asignado el título de la “mejor” o la “más importante” escritora boliviana. En efecto, en 1926, Hernando Siles la coronó como la mayor exponente cultural del país. Esto ha provocado que el análisis académico y la crítica literaria no le hayan sido indiferentes. La base de estos enfoques ha estado dada por su condición de mujer, como una particularidad en medio de la escena literaria hispanoamericana del xix. Probablemente quien ha trabajado más de cerca la obra de Zamudio sea Leonardo García Pabón, quien además editó e introdujo una de las ediciones más reconocidas de *Íntimas* en 1999. García Pabón rescató el estudio del “proyecto identitario” que lleva a cabo la autora. Ya en su artículo de 1993, “Máscaras, cartas y escritura femenina sobre la obra de Adela Zamudio”, anunciaba que lo particular de su poesía y de su narrativa residía en un componente destabilizador de la percepción masculina de la mujer y de la feminidad a la luz de la “construcción de un sujeto femenino” nuevo.

Esta concepción ha sido generalmente aceptada y replicada como base de la mayoría de análisis hechos sobre la obra de Zamudio y, sobre todo, de *Íntimas*. El trabajo de Virginia Ayllón y Cecilia Olivares en “Las suicidas: Linda Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estensoro e Hilda Mundy” reconoce la influencia directa y la aplicación de la teoría de García Pabón. Esta crítica, compuesta por otras piezas como “Si nos permiten hablar: Narradoras bolivianas del siglo xx” y “Las otras caras de la nación: *Íntimas* de Adela Zamudio”, ambas de María Elva Echenique, contraponen al proyecto hegemónico de construcción de la nación, el proyecto de subjetividad femenina inaugurado en *Íntimas*. Aunque este argumento es sólido y muy necesario para reconocer la fuerza y la originalidad del discurso que la cohabambina establece, también tiende a limitar su espectro a dos elementos de la obra: su perspectiva narrativa (desde la epístola) y su trama (sus personajes y escenas específicas). Las oposiciones masculino/femenino y público/privado se hacen evidentes para ayudar a sostener el argumento de la reversión: “Zamudio se apropia del espacio privado asignado a la mujer por la ideología patriarcal para transformarlo, conferirle un nuevo significado y convertirlo en espacio de una escritura femenina” (Echenique, 2002: 89), el mismo que da base al acercamiento de esta lectura a una crítica de corte feminista como la propuesta por Josefina Ludmer o Nelly Richard.

Una corriente posestructuralista en el estudio de *Íntimas*, sin embargo, ha marcado la consideración de la influencia estratégica de las formas sobre su contenido, especialmente, para ese proyecto de subjetividad femenina alternativa que ya propuso García Pabón. De ahí que trabajos posteriores establezcan la necesidad de discutir la acción misma de escribir como un acto

subversivo que no solo propone cambiar el rol o el espacio de la mujer, sino que, de hecho, lo hace abriendo una posibilidad antes vedada y hoy existente: la escritura de mujeres. En esta secuencia, aunque sin publicar, la tesis de Hannelien Schütz, *Lo femenino: De significado a significante. La construcción de “lo femenino” en la novela Íntimas de Adela Zamudio*, propone una lectura mucho más enfocada en la configuración de un espacio de vida y escrituras “femeninas” a través de algunos dispositivos propios de la estructura narrativa de la autora. También es importante anotar que esta es entendida como un dispositivo potencialmente feminista en su labor de confrontación del imaginario de nación ideal. Como lo ha apuntado Willy Muñoz:

Zamudio ficcionaliza los aspectos liminares de la nación boliviana, a pesar de que, como mujer, ella estaba excluida del espacio público, el que no formaba parte de la experiencia de la mujer boliviana. Para lograr ese propósito, ella codifica un texto que refleja más auténticamente el alma de la mujer, su querer ser; deja de concebirla como un ser abnegado que vive para otros, cuya existencia es satisfacer las exigencias del varón, postura que contradice la imagen deformada presentada por el logos masculino. Con el mismo propósito subversivo, recurre a otra modalidad discursiva, a la novela epistolar, considerada un género menor, escritura más asociada a la mujer (2013: 26).

