

ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS
NOVELAS *AMALIA* DE JOSÉ MÁRMOL Y *HERENCIA* DE CLORINDA MATTO
DE TURNER

Elisa Ortí Chacón

Dirigido por: Maribel Calle Romero



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Modalidad: Lengua y Literatura

Grado: Lengua y Literatura Hispánicas

Curso: 2020-2021

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1 Introducción metodológica.....	1
1.2 Unas pinceladas sobre la vida y el contexto.....	3
1.2.1 Clorinda Matto de Turner.....	3
1.2.2 José Mármol.....	4
1.3 <i>Amalia</i> y <i>Herencia</i> en el Romanticismo Hispanoamericano del s.XIX.....	6
2. ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS <i>AMALIA</i> DE JOSÉ MÁRMOL Y <i>HERENCIA</i> DE CLORINDA MATO DE TURNER.....	9
2.1 La mujer-ángel: origen y estética.....	11
2.1.1 Amalia Sáez de Olabarrieta, de mujer-ángel a heroína romántica.....	12
2.1.2 Camila, de mujer-ángel a ángel del hogar.....	20
2.2 La mujer fálica: los matriarcados de doña Nieves Montes y M ^a Josefa Ezcurra...	25
2.3 La bruja o hechicera: los negocios de Espiritu Cadenas y doña Marcelina.....	37
3. CONCLUSIONES.....	50
4. BIBLIOGRAFÍA.....	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Introducción metodológica

Este estudio mantiene como base un análisis comparativo de las novelas *Herencia* de la escritora peruana Clorinda Matto de Turner y *Amalia* del argentino José Mármol.

El objetivo principal de este trabajo es mostrar y analizar las similitudes y diferencias en las intervenciones de una serie de personajes femeninos, cuyas representaciones en ambas novelas han favorecido la configuración, en primer lugar, de su retrato y, en segundo lugar, la revelación del arquetipo literario femenino en el que se adecúan.

Los personajes femeninos seleccionados para sus respectivos retratos son, por una parte, Marcelina, Amalia y M^a Josefa Ezcurra –pertenecientes a la novela argentina *Amalia*– y, por otra parte, Espíritu Cadenas, doña Nieves Montes y Camila –presentes en la novela peruana *Herencia*–, cuya caracterización se dará mediante las técnicas narrativas de la prosopografía y la etopeya. De la suma de estas dos descripciones –la física y la psíquica– surgirá el retrato del personaje que conseguirá señalar si se adecuan o no a ciertos modelos o ideales femeninos repetidos a lo largo de la historia de la literatura.

Cabe decir que, en este trabajo, algunos arquetipos literarios que han servido de base para el análisis de los personajes y que han ayudado a configurar su retrato completo son cuatro: la mujer-ángel (evolucionando hacia el arquetipo de heroína romántica o involucionando hacia el del ángel del hogar), la mujer fálica y la bruja o hechicera.

En cuanto a la configuración de sus etopeyas se han tenido en cuenta las relaciones públicas y privadas que conforman sus vidas. Dicho de otro modo, se analizará el comportamiento de estas mujeres según el ámbito en el que más se desarrollan: el íntimo o el público. De este modo, destacarán en el ámbito de las relaciones sociales los personajes de Marcelina, Espíritu, doña Nieves y M^a Josefa; en las restantes, Amalia y Camila, se profundizará acerca de sus relaciones privadas y personales, esto es, en lo relacionado con el amor.

Así pues, otro de los objetivos principales de este trabajo es analizar tanto la imagen que muestra la figura femenina como el papel que desempeña en sus relaciones públicas y privadas, para poder determinar si corroboran el arquetipo literario que parecen seguir. Para ello ha sido primordial comparar entre sí las intervenciones femeninas en ambas novelas, con el fin de llegar al último objetivo de este trabajo: averiguar si existe equiparación entre los

arquetipos literarios propuestos en la novela de la escritora peruana, Clorinda Matto de Turner, y los propuestos por el argentino José Mármol.

En definitiva, analizar, comparar y equiparar los personajes femeninos de *Amalia* y *Herencia* mediante su representación en estas dos novelas ha configurado la guía de este trabajo, en el que se ha pretendido mostrar una idea lo más objetiva, real y cercana al personaje literario femenino en la literatura hispanoamericana –concretamente en la argentina y peruana– del siglo XIX y, en líneas más generales, observar a la mujer en la realidad literaria.

La metodología empleada en este trabajo comparativo se ha basado, en primer lugar, en la lectura exhaustiva de las obras escogidas y analizadas y, en segundo lugar, en la búsqueda de artículos de investigación y de manuales sobre técnicas narrativas y, en general, sobre literatura hispanoamericana del siglo XIX -encontrados en la biblioteca de la universidad y en algunas fuentes digitales como *Dialnet*, *WorldCat* o *HathiTrust*- para contextualizar las obras y los autores.

La inclinación hacia el tema de la literatura femenina y de la mujer en general surge hace unos cinco años, en ese momento decisivo por el que pasa todo estudiante de 2º de Bachillerato al elegir temática para el trabajo de investigación. Desde entonces, la predilección por el tema femenino ha tomado las riendas en casi todos mis trabajos académicos. Sin embargo, en ellos, siempre se había tratado el tema femenino en él mismo, desde él mismo y hacia él mismo; analizando las circunstancias personales y sociales de la autora, las características formales y psicológicas de sus personajes, en definitiva, un discurso enfocado hacia la sociedad misógina castradora de esas mujeres.

Así pues, brotó la idea en el subconsciente de querer cotejar ese mundo femenino con la literatura masculina, pero manteniendo un punto en común: la figura femenina en la literatura. De este modo, solo quedaba escoger la época concreta en la que determinaría esa doble visión, y fue cuando se determinó que fuera el siglo XIX hispanoamericano, con ayuda de la tutora Maribel Calle Romero.

1.2 Unas pinceladas sobre la vida y el contexto

1.2.1 Clorinda Matto de Turner

Grimanesa Martina Mato Usandivaras, quien después se llamará Clorinda Matto de Turner, nace en Cuzco, Perú, el 11 de noviembre de 1852. Allí obtiene su educación formal y, a los catorce años, ya edita un periódico estudiantil y escribe escenas sueltas de teatro. En 1871 se casa con Joseph Turner y, bajo diversos seudónimos —«Lucrecia», «Rosario» «Carlota Dimont» y «Betsabé»—, publica poesía y prosa en periódicos cuzqueños como *El Heraldo*, *El Mercurio*, *El Ferrocarril* y *El Eco de los Andes*.

En 1880 aparecen sus dos primeros libros, una biografía y una colección de textos cortos, y aunque al principio su interés se centra en la emancipación y educación de las mujeres y el trato a los ciudadanos indígenas, pronto empieza a ampliar su campo literario para escribir leyendas y bocetos históricos, y tradiciones cuzqueñas en el estilo de los artículos de costumbres.

Asimismo, no es hasta 1883 que se muda a Arequipa como jefa de redacción del diario *La Bolsa*. En 1886, Clorinda Matto se muda a Lima, donde forma parte de reuniones literarias del Círculo Literario y del Ateneo, y donde, tres años después, asume la dirección de *El Perú Ilustrado*, una de las revistas literarias más importantes de Lima en su época. Para entonces sigue publicando: *Aves sin nido* en 1889; *Bocetos al lápiz de americanos célebres* en 1890 e *Índole* en 1891; y el año siguiente, una imprenta feminista, *La equitativa*, que según Maria Vicens (2013) la ayudó a financiar la edición de su periódico *Los Andes* y de su próximo libro, *Leyendas y recortes*.

La novela *Herencia (Novela peruana)* aparece a principios de 1895, cuando las fuerzas de Piérola entran en Lima. Como cuenta Francisco Martínez (2016), Matto manifestó un claro compromiso a favor del presidente Cáceres, por eso cuando un golpe de estado le depuso ese mismo año, encuentra su casa destruida, la imprenta saqueada, sus manuscritos extraviados y aparte, recibe amenazas. El 25 de abril del mismo año, huye a Chile para luego dirigirse a Argentina, Buenos Aires, donde, al año siguiente, inicia la publicación de la revista *Búcaro Americano*, dedicada a temas sociales y literarios.

Herencia (Novela peruana) está ambientada en la ciudad de Lima tras la derrota de Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883) y narra la historia paralela de dos relaciones amorosas que terminarán de forma muy distinta, vinculando cada desenlace con el poder de la herencia en ambos vínculos. Por un lado, una narradora omnisciente nos describe la relación de Margarita

y Ernesto Casa-Alta, pareja humilde, caracterizada por un amor *real*, con un único objetivo: amarse, contraer matrimonio y ser felices en compañía del otro. Por otro lado, Camila y Aquilino forman la pareja del amor *irreal*, cruel y convenido, con el deseo de aparentar como único motivo del enlace. Este contraste entre ambas parejas sentimentales irá construyendo el trágico final para una de ellas, concluyendo así la obra en una especie de moraleja y advertencia sobre la fuerza de la herencia, intrínseca en todo ser humano.

Se ha visto preciso destacar otros personajes secundarios que más adelante, en el análisis, se comentarán: Doña Nieves, madre de Camila y esposa de don José Aquilera, mujer de carácter tenaz e intrépido, muy poco común en las mujeres de la época, y Espíritu, una especie de alcahueta con resonancias celestinescas que forma parte importante del plan de Aquilino para conseguir el amor de Camila.

Llegando al desenlace de su fructífera vida, Clorinda Matto en 1908 recorre gran parte de Europa, concretamente Italia, Suiza, Alemania, Inglaterra, Francia y España, y escribe un diario, *Viaje de recreo*, el cual termina a finales de ese mismo año cuando regresa a Buenos Aires. Un año después, el 25 de octubre de 1909, muere de pulmonía.

1.2.2 José Mármol

José Pedro Crisólogo Mármol, más tarde conocido como José Mármol, nace el 2 de enero de 1818¹ en Buenos Aires, donde vive durante la infancia e inicia sus estudios, concretamente en el barrio de San Telmo. En una situación de precariedad económica, la familia decide trasladarse a Montevideo, ciudad natal de su madre, María Josefa Azalera. Una extraña dolencia generada durante un viaje a Río de Janeiro se llevó la vida de María Josefa, y su padre, enterado de la situación de su mujer, partió para auxiliarla. Al llegar y observar que ya había acontecido la tragedia, permaneció en Brasil hasta morir algunos años después, desistiendo de volver a ver a su hijo. Así, José Mármol pasa la adolescencia con sus familiares maternos en Montevideo, de mucha influencia y economía ventajosa, y empieza sus estudios superiores en el Instituto Pedagógico con la carrera de Filosofía. Vuelve a Buenos Aires en 1934 con diecisiete años, coincidiendo con el segundo gobierno de Rosas, según María Minellono (2012; p.14) «etapa de profundización de los conflictos políticos e intensificación de la intransigencia

¹ Según el estudio preliminar de María Minellono, muchos de sus biógrafos afirman que su fecha de nacimiento fue el 2 de diciembre de 1817, aunque también se puede hallar citada una carta de José Mármol a Juan María Gutiérrez, escrita en Río de Janeiro el día 6 de marzo de 1846, en el que afirma que nació el 4 de diciembre del 1818; sin embargo, el acta de bautismo fecha el 2 de enero de 1818.

sociocultural del régimen», donde retoma sus estudios de filosofía y también inicia, para no concluirlos, estudios de Derecho.

Del mismo modo que Matto se relaciona en círculos literarios, Mármol empieza a vincularse con los escritores pertenecientes al Salón Literario inaugurado el 23 de junio del 1837 que persistió hasta enero del 1838. El 1 de abril de 1839 es detenido por difundir periódicos antirrosistas y tras su liberación, se aloja clandestinamente en sus domicilios en Barracas, en el Consulado Norteamericano, y finalmente, en Montevideo.

Como se puede observar, ambos autores sufrieron conflictos por el sistema político corrupto y violento vigente en sus respectivos países: Clorinda Matto con el golpe de estado de Piérola, destruyendo este su casa en un saqueo y Mármol con el régimen de Rosas. Del mismo modo, ambos se desenvuelven en la prensa de manera constante con una incansable actividad periodística durante sus exilios: José Mármol trabaja como periodista en los periódicos *El Nacional* y *El Comercio del Plata* y otros a favor de la organización y lucha del pueblo por sus derechos y libertades cuando se aloja en Montevideo, preocupaciones y debates literarios similares en los que también participa Matto colaborando en diarios como *La Nación*, *La Prensa*, *La Razón* y *El Tiempo* cuando huye hacia Buenos Aires.

En 1851 José Mármol funda el periódico *La Semana*, periódico político y literario a favor de la sociedad civilizada y cristiana. Desde su sección literaria, inició, desde abril de 1851 hasta febrero de 1852, la publicación de *Amalia*, la novela que le otorgó el éxito y la fama rotunda. Sin embargo, una vez finalizada la época de la tiranía, en 1852, tiene que suspender la publicación de *La Semana* y, por tanto, de *Amalia* para volver a Buenos Aires. La primera edición en formato libro que entregó Mármol fue durante ese mismo año en la Imprenta Uruguaya, en Montevideo. No fue hasta tres años después cuando la novela completa vio luz en la Imprenta Americana de Buenos Aires con ocho capítulos más.

Amalia narra la historia de amor entre Amalia, una viuda residente de Buenos Aires, y Eduardo, fugitivo perseguido por el gobierno del tirano y dictador Juan Manuel Rosas, o más específicamente, acechado persistentemente por su cuñada, María Josefa Ezcurra. El relato, dividido en cinco partes, está ambientado en la dramática situación de Buenos Aires en 1840, bajo la dictadura de Juan Manuel Rosas, y es en esta época y ciudad donde se desarrolla. La historia empieza la noche del 4 de mayo de 1840, con Eduardo y otros compañeros decididos a emigrar a Montevideo, exilio que no acaba de producirse por la intromisión de unos sangrientos jinetes partidarios del gobierno de Rosas. Daniel Bello, amigo de Eduardo y protagonista de la novela, encuentra a Eduardo herido y le busca asilo y protección en la

quinta de su prima, Amalia. La trama va transcurriendo entre las ideas y los planes de Daniel en contra del gobierno de Rosas, las ansias de Josefa por encontrar a Eduardo y la relación amorosa de este con Amalia. Cuando por fin se sabe dónde se encuentra Eduardo escondido, se inicia una persecución en la que la relación de los amantes se ve afectada. Finalmente, la historia concluye el 5 de octubre de forma trágica en una emboscada sangrienta en casa de Amalia horas antes de emigrar a Montevideo para huir definitivamente. En la escena mueren Eduardo y Daniel, y Amalia es salvada por el padre de Bello.

En el final de la obra aparece el epílogo donde el narrador omnisciente nos informa acerca del final de don Cándido y doña Marcelina, personajes secundarios que, en el caso de Marcelina, se ha visto significativo para el análisis del trabajo y que más adelante se detallará. El narrador que acompaña al lector durante toda la novela es en tercera persona omnisciente y con fuerte presencia a lo largo de toda la obra, puesto que ejerce una especie de papel de guía que ayuda al lector a situarse en medio de digresiones de temática política social, cultural o ideológica y *flashbacks* que descarrían en cierta manera el hilo narrativo.

Nombrado senador provincial en la Legislatura y miembro del Consejo Municipal, la actividad literaria de Mármol quedó apartada, centrándose así en textos más bien parlamentarios, folletos políticos, discursos y correspondencia. Así pues, junto la derrota de Rosas vino el silencio, la ausencia de inspiración literaria, de grandes y conmovedoras ideas. Y en ese silencio se mantuvo hasta el 9 de agosto de 1871, donde muere en Buenos Aires.

Como se ha podido comprobar, ambos autores han desarrollado su vida personal unida a las desgracias de un país en una situación de dictadura política dura y violenta, lucha para la cual ambos hicieron provecho de la prensa, colaborando y fundando revistas y periódicos para dar voz al arte, la literatura y las ciencias, en definitiva, la voz de la razón en un tiempo de aturdimiento y terror general. Paralelamente, su creación literaria va a ir enfocándose hacia una crítica contra la represión y angustia vivida en ese siglo XIX, época de atrocidad y violencia vivida en Argentina con la dictadura de Manuel Rosas y en Perú con la de Nicolás de Piérola.

1.3 *Amalia* y *Herencia* en el Romanticismo Hispanoamericano del s.XIX

Aunque el proyecto de este trabajo sea el análisis comparativo de la caracterización de ciertos personajes femeninos de las dos novelas ya citadas, resulta imprescindible comentar el movimiento literario en el que se insertan, vértebra que recorre ambos hilos narrativos: el Romanticismo hispanoamericano, movimiento literario y artístico caracterizado por una insaciable búsqueda de la identidad y de lo perdido, esto es, del pasado americano. Mediante

la exaltación del yo y siempre ante el testigo de la Naturaleza como un personaje más, ambos autores harán uso de descripciones topográficas de sus paisajes y ciudades natales, Lima en el caso de Matto y Buenos Aires en el de Mármol. Véase esta lírica descripción sobre el río Plata en el inicio del capítulo 8 de la primera parte de *Amalia*:

La blanca luz de esa beldad pudorosa de los cielos que asoma tierna y sonrosada en ellos para anunciar la venida del poderoso rey de la Naturaleza, no podía secar, con el ternísimo rayo de sus ojos, la sangre inocente que manchaba la orilla esmaltada de ese río, de cuyas ondas se levantaba, cubierta con su velo de rosas, su bellísima frente de jazmines. Pero argentaba con él las torres y los capiteles de esa ciudad a quien los poetas han llamado “La Emperatriz del Plata”, o la “Atenas”, o la “Roma del Nuevo Mundo”. (Mármol y Minellono, 2012, p. 139)

Según informa Cabrales (1982), Clorinda Matto empezó a sumergirse en la tradición costumbrista de Ricardo Palma², en la que todo el conocimiento sobre el periodo histórico y social vivido es expresado continuamente mediante detalles costumbristas acerca de la moda y decoración de viviendas que aparecen en la novela. Así, es evidente que sus obras conforman breves retratos de sucesos típicos de la vida cotidiana, prestando mucha atención a lo visible y haciendo uso de la descripción minuciosa, para así entender más plenamente el comportamiento de sus personajes y la dinámica de su contexto social. Tratan sus costumbres y sus tradiciones representadas al detalle en alimentos y bebidas, vestimentas y atuendos, edificios, casas y calles, y ceremonias religiosas o sociales como las bodas o los bailes, mostrando un gran bagaje de referencias culturales y artísticas de distintos ámbitos, como la moda, la música o la pintura, con el objetivo de la formación de una identidad peruana y argentina en cada caso. A continuación, un fragmento del primer capítulo de *Herencia*, describiendo las calles de Lima por las que pasean las dos protagonistas en busca de vestuario:

Las damas fueron deteniéndose en el trayecto de Mercaderes, escogiendo en los almacenes de Guillón, Pigmalión, etcétera, guantes, abanicos, flores, perfumes, encajes, y cuanto es necesario para el tocado de personas que han de presentarse en los salones de la refinada sociedad. (Matto de Turner and Berg, 2006, p. 11)

Esta voluntad de querer exaltar el yo a través del «otro» viene a tratar otro tema relacionado con el movimiento literario que ambos autores parecen seguir: la dicotomía civilización-barbarie que recorre ambas obras. El salvaje, el indígena, la figura del bárbaro se introduce en la literatura como característica de la escritura del movimiento literario del momento. Así pues, el compromiso con la cultura indígena es mostrado en ambas obras: con *Mármol*, en la

² Ricardo Palma (1833-1919) fue creador de un género nuevo, la tradición, a mitad de camino entre el costumbrismo, la leyenda histórica y el cuento popular. Sin embargo, a diferencia de Matto, Palma nunca moraliza, sino que “se exalta al contemplar las grandezas o injusticias del pasado histórico que describe.” (CABRALES, 1982).

representación del gaucho, por ejemplo, en ciertas digresiones del autor en capítulos como el octavo de la cuarta parte o en personajes como Fermín, el criado de Daniel. Lo mismo ocurre con la referencia continua al quechua en la obra de Matto o, sin ir más lejos, con el subtítulo que posee la obra: *Herencia (Novela Peruana)*. Se observa como una de los intereses principales de la escritora es especificar la procedencia de esa novela, especificar la identidad peruana. El uso continuo de vocabulario y léxico de distintas clases y razas, con dialectos o jergas en boca de personajes que contienen palabras marcadas en cursiva que son explicadas a pie de nota también harían referencia a ese compromiso con lo identitario.³

La dicotomía también puede mostrarse en la trama misma, como pasa en *Amalia*. La trama de Mármol tiene un fondo histórico, el conflicto bélico que domina el país, en el que se enfrenta el bando unitario y el bando federal, siendo el federal sinónimo del que luchaba para establecer el sistema federal en la República, proveniente desde tiempos de la Revolución de Mayo, y los unitarios aquellos que, formando un partido político de tendencia liberal, sostenían la necesidad de un gobierno centralizado en las Provincias Unidas del Río de la Plata.