Con estos antecedentes, en este trabajo se pretende continuar esta genealogía de pensamiento sobre *Íntimas*, al considerar la existencia de un proyecto subversivo desestabilizador, pero que se hace presente en el texto como una estrategia planificada desde las ficcionalizaciones de la lectura y la escritura. Estas imágenes, vueltas parte de la trama, servirán como herramientas prácticas para la transformación del discurso, así como para la propuesta de uno nuevo. Este enfoque, por tanto, aporta un campo de análisis muy específico que continúa y llena el vacío de la literatura anterior, mientras se nutre de ella.

***Íntimas*: una novela de mujeres para mujeres**

Íntimas fue la única novela de Zamudio. Publicada en 1913, se compone de dos partes en las que se cuenta la historia de la difícil vida de varias mujeres utilizando el recurso epistolar. La primera parte de la novela está compuesta por 11 cartas escritas por Juan para su amigo Armando, pues el primero ha viajado a la ciudad de Cochabamba para resolver un negocio que conviene a ambos. En medio –o a pesar de– la charla sobre el negocio, Juan es una representación de la visión masculina tradicional sobre las mujeres que lo rodean: su cuñada Casta; Gracia, la hermana de Casta y que, soltera, se ha quedado a

vivir en su casa para cuidar de sus sobrinos; y Blanca Rocha, amiga de Gracia y de quien Juan termina enamorándose, aunque en principio la ve como una niña caprichosa. Estos son personajes que se irán transformando de carta en carta frente a los ojos juzgadores de Juan. Gracia, finalmente, sale de casa de su hermana para ser una mujer independiente, mientras que Blanca se vuelve la prometida de Juan después de transformarse varias veces. La segunda parte de la novela consta de dos cartas largas escritas por Antonia y enviadas a Gracia. En ellas se hace una profunda relación de la historia de Evangelina Paz, quien, después de ser calumniada, es obligada a recluírse y renunciar a su matrimonio con el hombre que ama. Esta segunda parte, escrita en la ficción por una mujer, no solo desarrolla con más naturalidad y sinceridad la realidad a la que ellas estaban limitadas en la sociedad cochabambina, sino que, sutilmente, parece criticar, ignorar y probar erróneas la gran mayoría de las acepciones que hace Juan en sus cartas.

Lectura y escritura en *Íntimas*

En la cuarta carta de la primera parte de la novela, Juan le relata a su amigo Armando la escena en la que por primera vez lee una carta de Blanca Rocha dirigida a Gracia. Cuando esta escribe la respuesta a Blanca, Juan intenta intervenir: “Gracia leyó mis renglones sonriendo, cogió la pluma, trazó sobre ellos una línea gruesa que impidiera leerlos sin ocultar enteramente la letra de hombre, e iba a poner la carta en el sobre, cuando se lo impedí” (Zamudio, 1999 [1913]: 31). Esta escena es relevante, justamente, porque en el acto de tachar la escritura masculina, sin borrarla, se expone una dinámica de olvido activo que reconoce, pero se resiste a continuar con la traza pesada de la herencia histórica. Esta escena inaugura en *Íntimas* uno de los aparatos de estructuración de lo femenino más presentes, pero menos estudiados: la puesta en escena de la lectura y de la escritura. Ambos mecanismos son parte de un proyecto subjetivador, en el cual se plantea, de manera sutil, una causa en pos de la justicia, mientras delinea críticamente qué es ser mujer en un espacio y tiempo definidos.

Antes de demostrar la fuerza de los aparatos de lectura y escritura como medios de subjetivación, es necesario detallar a qué nos referimos con ficcionalización de la lectura y la escritura. La decisión autoral de representar ambos actos es, como lo expone Susana Zanetti en *La dorada garra de la lectura*, la escenificación de estos dispositivos novedosos en el xix como parte del tratamiento narrativo. Ya sea en el objeto del libro o en la mención de títulos, autores o actividades individuales o colectivas de lectura y escritura, la ficcionalización dentro de la novela es, como lo apunta Zanetti, generalmente,

la forma de reflejar el “poder de la letra en la modernización de las sociedades nacionales” (2002: 12) en América Latina, además de hacer evidentes los imaginarios sobre lo que se leía en la época y cómo/para qué. Esta tendencia es un catalizador fundamental de los procesos implícitos de formación de identidad de la novela moderna latinoamericana, especialmente en el siglo XIX, en el que las naciones nacientes están atravesando procesos de transición de poder y de formación de identidad.