Podríamos aunar todo lo visto respecto a la configuración de esta literatura decimonónica bajo la etiqueta «novela costumbrista-romántica hispanoamericana» (Bellini, 2000, p. 543), que así la define argumentando que dentro del Romanticismo entra profundamente, en Hispanoamérica, el costumbrismo. Literatura, a su vez, en la que «una serie numerosa de heroínas llena los títulos de las novelas y cuando no aparecen en los títulos, mujeres son las reales protagonistas de muchas de ellas» (p. 543). A continuación, afirma que son varias las direcciones hacia las cuales la novela costumbrista-romántica se encamina, sobre todo, hacia novelas históricas y sentimentales, como son el caso de *Herencia* de Clorinda Matto de Turner –novela mayoritariamente sentimental– y *Amalia* de José Mármol –novela histórica en su mayor parte–.

³ Véase, por ejemplo, las intervenciones del personaje Espíritu Cadenas en los capítulos XVIII y XXII de *Herencia*, donde aparecen en cursiva expresiones como *señó*, *jesú*, *cansáa*, *verdá*, *icho*, *gratitú*... entre otras.

2. ESTUDIO COMPARATIVO DE LOS PERSONAJES FEMENINOS EN LAS NOVELAS *AMALIA* DE JOSÉ MÁRMOL Y *HERENCIA* DE CLORINDA MATTO DE TURNER

Parafraseando a Iker González Allende (2009, p. 51), el siglo XIX experimenta un auge en el interés por la subjetividad femenina y en el papel de la mujer en la sociedad respecto a los siglos precedentes, en el que se hallan obras dedicadas al tema como *La perfecta casada*, de Fray Luis de León o el discurso *Defensa de las mujeres* de Benito Feijóo. Sin embargo, es en el siglo XIX cuando se aprecia un mayor desarrollo e interés por manifestar cuál es el lugar que a la mujer le corresponde en la sociedad. Junto a ello, aumenta el número de escritoras, lo que conlleva que la imagen femenina esté más presente en las obras literarias.

Las personalidades femeninas que aparecen en las obras de Turner y Mármol y que han sido escogidas para el presente estudio, se analizarán distinguiendo, en cada apartado, su respectiva prosopografía y etopeya. Estas representaciones se realizan, así pues, con el fin de retratar a los personajes y averiguar la existencia o no de ciertos arquetipos femeninos literarios. Para dicho retrato se ha tenido en cuenta la tradición del retrato literario, masculino o femenino, es decir, de

la antigua *effictio* de la *De inventione* ciceronia, que se halla regulado por las leyes retóricas que le asignan un espacio como figura del discurso con un desarrollo variable en la línea de la *amplificatio*, junto a la *expolitio*, topografía, cronografía, prosopografía, etopeya. (Lausberg, 1976, como se citó en Manero Sorolla, 1999, p. 547).

Como en este caso solo se hará uso de los términos «prosopografía» y «etopeya», se tomarán las definiciones acuñadas por De Leon Hernández et al. (2015), quienes definen la prosopografía como «la acción de describir las características físicas de una persona o animal como pueden ser la altura, la corpulencia, el color de los ojos y del pelo; la forma de la cara, la nariz, las orejas, las manos e incluso de los pies; [...] y toda clase de rasgos distintivos.» (p. 6) y la etopeya que «abarca todos los rasgos de la personalidad de la persona: sentimientos, su forma de ser, costumbres, etc., describiendo desde el interior diciendo incluso sus defectos y vicios» (p. 9). Mientras una consiste en la descripción de rasgos psicológicos o morales de una persona, la otra indica su descripción física.

Por lo que se refiere a la prosopografía femenina, se han tenido en cuenta las formas canónicas del retrato femenino medieval, actuantes e influyentes en la literatura de los siglos de oro y preservadas hasta las corrientes del Barroco. Así, ha perdurado la imagen de la mujer en su «descripción descendente» (Manero Sorolla, 1999, p. 549), esto es, la enumeración de

las partes de su cuerpo de arriba abajo. Los parámetros a seguir en los retratos que nos ofrecen los rasgos de la mujer ideal⁴ son, según Manero Sorolla, los siguientes:

[...] el paradigma de una mujer de ojos *negros, fieros, pintados, relucientes*. La frente, siempre *blanca y luciente*; las cejas *negras y en arco* y la nariz a menudo *afilada*; los dientes *blancos*; el rostro, *cara, faz o semblante, blanco y rosa*. En cuanto a los cabellos, en el *Libro de buen Amor* son *rubios* y en la *Razón de amor* son *cortos*. Los labios son *bermejos y avenidos o mesurados*. El *cueño* de las hermosas del marqués de Santillana es blanco y el pecho o *petrinaes* alto o carnosos. El cuerpo debía ser esbelto, de cintura estrecha y de estatura ni alta ni baja; los pechos que son *tetiellas... como mançanao dos puntas de paraíso las sus tetas ygualdadas*; las orejas de María Egipcíaca son *redondas* y en el retrato de la dueña del *Libro de buen amor*, *pequeñas y delgadas*. (p. 553)

Cabe señalar que no se puede ofrecer un seguimiento literal y exacto de dicho esquema de retrato vertical, aunque sí a grandes rasgos, puesto que existen ocasiones en las que la representación física de los personajes femeninos de Mármol y Matto no se orienta exactamente en este orden descriptivo establecido, sino que su belleza se esboza a grandes rasgos en términos totalizadores como se hacía en la poesía cancioneril de la Edad Media «huyendo del detalle y del matiz y decantándose hacia la apreciación de lo universal [...] con concesiones más que esporádicas a la concreción individualizadora.» (p. 554). Es el caso de Camila, quien equiparada a Amalia, conserva de la descripción del modelo cancioneril la vaguedad y escasa concreción, como aprecia Manero Sorolla:

[...] si el rostro es bello, no sabemos en qué consiste tal belleza; si los ojos enamoran, no se da la explicación. El rostro de la dama presenta varias denominaciones pero difícilmente va acompañado de una concreción descriptiva. Los elementos que destacan generalmente son los ojos, el color *blanco o matysado* y con menos frecuencia la nariz. (p. 555)

Así pues, resumiendo y concluyendo esta leve introducción al contenido del análisis *sui generis*, se reitera que para poder realizar el retrato completo de las féminas y así observar los distintos estereotipos femeninos en la literatura hispanoamericana decimonónica, se ha decidido contemplar, en un primer plano, las descripciones físicas elaboradas sobre las seis mujeres escogidas -prosopografía- y, en segundo plano, se procederá a analizar sus comportamientos y rasgos morales, equiparando cada personaje femenino con su paralelo en la otra obra, entre sí, formando tres asociaciones: Marcelina y Espiritu Cadenas, Nieves Montes y María Josefa Ezcurra y, en último lugar, Camila y Amalia.

⁴ En este caso se refiere a «los rasgos de la mujer ideal del denominador común que nos ofrecen los retratos considerados más antiguos en la literatura española» (*op. cit.*, p. 553), aunque para este trabajo siguen siendo aptos puesto que corresponden a una tradición repetida siglos después en los retratos femeninos de autores hispanoamericanos del XIX.

De estas últimas asociaciones cabe destacar que su análisis psicológico se ha organizado en base a dos motivos que marcan las acciones de estas mujeres; por un lado, se han agrupado en torno a su función social a los personajes de M^{ra} Josefa Ezcurra y Marcelina de la novela *Amalia* y a doña Nieves y Espíritu Cadenas de la novela *Herencia*; por otro lado, se ha decidido juntar a las restantes –Amalia en cuanto a la obra de Mármol y Camila y Margarita en cuanto a la de Matto- bajo el sentimiento amoroso, ya que todas ellas se presentan durante y mediante ese desarrollo en la relación sentimental con un hombre. Dicho de otro modo, las estos seis personajes femeninos se han descrito psíquicamente según el ámbito en el que más se desarrollan: el privado, esto es, desde el punto de vista de las relaciones sentimentales que sostienen con otro personaje, o el público, en cuanto a las relaciones sociales que establecen y la función social que realizan.

2.1 La mujer-ángel: origen y estética

La figura de la mujer es uno de los elementos claves y eternos de la literatura, como bien lo muestra el amor profesado hacia ella durante la época Clásica mediante la exaltación de figuras femeninas como Penélope, Circe, Dido o deidades femeninas como Atenea o Afrodita (GARCIA DÁVILA, s.f., p. 2). Sin embargo, con la llegada del Cristianismo la mujer obtiene un papel secundario, puesto que la Trinidad se limita a las figuras del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Aún así, la mujer no se exime de su original y característica divinidad, la cual se muestra a través de la figura de la Virgen María, quien ocupa la cumbre de la deidad en la mujer durante el Cristianismo. Sin embargo, como bien apunta García Dávila, el poder divino no pertenece solamente a María, sino a otras mujeres: las santas. Estas mujeres son quienes, tras asentarse el Cristianismo y entrar Europa en la Edad Media, integran en la literatura una figura que representa a la mujer angelical: la *donna angelicata*.

Figura que tiene su propia evolución hasta llegar a Dante y Petrarca, quienes la afianzan a través de las figuras de Beatriz y Laura, la mujer angelical tiene su origen en la tradición anterior, es decir, en la lírica provenzal, trovadoresca. Parafraseando a García Dávila (s.f., p.3), es en esta lírica donde la mujer amada y el hombre se encuentran en distintos estratos de la sociedad, por lo que el amor se convierte en una relación de vasallaje. Para ilustrarlo, Dávila muestra al amado a los pies de una torre donde dentro está su amada, por lo que la relación es puramente literaria. Sin embargo, señala la destrucción de la torre con Dante y el *Dolce stil novo*, aunque eso no repercute en la situación de la mujer, quien no baja a la tierra sino que se queda flotando en el cielo, como un ángel. Es entonces cuando dicha relación literaria de vasallaje toma un matiz espiritual, dando lugar a la beatificación: la mujer toma rasgos de lo

divino. De acuerdo con Dávila, «Dante genera un modelo de deificación o beatificación, es decir, crea a la primera mujer que sin necesidad de ser nombrada santa por una entidad católica, lo es por gracia divina.»

Cómo se observará a continuación, los elementos deificadores se corresponden, en primer estadio, con la función de la mujer, esta es guiar y salvar al hombre que ama, -como ejerce Beatriz en la Divina Comedia- y en segundo estadio, con sus virtudes y gracias.

2.1.1 Amalia Sáenz de Olabarrieta, de mujer-ángel a heroína romántica

Amalia Sáenz de Olabarrieta es uno de los personajes protagonistas de la obra *Amalia*, y toma partido en la historia desde el minuto uno. Aparece por primera vez hacia el final del primer capítulo de la 1ª parte «una mujer joven y vestida de negro» (Mármol y Minellono, 2012 p. 62), asomada por la ventana de su quinta en Barracas intentando averiguar quién golpea su cristal en mitad de la noche. Tras conocer a los susodichos –su primo Daniel Bello y Eduardo Belgrano, herido de bala y fiel amigo de este-, Amalia toma la decisión de ayudarles, abriéndoles la puerta y accediendo a esconder al fugitivo, Eduardo, acto de valor que cambiará el trascurso de su vida desde ese momento. Sin embargo, ya se ahondará en las decisiones del personaje y en las consecuencias de estas más adelante, cuando se precise hincar en sus descripciones morales y psicológicas.

El primer momento en el que el lector goza de la primera imagen física de Amalia sucede al inicio del capítulo 2, *La primera curación*, donde se presenta a través de los ojos de Eduardo como una mujer de apenas veinte años con «una fisonomía encantadora, una frente majestuosa y bella, unos ojos pardos llenos de expresión y sentimiento y una figura hermosa, cuyo traje negro parecía escogido para hacer resaltar la reluciente blancura de seno y de los hombros, si su tela no revelase que era un vestido de duelo».(p. 63) Los «rizos de su cabello castaño claro» (p. 63) no pasan por el alto la tez excesivamente pálida que posee la fisonomía de Amalia por los acontecimientos recientemente ocurridos, aunque conforme pasa el tiempo en compañía de su primo y su compañero, su tez va recobrando su aspecto y «volviendo a su rosado natural» (p. 64).

Con apenas cuatro pinceladas sobre su rostro y figura, Amalia se presenta vinculada con la mítica figura de la Beatriz dantesca a través del arquetipo de la *donna angelicata*, que presenta a la mujer como símbolo de perfección con marcadas características estéticas como la tez blanca y mejillas sonrosadas, frente despejada y el cabello rubio y largo, hombros y cintura estrechos, unos ojos grandes y claros y unos labios rojos entre otras virtudes y gracias. Sin

embargo, la *descriptio puellae* completa del personaje no es plasmada hasta la segunda parte de la novela, en el capítulo 1 titulado *Amalia Sáenz de Olabarrieta*.

Es en este capítulo donde se hace especial hincapié en la belleza de la protagonista, vinculada especialmente a la topografía de Argentina⁵ a lo largo de toda la novela, como bien se observa durante el inicio del capítulo, en el que mediante la descripción de los más bellos rasgos de la naturaleza de Tucumán se acaba conduciendo al lector al nacimiento de la protagonista, ocurrido también en dicha provincia:

Y entre ese jardín de pájaros y flores, de luz y perspectivas, nació Amalia, la generosa viuda de Barracas, con quien el lector hizo conocimiento en los primeros capítulos de esta historia, y nació allí como nace una azucena o una rosa, rebosando belleza, lozanía y fragancia. (p. 202)

Comparada con la azucena y la rosa⁶, dos flores que remiten al soneto XXIII de Garcilaso de la Vega, poema ejemplificador del tópico de la *donna angelicata*, la figura de Amalia destaca por su espíritu poético o *poetizado* -como acertadamente lo describe Mármol-, por un «aroma poético que se esparce en el aire de su tierra natal» (p. 202) que ella absorbe y toma como principal virtud de su físico. Más adelante, la imagen del seno casi descubierto de Amalia frente un espejo, sus brazos desnudos, sus ojos cerrados y esa ondeada cabellera de «sedosas hebras» (p. 204) reposando en los brazos de su pequeña compañera, Luisa, vuelven a tomar el protagonismo de la escena para acabar concluyendo la deificación del personaje en palabras del autor: «En ese momento, Amalia no era una mujer, era una diosa de esas que ideaba la poesía mitológica de los griegos. Sus ojos entre dormidos, su cabello suelto, sus hombros y sus brazos descubiertos, todo contribuía a dar mayor realce a su belleza.» (p. 204) A continuación, la belleza de Amalia es comparada a las figuras de Lucrecia y Cleopatra, dos figuras femeninas relevantes en cuanto a su presencia en la historia que le permiten recalcar otra vez la completa concepción de Amalia como diosa y no como ser terrenal: «Así, en ese momento, y de este modo, Amalia, repetimos, no era una mujer, sino una diosa.» (p. 204)

La descripción física de su semblante, en este caso de su tez y mejillas, vuelve a aparecer corroborando de forma más clara la estética renacentista del arquetipo de la *donna angelicata*, y sus rasgos son maximizados en cuanto la composición sensible de su ser:

⁵ Por motivos de extensión y también de temática (puesto que este trabajo no está dedicado al protagonismo evidente que tomó la naturaleza en el romanticismo hispanoamericano) no se incluirán las descripciones topográficas completas, pero sí se indicarán las páginas exactas de la edición que se ha tomado como referente de lectura para este trabajo. En este caso y para este personaje, véase las páginas 201, 202 y 203.

⁶ El recurso de la comparación de ciertos rasgos físicos con imágenes visuales como las flores se constatará sobre todo en la descripción de personajes femeninos, fruto de la imagen idealizada sobre la mujer cuya feminidad debe asemejarse a los atributos de una flor: delicadeza, ternura, belleza y agradable aroma.