La literatura, en el caso del XIX latinoamericano, es un dispositivo de exposición de estándares de comportamiento, presentación y desenvolvimiento de los diferentes sujetos que componen la trama social de las nuevas repúblicas. Es así que no es difícil hallar prototipos de hombres y mujeres de ciertas edades y estratos, no solamente en textos de autoría masculina, sino en obras como en *Íntimas* mismo.

Sin embargo, la dinámica de representación de la lectura y la escritura que formula Adela Zamudio, además de seguir estratégicamente el patrón de subjetivación que expone la masculinidad y la feminidad esperados, también funge de base para la sugerencia de un sujeto femenino con características alternativas a ese ideal. Por lo tanto, en *Íntimas*, esta operación tiene dos fines: enfrentarse al proyecto de identificación nacional/patriótico corriente e inaugurar la posibilidad de un proyecto femenino alternativo. Uno que, en reconocimiento del sujeto modelo al que ha estado siempre asido, intenta proponer la existencia de espacios de tensión o quiebres que exponen sujetos femeninos imperfectos, pero aún reales.

La escena de Gracia borrando la letra de Juan ilustra una ficcionalización perspicaz tanto de la lectura como de la escritura: Gracia lee a Juan, pero decide ignorar su texto, y escribir a pesar o en lugar de él. Esta es, pues, una pauta que simula la misma noción de la novela bipartita en la que lo “masculino” aparece primero, pero se tacha y corrige con la continuación “femenina”. Esta estrategia de enfrentamiento desde el silencio es a la que la misma Zamudio alude en su argumento en extremo modesto al referirse a su obra frente a la dura crítica masculina en carta al editor Claudio Peñaranda: “Dudo que la concluya usted o ningún hombre, sin dormirse. Es un cuentecito para mujeres, inspirado en confidencias de almas femeninas, tímidas y delicadas” (1999 [1913]: 147). Esta posición, que también se transparenta en la selección del género epistolar, apela a lo que Josefina Ludmer ha llamado las “tretas del débil” en su estudio feminista de la carta de respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea.

El uso de la epístola y de la subalternidad femenina evidenciada en el orden de las cartas y en su respuesta a Peñaranda son algunas de las estrategias mediante las cuales Zamudio utiliza esas mismas limitaciones prefiguradas a su favor. Ludmer afirma que el gesto mismo de “dar la palabra al subalterno”

(1985: 51) es una acción en la que el poderoso permite al no poderoso hablar sobre sí mismo. En este sentido, la reconstrucción o construcción deferida del sujeto femenino alternativo es un proyecto que la cochabambina traspone tanto en el contenido de las cartas como en la misma existencia de esos textos como productos de un género individual, íntimo y tradicionalmente ligado a lo femenino. En adelante analizaremos varias instancias de ficcionalización de la lectura y la escritura en *Íntimas* que actúan como tretas para ir moldeando ese mismo proyecto identitario.

Sobre la estrategia de hablar desde lo “propio”, asumiéndolo como privado, íntimo, inferior y diferente, Ludmer apunta: “[Al] aceptar, pues, la esfera privada como campo ‘propio’ de la palabra de la mujer, acatar la división dominante [...] desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no solo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaure en él” (1985: 55). Ella denomina “escrituras límites” a esos textos que no son, porque no quieren ni pueden, “literatura” en el sentido académico aceptado de la palabra y, mucho menos, literatura nacional. Las escrituras límites compuestas por Adela Zamudio para formar una novela son las cartas. Estas no son productos literarios *per se*, pero en el contexto del proyecto de edificación de una subjetividad femenina alternativa se vuelven literatura en tanto que lectoras y lectores (además de los destinatarios ficticios) las leemos. De esta forma, casi sin darnos cuenta, volverlas literatura abierta es volver al uso de la palabra para configurar una nueva forma de ser y ver a las mujeres.

Igual que en la tachadura de Gracia de la escritura de Juan, las dos extensas cartas de Antonia a Gracia en la segunda parte de la novela rayan, sin borrar, la escritura de las once cartas de Juan. En las epístolas de Antonia, se hace una respuesta crítica a las convenciones, a los modelos y a las expectativas del ser mujer presentes en las cartas de Juan. Este dice, por ejemplo, de la primera carta de Blanca: “Confieso que nunca he leído carta de mujer, ni más estrafalaria, ni más encantadora” (Zamudio, 1999 [1913]: 30), una idea que se demuestra cada vez más obtusa y limitada en la segunda parte de la novela cuando se ha expuesto no solo la incomprendida personalidad de Blanca Rocha, sino también la complejidad de las cartas de Antonia y Evangelina. Como se adelantó previamente, esta organización bipartita es significativa también en la medida en que, siguiendo a García Pabón, abre dos esferas:

La narración de *Íntimas* se organiza en dos planos principales. Uno es la construcción de la subjetividad femenina, pues la narración en *Íntimas* abre un lugar de elocución desde el cual se puede hablar de/desde el sujeto femenino. El otro plano se refiere a las construcciones sociales de la mujer (1999: iv).

Por lo tanto, Zamudio como autora construye un tono “masculino” y un tono “femenino” como parte de una crítica a la misma consideración de

una preexistencia de estilos, tonos y voces diferenciados. La apropiación del género epistolar, además de ser en sí un acto llamativo, es la base de este ejercicio de ficcionalización. Las lectoras y lectores de novela se vuelven lectoras y lectores del ámbito privado, de lo íntimo no destinado a ser leído como público, pero vuelto público por medio de la tecnología de la novela. Gracias a esta dinámica estilística, además, ella hace evidente que la verdadera distinción entre las escrituras masculinas y femeninas no yace en la escritura misma, sino por lo que está dentro de estas: lo que relatan, sus experiencias de vida, realidades y preocupaciones. La mayor preocupación de Juan son sus cambios de humor y el inexplicable *spleen* que condiciona sus relaciones con las mujeres. Esta contrasta profundamente con las inquietudes de Antonia, aunque también en las figuras femeninas que Juan esboza: el “sacrificio” al que se sentencia a las mujeres que no contraen matrimonio, sus destinos concertados con fines económicos o las acusaciones por no ser esposas ni madres.

Ficcionalizaciones determinantes

Muchas representaciones de la lectura y la escritura en *Íntimas* contribuyen a que la carta sea un dispositivo discursivo de la autora. Por ejemplo, en la primera parte de la novela, son varias las referencias a textos de origen boliviano y extranjero. Todas realizan un recorrido interesante y crítico de la escena de producción literaria boliviana y de la influencia que tuvieron en ella otras literaturas. La imagen de un “devorador de lecturas” aparece con la primera mención de un libro: la novela *El idilio de un enfermo* del español Armando Palacio Valdés. Los títulos de origen francés y español, desde este punto, son mencionados intermitentemente. Por lo general, obras francesas como *El Nabab* de Daudet o las novelas breves de Xavier de Montépin aparecen ligadas a ideas de educación y escritura edificante. Esto ocurre en el caso de Daudet, con quien Juan se compara para justificar un rol enjuiciador al que reconoce que se atiene al describir a su cuñada como una “esposa dominadora y ambiciosa” (Zamudio, 1999 [1913]: 11). Sin embargo, a Montépin, Juan lo menciona cuando se encuentra en lo que él denomina un viejo cuarto de herramientas “en el que no se ven más libros que algunas novelas de Montépin y el libro de planillas donde se apuntan las fechas de los nacimientos de potros y yeguas” (*ibid.*: 52-53). Así, la escena encapsula una crítica e incluso un guiño burlesco a la decadencia de la novela romántica y de folletín, confundida aquí entre objetos mundanos y libros-objetos no artísticos en absoluto. Aquí, la autora también cumple abiertamente con una severa desacralización del objeto literario, introduciendo a las lectoras y lectores al espectro crítico que es en sí el uso de las cartas feminizadas de forma literaria y no

solo como objetos de comunicación íntima. Complementariamente, se hace una mención de los personajes o “héroes” de Dumas cuando Juan caracteriza la insondable personalidad de Gracia: “Usted es como el héroe de Alejandro Dumas: tan pronto Edmundo Dantés como Conde de Montecristo, Abate Busony o Simbad el Marino” (1999 [1913]: 19). Esta referencia es un anuncio de la falta de cabida del personaje de Gracia en los roles impuestos de feminidad que los hombres de la novela idealizan, mueven, desean y deshacen a su gusto. Gracia no es comparada con un personaje femenino, sino, al contrario, con una serie de fuertes protagonistas masculinos.