Había algo de resplandor celestial en esa criatura [...] y en cuyo semblante perfilado y bello, bañado de una palidez ligerísima, matizado con un tenue rosado en el centro de sus mejillas, se dibujaba la expresión melancólica y dulce de una organización amorosamente sensible. (p. 204)

Amalia se encuentra en un estado casi meditativo, ausente, una especie de trance que atraviesa su estado consciente-no consciente que genera un ambiente en el que todo lo que le rodea parece estar en armonía con la organización sensible de su ser:

En ese momento no era el sueño lo que cerraba los párpados de Amalia [...] era un éxtasis delicioso que embriagaba de amor aquella naturaleza armoniosa e impresionable, bajo la tibia temperatura que la acariciaba, y en medio de los perfumes, de la música y de los rayos blancos y celestiales de luz que la inundaban blandamente. Imágenes blancas y fugitivas [...] parecía que volaban jugueteando por el jardín de su fantasía; pues dos veces su fisonomía se animó y la sonrisa entreabrió sus labios, que cerraron luego como dos hojas de rosa [...] un ambiente dulce y perfumado se esparció de nuevo alrededor de Amalia. (p. 204)

Sumida en una especie de aura celestial, angelical e incluso casi fantástica, abstraída de la realidad, Amalia es elevada hacia un *éxtasis delicioso* entre música, perfumes y rayos de luz, percibidos por ella gracias a esa sensibilidad y delicadeza extrema que caracteriza ese espíritu poético con el que la ha caracterizado su creador. Su rostro vuelve a aparecer, concretamente su sonrisa, cuya apertura de labios es equiparada a la flor de la rosa y, más adelante, a la del granado: «Sus labios, rojos como la flor del granado» (p. 205). Lo mismo ocurre con otras partes de su fisonomía; su cabeza, «perezosa como una azucena» (p. 206) y sus dedos son «de rosa y leche» (p. 210). Más adelante, aparecen las manos comparadas con una rosa blanca, a la que «acaricia distraída, con sus manos más blancas y suaves que sus hojas.» (p. 237).

Resulta evidente que la sensibilidad y la delicadeza son pilares fundamentales en la descripción dulce y bella de Amalia, cuyas virtudes y gracias acaban generando un ambiente armónico casi celestial que conmueve al lector. La adecuación de la belleza de Amalia al tópico renacentista de la *donna angelicata* y, por tanto, su consecuente relación con lo espiritual y lo celestial por una parte, y la vinculación de su ser con la poesía y la capacidad de abstracción de la realidad por otra, hacen del personaje «una de esas privilegiadas creaturas que reúnen en sí aquella doble herencia del cielo y de la tierra, que consiste en las perfecciones físicas, y en la poesía o abundancia de espíritu en el alma.» (p. 206). La imagen de Amalia como verdaderamente un ángel es descrita por el mismo autor en el capítulo 10 de la segunda parte, en el que la protagonista, junto la pareja de Daniel Bello, Florencia, acuden a un baile en casa del gobernador Rosas, baile dedicado a Su Excelencia el Gobernador y a su hija. Se describe de ambas mujeres la hermosura y belleza que desprenden frente a las demás damas federales, destacando su figura divina y angelical:

Florencia y Amalia eran, más bien que dos mujeres, dos ángeles que volaban robando la tierra con sus alas. [...] no pisaban la alfombra, se deslizaban en ella como dos sombras, como dos creaciones del espíritu. [...] Amalia estaba bañada de la palidez del nácar. Florencia estaba bellísima. Amalia, divina. (p. 288-289)

Una vez más, la fisonomía de Amalia se caracteriza por la palidez incluso *divina*, presentándose como un ser de luz, casi volátil, capaz de abrumar con su magnificencia cualquier mirada crítica dirigida hacia ella entre todo ese tumulto de gente alterada y desconocida. El perfil estético de Amalia es claramente el de una mujer angelical, una mujer-ángel que destaca por su distinción moral, educación y alma elevada. De acuerdo con Calafell Sala (2011):

Con una única concesión al canon de beldad de la época, la voz narradora se detiene en aquellos aspectos que denotan distinción moral y educación, y de esta manera acaba trazando un sutil *continuum* entre la caracterización del personaje y su ideología: si su fisonomía es «encantadora» es porque no tendrá ningún reparo en ayudar a su primo Daniel y al amigo de éste, Eduardo, en tiempos tan difíciles para el país. Igualmente, si su frente es «majestuosa y bella» es porque tendrá ademanes de reina y de diosa. [...] si sus ojos están «llenos de expresión y de sentimiento» es porque así corres-ponde a un ser de alma elevada, en quien las palabras sobran y la mirada se convierte en el único medio de expresión. (p. 3)

Sus rasgos físicos son comentados desde primer instancia -cuando aparece por primera vez en escena (capítulo 2 antes comentado)- para después centrarse en el alma de la protagonista, cuyo interior se caracteriza por ser igualmente bello, sentimental y divino, como bien afirma el narrador en cierto punto del último capítulo de la segunda parte, Amalia era «una divinidad en su belleza y en su espíritu» (Mármol y Minellono, 2012, p. 304). Sin embargo, estas cualidades físicas que la personifican en casi una entidad angelical convergen con unos valores morales que se adecúan al arquetipo literario de la heroína romántica. Dicho de otro modo, el personaje no permanece estático ante ese estado de mujer-ángel, sino que evoluciona en su idea de mujer tradicional desenvolviéndose como una fuerza luchadora contra todos los males de una generación. Como afirma González Bread, dos son las obras que constituyen los pilares fundamentales de la emergente estética romántica del Río de la Plata, *La cautiva* de Esteban Echeverría y *Amalia* de José Mármol: «Las figuras femeninas se identifican como las heroínas de las historias, se hiperbolizan sus facciones, sus características, y, además, se exaltan de forma sobrehumana sus aptitudes valerosas.» (González Bread, 2014, p. 4).

En este análisis se pretende indagar en el carácter heroico romántico de la protagonista desde su vertiente sentimental, es decir, mostrando cómo el amor actúa en su personalidad con el objetivo de justificar la germinación de esos valores románticos tan poco ajustables al ideal femenino de la época. Amalia protege no sólo a su enamorado Eduardo, sino a los valores de la libertad y de la justicia, los cuales han desaparecido ante el despotismo de La Federación. De

este modo, Amalia representa el ideal romántico revolucionario, y en su representación se promueve la lucha contra la opresión vigente en ese momento.

Para hablar de cómo actúa el amor en la personalidad de Amalia Sáez de Olabarrieta primero se debe acudir al inicio de ese sentimiento amoroso entre ella y su pareja, este es, Daniel Belgrano. El capítulo en el que su romance es iniciado explícitamente es el quinto capítulo de la segunda parte, titulado «La rosa blanca».

Capítulo muy significativo y muy romántico, trata la escena en la que Eduardo y Amalia declaran su amor. Existe una imagen que recorre todo el capítulo: una rosa blanca que Amalia sostiene en sus manos: «Está sentada en un sofá; su rostro más encendido que de costumbre, y fijos sus ojos en una magnífica rosa blanca que tiene en su mano, y a la que acaricia distraída» (Mármol y Minellono, 2012, p. 236). A su lado, el contraste del enfermo, el herido por la lucha, su amado Eduardo: «A su izquierda está Eduardo Belgrano, pálido como una estatua, con sus ojos negros, rasgados y melancólicos» (p. 236).

El motivo de la conversación mantenida entre ambos es el alojamiento del recién herido. Mientras Eduardo siente tener que poner en peligro la integridad de Amalia ocultándose en su casa, Amalia se muestra decidida y firme en su decisión de seguir ofreciéndole alojamiento hasta que se recupere completamente. Así, demuestra una entereza en su talante hasta ahora no mostrada:

-Que usted no me conoce; que usted me confunde con la generalidad de las personas de mi sexo, cuando cree que mis labios puedan decir lo que no siente mi corazón o más bien (porque no hablamos del corazón en este momento) lo que no es la expresión de mis ideas.

-Pero yo no debo, señora...

-Yo no hablo de los deberes de usted [...] hablo de *mis deberes*; he cumplido para con usted una obligación sagrada que la humanidad me impone y con la cual mi organización y mi carácter se armonizan sin esfuerzo. Entró usted en ella moribundo, y lo he asistido. Necesitaba usted atención y consuelo, y se los he prodigado.

-¡Gracias, señora!

-Permítame usted, no he concluido. [...] yo soy libre, señor, perfectamente libre; no debo a nadie cuenta de mis acciones, sé que cumplo, y sin el mínimo esfuerzo, un riguroso deber que me aconseja mi conciencia, y sin prohibírselo, digo a usted otra vez que será contra mi voluntad si usted se aleja de mi casa como lo desea, sin salir de ella perfectamente bueno y en seguridad. (p. 237)

La firmeza en la toma de decisiones de Amalia y la franqueza con la que se comunica resulta sorprendente, sobre todo si se tiene en cuenta la naturaleza del personaje: la figura de una viuda recién llegada a la ciudad que vive enclaustrada en su hacienda alejada de la sociedad sin apenas relacionarse. Lo que se espera de ella es la personificación de una inocencia dócil y temerosa, provocada por su pasado y su hábito diario. Sin embargo, lejos de esta

mansedumbre, Amalia reacciona al romanticismo de Eduardo con un anhelo de libertad y aventura:

-¿Cree usted, Eduardo, que bajo el cielo que nos cubre no hay también mujeres que identifiquen su vida y su destino con la vida y con el destino de los hombres? ¡Oh! Cuando todos los hombres han olvidado que lo son en la patria de los argentinos, deje usted a lo menos que las mujeres conservemos la generosidad de nuestra alma y la nobleza de nuestro carácter. Si yo tuviera un hermano, un esposo, un amante; si fuese necesario huir de la patria, yo lo acompañaría en el destierro; si peligrara en ella, yo interpondría mi pecho entre el suyo y el puñal de los asesinos, y si fuera necesario subir al cadalso por la libertad de la tierra que lo vio nacer, en la América, yo acompañaría a mi esposo, a mi hermano o a mi amante, y subiría con él al cadalso. (p. 238)

La rosa blanca sujeta por Amalia marca el inicio y el fin de esta escena romántica: el momento en el que Eduardo confiesa que su corazón «ama» y besa las manos de Amalia, la rosa cae al suelo. Al recogerla, Eduardo pide quedársela, a lo que Amalia reacciona arrebatándole la flor de las manos con un tajante «¡Hoy no! Hoy necesito esta flor, mañana será de usted.» Con esta claudicación termina la escena romántica, siendo interrumpidos por la entrada de Daniel en el salón.

A pesar de la aparente actitud evasiva de Amalia, el amor que se profesan entre ambos es real y pasional, tal como se muestra en el capítulo 13 de la 4ª parte, «La casa sola». Frente a la inmensidad de la Naturaleza, aislados en una casa que les sirve de refugio, Amalia y Eduardo protagonizan una escena apasionada y sensible colmada de declaraciones y promesas de amor recíprocas:

-Vivo para ti, Amalia.
-Tú me has reconciliado con la esperanza, Eduardo.
-Yo no envidio a tu lado la existencia inefable de los serafines, Amalia.
-Yo he conocido a tu lado que la felicidad no era un delirio de mi vida.
-Vivir para ti, Amalia.
-Si eres feliz, yo beberé en tu sonrisa la ventura inefable de los ángeles.
-¡Amalia!
-Si eres desgraciado, yo compartiré tus pesares y...
-¿Y...?, acaba.
-Y si el destino adverso que te persigue te condujera a la muerte, el golpe que cortase tu vida, haría volar mi espíritu en tu busca... (p. 537)

Parfraseando a González Breard, el destino de la pareja se entrelaza tanto en el amor como en el aspecto político y social de la época. Así, en su interacción dialógica se demuestra el valor simbólico de la heroína «representando un ideal de femineidad exaltado en esa búsqueda de identidad nacional propuesta por esta generación.» (González Breard, 2014, p. 6)

Una vez establecido el inicio de la relación sentimental y el carácter del amor que se profesan, se procede a observar cómo la «organización impresionable» (Mármol y Minellono, 2012, p. 535) de Amalia (como así describe Mármol su naturaleza psíquica) se modifica o altera según las situaciones que afectan a sus planes de futuro con Eduardo.

El primer cuadro en el que vemos el alma sensible y delicada de Amalia turbarse es ante la presencia de M^a Josefa Ezcurra, en su visita improvisada para cazar al fugitivo. Este suceso, acontecido en el capítulo 9 de la 3^a parte de *Amalia*, consigue que se corrompa en Amalia la moderación y bonanza que caracteriza su alma poética, bajo un instinto de protección hacia el amado, Eduardo. Véase cómo reacciona Amalia ante el sufrimiento del amante cuando su herida es prensada por la mano de Josefa:

Por una reacción natural en su altiva organización, Amalia se despojó súbitamente de todo temor, de toda contemporización con la época y con las personas de Rosas que allí estaban, se levantó, empapó su pañuelo en agua de Colonia; se lo dio a Eduardo, que empezaba a volver en sí del vértigo que lo había trastornado un momento y, separando bruscamente la silla en que había estado sentada doña María Josefa, tomó otra y ocupó el lugar de aquélla al lado de su marido, sin cuidarse de que daba la espalda a la cuñada y amiga del tirano. (p. 379)

La despedida de Josefa fue, por tanto, brusca y antipática: « [...] y jamás despedida alguna fue hecha con más desabrimiento a esa mujer todopoderosa en aquel tiempo: Amalia le dio a tocar apenas la punta de sus dedos, y ni le dio las gracias por su visita, ni le ofreció su casa.» (p. 379)

Otro momento en el que la valentía y coraje de Amalia despuntan ocurre seis capítulos después de dicha visita, durante una inspección policial efectuada en su casa en Barracas. A pesar de la introducción que efectúa el narrador del personaje en la escena («Mujer, sola, rodeada de peligros [...] pálida y débil, se echó en un sillón, haciendo esfuerzos, sin embargo, para sobreponerse a sí misma.» (p. 416)), Amalia no se amaina frente al comandante Mariño, quien se siente abrumado ante su belleza:

Amalia no estaba rosada, estaba punzó en aquel momento. Y Mariño, por el contrario, estaba pálido y descompuesto en presencia de aquella mujer, cuya belleza fascinaba y cuyas maneras imperiosas y aristocráticas, podemos decir, imponían. (p. 419)

Amalia va liberándose de la presión y tensión sentida bajo la presencia de Mariño y Victorica y, tras las insinuaciones de Mariño, interesado en permanecer cerca de la vivienda de Amalia con el propósito de protegerla, se enfrenta a él llenándose de orgullo y altivez:

-Su posición y su influencia de usted no impedirán que yo lo deje, ya que no comprende usted que su presencia me fastidia -dijo Amalia, levantándose, separando la silla en que estaba

sentada, y pasando al gabinete de lectura, y de ésta a su alcoba, donde se sentó en su sofá, radiante de belleza y orgullosa. (p. 420)

Acto seguido ocurre lo mismo con el interrogatorio que le impone Victoria, cuyas preguntas se niega contestar. Exaltada y envuelta en unos aires de superioridad que la elevaban por encima de esas dos figuras de poder, Amalia provoca la furia de Victorica insinuándole su exaltación unitaria al no querer confesar el paradero de Belgrano:

-Usted no delata a los demás, pero se delata a sí misma.

[...]

--¡Ah, señor, yo no haría gran cosa en serlo en un país donde hay tantos miles de unitarios!

[...]

-¿Qué hay, caballero?

-Que usted abusa de su sexo.

-Como usted de su posición.

-¿No teme usted de sus palabras, señora?

-No, señor. En Buenos Aires sólo los hombres temen; pero las señoras sabemos defender una dignidad que ellos han olvidado. (p. 420)

El capítulo termina con una última inspección: una papelera. Victorica, convencido de no hallar nada relevante, consigue que Mariño desista. Sin embargo, Amalia parece no sentirse del todo satisfecha y, segundos después de que Mariño dejara de lado la papelera, termina cediendo a abrir su contenido, mostrando un desdén y desprecio que consiguen que Mariño se muerda los labios hasta hacerse sangre:

Victorica retiraba su mano de la llave de la papelera, y ya Mariño creía conquistado el derecho a la gratitud de aquel corazón rebelde a sus ternuras, cuando Amalia se precipitó a la papelera, la abrió estrepitosamente, tiró de cuatro pequeñas gavetas que contenían algunas cartas, alhajas y dinero, y con una expresión marcada de despecho, se volvió a Victorica, dando la espalda a Mariño, y le dijo:

-He aquí cuanto encierra esta papelera; registradlo todo. (p. 420)

Finalmente, se destaca el capítulo 9 de la 5ª parte, «La ronda federal», capítulo que se acerca al final de la historia de los enamorados. En este se muestra el valor y coraje de Amalia, pero esta vez, frente a su amado, Eduardo, quien se muestra dudoso y miedoso al escuchar ruido de caballerías acercarse hacia la vivienda. El narrador vincula dicha emersión de valentía con el miedo a perder al amado:

Eduardo quedó atonito de aquel valor y serenidad de su amada, admirándola en el santuario de su alma, conociendo que no era el valor de la organización, sino el valor del amor, elevado el grado de sacrificio. Porque en aquellos momentos una resistencia armada, una resistencia cualquiera a la voz de los agentes de Rosas era una sentencia infalible de muerte, o de desgracias o de todo género, y Amalia se lanzaba a afrontarlas tentando salvar al bien amado de su corazón. (p. 641)

Más adelante (en la p. 643), Amalia conversa exaltadamente con Santa Coloma, jefe de la patrulla militar que incide en su hogar y que acaba retirándose tras leer un papel que le muestra la viuda: un escrito firmado por Manuela Rosas que precisa e indica que no se moleste más a la señora Sáez de Olabarrieta. A través del tono desairado de seguridad y amenaza que usa Amalia en su conversación con Santa Coloma consigue dominarlo hasta tal punto que termina disculpándose.

Así pues, si se equipara el estado en el que se encuentra Amalia al inicio de la novela -pálida y asustada al ver la sangre en las camisas de Eduardo y Daniel cuando interrumpen por primera vez en su vivienda la noche del 4 de mayo- con la actuación final de la 5ª parte de la obra, se observa una evolución en su carácter, en cuanto va recobrando cierto atrevimiento y entereza en situaciones perjudiciales para su relación sentimental. Protagonista que surge de los márgenes de la sociedad -pues la mujer era considerada débil, sumisa y pasiva, relegada en su espacio de lo político y de la lucha-, Amalia quiebra los esquemas previstos por el mandato social imperante y se la considerará, según González Breard, «como el modelo de la heroína romántica en el Río de la Plata; punto convergente entre una debilidad y sensibilidad idílicas y una energía de protección y de liberación sobrehumanas.» (González Breard, 2014, p. 2).

Concluye el apartado esta cita de la responsable del estudio preliminar y notas de la edición de *Amalia* usada en este trabajo, María Minellono:

A lo largo de la escena, desarrollada en una tensión y peligros extremos, advertimos cómo la heroína romántica cobra valor para enfrentar a Santa Coloma y su partida, desde la fuerza generada por sus sentimientos y los deseos de protección del ser amado, supera su fragilidad intrínseca. (Mármol y Minellono, 2012, p. 646)

2.1.2 Camila, de mujer-ángel a ángel del hogar

La primera vez que se conoce a Camila es en el segundo capítulo de la obra de Matto, indirectamente introducido por la narradora a través de la vida de doña Nieves, madre de la criatura: « [...] la de nota del 16 de julio, en que cumplía años Camila, a la sazón entrada en sus dieciocho primaveras» (Matto de Turner y Berg, 2006, p. 16). De su físico no se nombra nada hasta el capítulo V, cuando la narradora describe el vestido elegido para el baile de celebración de su cumpleaños y su peinado: «Camila había elegido el crema para dar mayor realce a su belleza soñadora, y en sus cabellos estaban diseminados diminutos lazos de cinta sujetos, graciosamente, por peinecillos de carey y similares.» (p. 32)

Sin embargo, resulta desconocido el color de esos cabellos sujetos por peines, al igual que el de su tez y ojos. Nada se dice acerca del tono de sus mejillas o de si su fisonomía es más baja

que alta. Bien es cierto que, cuando la situación lo precisa, se detalla el cambio de estado de su semblante en cuanto este revela el estado anímico: «Camila se puso encendida como la flor del granado» (p. 102), por lo que podemos deducir que, normalmente, su piel se muestra nívea y, frente a una situación de retraimiento o timidez, se torna en colores escarlata. Como se ha avisado al lector en el preludio del trabajo, existen ciertos personajes en los que su belleza se esboza a grandes rasgos en términos totalizadores sin hincar en el detalle ni en preciosismos, y este es el caso de Camila. A pesar de estas breves referencias a su fisonomía, es evidente que, cuando Camila aparece en escena, no toman protagonismo los rasgos físicos expresados en su rostro o en su cuerpo, sino más bien el mundo sensorial y poético que la rodea. Dicho de otra forma, la imagen física de Camila no se describe directamente, como ocurre con otros personajes⁷ que ocupan una descripción concisa, directa y seguida, sino que cuando más se conoce al detalle su físico es en concomitancia con Aquilino Merlo, su amado. Cabe destacar que estas descripciones suelen hallarse focalizadas en escenas pasionales, narrando besos eróticos y sentimientos sexuales descubiertos nuevamente por Camila:

Y sin meditar más que un segundo, se lanzó sobre la hija de doña Nieves, [...] y ciñó su cintura con férreo brazo, la levantó en alto sobre sí, y al mismo tiempo que sus labios de fuego profanaron los labios de carmín de la niña, la actitud de su cuerpo profanó el alma de la virgen. (p. 50)

En este primer beso entre la pareja de amantes durante el baile, se pueden conocer los «labios de carmín» de Camila. Deshilando un poco más el fragmento, se puede llegar a imaginar el cuerpo de Camila como pequeño, reducido a una cintura fina que Aquilino puede levantar con un solo brazo y su rostro más bien pálido, en el que destacan unos labios color carmesí.

Cuando Aquilino vuelve a aparecer en casa de Camila, otro beso ocurre y vuelve a nombrarse el rosado de los labios de Camila: « [...] sus labios de fuego buscaron los sonrosados labios de Camila» (p. 126). Las noches siguientes a esta, los amantes siguen encontrándose ocultos en distintos lugares de la casa Aguilera y vuelve a vislumbrarse implícitamente la figura de Camila: « [...] pues ella aparecía como una exhalación y después de unos minutos de conversación, subía ella jadeante, tímida, componiéndose los cabellos de la frente, gustando en el paladar sabores desconocidos...» (p. 154).

Estas escenas pasionales no solo pueden presentarse como sinónimo de sentimentales y románticas, sino que acaecen situaciones de una pasión extrema e incluso negativa, esto es, pasión que desemboca en ira, violencia o incluso maltrato. Ejemplo de una escena en la que las

⁷ Personajes de la obra *Amalia* de José Mármol como la propia protagonista o María Josefa Ezcurra son presentadas a través de capítulos explícitamente dedicados a ellas, sin la necesidad de una focalización de un personaje externo.

pasiones negativas son desatadas ocurre cuando el señor Aguilera se percató de esas citas encubiertas y esos besos a oscuras bajo la escalera, descubriéndolos y reaccionando preso de ira. Es entonces cuando se describe fugazmente la figura de Camila huyendo hacia su habitación, atisbo que presenta al lector el estado de su fisonomía nerviosa y temerosa:

Camila, deslizándose como un ser espiritualizado, llegó a su alcoba y se dejó caer temblorosa y pálida sobre su albo pecho, tapándose con ambas manos, sollozando, presa del calofrío de las emociones del cuerpo y las sombras del alma. (p. 126)

La escena en la que la violencia llega a su mayor apogeo y donde se muestra por última vez la figura de Camila, toma lugar en el último capítulo de la novela: volviendo ebrio a casa, Aquilino arremete contra el dormido y frágil cuerpo de Camila sobre su lecho, lanzándola al suelo y golpeándole el trasero:

[...] se lanzó sobre el mullido lecho y arrancando de su sueño a la mártir la derribó sobre el aterciopelado alfombrado de Bruselas exhibiendo una esfera de marfil bruñido en cuya redondez estampó dos palmadas cuyo sonido repercutió en el silencio de la madrugada. (p. 173)

En síntesis, a pesar de no tener una prosopografía objetiva, clara y continua, se puede vislumbrar la figura de Camila como un cuerpo pequeño y frágil, sujetado por unas extremidades cortas y delgadas que terminan en la silueta de unas manos y pies pequeños, de tez y fisonomía blanca, en la que destacan sus labios color carmín. Esta parcial descripción solo puede adecuarse al perfil del personaje angelical, la *donna angelicata*, «la mujer celestial que simboliza lo angélico, lo puro, en una suerte de transfiguración erótico-poética» (Miranda Lévano, 2009, p. 140) aunque, como se observará en su descripción psíquica, este epíteto divino, *angelical*, acabará evolucionando hacia otro papel distinto al de Amalia.

Ha quedado demostrado que sus rasgos físicos no resultan esenciales para la caracterización de su personaje, ya que su aspecto se describe a través de sus estados emocionales cuando se encuentra junto a su pareja, mostrando su cuerpo de un modo más bien subjetivo que objetivo, haciendo uso de una retórica y descripción emotiva. El cuerpo de Camila sugiere más que habla; su historia se relata a través de las sensaciones que la atropellan en esas escenas de pasión que actúan como arma de doble filo. Y es durante estas escenas pasionalmente violentas con su amante donde realmente se desarrolla el personaje femenino, dejando ver al lector la verdadera naturaleza de la psique de Camila.

Como ya se ha dicho, el personaje de Camila ofrece -aunque con unas breves pinceladas- la imagen del arquetipo femenino angelical, es decir, la estética del ideal tradicional de mujer como ángel, del mismo modo que la representación física divinizada de Amalia. Sin embargo,

el personaje de Camila no admite metamorfosis ninguna como es el caso de la emergente heroicidad romántica de Amalia. En su caso, Camila invierte la dirección de su desarrollo psicológico como mujer angelical al introducirse en el marco del matrimonio, involucionando hacia otro tipo de ángel, el «ángel del hogar». Bien es cierto que, de acuerdo con Torres Pou (1990), es importante y comprensible tal elección en una escritora, puesto que el ángel del hogar goza de una mayor movilidad que el estereotipo de la mujer ángel en el pedestal, ahora «es la imagen de la familia la que queda fijada en el pedestal bajando la mujer a un nivel menos elevado, más humano» suponiendo «un primer paso para que el personaje femenino deje de ser objeto y vaya adquiriendo la categoría de sujeto que le permitirá ser portavoz de la realidad que le concierne.» (Torres Pou, 1990, p. 3)

El matrimonio, institución sacramental religiosa que la mayoría de las veces -y sobre todo en la época a la que pertenece *Herencia*- tendía a ser concertado, recluye a la mujer en el hogar donde pasa a ser posesión del hombre, ejerciendo un papel totalmente pasivo y sumiso con el único objetivo de mantener el hogar y la familia, siéndole arrebatado cualquier ápice de libertad y autonomía. Citando a M^a Ángeles Cantero Rosales:

La imagen femenina que se difundió en las obras literarias del siglo XIX fue la de “ángel del hogar”, respaldada por un rígido sistema patriarcal de valores. Este icono tuvo su apogeo a mediados de siglo. Se produjo entonces la escisión de los sexos en dos esferas: se orientó a someter a la mujer a la sumisión y obediencia como forma de preservar la institución burguesa más preciada, la familia, a través del matrimonio y la maternidad. (Cantero Rosales, 2007, p. 28)

Para el análisis de dicho proceso de mutabilidad en la psique de Camila se debe atender a su relación sentimental con otro personaje de *Herencia*, el italiano Aquilino Merlo, quien será el causante de su futura castración y encarcelamiento a partir del día en que se inicia el proceso de enamoramiento⁸. Por herencia de su madre, doña Nieves, Camila sufrirá las desdichas pasadas familiares en la concertación de su matrimonio, cuyo origen son las falsas apariencias de su madre y la conveniencia y fraude que tinta el perfil de su futuro esposo.

El primer acercamiento con el italiano Merlo sucede en el baile del decimoctavo cumpleaños de Camila:

¡Ella no rechazó ni se dio cuenta; todo pasó con la rapidez del rayo que ilumina, hiere y mata! Camila estaba transformada. Sin voluntad para repeler los brazos que la sujetaban, ni apartar los ojos de los ojos que la envolvían en una corriente lujuriosa, ni siquiera comprendida por

⁸ Se va a hablar de un «proceso de enamoramiento» por la naturaleza del mismo: el enlace entre Camila y Aquilino no deja de ser el fruto de un negocio entre este y Espíritu, proceso mediante el cual el italiano consigue el amor de la bella Camila. No se trata, por lo tanto, de un enamoramiento de orden natural, imprevisto e inesperado, sino de una seducción convenida y fraudulenta con fines lucrativos.

ella, sintió en su cuerpo virgen, al rozarse con el cuerpo de él, algo que la conmovió de una manera extraña, oscureciéndole la vista, despertando en sus sentidos sensaciones y deseos que no podría nombrar, pero que sacudían su organismo con el poder de una pila de Volta. (Matto de Turner y Berg, 2006, p. 50)

La pureza e inocencia de Camila se ven alteradas desde el primer beso con Aquilino; su organismo recatado y, hasta entonces, dormido bajo el manto de castidad que cubría todas las doncellas de su gama social⁹, despierta de forma abrupta e ingenua. A Camila la empiezan a aturdir sensaciones y deseos desconocidos para su sensible e inexperta alma, siempre amparada bajo la figura matriarcal de doña Nieves. Es por esta figura fálica que no se observa un disfrute activo y consciente de ese amor incipiente con Aquilino. La vergüenza, el pudor y el temor se apoderan de Camila cuando indaga en su memoria e imaginación, debatiéndose, al mismo tiempo, con sus deseos más carnales:

Quedó la niña como rendida por el sueño, plegados los párpados, la respiración entrecortada, pero con los ojos de la imaginación abiertos como fanales de cristales, en cuyo fondo parpadeaban mil ideas, como luciérnagas, y allí, la imagen del italiano, el ansia de conocer los verdaderos misterios del amor, la sucesión de cuadros reproduciendo con el poder de una imaginación calenturienta, escenas que la vida íntima de la madre había dejado grabadas en la mente infantil de la hija; citas misteriosas en ausencia del señor Aguilera, más sigilosas presente él; y, un cosmos hereditario, con tendencia irresistibles, actuaba en la naturaleza preparada de Camila.

La avasallaba en sus temores, el poder del ejemplo.

La impulsaba aquella herencia fatal de la sangre. (p. 65)

La misma lucha interna vuelve a oprimir el pequeño cuerpo de Camila cuando Espíritu, la intermediaria entre los amantes, acude a su casa para conseguir citarlos:

En el organismo de Camila comenzaba en aquellos momentos la gran batalla entre lo cierto y lo incierto, presentándosele vivos y latentes los cuadros clandestinos de doña Nieves, de su madre que durante las ausencias de don Pepe recibía visitas misteriosas, observadas por Camila con la avidez que engendra la curiosidad de los ocho años. (p. 102)

Como se puede observar, la figura de Camila estará marcada por el recuerdo de las infidelidades de su madre, cuya herencia será un matrimonio infeliz cubierto de golpe y castigo, tal como advierte el desenlace horroroso que culmina la obra, justamente, el inicio de su matrimonio.

⁹ La importancia de la virtud y castidad es una característica inherente en la primera concepción medieval de la mujer: «La mujer en la Edad Media fue concebida de formas muy distintas. Inicialmente se la veía como el vivo reflejo de Eva, por lo cual era un tanto despreciada, vista como culpable y pecadora, como la responsable de todo lo malo que se vivía en el mundo. Tiempo después, este negativismo cambió y se instauró en la sociedad la imagen de María, la madre de Dios, la virgen como el modelo a seguir para las doncellas y religiosas; con lo cual la imagen femenina pasó a ser un tanto idealizada.» (ORTÍ CHACÓN, 2018)

La boda entre ambos sucede en el capítulo XXX, cuya estructura destaca un momento clave para ir acercando al lector al infeliz desenlace de Camila. El capítulo se divide en dos partes: en la primera se describen los atuendos de los novios, el ambiente de la boda y los comentarios de los invitados, señalando al final la división espacial existente entre la habitación de los regalos, donde se encuentra Camila, y el salón, donde permanece Aquilino. Esta última parte es crucial para divisar la ruptura entre los novios, pues mientras en el salón se encuentran los hombres, Aquilino y el señor Aguilero, en la habitación se esconde Camila, observándose ante un espejo, intuyendo la infelicidad inmediata a la ceremonia:

Delante del enorme espejo giratorio comenzó a desvestirse (...) Se detuvo por segundos contemplando las flores de naranjo, y todas las emociones de su corazón, condensadas en dos lágrimas, resbalaron, silenciosas y cristalinas sobre los vidriosos pétalos sin perfume. (p. 166)

En la segunda parte del capítulo, esta extraña separación de los novios tras la ceremonia se evidencia aún más con el comentario de la hermana pequeña de Camila a su madre: «Mamá, ¿y por qué Camila se ha ido sola, los que se casan no se van juntitos? (p. 167)». El principio de su infeliz matrimonio y, por tanto, de su inicio en la vida del «ángel del hogar» se presagia ante esta imagen tan reveladora, pero no se muestra su verdadera naturaleza hasta la noche en que Aquilino golpea a Camila, estando él ebrio y ella durmiendo¹⁰.

Concluyendo el retrato de Camila, se parafrasea a Cantero Rosales, quien determina la concepción de la mujer como un ser cercano a la naturaleza, fiel a sus instintos, arrastrada por sus pasiones pero incapaz de guiarse por la inteligencia o la razón:

más imaginativa que creadora, juguete de sus propias impresiones y de su extrema curiosidad, su disposición moral se halla exenta, por lo común, de fuerza, profundidad, perseverancia y todas aquellas sólidas cualidades del hombre. (Cantero Rosales, 2007, p. 32)

Sintetizando, en Amalia y Camila parece clara la tipología de mujer de la época cuando, mediante la visión que da de ellas el narrador, se refleja la situación histórica y social de su país: en el caso de Mármol, perseverante en la lucha por la libertad de Argentina, presenta en el personaje de Amalia a una mujer capaz de luchar no solo por el amor, como afirma Bellini (2000, p. 449), sino por la patria, «la situación política se impone hasta sobre el amor»; en cambio, Matto presenta el ideal de una mujer bella, inocente y frágil, metida en el marco patriarcal que establece la sociedad y, a su vez, en el matriarcal, por la personalidad de mujer fálica que recorre el organismo de su madre, doña Nieves.

¹⁰ La escena de violencia que protagoniza Aquilino sobre el cuerpo de Camila ha sido comentada anteriormente en su prosopografía, véase página 21 (La escena en *Herencia*: capítulo XXXI; pp. 169-177).

2.2 Mujer fálica: los matriarcados de María Josefa Ezcurra y doña Nieves Montes

Otorgándole un cariz más profundo a este apartado siguiendo la línea psicoanalista de la obra de Freud, *La organización genital infantil*, ambos personajes podrían adecuarse al arquetipo de la «mujer fálica». Citando a Javier Arenas, la «mujer fálica»:

[...] aquella mujer que detenta en su maternidad esa posición fálica, es decir, totalizante, que ubica al hijo en posición de falo, y como tal, le coarta su subjetividad, dando lugar a diversas formas de estrago, siendo la más grave de ellas la posición psicótica. (Arenas, 2015)

Parfraseando al médico Arenas, cuando en 1923 Freud publica *La organización genital infantil*, propone la existencia de una nueva etapa en la escala libidinal, la fase fálica, caracterizada por la premisa fálica que consiste en la creencia infantil de la universalidad del pene. La idea fuerte que sustenta esta premisa universal es que «a nadie le falte» y es en ese «nadie» donde se implica a la madre. Sin embargo, todo esto viene a desarrollar una teoría que rechaza la llamada por Freud *castración materna* y que origina su figura antitética, la *madre fálica*, según Arenas «la que tiene de todo y no le falta de nada».

Aunque una de las integrantes de este apartado no sea madre (la hermana del despótico Manuel Rosas, María Josefa Ezcurra), el concepto y arquetipo de «madre fálica» es el que mejor se ajusta a las representaciones -tanto física como moral- de ambas mujeres, ya que presentan un contramodelo físico y moral de las restantes, quienes se manifiestan a través de la bondad, virtud, gracia y divinidad. El propósito de la inserción de estas mujeres fálicas es el de efectuar una descripción de un ente casi demoníaco, abusivo, controlador, déspota y maltratador, como a continuación se mostrará.

María Josefa Ezcurra entra en acción en el capítulo 9 de la primera parte, titulado *El ángel o el diablo*. En este capítulo se observa cómo Florencia Dupasquier, otro de los personajes femeninos que aparece en Amalia y pareja de uno de los personajes principales, Daniel Bello, entra en casa de doña María Josefa Ezcurra, cuñada de Rosas, personaje no exhibido hasta entonces y que el autor describe físicamente tal como:

mujer de pequeña estatura, flaca, de fisonomía enjuta, de ojos pequeños, de cabello desaliñado y canoso, donde flotaban las puntas de un gran moño de cinta color sangre; y cuyos cincuenta y ocho años de vida estaban notablemente aumentados en su rostro por la acción de las pasiones ardientes. (Mármol y Minellono, 2012, p. 148)

Resulta evidente la relación semántica que aparece en apenas cuatro líneas entre los sustantivos *flaca*, *enjuta*, *desaliñado*, *canoso*, *sangre* y *pasiones ardientes*, que presenta un perfil femenino discorde a los cánones hasta ahora seguidos, una descripción peyorativa digna de una villana. El caso de María Josefa Ezcurra, como se ve, dista mucho: partiendo por la

edad, el personaje de María Josefa no se trata de una joven de veintiuno o veintidós años, sino que se la describe como una mujer casi a punto de llegar a la etapa de la vejez – comprendiendo esta etapa como la que es iniciada a partir de los 60- con cincuenta y ocho años, de estatura baja y fisonomía seca, casi esquelética; sus ojos son *pequeños* pero no comprenden una mirada inquieta e inteligente como la de Manuela ni están llenos de expresión y sentimiento como los de Amalia, ni su cabello es de un o castaño oscuro sino *canoso*. Es curioso también que, a diferencia de cómo aparecen las cabelleras de Manuela o Amalia, desparramadas casi siempre sobre sus espaldas o sobre el respaldo de un sillón, apoyados algunos mechones tras la oreja, el de María Josefa no se encuentra liberado, sino que va recogido en un moño que a la vez lleva una cinta de color rojo oscuro y opaco, como el de la sangre.