La alusión a los ejemplares de origen español linda entre el reconocimiento de una literatura fundacional de influencia para la nacional y un desdén por sus formas caducas. A la mención de Palacio Valdés se suma la de *El final de Norma* de Pedro Antonio de Alarcón: “Cogí un libro [...], el más rancio de los romances, del más rancio de los autores: *El final de Norma*. Busqué un pasaje que me había hecho delirar y lo subrayé en presencia suya: ‘¡Me he engañado miserablemente, no tenéis alma!’” (Zamudio, 1999 [1913]: 75).

En este fragmento no solo vemos una clara denuncia de un romanticismo agonizante, sino también una de las más importantes aplicaciones de la lectura en el espectro ficcionalizador de Adela Zamudio. Además de la muy reiterada referencia al nexo literatura-educación que en el espectro tradicional de la novela del xix permite a la autora “trazar los horizontes morales, sociales, culturales que circundan la lectura de una etapa” (Zanetti, 2002: 14), a través de la misma figura de la lectura y la escritura, en *Íntimas*, leer es un medio eficaz para crear, mantener e incluso terminar relaciones sociales. La socialización se construye en conversaciones sobre libros y autores, en lecturas de cartas y lecturas compartidas. Nuevamente, es en las misivas de Juan que este proceso se practica ampliamente, pues Antonia no es en absoluto una lectora “devoradora” como Juan o, al menos, nunca lo menciona, como tampoco utiliza el espacio de su redacción para hacer críticas o menciones al curso de la literatura de su tiempo de manera explícita.

En concordancia, son siempre personajes masculinos quienes aparecen en escena con libros en la mano, hablando sobre ellos y discutiéndolos abiertamente; mientras que en la segunda parte de *Íntimas*, las únicas dos representaciones de la lectura son generales. En las cartas de Antonia, por ejemplo, vemos a Evangelina anunciando sus hábitos de lectura, pero nunca especifica títulos o autores como lo haría Juan: “Había leído muchas novelas, forjábame ideales y ninguno me pareció más hermoso que un amor sin esperanza: ¡qué cara me ha costado esa obra de mi fantasía!” (Zamudio, 1999 [1913]: 112). Esta representación singular presenta la posibilidad de una lectora moderna, casi negada en la primera parte. Al mismo tiempo, que exista una figura así significa que también existen escritoras y críticas. Cuando Evangelina trata de convencer a Enrique de no creer en las calumnias en su contra, este dice:

“Estas mujeres románticas son las que más pronto caen” (*ibid.*: 134), juicio que según Antonia es “escéptico y naturalista”, además de heredado de otro hombre: Martín Cos.

Estos detalles son rezagos de la misma crítica y una reflexión metaliteraria que Zamudio plantea en la primera parte y que, aunque parece ocultarse en esta segunda, solo cambia de tono. Esta vez, a través de la voz de Antonia. La autora aplica así una estética de desvío mediante la cual es capaz de seguir hablando de literatura sin perder de vista las preocupaciones centrales y sin hacer evidente que, detrás de dos capas de autoría y significado –autora de la carta y autora de la novela–, se está generando la crítica literaria. Como lo ha apuntado Ludmer, una treta así establecida plantea que “una posibilidad de romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado es postular una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido” (1985: 47). Y, por ende, la actitud lectora se complejiza y nos obliga a leer la novela debajo o a través de estos filtros, que en sí mismos son símbolos de un proyecto propio.

La figura de Evangelina leyendo posiciona, además, a esa lectora en el mismo escaño que el lector: ambos entusiasmados y, finalmente, engañados por el espejismo de la novela. Este castigo, al compararse con su dura realidad, es otro nivelador de lo femenino con lo masculino, pues la fantasía creada y alimentada por las lecturas (siempre canónicas y dictadas por los hombres) tiene como principal producto la desilusión. Por tanto, las situaciones de desencanto exponen la necesidad de una escritura que detenga esas fantasías fatales. Como menciona Hannelien Schütz en su estudio sobre lo femenino en *Íntimas*:

Las desilusiones de Juan y de Evangelina insinúan que justamente esas novelas –sus puntos de referencia para pensar a la mujer y al amor– desnaturalizan y distorsionan a la mujer en su representación. Obviamente, estas novelas proceden de autores masculinos, consecuentemente, la novela parece sugerir que un retrato auténtico y adecuado de la mujer y su situación, solo puede surgir de una autoría alternativa, la cual sería una autoría femenina (2014: 28).