Su angustiosa fisonomía es observada también a través de los ojos de Amalia, cuando la ve entrar por el salón de su casa:

De todos cuantos allí había, Amalia era la única que no conocía a doña María Josefa Ezcurra; pero, cuando al pasar el salón le vio de cerca aquella fisonomía estrecha, enjuta y repulsiva; aquella frente angosta sobre cuyo cabello alborotado estaba un inmenso moño punzó, armonizándose diabólicamente con el color de casi todo el traje de aquella mujer, no pudo menos de sentir una impresión vaga de disgusto, un no sé qué de desconfianza y temor. (p. 373)

Como se ha comprobado, este personaje es la primera mujer descrita sin seguir el canon de belleza decimonónico, sino que es mostrada con rasgos peyorativos a diferencia de las descripciones de Amalia o Manuela, mujeres que perfilan y completan el boceto de una *donna angelicata*, representadas con fisonomías caracterizadas por ser finas y altas, por poseer ojos pequeños pero mirada inteligente, los cabellos castaños y sueltos, la nariz pequeña y la tez blanca rosadas las mejillas: personajes que en el fondo transmiten una belleza sencilla y dulce, espiritual, e incluso divina. La belleza de Josefa posee un fondo brusco, sombrío, casi temible y que, junto sus características psíquicas –más adelante comentadas-, completan una figura casi demoníaca, en contraste con las estampas angelicales que representan personajes como Amalia de Olabarrieta, Manuela Rosas o Florencia Dupasquier. Como bien se indica en el nombre del capítulo: *el ángel o el diablo*.

El proceder de M^a Josefa Ezcurra no difiere de su aspecto, ya que cuando se presenta por primera vez en *Amalia*, con motivo de la visita de Florencia Dupasquier, se encuentra en medio de su actividad proselitista, esto es, despachando visitas de los seguidores y partidarios del gobierno de Rosas y recogiendo sus regalos para la causa:

Entretanto, doña María Josefa se daba prisa en una habitación contigua a la sala en despachar a dos mujeres de servicio con quienes estaba hablando, mientras ponía una sobre otra veintitantas solicitudes que habían entrado ese día, acompañadas de sus respectivos regalos, en los que hacía no pequeña parte los patos y gallinas del zaguán, para que por su mano fuesen presentadas a Su Excelencia el Restaurador (p. 146)

La avaricia de M^a Josefa, «una de sus primeras virtudes» según el autor de la novela, no pasa desapercibida sobre la bella e inocente Florencia, de quien también obtiene una donación económica:

-La traigo –continuó–, y traigo también esta pequeña donación que, por la respetable mano de usted, hace mamá al hospital de mujeres, cuyos recursos están agotados, según se dice.

[...]

Desdobló ésta los billetes, y dilató sus ojos para contemplar la cifra 100, que representaba el valor de cada uno; y enrollándolos y metiéndolos entre el vestido negro y el pecho, dijo con una satisfacción de la avaricia satisfecha:

-¡Esto es ser federal! Dígale a su mamá que he de avisar a Juan Manuel de este acto de humanidad que tanto la honra; y mañana mismo mandaré el dinero al señor don Juan Carlos Rosados [...] –y apretaba con sus manos los billetes, como si temiera se convirtiera en realidad la mentira que acababa de pronunciar. (p. 149)

En el inicio del capítulo 6 de la 3^a parte, capítulo dedicado íntegramente a ella titulándose *Doña María Josefa Ezcurra*, vuelve a nombrarse el trabajo que desempeña diariamente atendiendo los reclamos de sus seguidores, sin pretensión altruista alguna, sino con una finalidad meramente codiciosa. Así pues, aparece en posición dominante situada frente la puerta que da a su alcoba, erguida sobre el piso como un soldado, con una mano sobre el picaporte indicando que se precisaba de su permiso para entrar, y con la otra recibiendo «los cobres o los billetes que, según su clase, le daban los que a ella se acercaban en solicitud de obtener la preferencia de entrar de los primeros a hablar con la señora doña M^a Josefa Ezcurra» (p. 349).

Más adelante y a partir de este primer contacto del lector con el personaje, esta mujer va a ir configurando el duplicado perfecto de la figura de don Juan Manuel de Rosas, encarnando un ser oscuro y violento con el mismo rostro del mal, avaricioso, tirano y fraudulento. Sin necesidad de la aprobación de una figura masculina autoritaria superior a ella, el proceder de M^a Josefa Ezcurra corrobora su papel de madre fálica, quien se alza ante los seguidores de la causa como figura autoritaria, como la madre que «tiene de todo y no le falta de nada» (Arenas, 2015). Como bien describe Mármol su organización natural:

La Naturaleza no predispuso la organización de la hermana política de Rosas para las impresiones especiales de la mujer. La actividad y el fuego violento de las pasiones políticas debían ser el alimento diario del alma de esa señora. [...] Y la posición de su hermano político y

las convulsiones sangrientas de la sociedad argentina le abrían un escenario vasto, tumulto y terrible, tal cual su organización lo requería. (Mármol y Minellono, 2012, p. 147)

Sedienta de hacer el mal, la función o el papel social de M^a Josefa se desarrolla en función de una obcecada pesquisa personal: la persecución y posterior asesinato del fugitivo Eduardo Belgrano. Este hostigamiento mostrará el rasgo que concreta más su carácter y que más la aproxima a la figura dictatorial de su hermano: su perseverancia y tesón en el odio a los unitarios. Mármol lo expresa de la siguiente manera:

Esta señora, sin embargo, no obraba por cálculo, no; obraba por pasión sincera, por verdadero fanatismo por la Federación y por su hermano; y ciega, ardiente, tenaz en su odio a los unitarios, era la personificación más perfecta de esa época de subversiones individuales y sociales, que había creado la dictadura de aquél. (p. 148)

Pero no solo Mármol expresa esta aversión, sino que es la misma M^a Josefa quien utiliza cualquier momento de la conversación con la señorita Dupasquier para infundir su odio por los unitarios:

-Si yo no conociera a doña Matilde y su familia, creería que se había vuelto unitaria; porque ahora se conoce a las unitarias por el encerramiento en que viven. ¿Y sabe usted por qué se encierran esas locas?

-¿Yo? No, señora. ¿Cómo quiere usted que yo lo sepa?

-Pues se encierran por no usar la divisa como está mandado, o porque no se la paguen con brea, lo que es una tontería, porque yo la remacharía con un clavo en la cabeza para que no se la quitasen ni en su casa. (p. 148)

Este desprecio y rabia hacia los unitarios es uno de los rasgos morales más caracterizadores de la hermana política de Rosas, y que más la vincula a la tiranía del Gobernador.

Otro de los rasgos principales del personaje lo conforman las distintas relaciones y visitas de las que se beneficia para mantener siempre actualizada su investigación. Se ofrece, a continuación, un fragmento de una conversación que tiene lugar en el capítulo 6 de la 3^a parte de *Amalia*. En ella, la cuñada de Rosas obtiene información acerca del paradero de Eduardo Belgrano. El primero en visitar a María Josefa es un soldado de Pinedo ex sirviente de Amalia, a quien le pregunta sobre sus servicios pasados en distintas viviendas. Sin embargo, para obtener la información que precisa, antes recurre a la manipulación inculcando miedo al visitante:

-¿Usted fue soldado de Pineda?

-Sí, señora; fui herido en servicio, y me dieron de baja.

-Pues ahora, Juan Manuel va a llamar a servicio a todo el mundo. [...] Yo tengo una lista de más de cincuenta a quienes he de hacer que le den papeletas de excepción por los servicios que están prestando. Porque ha de saber, paisano, que los verdaderos servidores de la causa son

los que descubren las intrigas y los manejos de los salvajes unitarios de aquí adentro, que son los peores; ¿no es verdad?

-Así dicen, señora -contestó el soldado retirado

-Son los peores, no tenga duda. Por ellos, por sus intrigas, no tenemos paz, y los hombres no pueden trabajar y vivir con sus familias, que es lo que quiere Juan Manuel; ¿no le parece que ésta es la verdadera Federación? [...] porque Juan Manuel no niega nada a los que sirven a la patria, que es la Federación; ¿entiende, paisano? (p. 351)

El odio unitario es reiterado continuamente, a quienes les culpa de todo el mal ocurrido en Buenos Aires. En su expresión podrían observarse el uso de tres técnicas para la manipulación de sus seguidores: en primer lugar, el enaltecimiento de la Federación y, por tanto, del Gobernador, al que visita fielmente tres veces cada día y por el que muestra gran orgullo y admiración; en segundo lugar, la degeneración y alusión peyorativa hacia el bando rival de los federales, los «salvajes unitarios» y, en último lugar, la actitud desdeñosa hacia el sirviente, cuyo nombre no conoce ni pretende conocer, llamándole «paisano» y estableciendo, por tanto, una relación de servilismo.

Rodeada siempre de personas con las que establece una relación de vasallaje, su carácter manipulador y violento enaltece una figura diabólica bajo la cual solo puede hallarse la sumisión de los fieles. Así pues, su tesón en la búsqueda del fugitivo y su extrema arrogancia son las cualidades que siempre la llevan a adelantarse en la investigación policial de Victorica, el jefe de policía, de cuyo trabajo y aptitudes desconfía:

-Dicen que en este ramo el señor Victorica es un genio –insistió la traviesa diplomática, que quería picar el amor propio de doña María Josefa.

-¡Victorica! No diga usted disparates; yo, yo y nadie más que yo, lo hace todo.

-Así lo he creído siempre, y en el caso actual, casi estoy segura que será usted más útil que el señor jefe de policía.

-Puede usted jurarlo. [...] Hace dos horas que salí de casa de Juan Manuel, y ya sé más sobre el que se ha fugado, que lo que sabe ese Victoria que tanto ponderan. (p. 151)

Así pues, es Josefa misma quien termina visitando la casa de Amalia para comprobar con sus propios ojos los resultados de su investigación paralela a la de Victoria. Efectivamente, al acudir de forma imprevista, se encuentra con más personas de las que esperaba hallar en casa de una viuda que supuestamente no ha rehecho su vida social desde que se mudó a Buenos Aires. Al ignorar cuál era el rostro del fugitivo y tener solamente conocimiento de su herida en el muslo izquierdo, la astucia y maldad de María Josefa se apoderan de su mente, quien en cuestión de segundos urde el siguiente plan:

-¡Qué niña esta! -dijo la vieja con una sonrisa satánica-. Vaya, vamos, pues: dispense usted, señor Belgrano.

Y al decir estas palabras la vieja, fingiendo que buscaba apoyo para levantarse, afirmó su mano huesosa y descarnada sobre el muslo izquierdo de Eduardo, haciendo sobre él tal fuerza con todo el peso de su cuerpo [...] Daniel llevó su mano derecha a los ojos y se cubrió el rostro.
-¿Le he hecho a usted mal? Dispense usted, caballero. Si yo hubiera sabido que tenía usted tan sensible el muslo izquierdo, le hubiera a usted pedido su brazo para levantarme. ¡Lo que es ser vieja! Si hubiera sido una muchacha, no le habría dolido a usted tanto su muslo izquierdo. Dispense usted, buen mozo. -dijo, mirando a Eduardo con una satisfacción imposible de ser definida por la pluma del hombre. (p. 377)

Sintetizando, el conjunto de rasgos psíquicos y de relaciones sociales que envuelven al personaje femenino configuran en ella al déspota, la copia «femenina» de Rosas, aunque no necesaria, puesto que, como bien indica Mármol en la obra, «las acciones que hacen relación con los sucesos públicos no tienen sexo» (p. 147). Aun no siendo necesario para la caracterización su sexo, cabe destacar que esta mujer, alegoría del mal dictatorial que asfixiaba la ciudad de Buenos Aires, coexiste en la obra con el mismo Gobernador e incluso posee mayor protagonismo, puesto que sus acciones tienen consecuencias directas en la trama de los protagonistas, mientras que en las escenas en las que aparece Rosas solo puede percibirse una única intención: caricaturizar al personaje para agrandar la figura dañina que en cuanto a déspota tirano del pueblo argentino representa. Su personaje no solo coexiste con el dictador, sino con otras figuras masculinas del poder judicial o político, como Victorica, el jefe de policía, o al comandante Mariño, redactor de *La Gaceta Literaria*, sobre las cuales se alza sin precisar ayuda de ninguna de ellas, como bien ha mostrado su proceder a lo largo de la obra.

Así pues, se observa cómo todas las relaciones que trata a lo largo de su pesquisa personal contra Eduardo Belgrano son, la mayoría, con figuras masculinas de poder. Sin embargo, del mismo modo que doña Nieves, su figura femenina se alza sobre las observantes masculinas, quienes obedecen y acatan. Es en este ambiente de relaciones sociales con hombres de alto cargo donde se divisa un papel cercano al de la matriarca (sin precisar de ningún núcleo familiar explícito como el que envuelve al personaje de *Herencia*): el de la mujer fálica.

Ahora bien, cuando se explicita el núcleo familiar que envuelve y acuna al segundo personaje «fálico» de este apartado -doña Nieves Montes y Montes-, la etiqueta de «madre fálica» cobra aún más sentido.

El personaje de Doña Nieves, madre de Camila y de dos niñas más, Dolores y Carmen, inicia su historia en el segundo capítulo a través de la figura de su marido, don José Aguilera:

[...] retirado del servicio merced a su matrimonio, por asalto de honor, con doña Nieves Montes y Montes, oriunda de los Montes de Camaná, cuyo dote respetable ofreció cómodo vivir al señor de Aguilera, bien que a truco de la pérdida de su libertad; porque, en la casa, doña Nieves era el sargento y don Pepe el cabo... (Matto de Turner y Berg, 2006, p. 15)

La explicación acerca de este personaje sigue la línea de su vida matrimonial, destacando el papel de matriarca en su núcleo familiar. No aparece ninguna descripción explícita acerca de su físico en toda la obra, sí, en cambio, de su vestimenta para la ocasión del baile de su hija: «Doña Nieves lucía vestido de terciopelo color heliotropo, cuyo escote resguardaban ricos encajes valencianos.» (p. 31) Lo máximo que el lector se puede acercar al «semblante orgulloso y agrio» (p. 127) de doña Nieves es en pequeñas partículas de tiempo como el final del capítulo XVII, donde vemos a doña Nieves distribuyendo vario maquillaje sobre su rostro para ocasionar envidia a otra familia reconocida de Lima, las Requero:

-Con este terno de topacio, voy a dar rabieta a las Requero que vendrán a la digestión –se decía doña Nieves, descubriendo un estuche de terciopelo rojo, aplicando en seguida al cabello el tinte de Barry, a las mejillas las perlas de Barry y a los labios la crema de cerezas. (p. 104)

El semblante de Nieves es, por lo general, desconocido para el lector, aunque demasiado perceptible a través de la exposición de su carácter. Por la ausencia de descripción física, no sorprende que doña Nieves no encaje con el ideal de mujer angelical, como también resulta evidente que, por sus propósitos y ambiciones, la imagen que muestra traza una mujer vanidosa, egoísta y orgullosa, por ente, un ser despreciable como M^a Josefa Ezcurra. A simple vista puede observarse como en su caracterización no tienen cabida ni sentido rasgos como la palidez de la tez y las mejillas rosadas, una cabellera larga y frondosa y una fisonomía alta y delgada, sino más bien un cuerpo robusto y veterano portador de unas facciones rudas y viejas reveladoras de todo su temperamento.

Mujer orgullosa, arrogante y dominante, Nieves Montes y Montes contrae matrimonio con el Sargento Mayor de caballería José Aguilera, esclavo y víctima de sus caprichos para quien el casamiento significó la pérdida de libertad. Siendo “la sargento” del matrimonio y del núcleo familiar entero, esta madre fálica vive obcecada en la idea de casar a sus hijas con hombres acomodados («Engolfada en el principio de que no hay caballero más poderoso que don Dinero, aspiraba a casar a sus hijas con personajes acaudalados.» (p. 16)), deseo cuya ansia llevará a su propia hija, Camila, a la desgracia matrimonial.

Son estos dos lazos que la vinculan con su familia, el primero, la relación despótica que mantiene con su marido y, el segundo, el mandatario obligatorio hacia sus hijas, los que figuran al completo su descripción psíquica como matriarca y, además, los que explican sus acciones a lo largo de *Herencia*.

En primera instancia, se procede a deshilar la relación matrimonial entre los padres de Camila. Para ello será importante la escena del encuentro secreto entre Camila y Aquilino, conflicto

por el cual la pareja se ve afectada y, por tanto, mejor expresada la altanería y autoritarismo de doña Nieves. Sin embargo, resulta necesario acudir a las primeras noticias que se obtiene del matrimonio en el capítulo II, primer momento en el que aparece.

Como bien explica la narradora, la mujer de don Aguilera mantiene un grave empeño en dar tertulias frecuentes para poder casar a sus hijas, reuniones por las que su marido no muestra ni un solo encanto:

Al señor Aguilera poco le gustaban esas reuniones de forma aparatosa, en que a la par se quiebran las copas de vino y la honra de las damas.

Alguna vez se atrevía a decir en el suave tonillo de militar retirado:

-Mira, Nieves, que a tus hijas no las estás educando para madres de familia y madres de ciudadanos: mira que el oropel envenena el corazón... (p. 17)

La respuesta de Nieves es declaradora de su fuerte papel dictatorial en la unidad familiar: « ¿Y usted qué sabe de sociedad, mi amigo? Sabría usted mandar soldados de caballería en su mocedad, y aquí nadie endereza lo que yo hago con mi dinero, con mis hijas, en mi casa.» (p. 17). Como bien muestra el paralelismo anafórico del posesivo *mi*, doña Nieves refiere las posesiones del hogar como *suyas* y no como *de ambos* o, simplemente, como era propio de la época, *del marido*. Esta forma de comunicarse y expresarse ante él denota la posición altanera que posee en su familia y que la sitúa muy por encima del marido, a quien llama sarcásticamente y a modo de burla «mi amigo».