Esta nueva y necesaria autoría femenina formularía un “espacio narrativo” que se abre indiscriminadamente, primero, con la misma novela como objeto de lectura, segundo, con las cartas como lectura íntima-femenina vueltas públicas y, finalmente, con un guiño a la autoría anónima, pero potente, de unos versos declarativos que la misma Evangelina recita a Juan en una escena de una mascarada y que serán analizados más adelante. También a partir de este episodio, en las cartas de Antonia se irá formando una alegoría que compara la novela con la misma vida.

La posibilidad de la autoría femenina

La segunda carta de Antonia a Gracia empieza señalando la importancia de lo que va a relatar, acontecimientos que servirían como “epílogo” a la historia fatal de Evangelina y Méndez, “hechos que en mi opinión suministran argumento para una verdadera novela” (Zamudio, 1999 [1913]: 120). Y que, además, serían edificantes: “Tendríamos un libro conmovedor, cuyas páginas encerrarían severa y provechosa enseñanza para muchos y muchas” (*ibid.*). Como aclara Zanetti, una parte fundamental del proyecto de formación de identidad nacional disponible en el material literario del *xix* presenta la utilidad y la preponderancia de la novela como un género moderno propio de las masas urbanas emergentes. En ello, su carácter edificante es el paliativo que se enfrenta a la imagen reprobativa de la novela francesa decadente que excita las pasiones y que, por ende, es perjudicial. La novela moderna latinoamericana, como *Íntimas* y como la historia que Antonia relata, es provechosa. Esta reflexión se hace en el marco de las representaciones en las cartas de Juan en las que los byronianos, los románticos, los decadentes e incluso los discípulos de Rousseau se deshabilitan en un plano semántico que denota caducidad y antigüedad. Además, aquí Adela Zamudio emplea otra treta al apropiarse del concepto de ejemplaridad para subvertirlo. La “edificación” de *Íntimas* es paralelamente opuesta a aquella normada y promovida desde un discurso patriótico/nacionalista, y se aleja de los parámetros clásicos decadentes, pero también de los modernos.

Por lo tanto, queda pendiente anotar el tipo de provecho que una historia como la de Evangelina dejaría si se transformara en un libro. En palabras de Antonia, la motivación para su relato es esclarecer la verdad y evitar que su memoria, con el tiempo, deje en el olvido una situación tan indignante. En este caso, la moral no sería la misma que la de una novela masculina que ficcionaliza a la mujer. Según Zanetti, en el clásico *María* de Jorge Isaacs, por ejemplo, se construye un sentimentalismo edificante. En las escenas de lectura compartida e íntima se evidencia una “educación sentimental que fusiona virtud con sentimiento” (2002: 192). No obstante, en las escenas de Antonia “novelizando” la tragedia de Evangelina, se problematiza la misma noción de virtud frente a las mujeres: “Se trata de un concepto monstruosamente falso el de la virtud, que en circunstancias críticas, induce a corazones honrados a cometer una acción igualmente monstruosa en sí y en sus consecuencias” (Zamudio, 1999 [1913]: 120).

Es por esto que el proyecto de la segunda parte de la novela se presenta como un espacio narrativo en el que conviven los géneros (carta y novela), al menos de forma discursiva, para revelar los alcances de un nuevo tipo de autoría no tradicional y no masculina. Ya Gracia había adelantado en la

primera parte de la novela: “Mi vida es un libro medio deshecho y descompaginado en el que nada se escribió jamás y que ha quedado en blanco” (*ibid.*: 23). En consonancia, ella es un personaje que vive enteramente asido al papel al que, en sus propias palabras, fue sacrificada al no contraer matrimonio. Es decir, su historia siempre ha sido escrita por hombres y es determinante su total cambio de actitud, apariencia y expectativas cuando se deshace de su rol sacrificial. Cuando es cuestionada sobre su transformación, responde emocionada: “Es que soy feliz, desde que he dejado de creer en la felicidad” (Zamudio, 1999 [1913]: 92). Esta imagen, fuera de cualquier molde imaginado, es la que cierra las cartas de Juan e inaugura las de Antonia.