La función de matriarca no se abandona en ningún momento; véase las amargas sentencias que efectúa sobre el marido en el capítulo XXVII:

«Eres un tontonazo, yo sé lo que me hago, y mis hijas son mis hijas.» (p. 154)

«Ni cuentas sabes tú, bobalicón. [...] ¿Y a que no dices que te pesa, Pepe, sin mi dinero, sin mi posición, sin mis relaciones, tú dónde estarías a la fecha? Seguramente mandando los gendarmes de Amazonas.» (p. 156)

Otra escena que ejemplifica la relación de sumisión que une a marido y mujer se da en el capítulo X, tras la celebración del decimoctavo cumpleaños de Camila. Doña Nieves se encuentra inquieta y agitada tras la tertulia festiva, reacción lógica en su carácter si se tiene en cuenta que su principal objetivo son las relaciones sociales y sus consecuentes apariencias. La conversación que mantiene con su marido es representativa de la vanidad y deseo de aparentar y fisgonear que recorre su psique, con el único fin de ser aceptada socialmente. Por su parte, las escasas y cortas respuestas de José declaran un papel totalmente pasivo sin opción alguna a actuar más allá que lo permitido por doña Nieves:

-Todo ha estado magnífico, Pepe ¿qué dirán ahora las Gómez, las Alosilla y las Villamil que, cuando convidan a su casa, presentan cerveza de Backus y pare usted de contar?

-Mujer....

-¡Gua! ¿Y por qué no he de hablar verdades en mi casa? ¡Sí señor! Y la serrana de la Marín ¿hase visto lisura de la muchachilla? Toda la noche ha bailado y coqueteado y mostrado los dientes de conejo con el Casa-Alta. Si no fuera por su tío el Vocal, que al fin y al cabo se le necesita, cuenta si el mocito hubiera pisado mis salones.

-Casa-Alta a mí me parece un joven distinguido; su padre fue un magistrado íntegro; su madre una viuda de quien nada se dice –observó don Pepe con tono de seguridad.

-Un pobretonazo, sí ¿qué me cuenta en efectivo? Felizmente, sí felizmente, ha *piquineado*¹¹ a la serrana, que si es a una de las niñas, armo escándalo.

-Mira, Nieves...

-Como tú lo oyes, sí, armo escándalo... ¡a mis hijas no! ¡no señor! –repetía la señora Aguilera llegándose a la mesa de los refrescos... (p. 64)

Otro rasgo que caracteriza de forma singular al matrimonio es el pasado de doña Nieves, al cual se hace referencia en el capítulo X mediante la rememoración del pasado de Camila: «[...] escenas que la vida íntima de la madre había dejado grabadas en la mente infantil de la hija; citas misteriosas en ausencia del señor Aguilera, más sigilosas presente él...». (p. 65)

Gracias al pensamiento de la hija se conoce que doña Nieves en su pasado mantuvo relaciones extramatrimoniales en ausencia de su marido. Este hecho pasa desapercibido hasta el momento cumbre del matrimonio, en el que se contempla una fuerte discusión entre ambos por el descubrimiento de la relación encubierta entre Camila y Aquilino. La discusión, ubicada en el capítulo XXIV, provoca que los nervios y la tensión acumulada del señor Aguilera se apoderen de él, enfrentándose a la moderación y sosiego de su mujer, a quien termina agarrando del brazo y arrastrándola hacia el fondo de la sala de recibo, «donde poco después se escuchaban las voces de un reñido altercado con palabras amargas y desconsoladoras.» (p. 136) Sin embargo, la sargento, siempre por encima del cabo Pepe, permanece de pie, fatua, orgullosa, frente a él «midiendo con la vista la distancia, como la pantera, sin una línea de dolor en la fisonomía, con la fosforescencia de la ira en sus ojos y en los labios contraídos por el capricho indomable.» (p.136)

El carácter fiero y orgulloso de doña Nieves es mostrado a través de esa analogía con un animal como la pantera, quien «iba a clavar sus garras en el corazón del hombre que siempre fue esclavo de su voluntad y víctima de sus caprichos». (p.136).

En la discusión que mantiene Nieves con su marido –conversación, claro está, unilateral–, las faltas de respeto y la humillación configuran los protagonistas de la escena:

-Si tal ha sucedido, Pepe, mi plata lo remediará todo, ¿oyes, Pepe? ¿O acaso dudas, como niño inexperto, de que la plata todo lo tapa, lo disculpa, lo abrillanta, lo rectifica, lo ennoblece?

¹¹ Nota de la editora (M. Berg): *piquinear*: (Perú) cortejar.

¡Pepe!... parece hoy más idiota que otras veces; mira, hombre, sólo las pobres son unas perdidas... (p.136)

Se observa cómo la madre de Camila se mantiene calmada ante la posible desfloración sin previo casamiento de la hija, ya que, sumergida en su único propósito de engañar a la gente por las apariencias, piensa que el dinero será solución a la deshonra familiar provocada por dicho suceso.

Esta figura de, llámesele, «nueva esposa / madre» que representa la «madre fálica», llamativa e innovadora para la época, despunta sobre todos los demás arquetipos femeninos y, por eso, se repite y exagera a lo largo de la obra, donde los rasgos psíquicos del personaje conforman una personalidad pernicioso y tóxica con cierta tendencia dominante y avasalladora, tanto para su marido como para su hija.

Para relatar la relación que mantiene con Camila se deben tener en cuenta dos de los rasgos principales del personaje ya nombrados: la avaricia y las apariencias. Con ellos va ligado el mandatario obligatorio hacia las hijas, las cuales deben casarse con un hombre adinerado. Este deseo de doña Nieves se muestra en la conversación mantenida con Aquilino en el capítulo XXVII:

-En fin, no sé... ustedes, parece que se han entendido; yo no me opongo, no lo crea usted por un momento [...] pero en esta sociedad hay que dorar también las cosas. Es usted el presunto marido de mi hija, y no tendrá inconveniente en aceptar una suma a cuenta de la dote de su esposa.

-*Señora...*

-No me ponga usted excusas –interrumpió maliciosamente doña Nieves, para obligar más al hombre- yo y ella deseamos que usted haga un viaje a Tacna, que se retire de “La Copa de Cristal” y regrese con otro nombre, con otra posición, una figura completa, ¿me entiende usted? (p. 155)

Dado el origen extranjero de Merlo, la madre de Camila interviene en el asunto amoroso pidiéndole que vuelva a Tacna, su país, y regrese con otro nombre y posición, con «figura completa». Con lo que no cuenta doña Nieves es que el amor no forma parte del proyecto que tiene en mente Aquilino, quien pretende solamente casarse con la bella Camila por su consecuente ascensión social¹².

Por lo tanto, inventándose un título nobiliario familiar, Aquilino acepta la propuesta de doña Nieves, teniendo en cuenta que esa misma noche le pediría matrimonio a Camila, agilizando los trámites para que no hubiese posibilidad de retroceder en la boda.

¹² Futuro que nunca se alcanza, puesto que, como se conoce en el capítulo XXXI, «la gran fortuna de los Aguilera consistía, más que en fincas realengas, en las apariencias sostenidas por doña Nieves.» (*op. cit.* pág. 171).

Doña Nieves, atrapada en la red de mentiras de Aquilino, le cuenta inocentemente el resultado de su conversación a su marido, mostrando un contento desorbitado por su triunfo:

-No te dije Pepe –gritó al verlo- ese mozo tan bien plantado no era un cualquierita, es hijo de un Conde y se casará con nuestra hija después de hacer un viaje a Tacna, de donde vendrá con otro nombre, es decir, con su verdadero nombre, el nombre del Conde, su padre. Estoy, pues, como dices triunfante en toda la línea, ya ves. (p. 156)

En su pretensión de aparentar lo inexistente, doña Nieves visita a un agente de negocios a quien le pide una segunda hipoteca para cubrir las preparaciones de la ceremonia matrimonial. En su conversación con don Eufracio, el corredor de negocios, reformula la historia de amor entre su hija y su yerno con el objetivo de encubrir su verdadera naturaleza, el fraude:

-Ay amigo, caído de lo alto, sí, con razón se dice que, casamiento y mortaja del cielo baja. Figúrese que un Conde rico y buen mozo, que conocimos en Tacna ahora diez años, cuando Camilita era una mocosa todavía, es el que ha pedido su mano, y Pepe, que conoce bastante los antecedentes y demás circunstancia ha resuelto darle el sí, y le hemos dado. (p. 157)

Producto de la vanidad, su idea acerca del poder del dinero y su testarudez se muestran durante toda la organización de la boda. Doña Nieves es quien se encarga hasta de escoger al miembro episcopal que casará a la pareja, haciendo caso omiso de su disponibilidad:

-Deseo que el Arzobispo haga el matrimonio, porque mi hija no ha de ser casada por un curita cualquiera.
-Pero el Arzobispo no sale de su Palacio para matrimonio, mi señora doña Nieves.
-¿Qué? La plata allana todo, *usté* lo verá con esos sus ojos.
Este diálogo tuvo lugar dos días antes y, en efecto, a las ocho y media de la noche su Señoría Ilustrísima vestido con el más deslumbrante de los ajuares sacerdotales tenía delante la pareja. (p. 165)

A modo de síntesis, se puede afirmar que doña Nieves Montes y Montes configura y vive su vida en base a dos relaciones unilaterales dañinas: con su marido, en primer lugar, cuyo matrimonio se centra en una relación de vasallaje y sumisión y, en segundo lugar, con su hija, en quien vierte todas sus frustraciones pasadas y deseos futuros. No sorprende, entonces, que el arquetipo más acertado para perfilar el personaje de doña Nieves sea el de madre autoritaria que no necesita al hombre y que adopta su comportamiento, con un gran papel de matriarca en toda la obra.

De la suma de todos los factores caracterizadores que tanto doña Nieves como M^a Josefa Ecurra comparten en su retrato (la avaricia, el mandato autoritario, el egoísmo, las apariencias y, en general, un papel peyorativo en cuanto a déspota y matriarca) se puede dibujar su correspondiente arquetipo, el de la mujer fálica que, desprovista de miembro viril,

ni lo necesita ni lo anhela, pues ella misma conforma su propio mundo exenta de la ideología patriarcal.

2.3 La bruja o hechicera: los negocios de Espíritu Cadenas y doña Marcelina

De acuerdo con Eva Lara Alberola (2010), la bruja o la hechicera forma parte de un universo a medio camino entre la realidad y la ficción que configuró el pensamiento mágico caracterizador de los siglos XVI y XVII. A partir de estas féminas sobrenaturales se cubría el deseo de plasmar una realidad histórica, ya que ambas eran mujeres presentes en la actualidad de los siglos de la literatura áurea. En este caso y para este trabajo, se debe delimitar qué diferencia una bruja de una hechicera: mientras que a las hechiceras «se acudía a solicitar ayuda de carácter mágico, ya que ejercían un oficio que les permitía vivir» (Alberola, 2010, p. 4), las brujas «eran más bien un espectro que se materializaba en hembras de carne y hueso cuando se producía alguna acusación, sobre todo en las aldeas.» (p. 4) Tomado desde este punto de vista, el término que interesa para el análisis de los personajes femeninos de este apartado (Espíritu Cadenas y doña Marcelina) se decanta más hacia el perfil de la hechicera, que según Alberola se ramifica en: hechicera primigenia (estilo de Circe y Medea), hechicera celestinesca y hechicera semimonstruosa, que serviría como base de la bruja. De esta ramificación y acorde a la función que ejercen Espíritu y Marcelina, se tomará el término hechicera celestinesca, «hechicera que practica básicamente la magia amatoria, ejerciendo en muchas ocasiones un oficio» (p. 4.). Aunque en ninguna de las obras tratadas para este trabajo se halle explícito el componente fantástico o mágico (se nombra la magia en el caso de Espíritu y a la bruja en el caso de Marcelina, como se observará a continuación) se ha visto conveniente destacar la función de estas figuras, «mujeres que, con las mismas características que la Celestina de Rojas presenta, poblaban las ciudades peninsulares y desempeñaban el mismo oficio que la magna creación del de la Puebla de Montalbán ejercía en este magistral texto de finales del siglo XV.» (p. 7).

Marcelina aparece en *Amalia* durante el trascurso del capítulo 10 de la primera parte, en relación con Daniel Bello. Este ha organizado una serie de reuniones en su casa con distintas personas que forman parte de los planes más tarde ejecutados por el señor Bello. Por así decirlo, casi todos mantienen una relación de negocios con él. Por esto, doña Marcelina no será una excepción. Entrando en casa de Bello, se describe a una mujer de «semblante moreno y carnudo» (Mármol y Minellono, 2012, p. 159) que lleva puesto un vestido de seda «color borra de vino conjuntado con un pañuelo de merino amarillo con guardas negras y un pañuelo

blanco de mano, muy almidonado y tomado por el medio para que las cuatro puntas pudiese mostrar libremente unos cupidos de lana color rosa.»(p. 159)

Lo primero que sorprende de esta primera imagen es que no se detiene en primera instancia a detallar los rasgos de su rostro, sino que el narrador fija la mirada en el colorido ropaje que lleva, con mucha clase y consciencia, Marcelina. Más adelante, ya señala su rostro moreno y *carnudo* que aguanta sus cuarenta y ocho años, para pasar a hablar de sus ojos, unos ojos grandes y negros que, según el narrador, eran lo mejor de su semblante. De estatura más bien alta que baja y «un cuerpo más bien gordo que flaco», Marcelina tenía «un pecho que parecía un vientre»; el cabello, recogido con «dos gruesos rulos que caían hasta la barba» (p. 159), era grueso y áspero, de un color que «no lo distinguirían entre el chocolate y el café aguado.» (p. 159).

Se compara al cabello con el café y el chocolate, productos conocidos en España por su importación desde los campos originarios en Hispanoamérica. Esta elección en la retórica de la caracterización de este personaje no resulta llamativa puesto que, como ya se ha dicho, el personaje destaca, aparte de por su afición a las literaturas clásicas –comentadas más adelante en su profundización psíquica- por ser una de las mujeres indígenas que aparecen en la obra, no bajo una concepción negativa, como las criadas negras que aparecen sirviendo en casa de doña Josefa Ezcurra (capítulo 9 de la primera parte), sino como parte de una sociedad en la que ejerce una función social entonces esencial y necesaria: el lenocinio.

El físico de Marcelina aparece por última vez en el quinto capítulo de la última parte de *Amalia*, en su último encuentro con Daniel y Cándido y, por tanto, terminando su relación con Bello. Estando estos dos hombres en su casa, aparece en la puerta de la sala:

[...] una mujer que sonaba como si estuviese vestida de papel picado, con un moño federal de media vara y unos rulos negros, duros y lustrosos, sobre una cara redonda, morena y gorda, tal como si el médico Rivera, marido de la rubia Merceditas, se hubiese vestido de mujer. (p. 605)

Como se ha visto, no se observa en ella la imagen clara de un ángel pálido con las mejillas rosadas, ni tampoco la representación de un ente demoníaco, sino más bien la imagen que de una mujer mulata, alegre y graciosa, cuya apariencia no disgusta al espectador –así como la de doña Josefa sí lo hace- y cuya esencia radica en los rasgos característicos de la belleza indígena, con esos tonos café y chocolate junto a los ojos negros «que debieron ser bellos cuando conservaban su primitivo bello» (p. 159). Como explica Miranda Lévano, hay autores que se valieron de la figura modélica y universal de la *donna angelicata* para «erigir la construcción de una belleza fuera del canon establecido, una belleza autóctona, costeña o andina.» (Miranda

Lévano, 2009, p. 148). Tanto la prosopografía de Marcelina como la de Espíritu van a mostrar una belleza femenina «enraizada en un sentimiento hondo del paisaje americano, no en su majestad, sino en lo que tiene de extraño, de misterioso, de oculto y de elemental.» (p. 141)

Marcelina, «un agente de Daniel»¹³, encarna uno de los personajes con más rasgos humorísticos y profundidad literaria de toda *Amalia*. Su personaje, único en toda la novela y aislado por su personalidad atemporal y extremada, esconde tras él una profundidad digna de analizar.

Para poder abarcar el negocio que establecen Daniel y ella, se debe aludir brevemente a su pasado. En el momento en el que se la observa sentada por primera vez ante Daniel, en el capítulo 10, se conoce su pasado de «mujer pública»¹⁴, al cual renuncia absolutamente aludiendo ser una venganza de sus enemigos:

[...] meterme en una carreta junto con las demás: confundirme con ellas; querer mandarme al Arroyo Azul, ¡a mí que jamás había recibido en mi casa sino la flor y nata de Buenos Aires! No, no crea usted que fue por mi conducta; fue una venganza por política [...] mis primeras relaciones fueron con unitarios. Me visitaban ministros, abogados, poetas, médicos... (Mármol y Minellono, 2012, p. 160)

Su vínculo con este oficio no pasa desapercibido por mucho que insista en matizarlo o borrarlo de su memoria directamente. Por su conversación con Daniel se conoce que en su casa viven con ella tres sobrinas (Tomasita, Andrea y Gertruditas), e incluso es el mismo Daniel quien bromea sarcásticamente sobre el número de sobrinas que parece tener: «¡Tiene usted más sobrinas que nietos tuvo Adán por la línea de Seth, hijo de Caín y de Ada!» (p. 162).

Sin embargo, el personaje no termina aquí, sino que emerge otra faceta que fascina y sorprende al lector: Marcelina es una amante de la literatura, sobre todo, de la clásica. Lo afirma ella misma en ese mismo capítulo:

[...] este gaucha asesino que me hizo víctima de mis opiniones política, y quizás también de mi amor a la literatura, porque este salvaje proscribió a todos los que nos dedicábamos a ella. Todos mis amigos fueron desterrados. (p. 161)

La imagen que desprende Marcelina resulta llamativa y cómica en cuanto se observa una mujer que reniega de su pasado —y presente— como mujer pública ofendiéndose dramáticamente y que, a su vez, se vanagloria de un conocimiento literario muchas veces expresado de forma incoherente e inconexa. Como bien afirma el narrador: « [...] exclamó con

¹³ Título del capítulo 10 de la 1ª parte de *Amalia*, capítulo en el que aparece por primera vez Marcelina.

¹⁴ Entiéndase “prostituta”.

énfasis doña Marcelina, cuyo flaco eran las citas literarias, y cuyo fuerte eran las citas de otra especie.» (p. 161).

Aun así, su genio cae en gracia a Daniel, quien debe contenerlas carcajadas cada vez que Marcelina intercala citas. Véase, como ejemplo de estos rasgos humorísticos que la perfilan, esta continuación del capítulo 10:

-Pues eso fue lo que dijo. ¡Oh, si supiese usted la memoria que tengo! Sabía la Argia y la Dido, verso por verso, al otro día de representarse por primera vez.

-¡Admirable memoria!

-Pues así es. ¿Quiere usted que le recite el sueño de Dido o el delirio de Creón, que tiene unas diez páginas y que empieza así?:

“¡Triste fatalidad! Dioses supremos...”.

-No, no, gracias. –le dijo Daniel, interrumpiéndola, temblando de que quisiera continuar hasta el fin aquel eterno delirio... (p. 161)

U otra escena del capítulo 7 de la 4ª parte, cuando se encuentra por la calle a Cándido y mantiene una conversación repleta de referencias a la tradición clásica, entre ellas, una analogía de los dos compañeros con los personajes históricos de Píldes y Ulises.¹⁵

Una vez introducido el personaje de Marcelina trazando los dos ejes que perfilan su figura, estos son, su oficio y su afición cómica a la literatura, se procede a comentar la función social que ejerce en concomitancia con Daniel y Cándido Rodríguez, su antiguo maestro. Para ello, debe mostrarse el nexo existente entre Marcelina y otro personaje, el cura Gaete: en el primer capítulo en el que aparece doña Marcelina, se conoce que todas las lecturas consumidas en su casa son llevadas por el cura, quien visita casi diariamente a sus sobrinas: « [...] es usted más generoso –continuó- que el fraile Gaete en todo un mes con mi sobrina Gertrudis.»¹⁶(p. 165). Conociendo esta relación entre el fraile y la casa de citas, la función social de Marcelina va a convertirse en un negocio con Daniel, puesto que va a haber un constante intercambio de monedas por sus ayudas. Este se desarrolla en tres escenas cruciales: en la primera aparecen ambos personajes en casa de Daniel, donde este le comunica que precisa estar a solas en su vivienda ubicada en la calle Cochacamba al día siguiente. Al final de la reunión, Daniel le otorga un billete de quinientos pesos «para la llave y para comprar dulces en el paseo que hará con las sobrinas». Sin embargo, al día siguiente, encontrándose solos Daniel y Cándido en esa casa,

¹⁵ Por cuestiones de extensión no se incluye la conversación, pero el lector puede leer el fragmento en cuestión en las páginas 487 y 488 de la edición MÁRMOL, J. y MINELLONO, M. (2012). *Amalia*. Buenos Aires: Losada.

¹⁶ Uno de los temas recurrentes en las obras del s.XIX hispanoamericano es la corrupción de la Iglesia y su consecuente abuso de poder sobre la mujer, el cual Clorinda Matto ya denuncia en obras como *Índole* o *Aves sin nido*.

un inconveniente¹⁷ surge cuando el cura Gaete abre la puerta. Decididos a cerrar las luces para permanecer los tres en la oscuridad y no ser reconocidos, golpean y asaltan al cura, quien termina en el suelo escuchando únicamente las dos voces de dos hombres. Durante esta segunda escena, Marcelina vuelve de su paseo con sus primas y al intentar entrar en su casa, recibe la orden de Daniel de alargar su paseo y no volver hasta al cabo de una hora, por lo que recibe otro rollo de billetes.

El tercer y último servicio que ofrece «la tía de todas las sobrinas» (p. 164) sucede en el capítulo 12 de la 4ª parte de la novela¹⁸. Cándido y Daniel se dirigen a casa de Marcelina, donde sabían que permanecía el cura acostado descansando tras comer con las sobrinas. Entrando en el postigo donde permanecía en el estado de transición que existe entre la fase de sueño ligero y sueño profundo, aprovechando la oscuridad y con la fuerza de una pistola entre los labios, asustan y convencen a Gaete de que todo lo ocurrido fue provocado por un episodio de sonambulismo. El final de la escena lo protagoniza Marcelina quien, mediante su bagaje cultural literario de historias mitológicas, termina el trabajo que habían empezado sus compañeros:

-Doña Marcelina –dijo Daniel en el zaguán-, su talento de usted es suficiente para adivinar cómo debe continuarse esta escena.

-Sí, sí; el sueño de Orestes o el de Dido con Siqueo.

-Justamente. Eso es lo que ha tenido: un sueño, y nada más, Gertruditas, esto es para usted – continuó Daniel, poniendo un billete de 500 pesos en manos de la sobrina de la ilustrada tía... (p. 532)

Como último ejemplo, se incluye a continuación un fragmento de escena de la última conversación que mantiene Marcelina con Cándido y Daniel a quienes se refiere como Píldes y Orestes. La concepción que mantiene Cándido junto con sus reacciones ante los comportamientos y palabras de Marcelina, resultan definitivos para completar el análisis del personaje, quien ejerce de subalterno en los asuntos políticos y vitales para Daniel.

En el medio de todo este juego de palabras e historias mitológicas, Cándido, irritado por no entender la naturaleza de la morena, termina relacionándola con la brujería y el demonio:

-¡Ah! ¿Sois vosotros?

-Los mismos.

¹⁷ Este inoportuno suceso es esencial para después relacionar el siguiente paso de Marcelina en su negocio con Daniel, pues el fraile constituye un cabo suelto que, sin su ayuda, habría desencadenado un terrible final para el proyecto de libertad de Daniel junto a Eduardo, Amalia y Florencia.

¹⁸ Para entender esta escena, se deben recordar que, en una visita inesperada del cura Gaete en el lugar de trabajo de don Cándido, la casa del gobernador de Arana, el fraile consigue reconocer y relacionar la voz de Cándido con los sucesos en casa de Marcelina y proclama venganza frente a los dos hombres presentes. El viaje maestro consigue explicarle lo ocurrido a Daniel, quien empieza a tejer un plan para que el fraile no se interponga más en sus proyectos.

-Píldes y Orestes.

-Exactamente.

-Aqueste es Píldes –dijo doña Marcelina, extendiendo la manos a don Cándido.

-Señora, usted es una mujer fatídica –contestó, retirándose de doña Marcelina.

[...]

-Y la vuestra, ¿qué importa ante las hecatombes que ha presenciado el mundo? ¿La cabeza de Antonio y la de Cicerón no fueron tiradas en el Capitolio, como me leía el inmortal Juan Cruz?

-El diablo debía llevársela a usted en sus cuernos.

¿Veintitrés puñaladas no acabaron con César?

-Daniel, si esta mujer no es mensajera de Satanás, poco le falta. Es una mujer fatídica, es bruja, o hija de bruja. (p. 606)

Doña Marcelina, hija de la literatura clásica y, como bien la caracteriza don Cándido, mujer estafalaria «que habla con todas las tragedias en la boca» (p. 526), encarna un personaje de inspiración dramática y rasgos humorísticos que desconciertan tanto a los personajes que se mueven a su alrededor –Cándido y el señor Bello- como al mismo lector de la obra. Ni la maldad fría y calculadora de la cuñada de Rosas, ni la sensibilidad divina de Amalia ni la belleza andina de Camila se personifican en su estado, originando así un personaje único y a la vez crucial para la trama de *Amalia* y, en consecuencia, para el futuro de Daniel y sus amigos. Bien es cierto que su función como hechicera celestinesca no es explícita –aunque sí su relación con la brujería, aunque sea en boca de un asustadizo maestro– puesto que no asiste en un caso de amor, sino que más bien colabora, auxilia a Daniel en pro de sus intereses y asuntos políticos y, a su vez, de los suyos económicos, puesto que no debe olvidarse que Marcelina recibe una retribución económica por sus servicios. Aún así, su carácter estafalario, humorístico y único junto al estatus social que la traza como una prostituta con alardes de literata, hacen del personaje un ser marginado de la sociedad, como bien lo eran esas brujas y hechiceras que, simplemente, auxiliaban a los que precisaban de servicios que únicamente podían ejercer ellas mismas. Si bien, otra imagen recurrente difundida sobre la mujer indígena que también podría ajustarse a Marcelina sería la de «colaboracionista», que como bien ilustra Francisca Noguero, resulta la «progenitora de una prole mestiza que vive bajo el estigma de la ilegitimidad.» (Noguero Jiménez, 1994, p. 136).

Espíritu Cadenas, una ex sirvienta de «casa grande» (Matto de Turner y Berg, 2006, p. 27) prostituida a causa de la miseria en la que termina por la muerte de su ama, aparece por primera vez en el capítulo III, manteniendo una conversación con Aquilino sobre los intereses de este con Camila. Sin embargo, no es hasta el inicio del capítulo siguiente cuando se nos describe el físico de la mujer:

Espíritu Cadenas era una morena alta, fornida, de caderas anchas y brazo hombruno, pero no sólo enflaquecida, sino chorreada, consumida por la escasez de recursos a que llegó después de la muerte de la señora ortiguera, su madrina y protectora. (p. 27)

Espíritu, en contraste con las otras mujeres castañas, canosas y pálidas, presenta a la mujer indígena. No solo se muestran sus orígenes aborígenes en su físico, sino que su habla también está caracterizada bajo los modelos lingüísticos propios de la lengua criolla, imitando hasta los rasgos fonéticos en palabras como «cuidao», «salú», «verdá» o «usté» o en algunos adjetivos como «subío», «veníó», entre otros ejemplos. Pero volviendo a sus rasgos físicos, más adelante, en el mismo capítulo, se conoce el aspecto de los ojos que ocupan el rostro de Espíritu, que cada martes «[...] amanecía como molida, con los ojos tristes y fríos, las fuerzas consumidas, endrogada en la pulpería...»(p. 29).

No resulta sorprendente que los ojos de Espíritu no sean mostrados como grandes, abiertos y brillantes como destellos de luz, sino que aparecen cansados y fríos, completando la imagen de un semblante afligido por los continuos golpes propiciados por el trascurso de su vida. Los mismos ojos vuelven a aparecer en el capítulo XI, junto al esbozo de su figura plantada de pie en su cuarto: «Con ambas manos puestas en las caderas, formando asas, la manta embozadas y los ojos contando la lujuria de los recuerdos, estaba Espíritu, de pie en su cuarto...» (p. 67). Los ojos, ahora ventanas abiertas al recuerdo de su pasado, concentrado en esa lujuria vivida al lado de su madrina, muestran otra de las características principales del personaje -además de destacar por ser mujer de naturaleza originaria de los Andes-: su instinto de supervivencia. La urgencia y necesidad de alimentar a sus dos hijas, esas «dos bolillas de azabache» (p. 71) que, junto a ella, subsisten en una situación de total precariedad, es el motor que impulsa a Espíritu a resistir de forma automática ante cualquier vicisitud, estableciendo negocios que tienen que ver con las relaciones amorosas con Aquilino o desprendiéndose de sus tesoros más preciados, como ese cuadro en miniatura de Santa Mónica que empeña en el cuarto capítulo.

Su figura vuelve a aparecer entrando en la pulpería de Aquilino tras visitar a Camila con el propósito de avanzar en su negocio del amor con el italiano. De ella vuelven a destacarse sus ojos, «blancos, lánguidos, con la languidez fría que produce el exceso de los placeres» (p. 88), y se inserta el aspecto de su pelo y voz: « [...] con la manta de iglesia echada al descuido, el pelo desgredado y la voz ronca.» (p. 88). Las últimas noticias que obtenemos de Espíritu antes de que llegue su desenlace es cuando esta llega a su hogar después de haber hablado con Aquilino acerca de la ya estipulada cita entre los enamorados, visita conseguida gracias a las artes de Espíritu. Sentándose al borde de su cama, se esboza el aspecto de su semblante cansado y sudado: « [...] limpiando con el dorso de su mano un ligero sudor que brillantaba, como el barniz, su frente oscura y ancha.» (p. 123). Aparece ahora, su frente, comparada con el barniz, es decir, de un color oscuro. Sus dientes «albos y parejos como el teclado de un

piano» (p. 107) contrastan la tez oscura de su semblante, mostrando la imagen de una mujer limeña de pies a cabeza, sin terminar de ser una blanca mujer ángel proveniente de figuras celestiales como Beatriz, sino completando otro perfil de la mujer angelical, esta vez, andina.

Y concluyendo, en cuanto a la prosopografía de Espíritu me gustaría seguir la línea de Miranda Lévano, quien escribe lo siguiente sobre la imagen de la *donna angelicata* andina frente la belleza de tradición clásica europea:

En la génesis de estas imágenes la imbricación de la tradición autóctona (andina o costeña) y la tradición clásica europea es palpable. La primera está representada por la imagen de la aldeana y la segunda por rasgos asociados a la figura mítica de Beatriz. A la primera la caracteriza el esfuerzo de construcción de un paradigma de belleza y perfección autóctonos y a la segunda la asentada tradición y resonancia simbólica asimiladas por estos poetas peruanos a través de un largo proceso de transculturación y del auge que la materia dantesca había tenido en la generación modernista precedente. (Miranda Lévano, 2009, p. 139)

Con esto se pretende señalar la diferencia entre, por ejemplo, la prosopografía de Amalia y Espíritu. Ambas están presentadas como una figura cercana a la Beatriz de Dante -que no es el caso de la sensación amarga y peyorativa que deslinda de las figuraciones de doña Nieves o M^a Josefa Ezcurra, por ejemplo- pero, mientras la descripción física de Amalia sigue la tradición clásica europea caucásica, la figura de Beatriz en Espíritu y Marcelina va a verse transformada mediante rasgos híbridos en la imagen de la aldeana, un paradigma de belleza, tradición y perfección autóctono, andino.

Ahora bien, haciendo hincapié en el proceder de nuestra hechicera celestinesca en la obra de Matto, se procede a realizar su correspondiente etopeya, basada en su función de hechicera.

Espíritu Cadenas, la mulata de habla peculiar que aparece en la obra publicada en 1895, establece cierto negocio con otro personaje de *Herencia*: Aquilino Merlo. El pasado de Marcelina como «mujer pública» converge con el de Espíritu, tal como lo explica la narradora en el capítulo IV de la obra, en el que la introduce por primera vez: « [...] consumida por la escasez de recursos a que llegó después de la muerte de la señora Ortiguera, su madrina y protectora.» (Matto de Turner y Berg, 2006, p. 27)

Sola y sin ningún tipo de ayuda tras la muerte de su benefactora, Espíritu se ve obligada a comenzar una nueva vida estableciendo, primero, una lavandería. Poco después, conoce a un hombre el cual la abandona en el momento de dar luz al fruto de ese amor y Espíritu vuelve a verse sola, en la calle, pero esta vez con una boca más que alimentar. Así, acudiendo a varias industrias, entre ellas la de «corredora de muebles viejos» (p. 28), terminó ejerciendo el oficio

de tamalera, cuyas exigencias la obligaban a frecuentar la pulpería¹⁹. Es en la pulpería ubicada en la casa número 104 de la ciudad de Lima donde conoce a Aquilino Merlo y, por tanto, donde se inicia el negocio entre ellos dos.

La función social que plantea *Herencia* sobre Espíritu detenta el mismo objetivo que la de Marcelina: sobrevivir. La distinción se observa en el enfoque, puesto que en el personaje de la obra de Matto se denotan fuertemente resonancias celestinescas y, por tanto, su evidente función social: la alcahuetería en la relación sentimental establecida entre Aquilino y Camila. De su papel como intermediaria surgirá el negocio establecido entre el italiano y la mulata, basado en la aparente conquista de la joven y dulce Camila.

La primera vez que se observa a Espíritu con Aquilino es en la pulpería. Con motivo de la celebración del cumpleaños de Camila, la casa situada en frente del establecimiento del italiano se encontraba alborotada de jolgorio, y es este bullicio el que provoca el inicio de la conversación entre ambos. En este pequeño encuentro apenas cruzan cinco frases, pero una insinuación de la dicharachera mulata resulta suficiente para embaucar y dejar pensativo a Aquilino: «Y *cuidao*, pues, ño Aquilino, que aquí muchos que han *veníó* con su cara y sus ojos de *usté* han *subío* al trono.» (p. 22). Tras la marcha de Espíritu, Aquilino queda absorto en las últimas palabras de esta, cuya perspicaz labia ya había conseguido sembrar la semilla de su futuro negocio, el cual se inicia en el capítulo XIV, durante el segundo encuentro en la pulpería entre ambos. Espíritu acude al establecimiento siendo consciente del deseo interior que palpitaba ya en Aquilino («[...] contestó la morena que, por su parte, no echaba en saco roto el interés demostrado por el pulpero...» (p. 88)) y, aprovechando este estado obsesivo²⁰ en el que se encontraba, le sonsaca información sobre su primera visita con Camila, conversación que concluye con el requerimiento de una cita: «-No tanto; yo necesito una entrevista, y eso dejo a su cargo, ña Espíritu. [...] ya sabe *usté* que yo quiero hablar a solas una de estas noches a la niña Camila, hacerle el *mono* así, así no más...» (p. 89).

La respuesta de Espíritu es clave para acabar de afirmar su negocio de alcahuetería: «-Me gusta su planta de *usté*, ño Aquilino. Como consejera yo haré el *fui-fui*, será *usté* mi ahijao.» (p. 89) Tal como indica Mary G. Berg (2006), responsable de la edición de *Herencia* usada para este análisis y, por tanto, autora de las notas que explican ciertos significados de la obra, la palabra *fui-fui* es una onomatopeya de «magia». Es necesario señalar que, en cuanto a la

¹⁹ Local de venta de bebidas.

²⁰ No se observa en este trabajo pero el personaje de Aquilino Merlo es caracterizado, en gran parte, por la absoluta obsesión e insistencia que mantiene a lo largo de la obra hacia el personaje de Camila y su vínculo matrimonial con ella, suceso que le permitirá conseguir su único objetivo, la ascensión de clase social.

magia o brujería relacionada con el personaje de Celestina, no hallaremos rastros tan evidentes en el personaje de Espíritu como el uso de amarres, pócimas o conjuros que efectúa Celestina (el famoso cordón de Melibea y su oración). La figura de la alcahueta Espíritu se caracteriza por su elocuencia y locuacidad, aptitudes que desarrolla mediante ese desparpajo tan peculiar en ella. Lo máximo que se puede llegar a observar es esta cruz hecha con los dedos que efectúa sobre su boca tras recitar el refrán. Aunque su alcahuetería y, por tanto, papel de hechicera celestinesca es evidente, pues según Eva Lara Alberola (2010), la principal función de la hechicera celestinesca es la de «asistente en casos de amor (en todas las muestras), ser el muelle del mecanismo de la acción, propiciar la relación entre los amantes.» (p. 8)

Espíritu, quien ya está pensando en la paga que le ofrecerá este negocio, sale de la pulpería decidida a ayudar a su ahijado, el cual deposita en ella toda su confianza:

-Me entrego en sus manos, ña Espíritu...

-*Güeno*: armo yo la canasta, y en la canasta... va *usté*... *put*... *la madre*, *put*... *la hija*, *put*... *la manta que las cobija* –agregó riendo la mulata y cerrando maliciosamente los labios, después de lanzar tamaño refrán, hizo una cruz sobre ellos.

-Trato cerrado; pero ha de ser de noche, porque de día no puedo dejar la tienda.