Pero que la metáfora del libro deshecho y descompaginado como vida de mujer sea introducida en la primera sección de la novela es relevante en tanto que, además de Gracia, el personaje femenino más importante de esta sección es Blanca Rocha. Esta protagonista se moldea a los ojos de Juan, a sus expectativas y preferencias: un ideal estrafalario, una detestable niña acomodada en las relaciones de Pepe Soria, una damisela rescatada y, finalmente, una diosa inigualable para él mismo. De todas las formas en las que es vista, ella cabe en estereotipos de feminidad que nunca son superados. La única vez en la que no consigue llenar con éxito un rol es cuando intenta parecer una mujer con poder, independiente, “dueña de casa”: “Se veía que había estudiado muy bien su papel de mujer superior, incapaz de toda debilidad que la pusiera en ridículo ante mis ojos, pero le faltó valor para representarlo” (*ibid.*: 73). No volvemos a oír de ella en el resto de la historia, por consiguiente, su definición termina en las palabras de Juan.

Al contrario, la sentencia que hace Antonia sobre la “novela” imperfecta de Evangelina abre las posibilidades de un cambio o de una renuncia voluntaria. Este tropo es especialmente llamativo en cuanto a un “fin” que no se cierra en el “libro” mismo, sino solamente en la muerte: “En la novela escrita, las pruebas más prolongadas, los martirios más eternos acaban con esta palabra: FIN. En la novela de la vida, el fin no se halla sino en la muerte” (*ibid.*: 145). Justamente el desenlace de la historia de Evangelina es totalmente desconocido, se intuye una reclusión en la soledad, pero la prefiguración de su carácter y actitudes pueden llevar a las lectoras a imaginar diversas continuaciones. Este es, sin duda, un fin muy diferente al de Blanca o Victoria Flor, a quienes se las determina a través de sus respectivos matrimonios.

Por otra parte, ¿qué nivel de utilidad tiene la lectura en el proyecto de subjetivación si no es productiva? Es a través del concepto del nuevo pacto con la escritura que Zanetti resuelve dilemas como este, pues lo que viene después de la lectura es, nos dice, idealmente, escribir. Otra vez, en *Íntimas*, las representaciones se encaminan sutil pero premeditadamente a demostrar la diferencia de acceso a mecanismos de escritura y sobre todo de publicación

entre hombres y mujeres. Es cierto que la lectura y la escritura, en primer lugar, se presentan en la novela como partes de un proyecto educativo esencial para modelar al nuevo sujeto nacional. Cuando los sobrinos de Juan comentan detallada y pícaramente sobre las dos mujeres del cura de la ciudad, Gracia señala esta como una conducta propia de la educación que los niños reciben, alejada de las novelas que su cuñado ha prohibido. Juan es el personaje mesiánico que parece llegar a una Cochabamba de “poco ambiente literario” (Zamudio, 1999 [1913]: 63), para acercarla a la educación intelectual.

Como se ha dicho anteriormente, las lecturas en voz alta y conversaciones filosófico-literarias son necesarias en los procesos de socialización de la mayoría de hombres de la novela. Asimismo, dos personajes masculinos, Juan y Aniceto Sánchez, demuestran casi con despreocupación la facilidad de acceso a medios de difusión escrita: el primero ha publicado varios artículos en diarios liberales de la ciudad a poco tiempo de llegar y, el segundo, al sentirse enfermo, encomienda a su hija la impresión de su propio diccionario. En esta línea de ideas, será interesante notar que, casi como un juego interno, lo único que las mujeres escriben a lo largo de la novela son epístolas destinadas a otras mujeres. Estas, además, pueden llegar a ser leídas e intervenidas por hombres como Juan o Méndez, que logran invadir este espacio privado fácilmente. A la mitad de *Íntimas*, a través de la misma figura transgresora de Evangelina, se introduce por primera y única vez la representación de la obra de una mujer. Esta referencia permanece anónima y no se presenta como material publicado, sino a través de la oralidad. Solo se menciona a una misteriosa poeta peruana y se incluyen sus versos: “Un hombre, siempre un hombre, tiene asida / el arma que decide nuestra suerte; / por la que menos vale da la vida; / a la que más merece da la muerte” (Zamudio, 1999 [1913]: 60). El breve poema que Evangelina (también en el anonimato bajo una máscara) recita a Juan en referencia a su interés por Victoria Flor se presenta como una declaración de la posición del sujeto femenino en la sociedad cochabambina, aunque la referencia a “un hombre” universaliza la situación.