-Ni *necidá* tiene *usté* de aclararme el cuento. Con que, trato de juez de paz: yo cumplo lo que ofrezco, y mañana será otro día, patroncito –dijo saliendo precipitadamente, sin dar lugar a que el italiano le diese instrucciones de ningún género y pensando en la propina que le produciría aquel servicio. (p. 90)

En el capítulo XVII Espíritu acude a casa de los Aguilera, visita que no sorprende a los familiares puesto que había servido de lavandera en esa misma casa. Cuando Camila aparece, la verborrea adúladora de la alcahueta entra en acción, sirviendo a la joven de infinitos y continuos halagos hasta que finalmente le informa sobre el estado enamorado enfermizo de Aquilino (discurso similar al de Celestina en su primera visita a Melibea):

-¡Tan hermosa! –repitió la morena y llegándose más a Camila dijo a media voz: -*Ñiita*, ese Aquilino tan buen mozo, tan *arreglau*, tan simpático, está *loqueau* por hablar a *usté* dos palabras. Diz que si *usté* no le concede dos palabras se tira un tiro. ¡Jesús! Está *loqueau*. [...] Mire *ñiita* que con esas cosas no hay que jugarse. Tantos hombres no se han *pegau* un tiro por cosa *e náa*. Yo seré la única que sepa. ¿Qué *necidá* hay de que nadie se imponga de que *usté* hable o no hable? (p. 102)

Tanto Espíritu como Celestina hace uso de la enfermedad que sufren sus clientes: Celestina recurre al dolor de muelas, relacionado con la enfermedad del amor en la época medieval, mientras que Espíritu augura un posible suicidio de Aquilino haciendo mella en el carácter sensible e inocente de la bella Camila. Sin tener que recurrir al tópico del *carpe diem* como

efectúa Celestina con Melibea en su primer encuentro²¹, Espiritu permanece callada, con su vista de halcón, al lado de Camila: «Espiritu permanecía cerca de Camila con esa frialdad estoica del cansancio pasional que ya sólo saca fuerzas para ayudar al mal de otros, mirado como un bien tras el engañoso prisma de las groseras exigencias materiales.» (p. 103). Examinando la exasperación e intranquilidad de la niña al recibir la noticia sobre la situación de Merlo, Espiritu recurre al pasado de su madre (quien fue infiel a su padre recibiendo visitas nocturnas) para conseguir el aturdimiento total de su víctima:

-¿Su mamacita de *usté* no recibía a tanto pobre, con *voluntá*? –dijo Espiritu precisando la contestación; pero al notar que la niña estaba turbada plenamente, aprovechó del silencio de Camila para decirle:

-Lo voy a traer, *ñiita* esta noche, de nueve para adelante. Sí, sí...

-Esta noche no, Espiritu, dile que venga mañana a las siete –dijo la muchacha presa de la turbación más grande, levantándose del asiento y echando a correr... (p. 103).

Tras la visita de esta a *ñiita Camila*, Espiritu acude a «La Copa de Cristal» o conocida como la pulpería de Aquilino, con quien se encuentra para darle las buenas nuevas. Tras informarlo, Aquilino muestra un billete de veinte soles que empieza a arrugar y enrollar mientras Espiritu permanece delante aludiendo al costoso trabajo que le ha causado la aceptación de Camila:

-¡Pues, y el trabajo que me ha *costau* convencerla! [...]

El acababa de pasar al otro lado del mostrador y, silencioso y meditabundo, sacó un billete verde del Banco de La Providencia del valor de veinte soles [...]

-¡Ya las niñas de *aura* saben ño Aquilino, la misa en latín... no son como las *e* antes, que se tragaban anzuelazos como la calva de un *señó* senadó! –dijo la morena acompañando la frase con el ademán [...]

-¡Ña Espiritu, *usté* vale... una mina!... ¡qué *diabro!* ... una mina... Y no sé cómo me atrevo a ofrecerle esto para el bizcocho de las pequeñas –repuso el italiano alcanzando el billete cucurucho que ella tomó con la finura con que se recibe un cigarrillo. (p. 103)

Curioso de esta escena son las afirmaciones tanto de un personaje como del otro en las que se sugiere su verdadera naturaleza mediante sus pensamientos. Por una parte, el dinero recibido por su negocio consigue abstraer a Espiritu de la conversación y recurre a la imagen del cuadro de Santa Mónica días antes empeñado para conseguir algo de dinero (« [...] agregó la mulata riendo como una descosida, y como herida por una corriente eléctrica dejó de reír, se puso seria y por su mente cruzó el recuerdo del lienzo de Santa Mónica.» (p. 106); por otra, la explosión de placer que siente Aquilino al conocer la respuesta afirmativa a la cita con Camila muestra su verdadero propósito: «- ¡Iré resuelto a todo! –se decía mentalmente- primero el

²¹ Primera escena del Acto II de la obra de Fernando de Rojas.

ruego, después la persuasión, el engaño; luego el miedo y por último la fuerza del nervudo sobre el débil.» (p. 106)

Finalmente, Espíritu refuerza al italiano en la idea de su negocio, el cual para ella ya está casi completado y con resultado positivo:

-Ni ponerlo e duda, ño Aquilino; *usté* se sube *ar* trono, y si no se sube, su culpa e *usté* será. ¡ja! ¡ja! ¡Jay!

[...]

-¡Por diablo! si no gano la batalla me corto el cuello con éste -y agarró el cuchillo de fierro que rato antes arrojara sobre el mostrador.

-¡La Santísima Trinidad! No habrá necidá de eso, yo vendré a darle las Pascuas, casero -repuso la mulata y salió muy satisfecha del giro que tomaban los asuntos de su amigo. (p. 107)

Como ya se ha visto, en su labia se encuentran ecos de algunos monólogos de Celestina y, en sus actos, algunas de sus técnicas. Véase el soliloquio que confecciona al llegar a su casa, tras ir a la pulpería de Aquilino a actualizarle la situación amorosa con su amada en el capítulo XXII:

-¡Jesú! *Qué cansáa* llego –dijo Espíritu sentándose al borde de su cama, limpiando con el dorso de la mano un ligero sudor que brillantaba, como el barniz, su frente oscura y ancha. Y ahora que se las componga la *ñiita*, ¡ja, jay! ... estos blancos... la *verdá* es que ella está como *icen* en sazón, y si el *bachiche* no es tonto.... Que *vá aser*... y... ¿a mí qué? Cuántas hay de mi oficio en esta santa *ciudad* que están luciendo manta *bordáa* y yo, apenas, sí, apenas... Felizmente la cosa no es con señora *casáa* que así podría entrar comején... yo, no, no, a las *casáas* ni por pensamiento... ¡Jesú! Con doncellas en *estao* maduro, eso sí, que es prestar servicio, y luego... ¿acaso lo hago yo por la plata de mi amo? No *señó*, por servir a ño Aquilino, que sea *icho* en *verdá*, es un mozo bien *plantao* ¡Esos ojazos!... ¡Jesú! Si parece que estoy *loquáa*... pero ha dicho la *ñia* que a las nueve, y... a las nueve y media, mi caserito ya sabrá a qué atenerse y la *ñiita* Camila a qué atenerse. Yo le debo *gratitú*, bueno, y los apuros que me quita con su *fiao* cuando ésas chillan... (p. 123)

En este fragmento donde puede verse al personaje debatir consigo misma, pueden divisarse tres argumentos esenciales: el primero es el asunto amoroso entre *estos blancos*, negocio que está resultando como ambos negociantes desean («ella está como *icen* en sazón, y si el *bachiche* no es tonto...»). Todo el negocio amoroso está predispuesto a la perfección y, ambos amantes, preparados para la acción. El segundo argumento aparece cuando hace referencia a las de su condición («Cuántas hay de mi oficio...») para remarcar la precariedad en la que vive. Enlazado con el oficio de hechicera celestinesca, aparece la idea de la alcahuetería y las relaciones extramatrimoniales («la cosa no es con señora *casáa* que así podría entrar comején...yo, no, no...»), situación recurrente para el oficio de las alcahuetas, quienes conseguían encuentros entre la casada y el amante. Finalmente, el último argumento lo constituye su relación con Aquilino, negocio que intenta encubrir bajo algún propósito personal altruista («¿acaso lo hago yo por la plata de mi amo? No *señó*») pero cuyo objetivo es

puramente material, económico, como al final sugiere sutilmente («Yo le debo *gratitú*, bueno, y los apuros que me quita con su *fiao* cuando éstas chillan...»)

Estableciendo este negocio de amor en el que su capacidad de persuasión es el motor de todas sus acciones, Espíritu influye en el ser de Aquilino y de Camila hasta conseguir su unión, observándose en el personaje de la alcahueta un propósito claro: convencer al público y a su alrededor acerca de sus ideas y maneras.

Así pues, se observa que, tanto Espíritu como Marcelina, retrato vivo de dos mujeres que perfilan la figura de la indígena, ejercen una función social evidente mediante las relaciones con sus respectivos amigos. Estas relaciones no dejan de establecer un *negocio*, puesto que ambas reciben monedas a cambio de sus favores, y sus objetivos pueden verse relacionados con el amor (como en el caso de Espíritu y Aquilino en la novela peruana) o con la resolución de un conflicto personal, como es el caso de la posible traición del cura a Daniel (amistad de Marcelina y Daniel en *Amalia*).

Sus pensamientos y acciones reflejan uno de los papeles femeninos contrarios al canónico de la mujer ideal: la hechicera o bruja –aunque también podríamos nombrar la colaboracionista, término de Noguero–. Tanto su prosopografía como su etopeya conforman el retrato de una figura femenina discordante a su época y, por ello, maltratada y enjuiciada a lo largo de la historia, como se muestra continuamente en sus pasados de «mujer pública». Sin embargo, la función social que desempeñan es innegable, puesto que sus actuaciones son esenciales para el desarrollo de la trama de los personajes principales.

3. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, se han resuelto y respondido todas las cuestiones formuladas desde un principio de forma completa, y se han alcanzado todos los objetivos propuestos; se ha llegado a la imagen de la mujer en *Amalia* y *Herencia*, es decir, al arquetipo literario femenino hallado en ambas novelas.

Por un lado, en este trabajo se han analizado y comparado los distintos personajes seleccionados de las obras *Herencia* de Clorinda Matto de Turner y *Amalia* de José Mármol. De este modo, se ha averiguado la correlación existente entre estas tres parejas: Camila y Amalia, M^a Josefa Ezcurra y doña Nieves Montes y Marcelina y Espíritu Cadenas. Gracias al visible paralelismo que efectúan los modelos de estas seis mujeres se han concretado en ellas algunos de los arquetipos literarios femeninos repetidos a lo largo de la historia de la literatura, como son la mujer-ángel, la mujer demoníaca o, más comúnmente pasada a la historia como la bruja o hechicera, y la mujer fálica.

Por otro lado, se ha ratificado la equiparación de estos arquetipos tanto en el punto de vista literario femenino de Turner como en el masculino de Mármol, puesto que el modelo literario femenino se repite y halla en ambas novelas.

A pesar de la apariencia «genérica» de las etiquetas (mujer-ángel, mujer-bruja y mujer-fálica, grosso modo) cabe decir que en ellas se halla la posibilidad de establecer tipologías y subtipologías, extrayendo una serie de rasgos comunes para cada una de ellas. Es el caso de Amalia y Camila, en el que se ha observado cómo la apariencia física se ajusta a un determinado ideal femenino mientras que en sus actuaciones (forma de «actuar») y en su configuración (forma de «ser») se observa su profundización en otro arquetipo literario. Amalia y Camila, encarnan la figura de Beatriz, o lo que es lo mismo, son dibujadas bajo el tópico renacentista de la *donna angelicata*. Sin embargo, cuando se tiene en cuenta su etopeya, se atisba una desviación hacia otros dos arquetipos: en el caso de Camila, la transformación hacia el arquetipo surgido en el s.XIX «ángel del hogar»; en Amalia, su innegable papel de «heroína romántica» en la obra de Mármol.

Mientras las descripciones morales de estas dos últimas féminas se han configurado a través de la actuación del sentimiento amoroso en ellas, esto es, cómo evoluciona su carácter durante sus relaciones sentimentales —ámbito privado—, las etopeyas correspondientes a las restantes cuatro mujeres de ambas obras mantienen una base de análisis distinta, incluyéndolas en el ámbito social, público.

En cuanto a doña Nieves, M^a Josefa Ezcurra, Espiritu Cadenas y Marcelina, se ha podido concluir que sus acciones están motivadas por una evidente función en la sociedad. En ellas se han localizado dos ejes temáticos que justifica sus actuaciones y que las distribuye de este modo; por un lado, Espiritu Cadenas y Marcelina que, mostrando sus mayores aptitudes y cualidades, ejercen el papel de «hechicera celestinesca» o «bruja» al ofrecer a Aquilino Merlo y Daniel Bello, respectivamente, un servicio del que ellos urgen, estableciendo, así, una especie de «negocio»; por otro lado, doña Nieves y M^a Josefa Ezcurra ejercen un evidente papel de matriarcas, dictadoras de sus propias familias, protagonizando la imagen de una mujer déspota y cruel que tomando el mando de su familia subyuga al resto de ella, papel que Javier Arenas asigna a la «madre fálica».

Si bien, estas etiquetas han manifestado un inconveniente: su inadecuación en dos personajes, pues se ha visto como en el caso de Marcelina se ajusta más el arquetipo literario de «colaboracionista» (por no tratar asuntos amorosos) y en M^a Josefa Ezcurra, a quien el papel de «madre fálica» no resulta del todo apropiado por no ser madre como tal, sino más bien de forma metafórica por su actividad proselitista.

En síntesis, mediante el análisis comparativo de estos seis sujetos femeninos de dos novelas de distinto género autoral, se han podido descubrir y mostrar los arquetipos literarios que habitan en ellas, revelando la realidad de la mujer como sujeto literario y, por tanto, ficcional. Sin embargo, también se ha revelado como sujeto social, puesto que «nos hallamos ante un arquetipo desmontable, un estereotipado puzzle que necesita de la unión de todas sus perfectas piezas» (Alberola, 2010, p. 34) ya que no se puede eliminar ninguna de las categorías y subcategorías exhibidas para la total comprensión de la mujer como sujeto social, y no como objeto.

Este estudio ha pretendido ser un intento de acercar la literatura a la vida y a la realidad de nuestra generación, con el pretexto de transmitirla no solamente como un objeto de estudio sino como una herramienta de conocimiento que promueva la formación del espíritu crítico en torno a la sociedad patriarcal actual.

A partir de lo exhibido, se podrían ampliar las líneas de investigación y vincular los resultados del trabajo con los obtenidos en otras disciplinas —cine, publicidad, prensa, sociología— con el propósito de contribuir a un cambio de enfoque en la didáctica de la literatura que conlleve a la superación de los tópicos y prejuicios machistas.

4. BIBLIOGRAFÍA

ALBEROLA, Eva Lara. (2010). «Por qué y para qué: Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro.» *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 1-34.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>

ARENAS, J. (15 de abril de 2021). De la madre fálica y sus más(caras) [Entrada en blog]. Recuperado de <http://javierarenaspsicoanalista.com/la-madre-falica-mascaras/#more-56>

BELLINI, G. (2000). «De Amalia a Santa: una tipología de la mujer en la novela costumbrista-romántica y real-naturalista.» *Analecta malacitana: Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 23 (2), 453-469.

<https://doi.org/10.24310/analecta.2017.v39i1.5607>

CABRALES ARTEGA, J. M. (1982). *Literatura hispanoamericana: hasta el siglo XIX*. Madrid: PLAYOR.

CALAFELL SALA, N. (2011). «Figuras de mujer: el ejemplo de *María y Amalia*». *Cuadernos De Ilustración Y Romanticismo*, (17), 1-11. https://doi.org/10.25267/Cuad_Illus_Romant.2011.i17.14

CANTERO ROSALES, A. (2007). «De *perfecta casada a ángel del hogar* o la construcción del arquetipo femenino en el XIX». *Revista electrónica de estudios filológicos*, 14, 1-64.

DE LEON HERNANDEZ, M. A., DE LEON ZARATE, G. E., SÁNCHEZ LÓPEZ, B. L., & TZUL SAPÓN, M. J. (2015). *Informe de seminario de práctica docente. Aprendizaje significativo de textos narrativos*. Quetzaltenango, Guatemala: Proyecto de profesorado para institutos por cooperativa.

GARCIA DÁVILA, D. (s.f.). «La deificación de la mujer. Beatriz de Dante y Margarita de Bulgákov.» Universidad de Murcia. Comunicación presentada en “Las Diosas. VII congreso internacional de análisis textual” evento realizado por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en la revista *Trama & fondo*. https://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/downloads/garcia-davila-david.pdf

GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. (2009) «De la romántica a la mujer nueva: La representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX». *Letras de Deusto*, 39, 51-76. <https://digitalcommons.unl.edu/modlangspanish/28>

GONZÁLEZ BREARD, J. M. (2014). «La configuración de lo femenino en *Amalia* de José Mármol y *La Cautiva* de Esteban Echeverría: hacia una reconstrucción histórica y social de la heroína romántica en el Río de la Plata». Ponencia presentada en el "X Encuentro Intercatedras de alumnos de Literatura", evento realizado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, Chaco, Argentina.

LAUSBERG, H. (1976) *Manual de Retórica Literaria* (vol. 3). (J. Pérez Rioseco, Trad.). Madrid: Gredos.

MANERO SOROLLA, M. P. (1999). «El retrato femenino en la poesía medieval castellana. Cánones retóricos y rasgos poéticos.» *Anuario De Estudios Medievales*, 29(1), 547–559. <https://doi.org/10.3989/aem.1999.v29.i1.536>

MÁRMOL, J. y MINELLONO, M. (2012). *Amalia*. Buenos Aires: Losada.

MARTÍNEZ HOYOS, F. (2016). «El exilio de Clorinda Matto de Turner», *Cuadernos Kore*, 3(1), 52-61.

MATTO DE TURNER, C. y BERG, M. G., (2006). *Herencia (novela peruana)*. Buenos Aires: Stockcero.

MIRANDA LÉVANO, S. (2009). «La *donnaangelicata andina* en la poesía de la vanguardia histórica peruana.» *América sin nombre* (13-14), 139-148. <https://doi.org/10.14198/AMESN2009.13-14.17>

NOGUEROL JIMÉNEZ, F. (1994). «La imagen de la mujer indígena en las Crónicas de Indias.» *Escritura*, 19 (37-38), 21-50. *Journal of Hispanic Philology*, 20 (1-3), 116-143.

ORTÍ CHACÓN, E. (2018). «La ruptura del silencio. Historia de la mujer en la literatura española.» en J. Gavaldà (Ed.), *El progrés dels joves i el llegat dels nostres referents* (77-81). Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili, pp.77-81.

REGAZZONI, S. (2012). *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 12-70.

TORRES POU, J. (1990). «Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar», *Revista Hispánica Moderna*, 43(1), 3-15.

VICENS, M. (2013). «Clorinda Matto de Turner en Buenos Aires: redes culturales y estrategias de (auto)legitimación de una escritora en el exilio», *Mora*, 2(19)