De cierta forma consciente, la no mención de la poeta es otra borradura crítica y llena de sentido: aunque no sepamos quién es, sus versos son los más significativos del proyecto de subjetivación femenina, pero sobre todo demuestran la existencia de una autoría femenina por fuera de la epístola. El doble anonimato (de la poeta y de Eva) además del dispositivo oral mediante el cual aparece la poesía femenina son una fuerte y significativa afirmación de las condiciones sociales en las que una mujer se encuentra frente a la industria literaria.

Conclusiones

Para resumir, en *Íntimas*, existe, se representa, se discute y se utiliza la escritura femenina. Esta es el marco de funcionamiento de la misma novela, así como un medio de supervivencia, de comunicación y de diálogo entre mujeres dentro de la trama. ¿Cuán importante es esta representación, este uso de las imágenes de ellas leyendo y escribiendo, especialmente teniendo en mente que quien ha creado esas escenas es una mujer misma? En su crítica, García Pabón ha anotado que “escribir un texto donde la escritura se declara femenina –pura voz de mujer hablando de sí y para sí– ha debido de ser una amenaza” (1999: xvii) y justamente así se presenta esta novela como objeto literario ante un lectorado desigual y en formación.

Como propuesta ficcionalizada, *Íntimas* desafía desde adentro y desde afuera a los estilos, ideas, temas, personajes y mensajes autorizados y predeterminados para una literatura que se dice moderna. El concepto de las tretas del débil que introducía Ludmer no solo es una herramienta práctica de estudio, sino la más recurrente y fuerte estrategia de enunciación de la que las mujeres escritoras se apropian. Leer siendo mujer, escribir “como” mujer, y sobre todo para o entre mujeres es una elección estilística y narrativa que no solamente demuestra la posibilidad de una escritura femenina, sino que, al mismo tiempo, inaugura una discusión vedada sobre la identidad de la boliviana. Es a través de los resquicios de un pensamiento único que, en adelante, la autora abre el camino para la discusión del modelo limitado de feminidad de la nueva nación latinoamericana. Y, en alerta, Adela Zamudio intenta proponer la posibilidad de nuevos espacios de desenvolvimiento social para las mujeres.

Bibliografía

Echenique, María Elva (2002). *Si nos permiten hablar: Narradoras bolivianas del siglo XX*. Tesis de licenciatura. Eugene: University of Oregon.

— (2007). “Las otras caras de la nación: *Íntimas* de Adela Zamudio”. *Letras Femeninas* (Madrid), núm. 33: 87-98.

García Pabón, Leonardo (1999). “Sociedad e intimidad femenina”. *Íntimas*. La Paz: Plural.

— (1998). “Máscaras, cartas y escritura femenina: Adela Zamudio en la nación patriarcal”. *La patria íntima: Alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural / CESU, pp. 95-108.

Ludmer, Josefina (1984). “Las tretas del débil”. Patricia Elena González y Eliana Ortega (Eds.), *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Puerto Rico: El Huracán, pp. 47-54.

Muñoz, Willy (2013). *Diccionario crítico de la novela boliviana*. La Paz: Plural.

Olivares, Cecilia y Virginia Ayllón (2002). “Las suicidas: Lindaura Anzoátegui, Adela Zamudio, María Virginia Estensoro e Hilda Mundy”. Blanca Wietthüchter *et al.* (Coords.), *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, pp. 149-183.

Schütz, Hannelien (2014). *Lo femenino: De significado a significante. La construcción de “lo femenino” en la novela Íntimas de Adela Zamudio*. Leiden: Universidad de Leiden.

Zamudio, Adela (1999). *Íntimas*. La Paz: Plural. [1913]

Zanetti, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura: Lectoras y lectores de novela en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.